

# Ediciones IES Santa María de Alarcos



Núm. 1

**Yo era allí entonces  
el que soy aquí ahora**

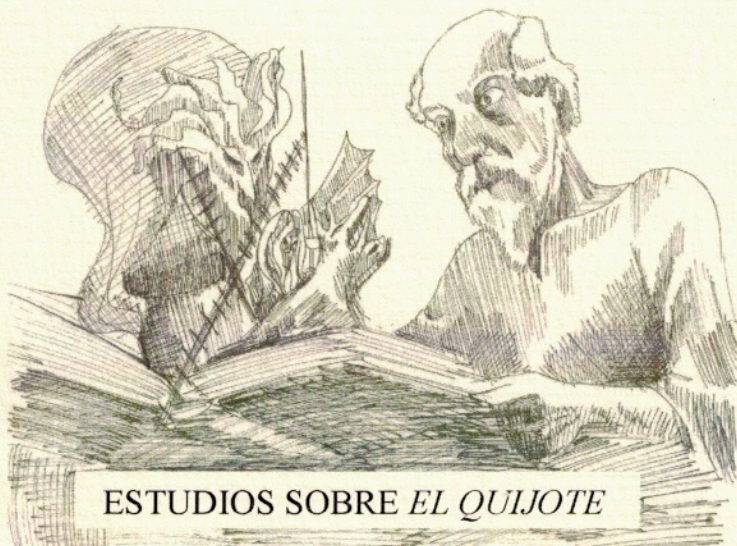
Estudios sobre el *Quijote*

---

Ciudad Real, 2005

INSTITUTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA  
"SANTA MARÍA DE ALARCOS"  
CIUDAD REAL

# YO ERA ALLÍ ENTONCES EL QUE SOY AQUÍ AHORA



ESTUDIOS SOBRE *EL QUIJOTE*

Jerónimo Anaya Flores ~ Carlos Javier Blanco Martín  
Vicente Castellanos Gómez ~ M.<sup>a</sup> del Prado García-Cano Lizcano  
Pedro J. Isado Jiménez ~ Emilia Martín Vicente  
Jesús Matute Rodero ~ Ángel Romera Valero  
José Luis Romero del Pozo ~ Victoria Sánchez Carretero



*Ediciones S<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de Alarcos*

I.E.S. “Santa María de Alarcos”, Ciudad Real

---

Yo era allí entonces el que soy aquí ahora  
Estudios sobre el *Quijote*



CARLOS JAVIER BLANCO MARTÍN  
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ  
M.<sup>a</sup> DEL PRADO GARCÍA-CANO LIZCANO  
PEDRO J. ISADO JIMÉNEZ  
EMILIA MARTÍN VICENTE  
JESÚS MATUTE RODERO  
ÁNGEL ROMERA VALERO  
JOSÉ LUIS ROMERO DEL POZO  
VICTORIA SÁNCHEZ CARRETERO

COORDINACIÓN:  
JERÓNIMO ANAYA FLORES

YO ERA ALLÍ ENTONCES  
EL QUE SOY AQUÍ AHORA  
ESTUDIOS SOBRE *EL QUIJOTE*

INSTITUTO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA  
“SANTA MARÍA DE ALARCOS”  
CIUDAD REAL

Edición patrocinada por el  
Excmo. Ayuntamiento de Ciudad Real

© JERÓNIMO ANAYA FLORES  
© CARLOS JAVIER BLANCO MARTÍN  
© VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ  
© M.<sup>a</sup> DEL PRADO GARCÍA-CANO LIZCANO  
© PEDRO J. ISADO JIMÉNEZ  
© EMILIA MARTÍN VICENTE  
© JESÚS MATUTE RODERO  
© ÁNGEL ROMERA VALERO  
© JOSÉ LUIS ROMERO DEL POZO  
© VICTORIA SÁNCHEZ CARRETERO

Edita: Instituto de Educación Secundaria  
“Santa María de Alarcos”, Ciudad Real  
Diseño de cubierta: Alicia Pérez y Julián Amores  
Imprime: Eloisa 926232395

DEPÓSITO LEGAL: CR-218-05  
ISBN: 84-935-6732-0  
CIUDAD REAL, 2005

Impreso en España

## ÍNDICE

	Página
CARLOS J. RUIZ LÓPEZ	
Presentación .....	11
1. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
Cervantes: vida y obra .....	13
2. PEDRO J. ISADO JIMÉNEZ	
El <i>Quijote</i> en el teatro .....	17
3. ÁNGEL ROMERA VALERO	
Escrutinio de donosos escrutinios. Estela de los bibliocaustos generados por un capítulo de <i>Don Quijote</i> .....	23
4. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
Pasa, raro inventor, pasa adelante.....	77
5. VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
<i>Don Quijote de la música</i> .....	99
6. M. <sup>a</sup> DEL PRADO GARCÍA-CANO LIZCANO	
Pinceladas del <i>Quijote</i> en la literatura inglesa.....	111
7. CARLOS JAVIER BLANCO MARTÍN	
El <i>Quijote</i> y la verdad .....	119
8. EMILIA MARTÍN VICENTE	
JESÚS MATUTE RODERO	
JOSÉ LUIS ROMEO DEL POZO	
VICTORIA SÁNCHEZ CARRETERO	
La naturaleza en el <i>Quijote</i> .....	131





Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto. Con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora (*Quijote*, II, 23).



## PRESENTACIÓN

CARLOS J. RUIZ LÓPEZ  
Director del Instituto

*"... y siempre hay alguno que sabe leer, el cual  
coge uno de estos libros en las manos,...  
y estamos escuchando con tanto gusto,  
que nos quita mil canas... "*  
(*Quijote, 1, 21*)

Estimado e imprescindible lector:

Con motivo de la celebración, en abril del presente año, del IV centenario de la publicación de la novela El ingenioso hidalgo, don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, el Departamento de Lengua y Literatura del I.E.S. "Santa María de Alarcos" propuso, al comienzo del presente curso académico, la realización de varias actividades con el fin de que nuestro centro contribuyera, aunque fuera modestamente, a la conmemoración de dicha efemérides. Entre todas ellas, destacaba especialmente una: intentar la publicación de un libro que recopilara los trabajos realizados con las aportaciones de los profesores.

Poco tiempo después, la Consejería de Educación y Ciencia de nuestra Comunidad convocó un concurso de unidades didácticas de carácter multidisciplinar sobre el Quijote. El reto fue aceptado, con gran ilusión, por un equipo de profesores del centro, Julián Amores, Jerónimo Anaya, Vicente Castellanos, Alicia Pérez, José Luis Romero y Ana M.<sup>a</sup> Sánchez (algunos de los cuales colaboran también en este libro) y como: "Al bien hacer jamás le falta un premio ", su trabajo, de grandísima calidad, ha sido distinguido con el primer premio en el nivel de enseñanza secundaria no obligatoria. La unidad didáctica lleva por título Don Quijote, una ventana al mundo. La presentación pública, realizada en los primeros días del mes de abril, recibió el aplauso unánime y elogioso de todos los profesionales de la enseñanza que acudieron a ella.

Este libro, Yo era allí entonces el que soy aquí ahora, que tienes en tus manos es el producto final de la citada propuesta del Departamento de Lengua y Literatura y recoge las aportaciones que, sobre la genial

novela de Cervantes, han realizado algunos profesores, de distintas asignaturas, que en la actualidad desarrollan su labor docente en nuestro centro, con la participación, además, de un antiguo profesor de nuestro Instituto.

Esta aportación a la cultura, realizada con profundidad, con seriedad, con manifiesta calidad, nace de una forma silenciosa, humilde, sin algarabía. Es consciente de que en estos días, ante tal vorágine festiva, con tantas y tantas celebraciones programadas, con tantas publicaciones que han visto y verán la luz, con tan numerosos actos de todo tipo relacionados con este IV centenario, programados en tantos lugares del mundo entero, es muy fácil pasar completamente desapercibida.

A pesar de esto, dejadme que reclame vuestra atención. Quiero que valoréis en su justa medida el trabajo de este puñado de ilusionados profesores que, a pesar de los sinsabores que a diario llenan más y más nuestra denostada y mal valorada socialmente profesión de enseñantes, han tenido la generosidad de dedicar su tiempo a la difusión y enseñanza de algunos aspectos de la Novela, con mayúsculas. Es éste un magnífico ejemplo de lo que puede constituir una motivación extra en la rutina diaria de nuestro trabajo. Estos profesores nos han demostrado que es gratificante "asomarse" a la sociedad para transmitirle sus opiniones, sus inquietudes, sobre los temas que procedan. Hoy es Don Quijote, mañana puede ser un célebre matemático o una insigne científica, o un renombrado escritor, etc.

Jerónimo, Carlos Javier, Vicente, M.<sup>a</sup> Prado, Pedro, Emilia, Jesús, Ángel, José Luis, Victoria, en nombre de todos los miembros de la comunidad educativa de nuestro centro docente, os agradezco vuestro esfuerzo y el ejemplo que nos habéis dado. Con esta iniciativa habéis conseguido, entre otros reconocimientos, que el nombre del Instituto Santa María de Alarcos permanezca para siempre unido, aunque sea de la más humilde, sencilla y modesta de las formas, a la historia de nuestros universales don Quijote y Sancho Panza.

Estamos orgullosos de vosotros. Muchas gracias.

## CERVANTES: VIDA Y OBRA

JERÓNIMO ANAYA FLORES

## VIDA

- 1547: Nace en Alcalá de Henares, tal vez el 29 de septiembre (San Miguel). Sus padres fueron Rodrigo de Cervantes (cirujano) y Leonor Cortinas. Miguel es el cuarto hijo de los siete que tuvieron. Fue bautizado el 9 de octubre, en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor. En su juventud, vivió con sus padres en Córdoba, Sevilla y Madrid.
- 1568: En Madrid, es alumno de Juan López de Hoyos, quien le llama «caro y amado discípulo». Este año muere la reina Isabel de Valois, y al año siguiente López de Hoyos publica un libro sobre sus exequias, en el que aparecen cuatro poemas de Cervantes.
- 1569: Pelea con Antonio de Sigura. Huye a Italia. En 1570, en Roma, entra al servicio del cardenal Julio Acquaviva.
- 1571: Soldado en Lepanto, en la compañía de Diego de Urbina. Lucha en la galera Marquesa, y es herido en el pecho y en la mano izquierda.
- 1575: A bordo de la galera Sol, embarca en Nápoles para regresar a España; pero los corsarios berberiscos le apresan cerca de las costas de Cataluña. Tras cuatro tentativas de fuga, es liberado en 1580 por el trinitario fray Juan Gil. Vuelve a Madrid. Arruinado, vende comedias.
- 1584: Relación con Ana Franca, con quien tiene una hija: Isabel de Saavedra. El 12 de diciembre, se casa en Esquivias con Catalina de Salazar y Palacios. Ella tiene 19 años; Cervantes, 37.
- 1587: Es nombrado comisario proveedor de la Armada Invencible. Recauda impuestos en Andalucía. Sufre diversos incidentes, por los que es encarcelado: en Castro del Río (1592) y Sevilla (1597).

- 1590: Deseo de ir a América. El Consejo de Indias le niega el oficio que pedía.
- 1598: Muere Ana Franca.
- 1604: Vive en Valladolid. Disputas con Lope de Vega.
- 1605: En la puerta de su casa, en Valladolid, es herido don Gaspar de Ezpeleta, que después morirá. Cervantes es detenido.
- 1606: Se establece en Madrid.
- 1609: Ingresa en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento.
- 1613: En Alcalá, toma el hábito en la Venerable Orden Tercera de San Francisco, cuyos votos definitivos hará en 1616
- 1616: Muere el 22 de abril, en su casa de la calle León. Al día siguiente es enterrado en el convento de las Trinitarias Descalzas.

#### RELACIÓN ENTRE SU VIDA Y SU OBRA.

- Admiración por el mundo clásico: vive en Italia, al servicio del cardenal Giulio Acquaviva.
- Defiende la profesión militar por encima de todo: Lepanto (1571).
- Elogio de la libertad: al volver de Lepanto, cinco años de cautiverio en Argel (1575-1580).
- Critica los matrimonios desiguales: se casó con Catalina de Salazar y Palacios (19 años) cuando él tenía 37.
- La vida es sufrimiento, desengaño: su propia vida (cautiverio, cárcel, pobreza, fracaso...).

## PUBLICACIONES.

- 1585: *La Galatea*.  
1605: *El Quijote* (I).  
1613: *Novelas ejemplares*.  
1614: *Viaje del Parnaso*.  
1615: *Ocho comedias y ocho entremeses*.  
*El Quijote* (II).  
1617: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

## VIDA DE CERVANTES: BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *Cervantes. Genio y libertad*, Madrid, Temas de hoy, 2004.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.
- CANAVAGGIO, Jean, «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, I (1981), pp. 29-41.
- CANAVAGGIO, Jean, «Cervantes en su vivir: Un arte nuevo para una nueva biografía», *Antrhopos. Revista de documentación científica de la cultura*, 98-99 (julio-agosto, 1989), pp. 41-48.
- Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- «Resumen cronológico de la vida de Cervantes», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, T. I, pp. CCXLIII-CCLXXI. También en la edición de Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2004, T. I, pp. CCLXXVIII-CCCLIII.
- FITZMAURICE-KELLY, James, *Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad de Oxford, 1917.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Briga-Real, 1737. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- MCKENDRICK, Melveena, *Cervantes*, Boston, Little Brown, 1980.
- NAVARRO Y LEDESMA, Francisco, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, 2.ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- RIQUER, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1957. Nueva edición en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acontilado, 2003, pp. 9-281.

- Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988. Nueva edición en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 387-535.
- Cervantes en Barcelona*, Barcelona, Sirmio, 1989. Nueva edición en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 283-385.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Estado actual de los estudios biográficos», en *Suma cervantina*, ed. de Juan Bautista de Avalle-Arce y Edward C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 3-24.



## EL QUIJOTE Y EL TEATRO

PEDRO J. ISADO JIMÉNEZ

Hasta que aparece Lope de Vega como reconocido autor de comedias, ningún escritor de teatro español puede en conjunto equipararse con Cervantes a principios del siglo XVII. El número de sus obras teatrales, la importancia de algunas de las conservadas (*Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran sultana*, *El rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas*) y la originalidad de los *Entremeses* sobran para tener a Cervantes como uno de los dramaturgos más importante de nuestra época de oro. Él mismo, en numerosas ocasiones, alude a su afición por el teatro. Y su vocación por éste es evidente, al ser un género que cultiva desde el principio, nada más llegar de su cautiverio en Argel.

El éxito de Lope y de su “fórmula” en la comedia, como es sabido, “torció probablemente la vocación dramática de Cervantes” (Alborg, *Historia de la Literatura Española, II*). Dicho éxito no apagó su fervor por el teatro y, aunque consciente de su fracaso en él, continuó muy viva su preocupación por este género, esparció múltiples manifestaciones sobre el mismo a lo largo de su obra e impregnó su novela, en especial el *Quijote*, de una impronta peculiar del género de la comedia.

Cuando Lope de Vega publica su *Arte nuevo de hacer comedias*, en 1609, Cervantes, que cuatro años antes (1605) ha publicado la 1ª Parte del *Quijote*, ante el éxito fulgurante de su novela, va a encontrar en ella la vía en la que derrochar su contenido fervor dramático, que no puede mostrar a las claras en un género, la comedia, en el que ha sido desplazado por la evidente superioridad de Lope. Va a ser en la 2ª Parte del *Quijote* donde especialmente Cervantes dará muestras de su vocación, conocimiento y amor por el teatro.

Varios críticos de nuestra literatura han visto con claridad lo que decimos. Dámaso Alonso señaló la enorme importancia del “diálogo” en el *Quijote*, mediante el cual “toda la obra resulta así dramatizada” (En *Sancho-Quijote; Sancho-Sancho*). Criado de Val incluso llega a considerar como género apropiado para el *Quijote* el de “coloquio”, que tendría como base el auge renacentista de los coloquios erasmistas, los diálogos cortesanos del siglo XVI y la “tradicón coloquial” de la

literatura castellana precedente: Arcipreste de Hita, de Talavera, Celestina, Lazarillo (En *Don Quijote como diálogo*). J. L. Alborg apoya esta línea crítica de interpretación del *Quijote*, especialmente en su 2ª Parte, como narración cuya impronta es el diálogo. Y, además de los testimonios anteriores, cita para corroborar esta opinión la de Américo Castro, para quien la 2ª Parte del *Quijote* “no está narrada, sino entretejida en las mallas del diálogo” (En *Hacia Cervantes*).

Francisco Yndurain va más lejos en su interpretación de la novela de Cervantes, que en muchos casos insigne considera como exponente “del temple dramático cervantino” (En *Cervantes y el teatro*). Aduce varios ejemplos y, en el caso del *Quijote*, se centra en el análisis del capítulo XXV de la 2ª Parte con el episodio célebre del retablo de Maese Pedro. Dice Yndurain: “Ahora la digresión en la línea narrativa se desvía por la línea de lo teatral, haciendo de los personajes actores-espectadores y dotando a la escena propiamente tal con la triple profundidad de los muñecos, el trujamán y Maese Pedro, que permanece al margen.” Yndurain apoya su argumento en los testimonios magistrales de José Bergamín y de Azorín. Del primero recoge la cita siguiente: “Cervantes hizo teatral la novela al no poder novelizar el teatro tanto y tan bien como lo hacía Lope de Vega”. Y de Azorín, que dialoga con Cervantes: “Te has ufano siempre de ser un hombre de teatro. Tenías mucha razón. El *Quijote* es la novela de un hombre de teatro”.

Otros críticos han insistido también en lo teatral del *Quijote*, entroncándolo con la “tradicón carnavalesca” que al final del siglo XVI y principios del XVII se intensifica en España con los últimos austrias, tras la muerte de Felipe II. Así, Agustín Redondo, en su estudio “El *Quijote* y la tradición carnavalesca” (En “*Anthropos*”, 1998-1999), interpreta y aclara aspectos diversos y de gran interés para la comprensión de la novela. Especialmente enumera los episodios en casa de los duques, de la 2ª Parte del *Quijote*; y concluye: “La tradición carnavalesca penetra profundamente en el *Quijote*, tanto por lo que hace a los personajes como a los episodios o el lenguaje... Se podría hablar de una *poética de la carnavalesca* en el *Quijote*”. También coincide en esta interpretación Alfredo Baras (En “Teatralidad del *Quijote*”; mismo número anterior de “*Anthropos*”), aunque él apunta la tesis de que en la novela “el argumento central en torno a don Quijote y Sancho se estructura a manera de entremés”. El *Quijote* posee para él una “esencia teatral en la presentación de los arquetipos, el reparto escénico de las figuras, sus gestos o el dialogar cervantino”. Y concluye con la clave de

la interpretación del *Quijote* en lo que tiene de dramático (teatro) asumido por lo narrativo (novela): “Acaso por rivalizar con Lope de Vega, y de igual modo que en los *Entremeses* se descubre la voz del narrador, desde el *Quijote* logra Cervantes relatar amplias secuencias de entremés dilatadas con enredos amorosos. De tan fecundo ensayo surge la novela moderna”.

Como se ha dicho, es en los capítulos dedicados a la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los Duques (Cap. 30 al 56 de la 2ª Parte) donde la evidencia de lo carnavalesco y teatral aparece más presente en la obra. En algunos de estos capítulos, la presentación del escenario donde se van a desarrollar los diálogos y los acontecimientos de los personajes de la novela tiene auténticos visos de acotación teatral detallada y minuciosa para representarnos la tramoya, luces, sonidos, vestuario y puesta en escena de un verdadero espectáculo teatral. Citemos algunos casos: La presentación plástica y visual de “la bella cazadora” -la Duquesa- y el posterior cortejo palaciego con la presencia de los duques, junto al contraste cómico de las caídas grotescas de Sancho y de don Quijote de sus cabalgaduras (Cap. 30). La minuciosa descripción del elegante vestuario con que don Quijote es ataviado, así como el de las damas que le sirven en este menester (Cap. 31). En el capítulo 34, los duques preparan ya sus graciosas burlas de modo que “llevaran vislumbres y apariencias de aventuras”, es decir, se trata de trastocar la realidad en ficción (teatro), convirtiendo a los personajes de la novela en actores y modificando así Cervantes la locura de su protagonista, al ser ahora la imaginación de este esclava de la componenda teatral. Aparece, así, en este capítulo, la cabalgata nocturna de los carros tirados por bueyes, entre luminarias, fuegos de artificio, ruidos y charanga, que transportan al Diablo y a los encantadores. Y en el capítulo 35, “un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas”, acompañado de los disciplinantes vestidos de blanco y con antorchas, que trasladan a la encantada Dulcinea en figura de ninfa brillantemente ataviada, junto con el sabio Merlín en figura de muerte velada y enlutada. Cuando Dulcinea se dirige a don Quijote, lo hace “con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada”. En el capítulo siguiente, se descubre que la tal Dulcinea no era sino un paje avisado de los Duques que tomó ese disfraz. Y quien “acomodó todo el aparato de la aventura” no fue sino el ingenioso mayordomo del Duque, el mismo que se convertirá en la dueña Dolorida o condesa Trifaldi, con su monjil cortejo de dueñas; condesa Trifaldi que no se esmerará en

ocultar al hablar su “voz basta y ronca”. El episodio más plástico y teatral tal vez sea el que los Duques ingenian para desencantar a la barbuda infanta Antonomasia mediante el famoso caballo de madera Clavileño. El “viaje” de los protagonistas es representado con toda la tramoya carnavalesca que don Quijote y Sancho, tapados los ojos, columbran como verdadero desplazamiento sideral (Cap. 41).

El deseado gobierno de Sancho en la engañosa ínsula Barataria es todo él una pantomima teatral, tramada y realizada con sabiduría. En estos episodios (aparejamiento de Sancho como gobernador; el recibimiento de sus súbditos; la famosa comida que acaba en ayuno por obra del doctor Pedro Recio de Tirteafuera; el final rocambolesco de la rebelión y batalla que termina con la marcha de Sancho de Barataria), el propio escudero se iguala en locura cuerda a su amo, en la paulatina quijotización que el personaje va adquiriendo en esta 2ª Parte.

Y para concluir toda esta etapa de la estancia de los protagonistas de la novela en el palacio ducal, se nos ofrece el no menos espectacular episodio final del frustrado torneo de don Quijote con Tosilos, en un escenario previamente montado como una puesta en escena casi cinematográfica (Cap. 56).

Hay quien ha interpretado todo este derroche y alarde de efectos teatrales en estos capítulos de la 2ª Parte del *Quijote* (acústicos, luminosos, de vestuario, de tramoya) como semejantes a “las habituales fiestas coetáneas, serias o burlescas” de la corte de Felipe III, y su boato, como una sátira contra esa corte decadente (A. Baras.; op. cit.). Sin entrar en interpretaciones ideológicas o críticas, lo cierto es que, con un propósito creemos que claramente predeterminado, Cervantes intenta proyectar con éxito en la novela su frustrada vocación de autor teatral, especialmente tras el éxito de la 1ª Parte del *Quijote*, trasladando a la 2ª Parte no sólo episodios “relacionados directamente con el teatro” (Baras, op. cit.), sino convirtiendo a los protagonistas, don Quijote y Sancho, en espectadores de las farsas y burlas que los duques les preparan con una realidad trasmutada en teatro, y otorgando a don Quijote y a Sancho “papeles” de actores en esa misma fantasía teatral de los episodios en aquel palacio.

La evidencia de las múltiples imitaciones carnavalescas y de comedias que siguieron a la publicación del *Quijote*, tomando a sus protagonistas como personajes graciosos, corrobora esta tesis que venimos exponiendo. Desde la comedia de Guillén de Castro, una de las primeras, hasta las citadas por La Grone en su estudio *Las imitaciones*

*de don Quijote en el teatro español*, o la comedia anónima, editada por nosotros recientemente, *Don Gil de la Mancha* (BAM. Ciudad Real, 2002) serían un claro ejemplo de ello. Juan Antonio Hormigón cita el libro de Felipe Pérez Capo, *El Quijote en el teatro* (Barcelona, 1947), en el que el autor recoge 289 títulos, a modo de catálogo de comedias, dramas, juguetes cómicos, zarzuelas y óperas, “escritas a partir de episodios de la obra cervantina o que incluyen alguno de sus personajes” (En “Primer Acto”, nº 243; segunda época, II, 1992). De ese número de obras, 63 corresponde ya al siglo XX. J. A. Hormigón cita, entre estas últimas, a *Los Galeotes*, de los hermanos Quintero, y *Sancho Panza en la ínsula*, de Alejandro Casona; la *Dulcinea*, de Gastón Baty, y *El catalán de la Mancha*, tragicomedia de Santiago Rusiñol (1918). Las adaptaciones globales *Don Quijote*, de Bulgakov (1938), y el *Don Quijote* de Rafael Azcona y Mauricio Scaparro. En los últimos años, y muy recientemente, continúan las adaptaciones, versiones parciales o invenciones teatrales en torno al *Quijote* o a sus personajes protagonistas. Todo ello ratifica mucho de lo que de teatro (diálogo, entremés, comedia, escenarios...) encierra en sí la imperecedera gran novela de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. No en vano el propio autor la calificó, en cuanto al género, como “escritura desatada”.



ESCRUTINIO DE DONOSOS ESCRUTINIOS. ESTELA DE LOS  
BIBLIOCAUSTOS GENERADOS POR UN CAPÍTULO  
DE *DON QUIJOTE*

ÁNGEL ROMERA

*Faciendi plures libros nullus est finis.*  
'Escribir muchos libros es tarea sin fin'  
*Eclesiastés, XII, 12.*

Los solipsistas afirman  
que nadie más existe,  
pero siguen escribiendo... para otros.

Los conductistas sostienen  
que los que piensan no aprenden,  
pero siguen pensando... sin desanimarse.

Los subjetivistas descubren  
que todo está en la mente,  
pero siguen sentándose... en sillas de verdad.

Los seguidores de Popper niegan  
la posibilidad de probar,  
pero siguen buscando... la verdad.

Los existencialistas afirman  
que están completamente desesperados,  
pero... siguen escribiendo.

W. H. Auden

Bastante se ha escrito, no poco aún se está escribiendo y todavía mucho más se escribirá, ahora que se celebra en todo el mundo el cuatricentenario de su edición, sobre una obra de importancia tan denotada como la primera parte de *Don Quijote*, y tal vez fuera necesario hacer un escrutinio, no sé si donoso, sobre lo que se publicara

Y es que si una obra clásica es un patrón que sirve de guía consciente o inconsciente para engendrar una literatura de imitaciones más o menos visibles, incluso a través de la creación de nuevos géneros, también es verdad que, inversamente, no es menos *Don Quijote* una obra anticlásica y anticanónica que no engendra nuevos textos sino que los

destruye. Si por un lado engendra la novela polifónica, por otro asesina los libros de caballerías, esos sueños literarios o literatura soñada de naturaleza fantástica y plana que fueron elección preferente en los predios nórdicos de la tradición occidental y que pasaron por obra y gracia (mucha) de *Don Quijote* al desván del desdén, vuelta su pasión una fogata que puebla los anales diáfanos del viento.

Es esta antinomia la que Umberto Eco quiso ver reflejada en su división entre escritores *integrados* y *apocalípticos*, entre la letra del recuerdo y el fuego del olvido en el penúltimo capítulo de *El nombre de la rosa*, representando ambos principios en Jorge de Burgos, siniestro travestimiento borgesiano del cura cervantino, fe que no cree en nada, y de Guillermo de Baskerville, holmesca y wittgensteniana personificación de una razón que duda de todo menos de sí misma. Y todo se resuelve al fin a favor de la existencia real con la destrucción de la mayoría de los libros (salvo los fragmentos que logra salvar Adso) y en *Don Quijote* con la consunción del último ejemplar de su propia biblioteca, él mismo, víctima mortal del más terrible de los desengaños y de la más asesina de las desilusiones.<sup>1</sup>

“Libro es el que enseña, no el que sabe”, afirma Lope de Vega en un soneto sobre los libros de *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé Burquillos*.<sup>2</sup> Esa personificación de la letra impresa, y con ello de una cultura es precisamente una de las metáforas que se acuñarán a lo largo de mi exposición, que pretende estudiar la metaliteratura engendrada por un solo capítulo, la intertextualidad que se ha tramado teniendo por hipotexto uno de los capítulos liminares de la obra, aquel en que precisamente se realiza un bibliocausto, paradoja auténtica en sí

---

<sup>1</sup> La depresión final de Don Quijote, su desesperanzada cordura, se deja ver también en la interpretación del mito que hace Rubén Darío en su cuento “DQ”, compuesto en 1899, tras la derrota de España en la guerra contra Estados Unidos, en línea con las posteriores “Letanías de nuestro señor Don Quijote” de sus *Cantos de vida y esperanza*, publicadas el año del tricentenario, 1905.

<sup>2</sup> Es el soneto “Fabio, notable autoridad se saca...”, en realidad una burla de la falsa y presuntuosa erudición, al estilo de la que hizo Quevedo en su soneto 589, donde opone las “almas de cuerpos muchos” a los “cuerpos sin almas”, es decir, el alma que tiene libros leídos y asumidos al hombre que los colecciona sin leerlos y presume de poseerlos. Lope de Vega trató el tema ya anteriormente en *La Filomela*, en su soneto “Libros, quien os conoce y os entiende...”, donde identifica su vida con la letra impresa: “Pues todo muere, si el sujeto muere. / ¡Oh estudio liberal, discreto amigo, / que sólo hablas lo que un hombre quiere / por ti he vivido, moriré contigo!”.



misma en tanto que los nombres de unas obras, como en *El nombre de la rosa*, han sido salvados del olvido por el recuerdo mismo de su extinción. Me propongo revelar la estela del donoso escrutinio de Cervantes en la literatura universal desde su tiempo hasta acá y estudiar cómo ese verbo se encarna en una metáfora de la autodestrucción del creador con sus distintos matices, entre ellos las parábolas sobre el control ideológico del poder que suscita y uno de sus aspectos menos observados, la apreciación de la insuficiencia intelectual del hombre moderno ante la enormidad del conocimiento, que en cierta manera encarna el último mito que ha engendrado la cultura europea, Fausto.<sup>3</sup>

Empezaré por evocar los bibliocaustos históricos, para interpretar luego el capítulo cervantino y analizar los donosos escrutinios de los románticos Alfred de Vigny y Henri Murger, centrados en la figura del genio poético marginado; las parábolas filosóficas de Gustave Flaubert y Miguel de Unamuno, antiburguesa la primera y liberal la segunda; el contraescrutinio anticlerical de Pío Baroja; el escrutinio de folletinistas de Azorín; el fáustico de Lorenzo Vilallonga; el humanista de William Saroyan; el kafkiano y metafísico de Jorge Luis Borges; el postmarxista de Julio Cortázar; el epicúreo de Manuel Vázquez Montalbán; el utópico y sociológico de Ray Bradbury; el ontológico de Enrique Vila Matas; el metaliterario de Carlos Ruiz Zafón y el semiótico del ya citado Eco.

¿Qué es un bibliocausto? La quema de libros por cualquier motivo. Este puede ser, como ocurre con Cervantes, por simple sentido crítico de salvar lo mejor, por más que Plinio nos recuerde que no hay libro malo que no tenga algo bueno. La crítica literaria es una constante en la obra de Cervantes, y nace del amor a los buenos libros; el alcaláino no trata, por tanto, de realizar un bibliocausto total: éste se alcanza, sin embargo, cuando se destruye el hombre desesperado que es cifra y resumen de toda esa literatura, Don Quijote. De hecho, en la crítica cervantina se salvan no pocos libros, incluso aquellos que condena, pues de ellos nos

---

<sup>3</sup> Como suele repetir George Steiner, el último hombre que pudo abarcar la totalidad del conocimiento humano fue Leibniz; tras él no fue posible la utopía humanista enciclopédica de la Ilustración y el conocimiento unificado se convirtió en labor conjunta de especialistas o en vana especulación de eruditos a la violeta. Emerson pensaba que lo esencial de toda civilización podía contenerse en la obra de cuatro o cinco autores y, por ejemplo, aducía que Grecia entera podía reconstruirse con solamente las obras de Homero, Plutarco y Platón. Un reflejo de esto aparece en *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, cuando el abate Faria enseña a su joven discípulo que la cultura puede reducirse a unos cuantos libros.

conserva al menos el título; un bibliocausto propiamente dicho, por el contrario, no es una obra de amor a la literatura, sino todo lo contrario: es un acto desordenado de vandalismo, un extraño impulso atávico de irracionalidad animal y aborrecimiento que atenta contra todo lo que de más noble ha producido el espíritu humano, la capacidad de reconocer lo otro y, en suma, lo que nuestro espíritu más íntimo se niega a aceptar: la tradición, la memoria, la eternidad, el tiempo, la decadencia, la muerte que se constituye en fin de *Don Quijote*. La mayoría de estos bibliocaustos son reales e históricos y están desprovistos de humanismo, no asumen una tradición cultural de la que sean consecuencia. Yo me ciño a los que por el contrario la presuponen, porque son un acto constrictivo de autoafirmación artística, de reducción a la pura identidad de lo que se considera excesivo o indigesto para las proporciones humanas, los bibliocaustos que en suma salvan al ser humano de esa destrucción..

El bibliocausto o biblioclasmo, la destrucción de libros por odio hacia lo que contienen y más en concreto a las personas que los hicieron, es un reflejo literario de hechos históricos reales.<sup>4</sup> Los faraones egipcios y los emperadores romanos solían borrar higiénicamente los nombres de quienes habían sido una peste o una calamidad para ellos mismos o sus pueblos. Sin embargo, el más antiguo bibliocausto documentado fue tal vez uno de los más dañinos y esterilizadores, una auténtica abolición del pasado: la quema de todos los libros del imperio chino por el primer emperador del reino unificado, Qin Shih Huang Ti (213 a.C.), grande por muchos conceptos, su gran muralla y su gran tumba, pero no precisamente por su respeto hacia la cultura escrita, ya que como político quería refundir en una sola nación otras muy diversas y para ello necesitaba destruir su memoria y su cultura. El primer bibliocausto es, pues, también uno de los primeros actos de manipulación ideológica. Con propósito más o menos semejante se han quemado las bibliotecas musulmanas de Sarajevo y Bagdad y lo mismo hicieron los musulmanes con la Biblioteca de Alejandría o la iglesia católica asegurando con su *Index librorum prohibitorum* la difusión de las ideas que le convenían y proscribiendo de las mentes católicas a toda una serie de glorias de la ciencia y de la humanidad. El cardenal Cisneros transmutó en humo las bibliotecas musulmanas granadinas. Los aztecas y mayas, que disponían

---

<sup>4</sup> Una excelente y documentada panorámica la ofrece Fernando Báez en su *Historia universal de la destrucción de los libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak*, Barcelona, Destino, 2004.

de escritura, vieron destruidos todos sus códices por Fray Diego de Landa (y aun los mismos indios hicieron lo mismo, como el emperador azteca Itzcóatl, quien antes de morir en 1440, a semejanza del emperador chino, hizo una pira para fundar la historia a partir de su reinado); a la muerte en diciembre de 1434 de don Enrique de Villena, pariente del rey Juan II de Castilla y con fama entre el pueblo de hombre diabólico por sus conocimientos, el propio rey ordenó la quema de sus libros para impedir la difusión de ideas que consideraba peligrosas; que eso escoció a los humanistas de la época, lo demuestra Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*.<sup>5</sup> Son también bien conocidas las hogueras inquisitoriales de libros y sus expurgos y versiones censuradas, la hoguera hecha por los nazis con autores judíos, comunistas o decadentes (1933),<sup>6</sup> la quema por los aliados de la biblioteca del monasterio siciliano de Montecasino y los ya mentados memoricidios efectuados por los serbios (1993) y los norteamericanos en Irak (2004), acontecimientos cuya contemporaneidad no anuncia nada bueno para el futuro. Por otra parte, y junto a estos bibliocaustos colectivos,<sup>7</sup> existen también los bibliocaustos individuales: autores que han quemado o querido quemar sus obras. Todos recordarán, en ese sentido, las órdenes de Virgilio y de Kafka en sus lechos de muerte de destruir todas sus obras. En el primer caso, el tema del bibliocausto constituye de hecho el pretexto de casi toda la obra maestra de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, publicada en 1945, muy significativamente al término de la II Guerra Mundial; en ella se cuestiona el “valor” del arte y la

---

<sup>5</sup> “¡O ínclito sabio, autor muy çiente, / otra y aún vegada yo lloro / porque Castilla perdió tal thesoro, / non conoçido delante la gente! / Perdió los tus libros sin ser conoçidos, / e cómo en esequia te fueron ya luego / unos metidos al ávido fuego, / otros sin orden non bien repartidos; / çierto en Athenas los libros fengidos / que de Pitágoras se reprobaron / con çerimonia mayor se quemaron, / quando al senado le fueron leídos!”

<sup>6</sup> Según Fernando Báez, la nómina de autores quemados y censurados incluía a Freud, Marx, Remarque, Brecht, Kafka, Heine, Einstein, Buber, Broch, Mann, Musil, Proust, Zola, Wells, Zweig o London, por citar los autores más conocidos.

<sup>7</sup> Los comunistas destruyen decenas de bibliotecas en Hungría en 1945 y cuatro décadas después la caída de Ceacescu en Rumanía se acompaña con la destrucción de medio millón de libros de la Universidad de Bucarest. La biblioclastia prosigue, contumaz, con la Revolución Cultural maofista, las dictaduras chilena y argentina, Cuba, el régimen talibán... Ni siquiera se libra Harry Potter, porque los fundamentalistas norteamericanos destruyen sus libros por considerarlos inductores del satanismo.

desintegración de los valores en un mundo que es básicamente injusto (¿es posible escribir poesía después de Auschwitz?), tema que hubiera agradado a Cervantes, por medio del discurso alucinado del moribundo poeta latino. Por otra parte, también existen los autores que persiguen con el fuego las obras de los otros.<sup>8</sup> Más recientemente, los surrealistas, que no asumen tradición cultural alguna, destruyen los libros que leen; Luis Buñuel, por caso, arrancaba las páginas de los libros después de leerlas.

Un psicoanalista aventuraría que la destrucción de la memoria es un procedimiento de higiene con el que el atormentado quiere rejuvenecerse o abolir el tiempo y, con él, la muerte, o borrar un pasado que ofende; pero se ve más autorizada la interpretación sociológica del control político o de las fuerzas económicas que controlan el poder político, como lo ha sido siempre el control de la información, del cual depende toda libertad de opción. Pero yo no voy a entrar ahora en este debate, pues mi objetivo en primer lugar es examinar, al principio de una larga lista, el bibliocausto de Cervantes en *El ingenioso hidalgo*.

Hay un aspecto de la personalidad de Don Quijote que se ha solido soslayar o evitar: era un bibliómano que leía día y noche y a veces se encontraba con la aurora ante él. Un bibliómano que intentaba liberarse de su obsesión llevando los libros a la realidad, o convirtiéndolos en realidad de una forma teatral, pues no en vano Cervantes era un autor teatral frustrado por Lope de Vega y en la génesis de *Don Quijote* tuvo no poco que ver la animadversión hacia el Fénix, autor y personaje de su propio romancero y marchado a luchar contra los molinos tormentosos del Canal de la Mancha y los ingleses. Sabemos de Cervantes, porque él mismo lo cuenta, que se detenía en las calles a leer los papeles arrojados al suelo. ¿Cuántos libros tenía Don Quijote? Por Daniel Eisenberg sabemos al menos los que tenía Cervantes, más de doscientos.<sup>9</sup> Pero el personaje poseía muchos más. Al comienzo del capítulo VI, en que se realiza el donoso escrutinio, se refiere que el ingenioso hidalgo contaba con “más de cien cuerpos de libros grandes muy bien encuadernados, y

---

<sup>8</sup> Por señalar solamente algunos, Platón fue acusado de quemar los libros de Demócrito, pero también diseñó una república ideal donde los poetas no serían aceptados. David Hume pedía que se destruyeran todos los libros de metafísica. Martin Heidegger entregó ejemplares a sus alumnos para que los quemaran en 1933, una vez que se había incorporado al partido nazi.

<sup>9</sup> Daniel Eisenberg, “La biblioteca de Cervantes. Una reconstrucción.” *Studia in honorem prof. Martín de Riquer* II Barcelona: Quaderns Crema, 1987, pp. 271-328.

otros pequeños”, si bien luego Don Quijote triplica su número cuando escucha la historia de Cardenio: «Allí [*en su innominada aldea*] le podré dar más de trecientos libros que son el regalo de mi alma y el entretenimiento de mi vida» (I, XXIV).<sup>10</sup> Era una biblioteca costosa, pues se dice también que vendió fanegas de sembradura para comprarse tantos libros, y que por leerlos dejó de administrar su hacienda y casi llegó a condiciones menesterosas, lo que se deduce de su sobria forma de vida. Una historia muy parecida a la de Walter Scott, noble escocés venido a menos y creador de novelas históricas protagonizadas por pomposos caballeros medievales, que declaró más de una vez considerarse a sí mismo un Quijote escribiente.

Cura y Barbero empiezan su escrutinio cuando el primer libro que toman resulta ser el más famoso, de lo cual se sorprende mucho el cura:

Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura:

—Parece cosa de misterio ésta; porque según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.

Y, según lo que oyó decir el barbero,

Es el mejor de todos los libros de este género que se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.

El cura se pasma porque con esta casualidad la naturaleza ha venido a imitar al arte, ya que encontrar a la cabeza del género a la obra más importante es un *topos* literario clásico: *ab Jove principium*<sup>11</sup>. El modelo directo de Cervantes es claramente el catálogo de autores del libro X de las *Institutiones* de Quintiliano, donde éste comenta que se debe siempre empezar siguiendo un orden jerárquico cuando se trata de enumerar autores:

---

<sup>10</sup> Arturo Pérez Reverte hace decir a su bibliófilo personaje Víctor Farías que la biblioteca de Don Quijote contenía noventa y cinco libros (*El club Dumas*, cap. VII)

<sup>11</sup> Virgilio, *Bucólicas*, III, v. 60.

Pues así como Arato cree que por Júpiter debe comenzarse la astrología, así me parece que nosotros debemos comenzar según la norma por Homero. Porque este, así como dice él mismo que la abundancia de aguas de las fuentes y ríos tiene su principio en el Océano, sirvió de ejemplo y de modelo a toda parte de que se compone la elocuencia. Nadie le ha sobrepujado ni en sublimidad tratando de cosas grandes, ni en propiedad hablando de cosas pequeñas.<sup>12</sup>

Cervantes habría leído a Quintiliano en el texto latino o en la traducción italiana de Toscanella (Venecia, 1566); es posible también, como quiere Arturo Marasso, que tuviera presente la *Subasta de filósofos* de Luciano.<sup>13</sup> El caso es que, como señalan los críticos, en todo el donoso escrutinio se excluyen los libros de devoción –la vida contemplativa no es algo que fuera mucho con Quijano–, así como los de historia y la novela picaresca, seguramente porque el realismo no sintonizaba con las mentiras ficticias que ilusionaban al enjuto hidalgo; hay poesía heroica, libros pastoriles y libros caballerescos, nada más, así como las disparatadas fantasías de Torquemada.

La clave para interpretar el capítulo sexto la da, sin duda, el capítulo cuadragésimo séptimo del cuarto volumen, donde el cura hace un análisis comparativo entre lo que es buena y mala narrativa, evocando precisamente el capítulo sexto; pero hay que matizar además que del clerical escrutinio se salvan únicamente los arquetipos, los que destacan por su singularidad o “invención”; Cervantes se ufanaba de originalidad como narrador y sus novelas eran doblemente “ejemplares” no ya por su virtud, sino por su carácter único y primigenio: no eran “imitadas ni hurtadas” como las del *Patrañuelo* de Timoneda; su mismo hidalgo era “ingenioso”, esto es, creativo, novedoso no sólo en la acepción que a ese adjetivo quiso darle el doctor Huarte de San Juan. En consecuencia, se salvan los arquetipos, los modelos de series de novelas: el *Amadís de Gaula* como primero de los amadises, el *Palmerín de Inglaterra* como cabeza de los Palmerines y el *Tirante el Blanco* como único y

---

<sup>12</sup> *Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse annium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superaverit.* (Marco Fabio Quintiliano, *Institutiones*, X, 46).

<sup>13</sup> Arturo Marasso, *Cervantes*, 1946.

excepcional libro realista, al que se reprocha sin embargo cierta indecencia. De la misma manera, si existe un original italiano del poema del Ariosto, lo prefiere el cura mejor que una traducción: todo es cuestión de “originalidad”. El personaje protagonista además lo proclama: es un arquetipo viviendo en el país de las reminiscencias, y debían suprimirse la copias:

«Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho [*Valdovinos, el moro Abindarráez*], sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama...» I, 5.

El Renacimiento había multiplicado el número de los libros y se hacía necesario escoger lo mejor: decae pues el argumento y principio de autoridad medieval y surge el sentido crítico racionalista, precisamente para restablecer ese principio sobre más firme base. Ese sentido crítico es consecuencia del cada vez más intenso sentimiento de la insuficiencia de la razón humana, postura que conduce al escepticismo o al nihilismo y que causará la “desilusión”, “desencanto” o desencantamiento y muerte de *Don Quijote*. El prólogo de *Don Quijote* es una burla de la erudición pedantesca que acumula citas de forma pedregosa, sin selección, sin establecer una jerarquía desde la idea; de esa manera, Cervantes, que era discípulo del erasmista López de Hoyos, se decanta por la imitación ecléctica erasmista frente a la imitación ciceroniana, que todo lo limita a un solo autor. *Don Quijote* imita varios modelos, y siempre lo mejor de cada uno; no imita a solamente un autor en todo. Su escritura es, según sus palabras, una escritura variada, libre, “desatada”:

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

Podría decirse que, como asegura el gran narrador Paul Auster, desdoblado en personaje de su novela *La ciudad de cristal*, primera de su *Trilogía de Nueva York*, que el verdadero autor de *Don Quijote* es Don Quijote, que elige a sus propios narradores en el Cura, Sancho y el Bachiller y se disfraza de Cide Hamete Benengeli para que ellos le cuenten la historia a fin de que sirva de efecto curativo de su manía al pobre hidalgo cuando se lea así retratado. Esa amalgama de diversos puntos de vista es lo que confiere la originalidad a la novela cervantina

para Auster, quien declara en una entrevista incluida en su *El arte del hambre* que Cervantes le impresionó profundamente. La inclinación metaficcional de su última narrativa (y en concreto de *La noche del oráculo*) parece derivar en parte de esta raíz cervantina y de esa reflexión incluida en esta obra inicial, primero de sus grandes éxitos.

Pero, volviendo a este famoso capítulo, que resulta fundamental en tanto que la crítica ha afirmado que es el verdadero umbral de la decisión de Cervantes de prolongar lo que en principio iba a ser una novela ejemplar, es la *imitatio eclectica* la verdadera raíz de la estructura paródica de *Don Quijote*, que es a la vez una parodia del romancero, de los libros de caballerías y una más ocasional de los libros pastoriles y del teatro de Lope de Vega, sin contar por otra parte la inclusión de discursos, novelas intercaladas, entremeses, chistes, cuentecillos, refranes y poemas. Por esa razón *El licenciado Vidriera* es de hecho un precedente del *Don Quijote* menos por el personaje protagonista, el “loco sabio” Tomás Rodaja, que por constituir un variopinto centón de chistes, y pertenece más bien, salvo mejor parecer, al usitado género de las misceláneas o silvas de varia lección que hacía furor en la época, habida cuenta de que la mayor parte de su contenido central es ese y su leve esquema narrativo es un paréntesis que se limita a ofrecer principio y final. Como precedente, pues, de la primera parte de *Don Quijote*, ha de contarse no sólo por ofrecer un modelo de personaje, sino por poseer una estructura de formas encajadas y heterogéneas típicamente manierista similar a la gran narración quijotesca posterior.

Por otra parte, hay que tener en cuenta el bibliocausto como la hábil triquiñuela de un escritor que sabía que los hechos poco importantes tenían que ser tratados como si lo fueran e, inversamente, los importantes no (de ahí, entre otras cosas, la simplicidad que caracteriza al capítulo en que muere Don Quijote). El hecho de que sea un personaje libresco el que quema un libro es en realidad un artificio narrativo que sirve para consolidar una nueva estética: el Realismo. Con la quema de los libros se concede a una realidad ficticia el status de realidad verdadera desarmando toda posible crítica en el pacto narrativo autor-lector. Al mismo tiempo, a lo largo del episodio, es evidente el paralelismo que hace Cervantes con un *auto de fe*: “El brazo seglar” del ama utiliza la fórmula con que la Inquisición entregaba a los reos al fuego. ¿Se encuentra aquí alguna crítica a los autos de fe? El caso es que dos frases hechas más pueden inclinar el juicio por ese camino: “tras la cruz se halla el diablo” y “pagan justos por pecadores” cuando se deja al resto de los libros que sean condenados al fuego sin remisión. Sea lo que



piense Américo Castro, ni sí ni no. Cervantes se compadece de algunos libros “que esperan pacientemente el fuego”, pero no hay elementos textuales suficientes para suponer nada, cuando tampoco lo supusieron sus quisquillosos contemporáneos: Cervantes criticaba a la Inquisición tal y como la sociedad de su tiempo permitía esa crítica, amparado en el anonimato de las frases hechas y los refranes.

¿Cuál fue el primer eco de este capítulo en la literatura universal? Hay que esperar hasta el siglo XIX con los albores del Romanticismo. Un militar retirado y desilusionado como Alfred de Vigny se identifica con un caballero desencantado como Don Quijote. Para aquél la labor del artista es tan inútil como la del manchego. Es famosa la anécdota que se inventa Vigny: cuando le preguntan a Cervantes en su lecho de muerte a quién ha querido representar en Don Quijote, responde: “A mí”. La botella al mar del francés es lo mismo que Don Quijote contra el molino de viento, algo tan “condenado” al fracaso como Eloa, la lágrima de Dios que intenta redimir a Satán o como Chatterton el poeta, quien, ahogado por el aburguesado y vulgar materialismo orleanista representado en Talbot y Bell, quema sus libros y se suicida, y es a lo que voy. Es el *Chatterton* de Alfred de Vigny.<sup>14</sup> Al igual que Don Quijote, Vigny centra toda su obra en un concepto de honor militar anticuado, que entiende como imperativo categórico para la vida, y su lírica, de naturaleza romántica y metafísica, indaga en la inutilidad y soledad de la obra de arte como comunicación. El genio es fundamentalmente incomprendido, o no lo sería. Ese es el sentido de su famosa *Bouteille à la mer*, y ese es el sentido también del sacrificio del poeta juvenil Chatterton, quien quema sus manuscritos y se envenena. Quizá haya que aclarar que Thomas Chatterton existió realmente entre 1752 y 1770 y resultó ser el falsario más joven de la historia. Aprendió a leer por sí mismo a los siete años y como lector voraz leía todo el día en el altillo de su casa. Admirador de Macpherson, creó un heterónimo, cual Pessoa los suyos, con apenas 18 años, personas, linajes, biografías y autobiografías. Hizo que sus propias creaciones se cartearan entre ellos y no le tembló el pulso en mezclarlos entre sucesos y personajes reales. Es un personaje de su propio texto, como Don Quijote, que habita degradado en un extraño libro de caballerías, pero no engendró un caballero medieval, sino un monje medieval, Thomas Rowley, cuyo lenguaje antiguo llegó a engañar a ilustres escritores como Horace

---

<sup>14</sup> Citaré por la traducción de José Robles para la editorial Calpe (1920), que es lo que tengo.

Walpole, si bien los especialistas descubrieron al cabo la superchería y el muchacho, que sólo pretendía ganar dinero para su madre pobre, se suicidó, como el propio Macpherson, otro ilustre falsario creador del bardo Ossian, del rey Fingal y de toda su cosmogonía céltica. En su pieza literaria sobre Chatterton, Vigny encuentra un Don Quijote adolescente que como el Werther de Goethe se enamora de una mujer, Kitty Bell, casada con una auténtica vulgaridad burguesa, que transfigura en una pura Dulcinea. Lord Talbot es incapaz de encontrar “utilidad” a la poesía que escribe el joven, y exige que reniegue de ella y que además sea una apostasía pública para convertirse en humilde ayuda de cámara. Es una renuncia a los ideales semejante a la que realizó don Quijote. La postura de desesperación resignada de Vigny es similar a la que refleja Alonso Quijano en los capítulos finales de su novela, pero eso, para quien reduce la vida al honor, equivale a la muerte. Vigny, mientras la esperaba, se refugió en el silencio; el refugio para Cervantes fue, sin embargo, la sonrisa.

¡Oh, Muerte, ángel de libertad, qué dulce es tu paz! Tenía razón en adorarte, pero no tenía la fuerza, de hacerte mía. Sé que tus pasos serán lentos y seguros. Mírame, ángel severo, quitarles a todos la huella de mis pasos en esta tierra.

*(Echa al fuego todos sus papeles.)*

¡Andad, nobles pensamientos, escritos para todos esos ingratos desdenosos, purifícaos en las llamas y subid al cielo conmigo!

*(Levanta los ojos al cielo, y desgarrá lentamente sus poemas, con la actitud grave y exaltada de un hombre que hace un sacrificio solemne.)*<sup>15</sup>

En *Stello*, donde se contiene un borrador del *Chatterton*, deja bien claro que las armas y las letras no pueden ir unidas, ni la vida activa con la contemplativa. Ciertamente, reflexionó mucho sobre los bibliocaustos. En una novelita póstuma suya, *Dafnis*, recoge el siguiente borrador, que alude a los desórdenes revolucionarios que agitaron Francia tras 1830:

Marchaba el pueblo a orillas del río, divirtiéndose con la alegría de los muchachos sacrificadores, y veíanse flotar en el agua un infinito número de libros grandes y pequeños. Rollos de papiro antiguo, pergaminos medievales y hojas hebreas chocaban como

---

<sup>15</sup> Victor-Alfred de Vigny, *Chatterton*, Madrid: Calpe, 1920, p. 132.

cáscaras de nueces abandonadas, y su vista regocijaba a los niños pequeños que jugaban en la orilla.

El Doctor Negro y Stello se acercaron al río y compraron a un niño uno de aquellos grandes libros. Apenas le hubieren recorrido con los ojos cuando reconocieron una emocionante lamentación del sabio Gregorio Bas, Hebraeus, Abulfaraj, sobre la pérdida de la Biblioteca de Alejandría, incendiada por los bárbaros.

El Doctor Negro sonrió; Stello suspiró.

Leyeron ambos ávidamente aquellas bellas palabras escritas en el siglo XIII sobre un acontecimiento de los bárbaros del VII. Pero no pudieron seguir leyendo porque faltaban trescientas páginas, que habían sido arrancadas por los bárbaros de Paris del siglo XIX, entre los que hemos caído hoy.

En la versión que había de ser definitiva este episodio ocupa el segundo capítulo, mucho más ampliado; aparece aquí el desdén aristocrático de Vigny y su simétrico desprecio por lo antiguo y lo moderno:

—Veamos qué es lo que hace rodar bajo sus pezuñas —dijo el Doctor Negro, agachándose para coger uno de los grandes pergaminos; y leyendo en voz baja las primeras palabras que encontró—:

¡Sangrienta broma! —dijo el eterno menospreciador del azar—  
. *El incendio de la Biblioteca de Alejandría por Omar.*

—He ahí uno —dijo el obrero riendo burlona mente— al que ya le he arrancado la mitad. ¿Quieren lo que queda? Es del Arzobispado<sup>16</sup>.

El Doctor Negro estuvo un rato sin responder, mientras indagaba en los rasgos de aquel hombre si corría por sus venas sangre de árabes o de hunos. Luego, saliendo de su distracción, súbitamente:

—Es aún demasiado grueso —dijo—. Arrancadle otro poco para reanimar los faroles que se apagan

—Sí, sí —dijo el hombre—; os hacéis el indiferente para llevároslo entero. ¡Pero no! ¡Otro puñado do palabras—dijo—al río!

E hizo saltar las letras griegas con la mano más vigorosa que haya destrozado jamás las hojas de un libro despreciado y sublime.

—¡Duro, duro! —dijo el Doctor Negro con mayor sangre fría que nunca—. Cree molestarnos —Prosiguió mirando a Stello—, ¡Como si alguien supiese mejor que nosotros la inutilidad de las

---

<sup>16</sup> La escena descrita es el saco del Arzobispado el 14 de febrero de 1831.

ideas, dichas o escritas!. ¡Duro, duro, amigo! ¡Destrocemos y ahoguemos los libros, esos enemigos de la libertad de cada uno, esos enemigos del ocio, que pretenden obligarnos a pensar, cosa odiosa, fatigosa y maldita; obligarnos a saber lo que se ha sentido antes de nosotros y hacernos creer que ganamos algo con conocernos! ¡Fuera! ¡Hoy estamos muy por encima del pasado!

El hombre ya no comprendía nada, y cuando vio al mismo Doctor arrancar las hojas y arrojarlas al agua se quedó estupefacto.

—Quedaos con el resto si queréis —dijo.

Y por unas monedas de plata abandonó los manuscritos, sus enemigos, como hueso que ya no es agradable roer.

—Después de todo —dijo alzando los hombros y mirando a sus tres hijos— ¿nos importa todo esto a nosotros? Lo que quieren no lo sabemos; pero sabemos muy bien lo que nos quitan.

En parte inspirada en el episodio del *Chatterton* de Vigny, aparece una clásica pieza operística, *La Bohème* de Giacomo Puccini. El libreto se debe a sus pacientes letristas habituales, Giuseppe Giacosa, monologuista, y Luigi Illica, dialoguista. Ahí el aterido poeta protagonista quema su propia obra teatral para calentarse en el gélido ático-buhardilla que habita, pero la pieza se inspira en una novela autobiográfica de Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1851), que popularizó el término *bohémio* y creó la leyenda del Barrio Latino en París. Ahí también hay un poeta, Rodolphe, que quema una obra para calentarse imitando a Chatterton. Uno de los personajes es un bibliómano, Gustave Colline, que gasta todo lo que gana al dar clases en viejos libros comprados a los *bouquinistes* del Sena; porta un frac negro en cuyos bolsillos, de fondos reventados, alberga una biblioteca entera:

Este frac célebre tenía una forma particular, la más extraña que se pudiese ver: los faldones, muy largos, pendientes de un talle muy corto, poseían dos bolsillos, verdaderos abismos, en los que Colline tenía la costumbre de alojar una treintena de volúmenes que llevaba eternamente consigo, lo que hacía decir a sus amigos que, durante las vacaciones de las bibliotecas, los sabios y los literatos podían ir a buscar datos en los faldones del frac de Coline, biblioteca siempre abierta a los lectores.

Aquel día, por caso extraordinario, el frac de Colime no contenía más que un volumen en cuarto de Bayle; un tratado de las facultades hiperfísicas, en tres volúmenes; un tomo de Condillac; dos volúmenes de Swedenborg, y el *Ensayo sobre el hombre*, de

Pope. Cuando hubo desembarazado su frac biblioteca, permitió a Rodolfo vestirse con él.

—Mira —dijo éste—, el bolsillo izquierdo pesa mucho todavía; te has dejado algo.

—Coline —. Es verdad; he olvidado vaciar el bolsillo de las lenguas extranjeras.

Y sacó de él dos gramáticas árabes, un diccionario malayo y un *Perfecto vaquero*, en chino, su lectura favorita.

Murger caracteriza a su bohemio bibliómano como un Don Quijote; es más, le pone el yelmo de Mambrino de la filosofía moderna, "*l'armet de Mambrin de la philosophie moderne*":

Colline iba cargado, como siempre, de una docena de libros viejos. Vestido con el inmortal abrigo color avellana, cuya solidez hace creer que haya sido construido por los romanos, y tocado con su famoso sombrero de alas anchas, cúpula de castor bajo la que se cobijaba el enjambre de los ensueños hiperfísicos, y que fue apodado el yelmo de Mambrino de la filosofía moderna, Gustavo Colline andaba a pasos lentos y rumiaba en voz baja el prefacio de una obra que estaba desde hace tres meses en prensa... en su imaginación.

Los amigos artistas y sus amantes pasan un hambre extraordinaria (lo que aprovecha Murger para comparar cualquier comida pobretona con la pitanza de unas "Bodas de Camacho") y unas penurias indescriptibles. El frío que atraviesa el poeta del grupo, Rodolphe, es devastador. Le han encargado un epitafio, pero hace tanto frío que no puede escribir:

En el acto se puso a trabajar. Pero no tardó en advertir que, si su cuerpo estaba preservado casi del frío, sus manos no lo estaban; no había escrito dos versos de su epitafio cuando un entumecimiento feroz vino a morderle los dedos, que soltaron la pluma.

—El hombre más valeroso no puede luchar contra los elementos —dijo Rodolfo cayendo anonadado sobre una silla—. César pasó el Rubicón, pero no hubiera pasado el Beresina.

De pronto el poeta lanzó un grito de alegría del fondo de su pecho de oso, y se levantó tan bruscamente que vertió parte de la tinta sobre la blancura de su piel: había tenido una idea renovada de *Chatterton*.

Rodolfo sacó de debajo de su cama un montón considerable de papeles, entre los que se encontraban una docena de manuscritos enormes de su famoso drama *El vengador*. Este drama, en el que había trabajado dos años, había sido hecho, rehecho y vuelto a hacer tantas veces que, reunidas las copias, formaban un peso de siete kilos. Rodolfo puso aparte el manuscrito más reciente y arrastró los otros ante la chimenea.

—Estaba seguro de que les encontraría colocación — exclamó—, con paciencia. ¡He aquí, ciertamente, un bonito leño de prosa! ¡Ah! Si hubiese podido prever lo que ocurre, habría hecho un prólogo y hoy tendría más combustible. Pero, ¡bah!, no se puede prever todo.

Y encendió en su chimenea algunas hojas del manuscrito, a cuya llama se desentumeció las manos. Al cabo de cinco minutos el primer acto de *El vengador* estaba “representado” y Rodolfo había escrito tres versos de su epitafio. Nadie en el mundo podría pintar la sorpresa de los cuatro vientos cardinales al advertir fuego en la chimenea.

—Es una ilusión —sopló el viento del Norte, que se divertía en alborotar el pelo de Rodolfo.

—Si fuéramos a soplar en el tubo —replicó otro viento—, haría humo la chimenea.

Pero cuando iban a comenzar a importunar al pobre Rodolfo, el viento del Sur vio al señor Arago en una ventana del Observatorio, donde el sabio hacía con el dedo una amenaza al cuarteto de aquilones.

El viento del Sur gritó entonces a sus cofrades: “Escapémonos muy de prisa; el almanaque marca un tiempo de calma para esta noche; nos encontramos en contradicción con el Observatorio, y si no hemos vuelto a casa a media noche el señor Arago nos hará detener.”

Durante este tiempo el segundo acto de *El vengador* ardía con el mayor éxito y Rodolfo había escrito diez versos. Pero no pudo escribir más que dos durante el tercer acto.

—Había pensado siempre que este acto era demasiado corto - murmuró Rodolfo—; pero sólo viéndolo representar advierte uno los defectos. Felizmente, éste va a durar más tiempo: tiene veintitrés escenas, con la escena del trono, que debía ser la de mi gloria...

La última tirada de la escena del trono revoloteaba en llamitas cuando Rodolfo tenía todavía una estancia que escribir.

—Pasemos al cuarto acto —dijo tomando un aire fogoso—. Durará sus cinco minutos, es todo monólogo.

Pasó al desenlace, que no hizo más que flamear y extinguirse. En este momento Rodolfo encuadraba en un magnífico arranque

de lirismo las últimas palabras del difunto en cuyo honor acababa de trabajar.

—Todavía queda para una segunda representación —dijo empujando bajo su cama algunos otros manuscritos.

Como vemos, también en esta obra se encuentra un bibliocausto, si bien se inspira en el de *Chatterton* de De Vigny, recontaminado con elementos cervantinos. El pasaje tendrá larga descendencia a través de los distintos libretos de ópera que se inspiraron en la obra de Murger, y no me refiero solamente a *La Bohème* de Puccini. Continuando con autores franceses, en Gustave Flaubert encontramos seguramente a uno de los más marcados por la lectura de *Don Quijote*.<sup>17</sup> Pespuntea su correspondencia literaria ese fervor. Su Emma Bovary es, en realidad, una señora que enloquece leyendo literatura sentimentaloides y que, al igual que el autor y que el hidalgo manchego, quiere escapar de la vulgaridad, que es la forma de ser del tiempo mientras se espera la muerte. Para ello lleva a la realidad sus fantasías de evasión mediante aventuras amorosas como sus heroínas; mas una interpretación sociológica nos hablará de cómo sacude el aburrimiento al sexo femenino en una edad en que la enseñanza se ha extendido al presunto sexo débil, pero sin embargo eso no se corresponde con un papel activo en el mundo del trabajo ni con una independencia intelectual y unos derechos políticos o educativos efectivos que la lleven, por ejemplo, a la Universidad. Al cabo, las aventuras amorosas de Emma son tan ridículas, torpes y estúpidas como las que refleja Stendhal. Mas la aparición del donoso escrutinio intuyo que debía coronar la obra final del escritor, *Bouvard et Pécuchet*, desgraciadamente inacabada. Allí los ecos cervantinos son abrumadores. Por ejemplo, todos recordarán aquel famoso pasaje del primer capítulo de *Don Quijote* en que se abomina de la absurda lógica de lo imposible de los libros de caballerías:

Aquellas intrincadas razones tuyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos donde en muchas partes hallaba escrito: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura». Y también cuando leía: «Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las

---

<sup>17</sup> Cfr. Emilio Alarcos Llorach, “La interpretación de *Bouvard et Pécuchet* y su quijotismo”, *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Ediciones Júcar, 1976, p. 61-98. El trabajo original se publicó en 1948.

estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza». Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para solo ello.

Flaubert pone a sus dos mediocres funcionarios, que han recibido una cuantiosa cantidad de dinero gastada casi en su integridad en libros, a estudiar la totalidad del conocimiento humano, con lo que termina por conducirlos al escepticismo, y no a la desesperanza ontológica del manchego; es de imaginar que la inacabada novela terminaría en un auto de fe papalero, pues los paralelismos con *Don Quijote* son demasiado evidentes. Bouvard y Pecuchet pierden el juicio haciendo resúmenes paradójicos de toda disciplina, por ejemplo, la estética:

Hay que observar las conveniencias; pero las conveniencias varían y por perfecta que sea una obra, no será siempre irreprochable. Hay, sin embargo, lo Bello indestructible, de lo cual ignoramos las leyes, pues su génesis es misteriosa.

Puesto que una idea no puede expresarse por todas las formas, hemos de reconocer límites entre las artes, y en cada una de las artes varios géneros. Pero surgen combinaciones en las que el estilo de una entrará en otra so pena de desviarse de su finalidad, de no ser verdadera.

La aplicación demasiado exacta de lo Verdadero perjudica a la Belleza, y la preocupación por la Belleza impide lo Verdadero. Sin embargo, sin ideal no hay lo Verdadero; es por esto que los tipos son de una realidad más permanente que los retratos. El Arte, por otra parte, no trata sino de lo Verosímil, pero lo Verosímil depende de quien observa y es una cosa relativa, pasajera.

Así se perdían en razonamientos y Bouvard creía cada vez menos en la estética.

—Si no es una broma, su rigor se demostrará con ejemplos. Ahora escucha.

Y leyó una nota que le había costado no pocas búsquedas.

—Bouhours acusa a Tácito de no tener la simplicidad que reclama la Historia. El señor Droz, un profesor, censura a Shakespeare por su mezcla de lo serio con lo bufo. Nisard, otro profesor, piensa que André Chemier, como poeta, está por debajo del siglo XVII. Blair, un inglés, deplora en Virgilio el cuadro de las Arpías. Marmontel lamenta las licencias de Homero. Lamotte no admite la inmoralidad de sus héroes, a Vida le indignan sus comparaciones. En una palabra ¡todos los hacedores de retóricas, de poéticas y de estéticas me parecen unos imbéciles!



—¡Exageras! —dijo Pécuchet.

Las dudas los agitaban, porque si los espíritus mediocres (como observa Longín) son incapaces de cometer errores, los errores son propios de los maestros y ¿habrá que admirarlos? ¡Es demasiado! No obstante ¡los maestros son los maestros! El hubiera querido que estuviesen de acuerdo obras y doctrina, los críticos y los poetas, aprehender la esencia de lo Bello; y esas cuestiones lo preocupaban de tal modo que le revolían la bilis. Lo que ganó fue una ictericia.

Los ecos del bibliocausto cervantino son, como cabe esperar, más claros en la literatura española. Eso es especialmente significativo en la llamada Generación del 98. Unamuno, por ejemplo, evocó el bibliocausto cervantino en dos pasajes. En primer lugar, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, publicado precisamente el año del tricentenario, en 1905:

Aquí inserta Cervantes aquel capítulo VI en que nos cuenta «el donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo», todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto.

Aparece aquí la típica insistencia unamuniana en la vida frente a la razón; dos realidades que no se pueden entremezclar, como el agua y el aceite, fruto de su lectura de Kierkegaard. Pero donde realmente aborda el tema es en uno de los mejores cuentos de su producción narrativa, “La revolución en la biblioteca de Ciudamuerta”, publicado en la revista madrileña *Nuevo Mundo*, el 28 de septiembre de 1917, cuando ya estaba claro que la huelga revolucionaria de Asturias había fracasado. Entre líneas parece evidente que se alude a esos hechos, aunque en realidad el cuento tiene un contenido metafísico muy profundo. Este breve, pero muy enjundioso cuento, es en realidad una parábola o relato simbólico muy cercano a las obras de Kafka y prefigura un cuento posterior de Borges, *La biblioteca de Babel*, que parece haberse inspirado en esta pieza de Unamuno. Éste lo venía gestando desde antiguo: en el prólogo de *Amor y pedagogía* el escritor vasco ya contaba su experiencia con un librero que quería que todas las obras se publicaran con el mismo tamaño, inspiración para el personaje de su joven y quijotesco bibliotecario que, enfrentado con los que prefieren la clasificación por materias o lenguas, y harto de “la tontería más que la mala intención, la inepticia y la incapacidad, fueran la fuente del enorme montón de

menudas injusticias –como una montaña de granos de arena- que produce el general descontento público”, enloquece derribando todas las estanterías de la biblioteca y encarnando así de forma dramática la agónica “alterutalidad” de la filosofía unamuniana. La alusión al episodio cervantino aparece en la denuncia que realiza del robo de uno de los libros de caballerías mencionados en tal capítulo:

“Aquí ha ocurrido caso como aquel del ejemplar de uno de los libros de caballerías que figuran en el escrutinio del *Quijote* que faltaba para la colección que de ellos hizo el marqués de Salamanca, que se hallaba en la Biblioteca Municipal de Oporto, y que un embajador de España en Portugal logró sacarlo de allí para trasladarlo, y se dijo por entonces que no desinteresadamente, a la librería del dicho marqués”.

Nueva *sensación* en el concurso al oír, acaso por vez primera, esta tan conocida anécdota histórica, y que se la cuentan a cualquier visitante de la Biblioteca Municipal de Oporto.

Pero merece la pena reproducir el cuento aquí, ya que es breve:

Había en la biblioteca pública de Ciudadmuerta dos bibliotecarios que, como apenas tenían nada que hacer, se pasaban el tiempo discutiendo si los libros debían estar ordenados por las materias de que tratasen o por las lenguas en que estuviesen escritos. Y al cabo de mucho bregar vinieron a ponerse de acuerdo en ordenarlos según materias, y, dentro de éstas, según lenguas, en vez de ordenarlos según lenguas y, dentro de éstas, según materias. Venció, pues, el materialista al lingüista. Pero luego se acomodaron ambos a la rutina, aprendieron el lugar que cada volumen ocupaba entre los demás, y nada les molestaba ya sino que el público se los hiciera servir. Echaban las grandes siestas, rendían culto al balduque y remoloneaban cuando había que catalogar nuevas adquisiciones.

Y hete aquí que, no se sabe cómo, viene a meterse entre ellos un tercer bibliotecario, joven, entusiasta, innovador y, según los viejos, revolucionario. ¿Pues no les salió con la andrómida de que los libros no deben estar ordenados ni por materias ni por las lenguas en que están escritos, sino por tamaños? ¡Habrase oído disparate mayor! ¡Estos jóvenes utópicos y modernistas...!

Pero el joven bibliotecario no se rindió y, prevaliéndose de que su charla divertía a los dos viejos ordenancistas y sesteadores, al materialista y al lingüista, emprendió la tarea de

demostrarles que, artificio por artificio, el de ordenar los libros según tamaño era el más cómodo y el que mayor economía de espacio procuraba, aprovechando estantes de todas alturas. Era como quedaban menos huecos desaprovechados. Y, a la vez, les convenció de otras reformas que había que introducir en la catalogación. Mas para esto era preciso ponerse a trabajar, y aquellos dos respetables funcionarios no estaban por el trabajo excesivo. Se contentaban con lo que se llama cumplir con la obligación, que, como es sabido, suele consistir en no hacer nada.

No se oponían, no —¡qué iban a oponerse!—, a las reformas que el joven revolucionario propugnaba; lo que hacían era ir las siempre difiriendo. Y más que por otra cosa, por haraganería. Faltábales tiempo, que lo necesitaban para hacer cálculos y más cálculos sobre el escalafón del Cuerpo, para leer los periódicos y para pedir recomendaciones para sus hijos, yernos y nietos. Y para jugar al dominó o al tute además. La haraganería y la rutina eran allí, como en todas partes, el mayor obstáculo a todo progreso.

Harto el joven de que le oyeran y le diesen la razón, sin hacerle más caso, amenazoles un día con echar abajo todos los volúmenes, para obligarlos así a reordenarlos debidamente.

—¡Ah, eso sí que no! —exclamó, indignado, el materialista—. Con amenazas, ¿eh, mocito? ¡Pues ahora sí que no se les toca a los libros!

—¡Pues no faltaba más! —agregó el lingüista—. A buenas se logra todo con nosotros; pero lo que es a malas...

—Pero es que voy perdiendo la paciencia... —arguyó el joven.

—Pues no perderla —le contestó el materialista—. ¿Qué se ha creído usted, que eso era cosa de coser y cantar? Hay que meditar mucho las cosas antes de hacerlas... —dijo el revolucionario—. Será sestear...

Y la discusión acabó de mala manera y muy satisfechos los dos viejos de tener un pretexto para seguir no haciendo nada. Porque eso de «a mí no se me viene con imposiciones y malos modos» es el recurso a que apelan los que jamás atienden a razones moderadas ni están nunca dispuestos sino a no hacer caso.

Y un día sucedió una cosa pavorosa, y fue que el joven bibliotecario, harto de la senil tozudez de aquellos dos megaterios humanos, aburrido de su indomable voluntad de no salirse de la rutina y del balduque, fue y empezó a echar todos los libros por el suelo. ¡La que se armó, cielo santo! Iban rodando por el suelo, en medio de una gran polvareda, mamotreto tras mamotreto; los

incunables se mezclaban con los miserables folletos en rústica; aquello era una confusión espantosa. Un tomo de una obra yacía por acá, y tres metros más allá otro tomo de la misma obra. Los dos viejos quedaron aterrados. Y tuvo el joven que comparecer ante el Consejo Superior del Cuerpo de Bibliotecarios a dar cuenta de su acto.

Y habló así:

—Se me acusa, señores bibliotecarios, de haber introducido el desorden, de haber turbado la normalidad, de haber armado una verdadera revolución en la biblioteca de Ciudadmuerta. Pero, vamos a ver: ¿a qué llaman mis dos colegas orden? ¿Al que ellos habían establecido, el de materias y lenguas, o al que iba a establecer yo, el de tamaños? ¿Qué es orden? ¿Qué es desorden?

«Yo quise, señores, pasar de un orden a otro gradualmente poco a poco, por secciones; pero estos dos sujetos, aunque me daban buenas palabras, no estaban dispuestos a renunciar a sus siestas, a sus cálculos cabalísticos sobre el escalafón, a las intrigas para colocar a sus hijos, yernos y nietos, que tanto tiempo les ocupaban; a sus partidas de dominó o de tute, a sus tertulias. Son rutinarios, son haraganes, y además presuntuosos. Y hasta sospecho que si se oponían a la nueva ordenación es para que no se descubriese los volúmenes que faltan y que ellos han dejado perderse por desidia o por soborno».

Al decir el joven esto, prodújose en la concurrencia eso que en la innoble jerga parlamentaria se conoce con el nombre técnico de *sensación*. Los dos viejos acusados protestaron airadamente.

—“Sí, señores —prosiguió el joven con más energía—; a favor de esa ordenada desidia, de esa normal haraganería, aquí han podido hacer los bibliómanos lo que les ha dado la gana. Los más preciosos códices de nuestra biblioteca han desaparecido de ella. Figuran hoy en las librerías privadas de distinguidos próceres. Aquí ha ocurrido caso como aquel del ejemplar de uno de los libros de caballerías que figuran en el escrutinio del *Quijote* que faltaba para la colección que de ellos hizo el marqués de Salamanca, que se hallaba en la Biblioteca Municipal de Oporto, y que un embajador de España en Portugal logró sacarlo de allí para trasladarlo, y se dijo por entonces que no desinteresadamente, a la librería del dicho marqués”.

Nueva *sensación* en el concurso al oír, acaso por vez primera, esta tan conocida anécdota histórica, y que se la cuentan a cualquier visitante de la Biblioteca Municipal de Oporto.

Y así continuó el joven bibliotecario contando todas las pequeñas cosas —y tan pequeñas!— que aquellos dos

testarudos haraganes, sólo cuidadosos de cobrar su sueldo, arrellanarse en sus poltronas y colocar a los suyos, habían dejado pasar. Y probó de la manera más clara que aquel orden no había sido orden, sino estancamiento y rutina y ociosidad. Y luego probó que el balduque puede llegar a ser un cordel de horca y un dogal para entorpecer todo progreso, y que el reglamento del Cuerpo era un conjunto de tonterías mayores que las que forman las ordenanzas esas de Carlos III. El escándalo que se armó fue indescriptible.

Y entonces, exaltándose, el joven bibliotecario pasó a sostener que la tontería, más que la mala intención, que la ineptitud y la incapacidad, son la fuente del enorme montón de menudas injusticias —como una montaña de granos de arena— que produce el general descontento público. Y habló del partido de los imbéciles, que, manejados por cuatro pícaros, actúa en nuestra patria. Y, exaltándose cada vez más, divagó y divagó. Hasta que le atajaron diciéndole: «Bueno, ¿y qué tiene que ver todo esto con los libros?» A lo que contestó: “Todo tiene que ver con todo”.

Y ahora, mis queridos lectores, Dios nos libre de que a cualquier loco se le ocurra ordenarnos por tamaños.<sup>18</sup>

Son muchas las interpretaciones posibles de este cuento (“todo tiene que ver con todo”); por un lado está la política: personificados en los dos pasivos bibliotecarios están los partidos alternantes de la Restauración, el de Cánovas y el de Sagasta, que corrompieron la presunta representatividad política ganada por la revolución de 1868. Se deja temer que la solución a esa crisis venga por parte de una revolución social que ha venido a anunciar la reciente huelga de Asturias, una dictadura o una simple guerra civil como las carlistas del siglo XIX. Por otra parte, una interpretación filosófica: ¿existe un orden en el mundo o no? Es la gran pregunta idealista de Cervantes en su obra maestra, que es respondida con la desilusión del héroe manchego y la negación de la existencia de una justicia poética: podrá existir el heroísmo, pero no existen los héroes. La acción, la neutralidad activa o *alterutalidad*, la agitación quijotesca de las conciencias es la salida unamuniana a esa situación angustiada del marasmo o estolidez de esa tradición eterna encarnada no por los libros, sino por la rutina de los libros. Para el humanismo de Unamuno, que es de hecho un *unahumanismo*, los libros

---

<sup>18</sup> Miguel de Unamuno, “La revolución en la biblioteca de Ciudamuerta”, *Cuentos de mí mismo*. Madrid, 1997, pp. 207-212

son menos importantes que los seres humanos que aparecen reflejados en ellos y que tienen más existencia que ellos mismos: Don Quijote pasa a asumir en su vida lo que no puede asumir como personaje literario o pasivo lector. Don Quijote pasa a estar vivo como el mismo Augusto Pérez de *Niebla* porque solamente la vida es lo que importa.

José Martínez Ruiz, “Azorín”, es un gran lector; gran parte de su obra es una glosa impresionista al margen de los clásicos y, como no podía ser menos, también ofrece su juicio sobre el clásico castellano por excelencia. En esta ocasión realiza una de sus habituales superposiciones temporales, que de alguna forma reactualizan al clásico:

Don Quijote ama sus libros; sobre este punto no cabe discusión. El día y la noche de Don Quijote son para los libros; le sorprende muchos días la aurora —la aurora con el consabido rosicler— inclinado sobre un libro. ¿Tiene encuadernados todos sus libros Don Quijote? Fueron estos libros encuadernados en el momento en que podían ser, encuadernados. ¿Cómo en el momento en que podían ser encuadernados? ¿Acaso todos los libros no pueden ser encuadernados en el momento que se quiera? Sí y no; muchos sí y muchos no. Estos de Don Quijote desde luego que no. *Los ángeles de la tierra*, de Pérez Escrich,<sup>19</sup> por ejemplo, ¿cómo hubiera podido ser encuadernado antes de que se repartiesen todas las entregas y de que la obra quedara así cabal? Acabamos de citar uno de los autores predilectos de don Quijote. Merecen también su predilección —es de justicia añadirlo— don Ramón Ortega y Frías, con su *Abelardo* y *Eloísa*,<sup>20</sup> Tárrego y Mateos, con su *Carlos IV el Bondadoso*,<sup>21</sup> Ayguals de Izco, con *María o la hija de un jornalero*.<sup>22</sup> Ayguals de Izco es el patriarca del

---

<sup>19</sup> El escritor y dramaturgo valenciano Enrique Pérez Escrich (1829-1897), famoso por sus “novelas por entregas” de intención cristiana y moralizadora. Murió pobre, dirigiendo un asilo.

<sup>20</sup> Ramón Ortega y Frías (1825-1883), novelista por entregas granadino seguidor del gran maestro del género de las novelas por entregas, Fernández y González, pero con menos talento que éste. Escribió ciento cincuenta, de nulo valor literario y en las que recurre a lo truculento y espeluznante. *Abelardo* y *Eloísa* (1867) fue su mayor éxito.

<sup>21</sup> Torcuato Tárrego y Mateos (1822-1889) fue un fecundo periodista, escritor y músico accitano que compuso novelas históricas y libros de viajes.

<sup>22</sup> Wenceslao Ayguals de Izco, (1801-1873), escritor de inspiración satírica y social que cultivó asiduamente la novela por entregas o folletín como medio para acceder a concienciar al proletariado. *María o La hija de un jornalero* es su obra más famosa y traducida al italiano, francés y portugués.

entreguismo: Don Quijote pone sobre su cabeza, es un decir, *María o la hija de un jornalero*; libro europeo, libro fundamental en la entreguería. Otros autores de los que figuran en la biblioteca son: Julián Castellanos, Pedro Escamilla, el Vizconde de San Javier, San Martín, Florencio Luis Parreño, Luis de Val.<sup>23</sup>

Hay en todo momento, en la historia de un pueblo, un cierto volumen de imaginación baldía, mostrenca, lleca, como las tierras sin romper, que espera el beneficio, el cultivo. Ese volumen puede ser más o menos grande, pero la calidad de la imaginación es siempre igual. Con mayor o menor extensión y peso, la imaginación no varía. La calidad es siempre la misma, la misma en los libros de caballerías que en las novelas por entregas. Lo que habría que examinar es el uso que en cada época se hace de tal volumen de imaginación. No supone menos imaginación *María o la hija de un jornalero* que el *Amadís de Gaula*: no es menos imaginativo Ayguals de Izco que Ordóñez de Montalvo. ¿Cómo se emplea el volumen de imaginación que nos corresponde? ¿Cómo se empleará mañana?<sup>24</sup>

Evidentemente, Azorín aprovecha para criticar la mediocre literatura de su tiempo y definirla como el paisaje de fondo que nutre el

---

<sup>23</sup> Azorín ignoraba que “Pedro Escamilla” es un seudónimo de Julián Castellanos y Velasco, un escritor de folletines sensacionalistas y piezas teatrales de escaso valor literario fallecido en 1891. Más importancia tuvo el historiador y jurista José Muñoz Maldonado, (1807-1875), conde de Fabraquer y vizconde de San Javier, ministro del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, que dirigió la revista *El Museo de las Familias*; colaboró en *El Panorama*, *Periódico de Literatura y Arte* y aquí figura como habitual traductor de folletines franceses de Paul de Kock. Antonio de San Martín (1841-1887). Coruñés, de ideología progresista, autor de algunas poesías y un vastísimo conjunto de novelas folletinescas de inspiración histórica. Si hubiera que destacar algunas, serían las cinco consagradas a Quevedo. Florencio Luis Parreño (1822-1897) compuso novelas históricas y de aventuras de intención moralizadora y católica en la línea de Fernández y González y Ortega y Frías, donde ensalza patrióticamente las hazañas guerreras de los españoles. Rechaza el naturalismo francés y de vez en cuando salpica sus obras de reflexiones moralizantes. El valenciano Luis de Val (1867-1930) es el más moderno de estos autores. Revelan el tono de su obra los títulos de algunas de sus novelas: *Los ángeles del arroyo (un libro para los padres)*, *El Calvario de un ángel o El manuscrito de una monja*, *El hijo de la obrera....*

<sup>24</sup> José Martínez Ruiz, “La biblioteca de Don Quijote”, en *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 181-182.

genio de las figuras literarias sobresalientes, al modo de la intrahistoria unamuniana.

No menos interesante y caracterizada es la evocación barojiana del episodio cervantino. Se encuentra en una de las novelas que integran las *Memorias de un hombre de acción*. Se trata de *Con la pluma y con el sable*, que narra los revueltos tiempos del Trienio Liberal. Allí encontramos a su antepasado Aviraneta con la misión encargada por el gobierno de realizar el inventario de un monasterio, hecho previo a la realización de una de las desamortizaciones que precedieron en el tiempo a las más conocidas y generales de Mendizábal y Madoz, durante el Trienio Liberal:

Una noche, que hacía más frío que de ordinario, los milicianos intentaron encender la chimenea del archivo. Habían ya quemado toda la leña y las astillas en una cocina de la portería, donde se hacía la comida, y no querían gastar la paja que tenían para las camas.

—Pues aquí no nos puede faltar papel—murmuró Aviraneta.

Y echó mano del primer tomo que tuvo a mano en la estantería del archivo. Era un manuscrito en pergamino, con las primeras letras de los capítulos pintadas y doradas y varias miniaturas en el texto.

—Esto no arderá— murmuró Aviraneta—. ¡Eh, muchachos!

—¿Qué manda usted?

—A ver si encontráis por ahí tomos en papel.

Jazmín, el Lebré y Valladares bajaron a la biblioteca y trajeron cada uno una espuerta de libros.

—Buena remesa — dijo Aviraneta—. Usted, Diamante, que ha sido cura.

— ¿Yo cura? —preguntó el aludido con indignación.

—O semicura, es igual. Usted nos puede asesorar. Mire usted qué se puede quemar de ahí. Una advertencia. Si alguno desea un libro de éstos, que lo pida. El Gobierno, representado en este momento por mí, patrocina la cultura... He dicho.

Diamante cogió el primer volumen al azar.

—Aurelius Augustinus -leyó- *De Civitate Dei. Argumentum operis totius ex-libro retractationum*.

—San Agustín—exclamó Aviraneta—. Santo de primera clase. ¿No lo quiere nadie?—preguntó—. ¿ Nadie? Bueno, al fuego. Adelante, licenciado.

—San Jerónimo: *Epístolas*.

—¿Nadie está por las epístolas? Al fuego también.

—Santo Tomás: *Summa contra Gentiles*.



—Santo Tomás —dijo Aviraneta, con solemnidad—, el gran teólogo de... (no sé de dónde fue). ¿Nadie quiere a Santo Tomás? Son ustedes unos paganos. ¡A ver esos papeles!

—*Carta de Alfonso VII, el Emperador* —leyó Diamante—, otorgada en unión de su hijo Don Sancho, donando al abad Domingo y a sus sucesores la propiedad del lugar que se llama Vide, entre el término de Penna Aranda y Zuzones, con todos sus montes, valles, pertenencias y derechos, con la condición de que *ibi sub beati augustini regula comniorantes abbatiam constituatis*.

—Bueno; eso se puede dejar, por si acaso—dijo Aviraneta— Sigamos.

—Fray Juan Nieto: *Manojito de flores, cuya fragancia descifra los misterios de la misa y oficio divino; da esfuerzo a los moribundos, enseña a seguir a Cristo y ofrece seguras armas para hacer guerra al demonio, ahuyentar las tempestades y todo animal nocivo...*

—Don Eugenio —dijo uno de los milicianos, sonriendo.

—¿Qué hay, amigo?

—Que yo me quedaría con ese *Manojito*.

—Dadle a este ciudadano el *Manojito* —exclamó Aviraneta.

—¿Para qué quiere esa majadería? —Preguntó Diamante.

—Es un deseo laudable que tiene de instruirse con el *Manojito*. ¡A ver el *Manojito*! Necesitamos el *Manojito*. La patria es bastante rica para regalar a este ciudadano ese *Manojito*.

Se entregó al miliciano el libro, y Diamante siguió leyendo:

—Aquí tenemos las obras de San Clemente, San Isidoro de Sevilla y San Anselmo.

—¿No las quiere nadie? —preguntó Aviraneta.

—Tienen buen papel, buenas hojas —advirtió Diamante.

—A la una. ., a las dos..., a las tres. ¿Nadie?... Al fuego.

—Otra carta de donación otorgada por el rey Alfonso VIII al monasterio de Santa María, de La Vid, y a su abad Domingo de *meam villam que dicitur Guma*, con todas sus pertenencias y términos de una y otra parte del Duero, *et inter vado de Condes et Sozuar*.

—Dejémoslo. Adelante, licenciado.

—Fray Feliciano de Sevilla: *Racional campana de fuego, que toca a que acudan todos los fieles con agua de sufragios a mitigar el incendio del Purgatorio, en que se queman vivas las benditas ánimas que allí penan*.

—Al fuego inmediatamente.

—Otra donación de Alfonso VIII y de su mujer Leonor al monasterio de La Vid, de la Torre del Rey, Salinas de Bonella, y varias fincas, y marcando los límites de Vadocondes y Guma.

—Diablo con los frailes, ¡cómo tragaban! —exclamó Aviraneta.

—Otra donación de Alfonso VIII al monasterio y a su abad don Nuño, de las villas (le Torilla y de Fruela, a cambio de mil morabetinos alfonsinos.

—Esto de los morabetinos sospecho que no le debió hacer mucha gracia a don Nuño—dijo Aviraneta.

—Augustinus: *De predestinatione sanctorum*.

—¡Al fuego! Siga usted, licenciado.

—Confirmación de una concordia sobre la división de los términos de Vadocondes y Guzna, hecha «en el anno que don Odoart fijo primero e heredero del Rey Henrric de Inglaterra rrecibio cavalleria en Burgos. Estuvieron presentes en la confirmación don Aboabdille Abenazar Rey de Granada, don Mahomat Aben-Mahomat Rey de Murcia, don Abenanfort Rey de Niebla, y otros vasallos del Rey

—¿Tenemos moros en la costa? Bueno; eso también hay que dejarlo.

—Un censo al Concejo y vecinos de Cruña de la granja de Brazacosta, mediante el canon de doscientas fanegas de pan terciado por la medida toledana “e un yantar de pan e vino e carne e pescado e cebada para las bestias que traire el dicho Abad con los frailes que con él viniesen».

—Siempre comiendo esa gente —dijo Aviraneta.

—Otro censo—leyó Diamante—a los vasallos de la granja llamada de Guma, con la condición de morar en ella, pagar cien fanegas de pan terciado, doscientos maravedises, juntamente con los diezmos, ochenta maravedises de martiniega y una pitanza al abad y monjes.

—Bueno; basta ya —exclamó Aviraneta—; nos vamos a empachar. Todo lo que esté manuscrito dejadlo, y lo que esté impreso, ya sea un libro sencillo de oraciones o de Teología, puede servir para calentarnos.

Así se hizo, y montones de papel llenaban el hogar de la chimenea todas las noches.<sup>25</sup>

Es evidente que Baroja despacha a gusto su anticlericalismo, rechaza el tradicional catolicidad de la tradición española y elabora en cierta manera, sabedor de la deliberada exclusión que realizó Cervantes de libros de devoción en el episodio, un *contrafactum* del donoso escrutinio: lo que le parece disparatado y absurdo al escritor vasco son las obras de teología, la escolástica en general y la moral antivitalista y

---

<sup>25</sup> Pío Baroja, “Auto de fe”, en su *Con la pluma y con el sable, Obras completas III*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1979 (2.º ed.), pp. 436-438

embustera que va contra su profunda fe en los beneficios civilizadores de la acción representada por los libros de caballerías. El paralelismo con el episodio cervantino es evidente en todo momento en el pasaje transcrito.

La siguiente evolución del tópico del bibliocausto, en la reelaboración decimonónica de Murger, hay que ir a buscarla en Norteamérica. William Saroyan (1908-1981) es uno de los escritores norteamericanos que creo más influidos por Cervantes, y a él se parece mucho, no sólo en que fue un voraz lector, sino en su interés por los valores humanos de sus personajes, lo que le convierte en un narrador profundamente realista por contenido y estilo; es más, a él también le marcó la experiencia de una guerra. De origen armenio muy humilde, abandonó pronto la escuela para ganarse la vida y tuvo una formación autodidacta de escritor bohemio; como su contemporáneo Ray Bradbury, a quien tanto se parece, puede decirse que su patria fue una biblioteca pública, según se ve en su *Autobiografía*, recientemente publicada en Península. En uno de sus libros más famosos, *El joven audaz del trapezio volante* (*The Daring Young Man of the Flying Trapeze*, 1964),<sup>26</sup> que es una de sus gavillas de relatos, hay un autobiográfico que resulta significativo para nuestro examen. Se titula “Un día de frío”. Tiene forma de carta, y en ella cuenta, a un amigo, que le escribe solamente para entretenerse y olvidarse del tremendo frío que pasa en un crudo invierno de San Francisco. Asume la pobreza como causa esa penuria y no la lamenta. Pero hace tanto frío que incluso le resulta imposible escribir, porque se le agarrotan las manos:

En una ocasión, mientras estaba escribiendo, pensé en conseguir una bañera y encender una hoguera dentro. Lo que quería hacer era quemar media docena de libros míos para calentarme y así poder escribir mi relato. Encontré una vieja bañera y me la llevé a mi cuarto, pero cuando me puse a buscar libros que quemar, no encontré ninguno. Todos mis libros eran viejos y baratos. Tengo unos quinientos y la mayoría me han costado unos cinco centavos, pero cuando me puse a buscar títulos para quemar, no pude encontrar ninguno.

Empieza entonces el donoso escrutinio de William Saroyan por un libro de anatomía en alemán de mil páginas que apenas le costó cinco ochavos. No entiende una palabra del idioma, pero tiene un respeto

---

<sup>26</sup> Hay traducción moderna en Barcelona: Acanilado, 2004, por la cual cito.

reverencial por una lengua de la que a veces paladea alguna frase, y le gustan sus magníficas ilustraciones.

Quando pensé en toda aquella letra borrada por el fuego y en todo aquel lenguaje exacto eliminado de mi biblioteca, me vi incapaz de hacerlo, así que aún conservo el libro.

Pasa pues a buscar novela barata “sin ningún valor, materia inorgánica” y escoge seis libros que pesaban más o menos lo que el libro en alemán. El primero es *Tom Brown en Oxford*,<sup>27</sup> un libro que no ha leído; antes de eliminarlo, lee un párrafo y, aunque no le parece una maravilla de prosa, tampoco le parece tan malo, y lo indulta. El segundo es una novela romántica de las que les prohíben a las muchachas,<sup>28</sup> y hace la misma operación, sin decir quién es la autora:

Aquello era tan malo que acababa por ser bueno, así que decidí que en cuanto pudiera leería el libro entero. Un joven escritor puede aprender mucho de nuestros peores escritores. Resulta muy destructivo quemar libros malos, casi más destructivo que quemar libros buenos.

Con lo que evoca sin nombrarlo el famoso consejo de Plinio de que “no hay libro malo que no tenga algo de bueno”. El siguiente es *Diez noches en un bar, y qué vi allí*, de T. S. Arthur, (1809-1885), una novelita costumbrista del siglo XIX contra el consumo del alcohol. Pero “incluso este libro era demasiado bueno para consumirse en una hoguera”. De los otros tres libros no llega a decir más, sino que eran de Hall Caine,<sup>29</sup> Brander Matthews<sup>30</sup> y Upton Sinclair.

---

<sup>27</sup> Es una de las obras clásicas en que Thomas Hughes narra su educación; es más conocida la primera parte, que transcurre en la escuela preparatoria de Rugby y que ha sido llevada a la pantalla varias veces. Con esta elección revela Saroyan su conciencia de no haber tenido una educación completa y su deseo de superarlo.

<sup>28</sup> Augusta Jane Evans Wilson, *Inez: A Tale of the Alamo*, (1855); se trata de una novela sentimental y anticatólica en que se contraponen un seductor byroniano a las virtudes tradicionales de una heroína.

<sup>29</sup> Hall Caine (1853-1931) fue secretario de Dante Gabriel Rossetti y como autor de novelas populares logró éxitos de venta asombrosos. Seguramente Saroyan escoge su nombre por ser autor de una novela significativa, *El chivo expiatorio*.

<sup>30</sup> James Brander Matthews, (1852-1929) fue uno de los primeros teóricos en literatura dramática. Con esta elección, Saroyan, que era también un exitoso autor dramático, caracteriza su interés por el teatro.

Sólo había leído el del señor Sinclair, y si bien no me entusiasmaba como obra literaria, no pude quemarlo porque la impresión era exquisita y estaba muy bien encuadernado. Desde el punto de vista tipográfico era uno de los mejores libros de mi biblioteca.

De modo que el pobre escritor protagonista no puede quemar ni una sola página de un solo libro y de vez en cuando deja extinguirse el fuego de una cerilla cada vez que fuma, “para acordarme del aspecto de una llama, por pequeña que fuera”, asociación extratextual al cuento de la cerillera de Andersen, sin duda. Pero hay que aclarar la alusión a Sinclair, porque eso de que sea un libro muy bien encuadernado desdeña la misma condición de Sinclair, que era un escritor socialista que denunciaba precisamente la pobreza y la explotación de la clase obrera norteamericana. Con ello el autor insinúa que sostiene las mismas ideas que Sinclair y que está dispuesto a pagar mucho por ellas, pero que no le satisface su escaso contenido humano. Al fin, Saroyan acepta que es incapaz de quemar libros, y evoca sin mencionarlas las palabras de Heine:<sup>31</sup>

La conclusión es sencilla: si uno respeta la mera idea de los libros, de lo que estos representan en la vida, si uno cree en el papel y en la letra, no puede quemar ni una sola página de ningún libro. Aunque se esté muriendo de frío. Aunque él también esté intentando escribir algo. No puede hacerlo. Eso es pedir demasiado.

Evidentemente, Saroyan es un humanista, como el mismo Cervantes, y posee su mismo sentido del humor lleno de respeto por los seres humanos, sin distanciarse, al dramático modo de Shakespeare, de lo que no le es ajeno. Pero quizá la síntesis más curiosa entre el mito de Fausto y el tópico del bibliocausto, sin pasar por la dramática reelaboración romántica de Murger, sea la de Llorenç, o Lorenzo, Villalonga (1897-1980), autor de una de las novelas canónicas de la literatura peninsular, *Bearn o La sala de las muñecas*, redactada en catalán entre 1952 y 1954, reescrita en castellano y publicada en 1956. La novela ilustra la convicción proustiana del autor de que “no hay más

---

<sup>31</sup> "Sólo fue un preludio. Allí donde se queman libros, se queman finalmente también hombres." La frase pertenece a su tragedia *Almanson*, escrita en 1820 y se ha considerado una profecía del destino de Alemania en el siglo XX.

paraísos que los paraísos perdidos”, está ambientada en el siglo XIX y protagonizada por dos personajes míticos, don Antonio, un curioso personaje que representa el racionalismo revolucionario de la Ilustración, incluso en su indumento (se cubre con una peluca empolvada) y María Antonia, su mujer, que representa todo lo contrario, la tradición y la fe, y que abandona a su marido a causa de la aventura que este tuvo en París con Xima, durante el estreno del *Fausto* de Gounod (y a ello corresponde el resto de la indumentaria de Don Antonio, el hábito franciscano que viste desde que le dejó María Antonia). Además hay dos personajes que resultan ser como los dos polos ideológicos de la acción, o más bien inacción, de la novela: Juan y Xima, que encarnan el tradicionalismo convencionalizador y castrante y la vida original y fecundadora, respectivamente, y que vienen a ser como dos versiones juveniles de los dos personajes principales. Doña María Antonia accede a volver con don Antonio a cambio de que este quemara su biblioteca, llena de libros no permitidos por la iglesia; esa es la misma pretensión del párroco del pueblo y amigo del señor de Bearn, don Andrés, pese a que don Antonio ha pedido un permiso para leer libros prohibidos que se demora mucho en venir. Don Antonio accede y el bibliocausto tiene lugar en el cap. XIX.

Doña María Antonia, aun cuando no podía comprender ciertos aspectos de su marido, tenía el tacto de olvidar y dejar, en caso necesario, las cuestiones en el aire. Poseía verdaderas condiciones diplomáticas y lo que pudiera llamarse el talento de la permuta. La negativa del esposo estaba en el equívoco porque doña María Antonia proponía «arrepentirse y olvidar» y él había contestado que “no podía olvidar nada”, como si lo importante fuese la segunda parte de la cuestión en lugar de la primera. Parecía bastante claro que no se arrepentía, pero el instinto práctico de la señora, para no tener que admitir una realidad tan dolorosa, corrió un velo sobre aquel equívoco y empezó a negociar, seguidamente, otros aspectos. Era necesario quemar algunos libros ¿Por qué esperar la decisión del Obispado? ¿No se sabía que Voltaire era malo, que Diderot fue ateo? Se había acercado al hogar y apoyaba una mano sobre la espalda del señor.

—Quema estas cosas, Tonet. ¿Lo quieres? Mira éste al menos. Voltaire... Figúrate ¿Y éste? Renan. «Vida de Jesús»... Oh, éste...

—Si ha de darte gusto...

Sin replicar, el señor iba arrojando al fuego los libros indicado. Aquella docilidad halagaba a la esposa, que sonreía ante la hoguera, «Asimismo» -pensaba-, “Tonet es muy bueno. Tiene cosas raras y reacciones a veces un poco bruscas, como los niños, pero le agrada complacer. No hay que hacer caso de pequeñeces cuando se muestra tan transigente en lo fundamental”. Tales razonamientos no eran hijos del análisis ni del amor a la exactitud, pero le tranquilizaban y los empleaba para su uso como podía haberse valido de un paraguas, no porque el paraguas nos revela ninguna verdad, sino porque nos defiende de la lluvia. A mí, que seguía detrás del ventano (ahora, en cierta manera, legítimamente, ya que el mismo señor me había invitado a ello), no me engañaba la docilidad de don Antonio. Años después, él mismo me especificó la poca importancia que para él tenían ya aquellos libros.

—Es natural —me decía— que el hombre lea hasta la mitad de su vida, pero llega un momento, cuando la personalidad se halla formada, en que le conviene escribir. O tener hijos. Si nos ilustramos, es para ilustrar alguna vez, para perpetuar lo aprendido.

Hubo un instante en que ella se sintió conmovida ante la condescendencia del señor.

—Pobre Tonet —exclamó—. ¿Que harás ahora sin libros?

—Te tendré a ti. Tú quedas a cambio de los libros. Cuidado, que estás quemando el Kempis.

—Oh —se lamentó doña María Antonia— ¿Por qué no me lo decías?

—¿Eso qué es?

—La *Enciclopedia*. Pero estos tomos son *El Año Cristiano*. Es que están encuadernados igual.

—No debiste encuadernarlos igual. ¡Qué hoguera tan hermosa! —añadió, satisfecha,

El señor sonrió con malicia.

—¿Qué dirá don Andrés? Ahora le estropeas la canonjía...

Ella le miró curiosamente y entonces mi protector le colocó una historia, probablemente inventada por él, de que si don Andrés hubiera podido presentarse al Señor Obispo como autor del auto de fe, Su Ilustrísimo lo hubiera nombrado canónigo. Ella se detuvo,

—¿Quién te ha dicho lo de la canonjía? ¿Hablas formalmente? —Son ideas mías.

—Ah...

La señora siguió arrojando libros al fuego, aunque más despacio.

Al fin se detuvo.

—¿Pero, si fuera cierto?

Creo que sentía en aquel instante una especie de remordimientos. El señor le inspiraba lástima, y buscaba pretextos para dilatar aquella sentencia que ella misma había exigido.

El paralelismo con el episodio cervantino es aún más evidente que en el caso de Baroja. En realidad, don Antonio ha encarnado ya la racionalidad en su mismo ser: ya él mismo son sus libros, que representan en cierta medida el pecado original del conocimiento, el árbol de la ciencia, y nada le importa ya la existencia física de éstos. Encarnan la memoria al igual que el pecado, y por eso declara que “no podía olvidar nada”.

Pocas semanas después, comentando la quema de los libros, me, decía riendo:

—Aunque no seas cura todavía, Juan, te confieso que he engañado a la señora. Ella se ha quedado conmigo a cambio de quemar la biblioteca, y yo no he tenido necesidad, como el califa de la Edad Media, de hacerla copiar antes de destruirla. El gran Gutenberg, con la invención de la imprenta, aseguró la libertad del pensamiento humano de tal manera que hoy quemar libros equivale a difundirlos. Cuantas más ediciones se destruyan en Bearn, más se imprimirán en París.

*Primo avulso non déficit alter*,<sup>32</sup> escribe Virgilio en el capítulo VI de la *Eneida*. La diferencia estriba, pero, en que el poeta se refiere a un ramo precioso, pero don Antonio aludía a los frutos envenenados de la Filosofía.

En efecto, la novela se articula en torno al mito de Fausto, en que se ha querido ver cómo la cultura occidental vende su alma a cambio de un conocimiento insaciable y condenado por tanto al dolor de la insatisfacción, a la falta de una plenitud que sólo puede darle el sentimiento y la grandeza moral que se hallan en la pobreza y en la miseria material:

---

<sup>32</sup> *Primo avulso non déficit alter aureus, et simili frondescit virga metallo*. “Al faltar el primero no falta otro de oro, y echa hojas el tallo del mismo metal”, Virgilio, *Eneida*, VI, v. 143. Es la rama de oro que ha dado nombre a la famosa obra de Frazer, consagrada a Proserpina que la Sibila le dice a Eneas que debe recoger para poder caminar por el Infierno. Con ello alude Vilallonga, a través del texto clásico pagano, al famoso mito bíblico del árbol de la ciencia del bien y del mal sobre el que diserta Nietzsche en *El Anticristo*.



—Pobre Tonet —continuó—. ¿Qué harás ahora sin libros?

—Ahora todo tendré que sacarlo de mí. Goethe era un primitivo. ¿A quién se le ocurre que Fausto se redima conquistando terrenos al mar? Está bien que una jornalera de Bearit crea que la dicha es heredar cien mil duros, pero Goethe tenía el deber de profundizar un poco más.

El bibliocausto se hace ontológico cuando hablamos de un autor como Enrique Vila-Matas, cuya obsesión es no escribir. Sus obras son, de hecho, críticas literarias y filosóficas a las obras que le hubiera gustado escribir realmente o a las que no escribieron otros; constituyen una glosa a la historia de la cultura, de la misma manera que la obra de Kitaj constituye una glosa a la historia de la pintura. Algo así hizo Stanislaw Lem en algunos cuentos, inspirándose en la fecunda idea de Borges, que se encuentra puesta en obra en el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, de que vale más que escribir un libro escribir la crítica de ese libro que le hubiera gustado a uno escribir. En el caso del falso Pierre Menard, constituye de hecho una “superposición” de Menard sobre el texto cervantino, que se justifica genéticamente por una trayectoria cultural. Lo clásico viene a ser, así, un arquetipo de todo tipo de glosa imperfecta. Pero el mejor comentario sobre las “novelas” de Vila-Matas es su propia lectura, empezando por los que son quizá los libros más representativos de su obsesión y sus acomplejados protagonistas: *Bartleby y compañía* (2000) y *El mal de Motano* (2002)

Entre los biblioclastas españoles hay que conceder un alto lugar a un personaje de Manuel Vázquez Montalbán, el detective Pepe Carvalho. En cada una de las novelas en que aparece el personaje, este desguaza uno o varios libros con la pragmática intención de encender su chimenea. Los demás personajes asisten consternados a la ceremonia y le preguntan por qué. Otras veces, el rito se enriquece con el propio personaje o uno de sus acompañantes que lee un pasaje significativo. Carvalho se excusa habitualmente de esa *schadenfreude* diciendo que los libros no le enseñaron a vivir y todo el tiempo usado con ellos en su juventud, en la que llegó a reunir diez mil libros, fue un desperdicio. Así desacraliza el autor, entre otras cosas, la cultura encarnada en ellos, aunque este acto simbólico y nihilista no es único, pues Vázquez Montalbán toma en sí mismo el género de la novela negra como un punto de vista para deconstruir de forma posmoderna el riguroso orden burgués no sólo en la esfera de la cultura, sino en el de las relaciones sociales, la ética individual y las costumbres.

El inventario de libros arreados al infierno comienza, significativamente, por *España como problema*, de Laín Entralgo, uno de los intelectuales del régimen franquista. De *El oficial prusiano y otras historias* de D. H. Lawrence sobrevive semichamuscada esta cita, que recoge la amante del detective, Charo:

Con el tiempo los Lindley perdieron todo dominio de la vida y se pasaban las horas, las semanas y los años simplemente regateando para poder vivir, reprimiendo y puliendo amargamente a sus hijos para convertirles a la nobleza, empujándolos a la ambición y recargándolos de deberes.<sup>33</sup>

Charo lamenta que las manías de Pepe le impidan conocer cómo empezaba y acababa la historia. Carvalho se defiende con este pensamiento:

Sólo tiene sentido que lean los que escriben libros, porque de hecho se escribe porque antes se han leído otros libros. Pero los demás no deberían leer. Los únicos lectores de los escritores deberían ser los mismos escritores.

En otra ocasión, en *Los pájaros de Bangkok*, el detective quema dos libros; uno de versos de Justo Jorge Padrón y otro con dos piezas teatrales de Samuel Beckett: *La última cinta* y *Acto sin palabras*. Un personaje hace la consabida pregunta; esta vez la respuesta es que lo hace “primero porque son libros y luego por que sí”. A quien es Justo Jorge Padrón, que recogió el premio Nobel en lugar de Alexandre a causa de su delicado estado de salud, explica un poco más:

—Un poeta hispanosueco que tradujo a Vicente Alexandre al canario y se hizo famoso.

—¿Por qué quemas el otro?

—No he nacido para crítico literario. Digamos que lo quemo porque me gustó en su tiempo y porque a medida que me hago viejo me da miedo sentir algún día la tentación de volver a leerlo.

Fuster selecciona un párrafo de *La última cinta* y lee con grandilocuencia cómica:

—“Quizá mis mejores años han pasado. Cuando tenía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no deseo más probabilidades. Y menos ahora que tengo ese fuego en mí. No,

---

<sup>33</sup> De Manuel Vázquez Montalbán, *Historias de política ficción*. 1987

no deseo más probabilidades. (Krapp permanece inmóvil, con los ojos fijos en el vacío. El carrito continúa rodando en silencio)".

Vemos pues que en un caso quemado a uno por ser un aprovechado y al otro porque desea ser quemado y comparte la misma ideología, pero en sentido opuesto. En *La rosa de Alejandría* la víctima es esta vez *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes. Esta animadversión se explica en un artículo del autor; era un libro que apreciaba, pero al conocer a su autor en Nueva York se llevó una desagradable impresión del mismo, pues le dejó de lado y plantado sin apenas mirarle tras haber sido presentado. En consecuencia, trasluce un episodio autobiográfico y el mexicano paga el pato de una particular inquina del escritor barcelonés, quien, explica, quería unirle a su colección de grandes amistades literarias hispanoamericanas, sabedor de que su ideología era semejante a la suya:

Carlos Fuentes, un escritor mexicano al que había conocido casualmente en Nueva York en su etapa de agente de la CIA, le pareció un intelectual que vivía de perfil, al menos saludaba de perfil. Le había dado la mano mientras miraba hacia el oeste. Tan displicente trato lo había recibido Carvalho sin que aquel charro supiera que era de la CIA, conocimiento que al menos habría justificado su actitud por motivos ideológicos. Pero Carlos Fuentes no tenía ningún motivo para tenderle escasamente una mano y seguir mirando hacia el oeste. Estaban en casa de una escritora judía hispanista que se llamaba Bárbara a la que vigilaba por orden del Departamento de Estado, porque se sospechaba que en su casa se preparaba un desembarco clandestino en España para secuestrar a Franco y sustituirlo por Juan Goytisolo.

Al margen de ironías, la tal escritora es la hispanista Barbara Probst Solomon, y en esa cena estaba además Lilian Hellmann. Carvalho continúa las bromas un poco más, y mientras condena el teatro de Lorca, es incapaz de quemar el libro de versos que más le gusta de él, *Poeta en Nueva York*:

Mientras crecía el fuego censaba con el rabillo del ojo los libros que le quedaban. Suficientes para ir quemando uno a uno libros que había necesitado o amado cuando creía que las palabras tenían algo que ver con la realidad y con la vida. Suficiente material combustible para lo que le quedara de

existencia o de fuerzas para encender su propia chimenea. Un día se caería por la calle o en esta misma sala y le llevarían a un depósito de viejos como castigo por haberse dejado envejecer y ni siquiera podría encender el fuego con la ayuda de aquellos libros tramposos, por ejemplo, con el *Teatro completo* de García Lorca. Un día de éstos quemaría el *Teatro completo* de Lorca, antes de que la muerte los separara.

Ya había intentado quemar en cierta ocasión *Poeta en Nueva York*, pero se entretuvo releýéndolo camino de la chimenea y se topó con unos versos que le parecieron demasiado cargados de verdad:

*Son mentira los aires. Sólo existe una cunita en el desván que recuerda todas las cosas*

Tenía la cabeza llena de cunas que le recordaban todas las cosas. He de quemar ese libro antes de morir. O él o yo. Pero hoy no. Ya tenía suficiente con el de Carlos Fuentes, y la lucha del hígado por emparar todo el alcohol que había tomado promovía en su interior movimientos celulares titánicos que le obligaron a tumbarse en el sofá, sin otro horizonte visual que el recuento de las grietas del techo. Un día de éstos se caerá la casa. También la casa. O la casa o yo. Si se cae la casa los libros se salvarán, no tienen huesos, ni músculos, ni cerebro, ni hígado, ni corazón, son un producto de taxidermista, están más muertos que carracuca. En cambio yo la palmaré bajo los cascotes. Si al menos hubiera un incendio. A mí me gustaría que me incineraran.

Ni tampoco era suya esta frase, era de un escritor suizo antisuizo que estuvo de moda entre dos guerras mundiales o entre dos guerras civiles, qué guerras no importan

Es esta una referencia al famoso poema de Gil de Biedma, otro nihilista. En *La muchacha que pudo ser Emmanuelle*, ahonda Carvalho en su filosofía nihilista:

—Usted quemó una vez un libro sobre judíos que se llamaba Muchnick.

—Era el apellido del editor, y lo quemé simplemente porque era un libro. Necesito saber qué se hizo de ella. Fue novia de juventud, casi de adolescencia, de un tal Rocco, y es posible que sea él quien la estuviera buscando, de ahí la participación de Dorotea Samuelson.

Dorotea se permitió inicialmente tomar un vasito, sólo un vasito de vino, pero dejó de autocontenerse y le dio a la botella como si se preparara para cantar un corrido. Carvalho decidió encender la chimenea y se sentó ante la arquitectura de la leña.

Tenía un libro entre las manos. Era *Tahipí, paraíso de los mares del sur* de Melville.

—¿De que va hoy?— Fuster.

—Sobre la mentira del sur. No lo sé. Quemo como un bárbaro, ni me preocupo de la selección. Antes era diferente. Los quemaba porque los había leído, muchos años después de haberlos leído.

— ¿Cuántos libros tenías?

— Diez mil.

—¿Diez mil? —a Dorotea le gustaba sentirse sorprendida, pero casi lanzó un alarido de avestruz degollado cuando Carvalho destruyó el libro y lo situó en el centro de la futura fogata. Prendió fuego al papel y las llamas subieron hacia el tiro de la chimenea, poniendo sombras discontinuas en el rostro aun pasmado de la mujer que miraba el fuego y luego pedía respuestas a Fuster , desentendido o a Carvalho sólo pendiente del buenhacer de las llamas. Dorotea se dedicó a examinar los libros supervivientes, acariciándolos con las yemas de los dedos, como si les animara a resistir las pruebas que les esperaban.

-Diez mil libros. Veo que tiene un libro que hoy poca gente conoce *La imaginación liberal*, de Trilling

Carvalho asintió.

— Debí haberlo quemado hace tiempo. Déjelo a la vista porque lo usaré en la próxima fogata.

—¿Me lo da ?

—No. Aprecio sus buenos sentimientos indultadores pero , no. El que quemé de Trilling fue *La mitad del camino*, una novela . Era el retrato del miedo de los materialistas dialécticos e históricos al fracaso. Recuerdo que los comunistas nunca aceptábamos los fracasos, eran sólo errores. ¿Cómo íbamos a aceptar entonces la muerte?

Dorotea parecía desconcertada por el desvelamiento cultural de Carvalho.

—La muerte, ahí está el fracaso, la evidencia de la estafa — continuó Carvalho.

—¿Y qué tiene que ver todo ese discurso con la quema de libros? La cultura es el único consuelo frente a la muerte.

—¿Tú también, Fuster, me traicionas por la espalda? Carvalho quiso explicarse. A la hora de la verdad es preferible hacer caso a boleros, a los tangos. Los libros no enseñan a vivir. Sólo te ayudan a enmascararte.

En resumen, el personaje, que no el autor, asume la única cultura válida que al parecer ha engendrado la civilización, la epicúrea y detesta

cualquier forma de desvirtuarla. El incurable romántico que late en su fondo, sin embargo, le hace batallar a menudo con ese antiintelectual aniquilador de bibliotecas que está representando: ese es el caso de la temporal absolución, muy a su pesar, de *Poeta en Nueva York* de Lorca.

En la muy exitosa novela *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón, ambientada en la Barcelona de mediados del siglo XX, se habla de un mítico “Cementerio de libros olvidados” que simboliza la destrucción de la historia y de la memoria que se produce en nuestra sociedad, rendida a los medios audiovisuales y a la cultura comercial. El bibliocausto es llevado a cabo por un siniestro personaje, sin cara, como algunos de los fantasmas mitológicos de Japón, que seguramente personifica el olvido. Es una cara que ha sido quemada por el fuego, y se le da un nombre, Laín Coubert, y se le identifica con el diablo. Su única actividad es quemar todos los ejemplares que existen de un extraño escritor, Julián Carax, cuyo libro *La sombra del viento*, con el mismo título de la novela de Zafón, ha salvado al protagonista de ese misterioso cementerio para seguir la costumbre que le revela su padre, que le ha guiado a él:

Este lugar es un misterio, Daniel, un santuario. Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte. Hace ya muchos años, cuando mi padre me trajo por primera vez aquí, este lugar ya era viejo. Quizá tan viejo como la misma ciudad. Nadie sabe a ciencia cierta desde cuándo existe, o quiénes lo crearon. Te diré lo que mi padre me dijo a mí. Cuando una biblioteca desaparece, cuando una librería cierra sus puertas, cuando un libro se pierde en el olvido, los que conocemos este lugar, los guardianes, nos aseguramos de que llegue aquí. En este lugar, los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en el tiempo, viven para siempre, esperando llegar algún día a las manos de un nuevo lector, de un nuevo espíritu. En la tienda nosotros los vendemos y los compramos, pero en realidad los libros no tienen dueño. Cada libro que ves aquí ha sido el mejor amigo de alguien. Ahora sólo nos tienen a nosotros, Daniel. ¿Crees que vas a poder guardar este secreto?

Mi mirada se perdió en la inmensidad de aquel lugar, en su luz encantada. Asentí y mi padre sonrió.

—¿Y sabes lo mejor? —preguntó.

Negué en silencio.

—La costumbre es que la primera vez que alguien visita este lugar tiene que escoger un libro, el que prefiera, y adoptarlo, asegurándose de que nunca desaparezca, de que siempre permanezca vivo. Es una promesa muy importante. De por vida —explicó mi padre—. Hoy es tu turno.

Se evoca con esta adopción del libro el texto de una de las obras clásicas de la ficción científica norteamericana, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; al final de esa obra los llamados “hombres libro” memorizan el texto de su libro preferido para salvaguardar su existencia. De ser muy ortodoxos habría que decir que Bradbury se sale frecuentemente de lo científico, pues no en vano dijo Isaac Asimov que lo que hacía el autor no era ficción científica,<sup>34</sup> sino ficción social; pero sería demasiado entrar en la cuestión de las relaciones de este género, que también podría llamarse fantástico, con la mitología y la novela histórica, y antes de pasar a este autor habrá que tratar a uno de sus más ilustres cultivadores, en su rama de ficción metafísica,<sup>35</sup> Jorge Luis Borges.

He aquí a un bibliotecario y bibliómano tan obsesionado con la letra impresa como Cervantes, quizá más. *Don Quijote* fue una de sus más tempranas lecturas y a él dedicó algún trabajo, “Magias parciales del Quijote”, en su libro *Otras inquisiciones*, su discurso de aceptación del premio homónimo y algunos poemas, como “Sueña Alonso Quijano”, no logro recordar en qué otro. Incluso puede decirse que es una particularidad de su estilo la costumbre de hacer escrutinios o catálogos y más concretamente la enumeración caótica o heterológica o catálogo desordenado, costumbre que ya apercibió la atención de Foucault en *Las palabras y las cosas* y que imitó Jude Stéfan en sus *Letanías del escriba*, otra reducción al absurdo de una tradición cultural, teniendo a la vista el *Otro poema de los dones* del argentino. El orden le obsesionaba, no ya porque sea algo necesario en la vida de un invidente, sino por mera cuestión de trabajo; es convicción mía que el cuento *La biblioteca de*

---

<sup>34</sup> Uso *ficción científica* en vez del anglicismo “ciencia-ficción” y en vez de ese equivalente pero excluyente marbete de “anticipación” con que han querido rotular este género los bibliotecarios.

<sup>35</sup> Dentro de esta ficción metafísica, prevalida con relativa frecuencia del mecanismo de la parábola o narración simbólica, pueden contarse también autores como Calderón, Melville, Kafka, Unamuno, Beckett, Calvino o Bergman.

*Babel* se inspira directamente en *Revolución en la biblioteca de Ciudadmuerta* de Unamuno, y la cronología de Emir Rodríguez Monegal no lo desmiente. Es más, Unamuno colaboraba en *La Nación* de Buenos Aires y un cuento sobre bibliotecarios no podía por menos que llamar la atención del director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, no en vano Borges siempre confesó su admiración por el gran vasco, de la que dejó prueba escrita en *Inquisiciones*, libro que se obstinó hasta su muerte en no reeditar. Pero leamos la alusión a los biblioclastas del cuento antecitado, recogido en *Ficciones*:

Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos no es del todo falaz. Otros, inversamente, creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. Invadían los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. Su nombre es execrado, pero quienes deploran los "tesoros" que su frenesí destruyó, negligén dos hechos notorios. Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma. Contra la opinión general, me atrevo a suponer que las consecuencias de las depredaciones cometidas por los Purificadores, han sido exageradas por el horror que esos fanáticos provocaron. Los urgía el delirio de conquistar los libros del Hexágono Carmesí: libros de formato menor que los naturales; omnipotentes, ilustrados y mágicos.

Encontramos aquí el mismo desasosiego fáustico, el mismo "malestar en la cultura" freudiano que en muchos otros textos sobre bibliocaustos, incluso del propio Borges sobre el símbolo del laberinto (presente también en la biblioteca de *El nombre de la rosa de Eco*), cual es *La casa de Asterión*. En todos los casos, la solución es siempre la muerte, como en el propio *Don Quijote*.

Julio Cortázar también realiza su propio bibliocausto. En su relato *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977) imagina una



conspiración contra la literatura universal: las bibliotecas arden y los incunables son robados o destruidos sin que nadie sepa por qué o sea capaz de impedirlo. Para desenmascarar qué se esconde tras esto, desenmascarar al malo e impedir la desaparición de la cultura, Cortázar intenta contactar con el famoso héroe Fantomas para que resuelva el entuerto. Pero primero debe luchar con el desaliento:

¿Qué son los libros al lado de quienes los leen, Julio? ¿De qué nos sirven las bibliotecas enteritas si sólo les están dadas a unos pocos? También esto es una trampa para intelectuales. La pérdida de un solo libro nos agita más que el hambre en Etiopía, es lógico y comprensible y monstruoso al mismo tiempo.

Cortázar lucha contra la ideología unidimensional norteamericana, expandida por toda Latinoamérica, utilizando además el lenguaje del cómic (viñetas) y sus arquetipos (el héroe Fantomas). Para ello mezcla además realidad y ficción, como Don Quijote: en esta narración aparecen también personajes y lugares reales, no sólo él mismo, Cortázar, sino intelectuales como Susan Sontag u Octavio Paz, y se alude a la participación del autor en un hecho contemporáneo como el tribunal Russell II<sup>36</sup> de Bruselas, donde se intentan desvelar los atropellos cometidos por Estados Unidos en Latinoamérica. Y este ejemplo de literatura comprometida no sólo es una fuerte admonición contra los príncipes de este mundo, sino también un *mea culpa* de los intelectuales, más preocupados por el arte y la cultura que por las penurias cotidianas de los pueblos. Hasta cierto punto, Cortázar da la razón a los biblioclastas y son palabras de peso, que valen algo y que no pueden pasarse por alto.

El profesor de Bolonia Umberto Eco, creador del thriller cultural, género seguido después por espabilados escritores entre los cuales mencionaré sólo a Philip Vanderberg y Arturo Pérez-Reverte, es mi próxima parada. El bibliocausto constituye la escena culminante de su obra más exitosa y comentada, *El nombre de la rosa* (1982). Como el propio autor ha servido la exégesis de la misma en sus *Apostillas* (1986) y en otros escritos, no me voy a extender más en un trabajo que ya se

---

<sup>36</sup> El tribunal Russell II de Bruselas estaba conformado por intelectuales y realizó denuncias sobre la violación de derechos humanos en América Latina; se llamó así en memoria del auspiciado por el filósofo y matemático inglés Bertrand Russell en denuncia de la Guerra de Vietnam, y actuó como vicepresidente del mismo Gabriel García Márquez.

pasa de extenso. Sólo me limitaré a señalar que la interpretación que se arriesga a dar es de cuño posmoderno y por lo tanto metacultural y semiótica, lo que le sirve para integrar eclécticamente toda una pluralidad de interpretaciones:

Por primera y última vez en mi vida me atreví a extraer una conclusión teológica:

—¿Pero cómo puede existir un ser necesario totalmente penetrado de posibilidad? ¿Qué diferencia hay entonces entre Dios y el caos primigenio? Afirmar la absoluta omnipotencia de Dios y su absoluta disponibilidad respecto de sus propias opciones, ¿no equivale a demostrar que Dios no existe?

Guillermo me miró sin que sus facciones expresaran el más mínimo sentimiento, y dijo:

—¿Cómo podría un sabio seguir comunicando su saber si respondiese afirmativamente a tu pregunta?

No entendí el sentido de sus palabras:

—¿Queréis decir —pregunté— que ya no habría saber posible y comunicable si faltase el criterio mismo de verdad, o bien que ya no podríais comunicar lo que sabéis porque los otros no os lo permitirían?

En aquel momento un sector del techo de los dormitorios se desplomó produciendo un estruendo enorme y lanzando una nube de chispas hacia el cielo. Una parte de las ovejas y las cabras que vagaban por la explanada pasó junto a nosotros emitiendo atroces balidos. También pasó a nuestro lado un grupo de sirvientes que gritaban, y que casi nos pisotearon.

—Hay demasiada confusión aquí —dijo Guillermo—. *Non in commotione, non in commotione Dominus.*

Hurgando entre los escombros, encontré aquí y allá jirones de pergamino, caídos del scriptorium y la biblioteca, que habían sobrevivido como tesoros sepultados en la tierra. Y empecé a recogerlos, como si tuviese que reconstruir los folios de un libro.

Patrick Suskind hace también su propio bibliocausto en uno de sus cuentos más interesantes, *Amnesia in litteris*. No se necesita ya el fuego para escenificar aquello de que se trata, sino de la propia memoria: el pobre protagonista, que se identifica con el autor, es incapaz de recordar nada de lo que ha leído sino muy vagamente, lo que convierte a la cultura en una neblina impotente que no puede descargar ningún rayo.

¿Otra vez el afán fáustico de conocimiento, esta vez por un alemán?  
Veamos:

¿Cómo era la pregunta? ¡Ah!, sí: qué libro me había impresionado, marcado, señalado, sacudido o incluso conducido en una dirección o apartado de ella. Pero eso suena a vivencia perturbadora o a experiencia traumática, y el afectado revive eso a lo sumo en las pesadillas, pero no cuando está despierto y menos por escrito y públicamente, como apuntó ya, según creo, un psicólogo austriaco, cuyo nombre he olvidado en este momento, en un ensayo muy digno de ser leído, cuyo título no recuerdo ya exactamente, pero que apareció en un pequeño volumen bajo el título antológico Yo y tú, o El, ello y nosotros, o Yo individual, o algo parecido (no sabría decir si ha sido reeditado recientemente por Rowohlt, Fischer, DTV o Suhrkamp, pero sí que las tapas eran verdes y blancas, o azules y amarillentas, si no eran de un gris azulado verdoso). [...] ¿Cuáles son, pues, aquellos libros de los que podría decir que su lectura haya cambiado mi vida? [...] Me dejo caer sobre la silla de mi escritorio. Es una vergüenza, es un escándalo. Sé leer desde hace 30 años, he leído, no mucho, pero sí algo, y todo lo que me queda es el recuerdo muy aproximado de que en el segundo tomo de una novela de 1.000 páginas alguien se pega un tiro. ¡He leído 30 años en balde! Miles de horas de mi niñez, de mis años de joven y de adulto dedicadas a la lectura y no he retenido más que un gran olvido. Y este mal no mejora; al contrario, se agrava. Ahora cuando leo un libro, olvido el principio antes de llegar al final. A veces la fuerza de mi memoria no basta siquiera para retener la lectura de una página. Y así me voy descolgando de un párrafo a otro, de una frase a otra, y pronto sólo podré captar con mi mente las palabras sueltas que vuelven hacia mí desde la oscuridad de un texto siempre desconocido, reluciendo como estrellas fugaces durante el momento en que las leo para desaparecer seguidamente en el tenebroso Leteo del olvido total. En las discusiones literarias hace tiempo que no puedo abrir la boca sin caer en el más espantoso ridículo, confundo a Morike con Hofmannsthal, a Rilke con Hölderlin, a Beckett con Joyce, a Italo Calvino con Italo Svevo, a Baudelaire con Chopin, a George Sand con Madame de Staël, etcétera. Cuando busco una cita, que recuerdo de manera imprecisa, paso días consultando por qué he olvidado el autor y por qué durante la búsqueda en textos desconocidos de autores extraños me pierdo hasta que por fin olvido lo que buscaba al principio. ¿Qué podría contestar en este estado mental caótico a la pregunta de qué libro ha cambiado mi vida? ¿Ninguno? ¿Todos? ¿Algunos? No lo sé. [...] ¡Qué lata! Ahora he olvidado las palabras exactas. Pero no importa, todavía tengo perfectamente presente el sentido. Era algo así

como: "¡Tienes que cambiar tu vida!". Un escritor escribe un libro sobre un escritor que escribe dos libros sobre dos escritores, de los cuales uno escribe porque ama la libertad, el otro porque le es indiferente. Esos dos escritores escriben en total 22 libros que tratan de 22 escritores, de los cuales algunos mienten, pero no lo saben, mientras que otros mienten a sabiendas, otros buscan la verdad, pero saben que no pueden encontrarla, mientras que otros ya creían haberla encontrado.

Evidentemente esa sed fáustica de conocimiento obliga a cambiar de vida, transforma al intelectual en un aventurero, en un hombre de acción... en un Don Quijote.

Por último queda uno de los iconos culturales de nuestro tiempo. Se trata de la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, (1953) que tan excelentemente llevó a la pantalla François Truffaut en 1966; éste se hallaba auténticamente obsesionado por el tema de la educación; recuerdo, al respecto, películas anteriores a esta como *Los cuatrocientos golpes* o *El niño salvaje*, pero su genio llegó a la cumbre cuando se combinó con el de Bradbury, trascendiendo esa inicial preocupación educativa y depurando las truculencias que en algún momento acumula esta novela. Las alusiones cervantinas son de hecho más apreciables en la película que en la novela, que quizá Bradbury no había leído entonces: el primer libro en ser quemado en la película por los bomberos es *Don Quijote*, lo que resulta significativo. Bradbury, sin embargo, no menciona a Cervantes en la larga introducción que compuso para la reedición de 1993 de su novela más celebrada. En ella desmenuza pelambrosa y señalizadamente la génesis de la novela: cinco cuentos sucesivos durante dos o tres años<sup>37</sup> y nueve dólares y medio en monedas de diez centavos para alquilar una máquina de escribir en el sótano de una biblioteca y acabar la novela corta en sólo nueve días. Le costó mucho venderla, porque era la época de McCarthy y se podía leer como una alusión a la persecución que sufrían los intelectuales que simpatizaban con la izquierda. No era tan ingenuo como para no darse cuenta de que acababa de asumir una gigantesca tradición cultural:

---

<sup>37</sup> Los cuentos *Bonfire*, *Bright Phoenix*, *The Exiles*, *Usher H* y *El peatón*, de los cuales sólo me consta estar traducido el último.

Tres horas después de empezar el cuento advertí que me había atrapado una idea, pequeña al principio, pero de proporciones gigantescas hacia el final. El concepto era tan absorbente que esa tarde me fue difícil salir del sótano de la biblioteca y tomar el autobús de vuelta a la realidad: mi casa, mi mujer y nuestra pequeña hija. [...] ¿Qué despertó mi inspiración? ¿Fue necesario todo un sistema de raíces de influencia, sí, que me impulsaran a tirarme de cabeza a la máquina de escribir y a salir chorreando de hipérboles, metáforas y símiles sobre fuego, imprentas y papiros? Por supuesto: Hitler había quemado libros en Alemania en 1934, y se hablaba de los cerilleros y yesqueros de Stalin. Y además, mucho antes, hubo una caza de brujas en Salem en 1680, en la que mi diez veces tatarabuela Mary Bradbury fue condenada pero escapó a la hoguera. Y sobre todo fue mi formación romántica en la mitología romana, griega y egipcia, que empezó cuando yo tenía tres años. Sí, cuando yo tenía tres años, tres, sacaron a Tut de su tumba y lo mostraron en el suplemento semanal de los periódicos envuelto en toda una panoplia de oro, ¡y me pregunté qué sería aquello y se lo pregunté a mis padres! De modo que era inevitable que acabara oyendo o leyendo sobre los tres incendios de la biblioteca de Alejandría; dos accidentales, y el otro intencionado. Tenía nueve años cuando me enteré y me eché a llorar. Porque, como niño extraño, yo ya era habitante de los altos áticos y los sótanos encantados de la biblioteca Carnegie de Waukegan, Illinois.<sup>38</sup> Puesto que he empezado, continuaré. A los ocho, nueve, doce y catorce años, no había nada más emocionante para mí que correr a la biblioteca cada lunes por la noche, mi hermano siempre delante para llegar primero. Una vez dentro, la vieja bibliotecaria (siempre fueron viejas en mi niñez) sopesaba el peso de los libros que yo llevaba y mi propio peso, y desaprobando la desigualdad (más libros que chico), me dejaba correr de vuelta a casa donde yo lamía y pasaba las páginas. Mi locura persistió cuando mi familia cruzó el país en coche en 1932 y 1934 por la carretera 66. En cuanto nuestro viejo Buick se detenía, yo salía del coche y caminaba hacia la biblioteca más cercana, donde tenían que vivir otros Tarzanes, otros Tik Toks, otras Bellas y Bestias que yo no conocía. Cuando salí de la escuela secundaria, no tenía dinero para ir a la universidad. Vendí periódicos en una esquina durante tres años y me encerraba en la biblioteca del centro tres o cuatro días a la semana, y a menudo escribí cuentos cortos en docenas de esos pequeños tacos de papel que hay repartidos por las

---

<sup>38</sup> *Op. cit.*

bibliotecas, como un servicio para los lectores. Emergí de la biblioteca a los veintiocho años.

La cita es larga, pero testimonia a las claras que el autor era tan bibliómano como Cervantes, Saroyan o Borges. Ray Bradbury no es un visionario al estilo de Stanislaw Lem o Philip K. Dick; no posee el buen tino de Julio Verne, ni la ironía de Orwell, ni el poso cultural de Aldous Huxley, pero es un lírico en prosa de primer orden, una imaginación calenturienta que sedujo a lectores tan exigentes como Borges; es más: un hombre cabal que estuvo casado durante cincuenta y tres años con la misma mujer hasta que se quedó viudo. Fue un gran lector, pero de biblioteca pública, como Saroyan, ya que le pilló la Depresión y no pudo siquiera ir a la Universidad de Los Ángeles, por cuyo campus, sin embargo, vagaba cuando entró en el sótano de la biblioteca a escribir una novela que se ha constituido en clásica en conjunción indivisa con su ilustración cinematográfica. El autor había corporeizado los libros, esa “locura” de la que habla, que en la sociedad norteamericana le calificaba especialmente como bicho raro. Y la antropomorfización del libro, uno de los elementos que redundan en este estudio, aparecía ya en su novela *El hombre ilustrado* (1951), en la que un hombre completamente tatuado va contando las historias a que alude cada tatuaje. La inspiración de Bradbury, su sensibilidad, le hicieron sin embargo transformarse en un profeta del desmantelamiento de la cultura escrita:

Resta mencionar una predicción que mi bombero jefe, Beatty, hizo en 1953, en medio de mi libro. Se refería a la posibilidad de quemar libros sin cerillas ni fuego. Porque no hace falta quemar libros si el mundo empieza a llenarse de gente que no lee, que no aprende, que no sabe. Si el baloncesto y el fútbol inundan el mundo a través de la MTV, no se necesitan Beattys que prendan fuego al keroseno o persigan al lector. Si la enseñanza primaria se disuelve y desaparece a través de las grietas y de la ventilación de la clase, ¿quién, después de un tiempo, lo sabrá, o a quién le importará? No todo está perdido, por supuesto. Todavía estamos a tiempo si evaluamos adecuadamente y por igual a profesores, alumnos y padres, si hacemos de la calidad una responsabilidad compartida, si nos aseguramos de que al cumplir los seis años cualquier niño en cualquier país puede disponer de una biblioteca y aprender casi por osmosis [...] Pero el Bombero jefe en la mitad de la novela lo explica todo, y predice los anuncios televisivos de un minuto, con

tres imágenes por segundo, un bombardeo sin tregua. Escúchenlo, comprendan lo que quiere decir, y entonces vayan a sentarse con su hijo, abran un libro y vuelvan la página.<sup>39</sup>

Vamos a escuchar al Bombero jefe, Beatty; su discurso a Montag puede despejar definitivamente las incógnitas sobre lo que hay que considerar en el fondo de todo bibliocausto; resultará curioso comprobar como Bradbury se anticipa claramente al pensamiento de Marcuse: Beatty propugna una sociedad unidimensional. Asimismo, la sociedad moderna como estereotipo de lo cambiante e inasible es un postulado que se quiere ver como propio de Jean Baudrillard. El discurso es largo, pero no tiene desperdicio:

Después las películas, a principios del siglo XX. Radio. Televisión. Las cosas empezaron a adquirir masa. [...] Y como tenían masa, se hicieron más sencillos —prosiguió diciendo Beatty—. En cierta época, los libros atraían a alguna gente, aquí, allí, por doquier. Podían permitirse ser diferentes. El mundo era ancho Pero, luego, el mundo se llenó de ojos, de codos Y bocas. Población doble, triple, cuádruple. Films y dios, revistas, libros, fueron adquiriendo un bajo nivel, una especie de vulgar uniformidad. ¿Me sigues? [...] Imagínalo. El hombre del siglo XIX con sus caballos, sus perros, sus coches, sus lentos desplazamientos Luego, en el siglo XX, acelera la cámara. Los más breves, condensaciones. Resúmenes. Todo se reduce a la anécdota, al final brusco. [...] Los clásicos reducidos a una emisión radiofónica de quince minutos. Después, vueltos a reducir para llenar una lectura de dos minutos. Por fin, convertidos en diez o doce líneas en un diccionario. Claro está, exagero. Los diccionarios únicamente servían para buscar referencias. Pero eran muchos los que sólo sabían de Hamlet (estoy seguro de que conocerás el título, Montag. Es probable que, para usted, sólo constituya una especie de rumor. Mrs. Montag), sólo sabían, como digo, de Hamlet lo que había en una condensación de una página en un libro que afirmaba: Ahora, podrá leer por fin todos los clásicos. Manténgase al mismo nivel que sus vecinos. ¿Te das cuenta? Salir de la guardería infantil para ir a la Universidad y regresar a la guardería. Ésta ha sido la formación intelectual durante los últimos cinco siglos o más. [...] Acelera la proyección, Montag, aprisa, ¿Clic? ¿Película? Mira, Ojo, Ahora, Adelante, Aquí, Allí, Aprisa, Ritmo, Arriba, Abajo,

---

<sup>39</sup> *Ibidem.*

Dentro, Fuera, Por qué, Cómo, Quién, Qué, Dónde, ¿Eh? , ¡Oh ¡Bang!, ¡Zas!, Golpe, Bing, Bong, ¡Bum! Selecciones de selecciones. ¿Política? ¡Una columna, dos frases, un titular! Luego, en pleno aire, todo desaparece. La mente del hombre gira tan aprisa a impulsos de los editores, explotadores, locutores, que la fuerza centrífuga elimina todo pensamiento innecesario, origen de una pérdida de tiempo. [...] Los años de Universidad se acortan, la disciplina se relaja, la Filosofía, la Historia y el lenguaje se abandonan, el idioma y su pronunciación son gradualmente descuidados. Por último, casi completamente ignorante. La vida es inmediata, el empleo cuenta, el placer domina todo después del trabajo. ¿Por qué aprender algo, excepto apretar botones, enchufar conmutadores, encajar tornillos y tuercas? [...] El cierre de cremallera desplaza al botón y el hombre ya no dispone de todo ese tiempo para pensar mientras se viste, una hora filosófica y, por lo tanto, una hora de melancolía. [...] La vida se convierte en una gran carrera, Montag. Todo se hace aprisa, de cualquier modo. [...] Vaciar los teatros excepto para que actúen payasos, e instalar en las habitaciones paredes de vidrio de bonitos colores que suben y bajan, como confeti, sangre, jerez o sauterne. [...] Más deportes para todos, espíritu de grupo, diversión, y no hay necesidad de pensar, ¿eh? Organiza y superorganiza superdeporte. Más chistes en los libros. Más ilustraciones. La mente absorbe menos Y menos. Impaciencia. Autopistas llenas de multitudes que van a algún sitio, a algún sitio, a algún sitio, a ningún sitio. El refugio de la gasolina. Las ciudades se convierten en moteles, la gente siente impulsos nómadas y va de un sitio para otro, siguiendo las mareas, viviendo una noche en la habitación donde otro ha dormido durante el día y el de más allá la noche anterior. [...]

Ahora, consideremos las minorías en nuestra civilización. Cuanto mayor es la población, más minorías hay. No hay que meterse con los aficionados a los perros, a los gatos, con los médicos, abogados, comerciantes, cocineros, mormones, bautistas, unitarios, chinos de segunda generación, suecos, italianos, alemanes, tejanos, irlandeses, gente de Oregón o de México. En este libro, en esta obra, en este serial de televisión la gente no quiere representar a ningún pintor, cartógrafo o mecánico que exista en la realidad. Cuanto mayor es el mercado, Montag, menos hay que hacer frente a la controversia, recuerda esto. Todas las minorías menores con sus ombligos que hay que mantener limpios. Los autores, llenos de malignos pensamientos, aporrean máquinas de escribir. Eso hicieron. Las revistas se convirtieron en una masa insulsa y amorfa. Los libros, según dijeron los críticos esnobs, eran como agua sucia. No es extraño



que los libros dejaran de venderse, decían los críticos. Pero el público, que sabía lo que quería, permitió la supervivencia de los libros de historietas. Y de las revistas eróticas tridimensionales, claro está. Ahí tienes, Montag. No era una imposición del Gobierno. No hubo ningún dictado, ni declaración, ni censura, no. La tecnología, la explotación de las masas y la presión de las minorías produjo el fenómeno, a Dios gracias. En la actualidad, gracias a todo ello, uno puede ser feliz continuamente, se le permite leer historietas ilustradas o periódicos profesionales. [...] ¿Qué es más fácil de explicar y más lógico? Como las universidades producían más corredores, saltadores, boxeadores, aviadores y nadadores, en vez de profesores, críticos, sabios, y creadores, la palabra «intelectual», claro está, se convirtió en el insulto que merecía ser. Siempre se teme lo desconocido. Sin duda, te acordarás del muchacho de tu clase que era excepcionalmente «inteligente», que recitaba la mayoría de las lecciones y daba las respuestas, en tanto que los demás permanecían como muñecos de barro, y le detestaban. ¿Y no era ese muchacho inteligente al que escogían para pegar y atormentar después de las horas de clase? Desde luego que sí. Hemos de ser todos iguales. No todos nacimos libres e iguales, como dice la Constitución, sino todos hechos iguales. Cada hombre, la imagen de cualquier otro. Entonces todos son felices, porque no pueden establecerse diferencias ni comparaciones desfavorables. ¡Ea! Un libro es un arma cargada en la casa de al lado. Quémalo. Quita el proyectil del arma. Domina la mente del hombre. ¿Quién sabe cuál podría ser el objetivo del hombre que leyese mucho? ¿Yo? No los resistiría ni un minuto. Y así, cuando, por último, las casas fueron totalmente inmunizadas contra el fuego, en el mundo entero (la otra noche tenías razón en tus conjeturas) ya no hubo necesidad de bomberos para el antiguo trabajo. Se les dio una nueva misión, como custodios de nuestra tranquilidad de espíritu, de nuestro pequeño, comprensible y justo temor de ser inferiores. Censores oficiales, jueces y ejecutores. Eso eres tú, Montag. Y eso soy yo. [...] Has de comprender que nuestra civilización es tan vasta que no podemos permitir que nuestras minorías se alteren o exciten. Pregúntate a ti mismo: ¿Qué queremos en esta nación, por encima de todo? La gente quiere ser feliz, ¿no es así? ¿No lo has estado oyendo toda tu vida? «Quiero ser feliz», dice la gente. Bueno, ¿no lo son? ¿No les mantenemos en acción, no les proporcionamos diversiones? Eso es para lo único que vivimos, ¿no? ¿Para el placer y las emociones? Y tendrás que admitir que nuestra civilización se lo facilita en abundancia. [...] A la gente de color no le gusta *El pequeño Sambo*. A quemarlo. La gente blanca se siente

incómoda con *La cabaña del tío Tom*. A quemarlo. Escribe un libro sobre el tabaco y el cáncer de pulmón ¿Los fabricantes de cigarrillos se lamentan? A quemar el libro. Serenidad, Montag. Líbrate de tus tensiones internas. Mejor aún, lánzalas al incinerador, ¿Los funerales son tristes y paganos? Eliminemoslos también, Cinco minutos después de la muerte de una persona en camino hacia la Gran Chimenea, los incineradores son abastecidos por helicópteros en todo el país. Diez minutos después de la muerte, un hombre es una nube de polvo negro. No sutilicemos con recuerdos acerca de los individuos. Olvidémoslos. Quemémoslo todo, absolutamente todo. El fuego es brillante y limpio. [...] ¿Clarisse McClellan? Tenemos ficha de toda su familia. Les hemos vigilado cuidadosamente. La herencia y el medio ambiente hogareño puede deshacer mucho de lo que se inculca en el colegio. Por eso hemos ido bajando, año tras año la edad de ingresar en el parvulario, hasta que, ahora, casi arrancamos a los pequeños de la cuna. Tuvimos falsas alarmas con los McClellan cuando vivían en Chicago. Nunca les encontramos un libro. El historial confuso, es antisocial. ¿La muchacha? Es una bomba de relojería. La familia había estado influyendo en su subconsciente, estoy seguro, por lo que pude ver en su historial escolar. Ella no quería saber cómo se hacía algo, sino por qué. Esto puede resultar embarazoso. Se pregunta el porqué de una serie de cosas y se termina sintiéndose muy desdichado. Lo mejor que podía pasarle a la pobre chica era morir. [...] Afortunadamente, los casos extremos como ella no aparecen a menudo. Sabemos cómo eliminarlos en embrión No se puede construir una casa sin clavos en la madera. Si no quieres que un hombre se sienta políticamente desgraciado, no le enseñes dos aspectos de una misma cuestión, para preocuparle; enséñale sólo uno. o, mejor aún, no le des ninguno. Haz que olvide que existe una cosa llamada guerra. Si el Gobierno es poco eficiente, excesivamente intelectual o aficionado a aumentar los impuestos, mejor es que sea todo eso que no que la gente se preocupe por ello. Tranquilidad, Montag. Dale a la gente concursos que puedan ganar recordando la letra de las canciones más populares, o los nombres de las capitales de Estado, o cuánto maíz produjo Iowa el año pasado. Atibórralos de datos no combustibles, lánzales encima tantos «hechos» que se sientan abrumados, pero totalmente al día en cuanto a información. Entonces, tendrán la sensación de que piensan, tendrán la impresión de que se mueven sin moverse. Y serán felices, porque los hechos de esta naturaleza no cambian. No les des ninguna materia delicada como Filosofía o Sociología para que empiecen a atar cabos. Por ese camino se encuentra la

melancolía. Cualquier hombre que pueda desmontar un mural de televisión y volver a armarlo luego, y, en la actualidad, la mayoría de los hombres pueden hacerlo, es más feliz que cualquier otro que trata de medir, calibrar y sopesar el Universo, que no puede ser medido ni sopesado sin que un hombre se sienta bestial y solitario. Lo sé, lo he intentado ¡Al diablo con ello! Así, pues, adelante con los clubs las fiestas, los acróbatas y los prestidigitadores, los coches a reacción, las bicicletas helicópteros, el sexo y las drogas, más de todo lo que esté relacionado con reflejos automáticos. Si el drama es malo, si la película no dice nada, si la comedia carece de sentido, dame una inyección de teramina. Me parecerá que reacciono con la obra, cuando sólo se trata de una reacción táctil a las vibraciones. Pero no me importa. Prefiero un entretenimiento completo.

*Fahrenheit 251* es una utopía sombría, y el elemento utópico aparece en *Don Quijote* representado en el gobierno de Sancho Panza. La teramina o consuelo farmacológico no es menos real que el loto de Homero, el soma de Huxley, el vino y el condumio para Sancho Panza, la cocaína para la sociedad moderna y, solamente para algunos, la lectura que se hace para olvidar, el logos que no se hace carne, que no da fe de sí mismo en la acción. El fuego tiene sin duda alguna un significado de regeneración y de destrucción, que se contiene en los mitos del Fénix y de Eróstrato: aniquila quien quiere perdurar. Cuando preguntaron a Jean Cocteau qué salvaría del Museo del Prado si se incendiase, contestó: “El fuego”. El biblioclasta, desde un punto de vista psicológico, es un enfermo que sufre de complejo apocalíptico, ya que juzga que la purificación, la salvación de su ego amenazado, diríamos, se obtiene por medio de la destrucción de lo que define como nocivo, que siempre es otro o lo otro. Por eso decía Heine que se comienza por quemar libros y se continúa quemando hombres. El «bibliocausto» precede al Holocausto, como bien ha documentado Báez. Échense a temblar.



## PASA, RARO INVENTOR, PASA ADELANTE

JERÓNIMO ANAYA FLORES

Toda interpretación de una obra supone ir más allá de la intención del autor. En una obra reciente como libro, escribe Miguel Delibes (51): «El autor del libro lo escribe con su verdad y los críticos lo juzgan con la suya». Si fuera de otra manera, ni habría obra ni críticos. Lope, que tanto vivió y tanto escribió, acierta al interpretar *La Celestina*: cuando Calisto dice «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», ella le contesta: «¿En qué, Calisto?»; pues bien, si no hubiera respondido, «ni había libro de *Celestina* ni los amores de los dos pasaran adelante» (*Las fortunas de Diana*, 112). Parecen una perogrullada las palabras de Lope, pues nos vienen a decir que la obra es así porque así la escribió el autor. Y punto. Incluso no sabemos dónde el autor busca la inspiración. En el caso de Cervantes (1547-1616), dicen que en su patria, en su tiempo, en su propia experiencia. Lo cierto es que Cervantes, como todos los hombres, fue “de su corazón a sus asuntos” y no tuvo una musa específica. La inspiración, la musa, siempre ha sido más una idea que una realidad, y hace tiempo que fenecieron las Lauras y Beatrices, e incluso las Isabeles Freires. Así lo creía, en el siglo XVI, el doctor Huarte de San Juan, quien en su *Examen de ingenios para las ciencias* opone la teoría platónica del genio creador (*Fedro*) a la aristotélica de la naturaleza humana (I, 202-203).

El *Quijote* es una obra literaria, y al acercarnos ahora a ella, nos centraremos en algunos aspectos presentes en la novela. Ortega y Gasset (85) dejó escrito que «*Don Quijote* puede significar dos cosas muy distintas: *Don Quijote* es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro». En esta ocasión, deseamos fijarnos en el libro, en algunos aspectos de la elaboración del *Quijote*: en primer lugar, en lo que tiene de “rara invención” (el título, el *Quijote* como pasatiempo y la primera frase de la obra); después, las versiones novelescas de la novela (un personaje que se cree personaje de una novela, la historia de Cide Hamete y el apócrifo en la verdadera historia); y por último hablaremos de la cárcel del creador a la jaula del protagonista (la vuelta a la aldea, la jaula de palos, agujeros en la segunda parte y la jaula de grillos y la liebre).

LA RARA INVENCION DEL QUIJOTE

Miguel de Cervantes Saavedra, el hijo de Rodrigo de Cervantes y de Leonor Cortinas —cuyo apellido cambió por el de un pariente lejano suyo, poeta y soldado, que tal vez combatió en Lepanto<sup>1</sup>—, es el “raro inventor” del *Quijote*. Cuando se dirige al Parnaso, el dios Mercurio, le dice:

Bien sé que en la naval dura palestra  
perdiste el movimiento de la mano  
izquierda, para gloria de la diestra.

Y sé que aquel instinto sobrehumano  
que de raro inventor tu pecho encierra  
no te le ha dado el padre Apolo en vano.

Tus obras los rincones de la tierra,  
llevándola[s] en grupa Rocinante,  
descubren y a la envidia mueven guerra.

Pasa, raro inventor, pasa adelante  
con tu sutil disinio, y presta ayuda  
a Apolo, que la tuya es importante (*Viaje*, I, vs. 214-225).

Dice Covarrubias (672) que inventar es «sacar alguna cosa de nuevo que no se ha visto antes ni tenga imitación de otra» y llamamos inventor «al autor de la cosa nueva». Desde el “Prólogo” del *Quijote*<sup>2</sup>, Cervantes tiene presente este concepto de invención, aunque sea como objeción a su obra, presentada a su amigo con estas palabras:

Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? (11).

---

<sup>1</sup> Gonzalo de Cervantes Saavedra, poeta y soldado, que tal vez combatió en Lepanto; Cervantes lo conoció y lo citó en la octava 62 del «Canto de Calíope» (*Galatea*, libro sexto). «Cordobés, soldado y poeta, que también estuvo combatiendo en las galeras de don Juan de Austria», escribe López Estrada en su edición de *La Galatea* (634).

<sup>2</sup> Citamos por el tomo I de la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico.

Pero luego, volviendo al concepto, el amigo le responde: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (18). Sabe Cervantes que está componiendo algo nuevo, algo que le faltaba al libro que había publicado hacía veinte años, por eso hace decir al cura cuando el barbero le presenta un ejemplar de *La Galatea*: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre» (I, 6). Hasta veinticuatro veces aparece la palabra invención en el *Quijote*, más siete en plural. Desde el capítulo primero: «y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo» (I,1), hasta la segunda parte, cuando llega la realidad de la guerra, y don Quijote no las tiene todas consigo; habla entonces la mujer cristiana que iba disfrazada de varón y dice de su historia que sus tíos no la creyeron, sino que «la tuvieron por mentira y por invención» (II, 63).

El dios Mercurio califica a Cervantes de *raro inventor*. Covarrubias no recoge el vocablo *raro*. Sabido es que dedica más de la mitad de su *Tesoro* a las letras que van de la A a la E, como si estuviera fatigado al avanzar hacia su conclusión (pág. XIV). El *Diccionario de autoridades* (T. III, 491) dice que raro «Significa tambien extraordinario, poco común ò frequente» luego: «e toma asimismo por insigne, sobresaliente ò excelente en su linea» La invención del *Quijote* es extraordinaria, poco común. En el discurso sobre la edad dorada, dice don Quijote que las mujeres antiguas no vestían con galas, «sino de algunas hojas verdes de lampazos<sup>3</sup> y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado» (I, 11). El capítulo 23 de la primera parte se titula: «*De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de*

---

<sup>3</sup> Planta de la familia de las Compuestas, de seis a ocho decímetros de altura, de tallo grueso, ramoso y estriado, hojas aovadas, y en cabezuelas terminales, flores purpúreas, cuyo cáliz tiene escamas con espinas en anzuelo. (*Diccionario de la lengua española*). Covarrubias (699) dice que esta planta «tiene las hojas como las de la calabaza y mayores, más negras y más gruesas y cubiertas de vello»

*las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta*». Cuando el cura le dice a Dorotea que había andado muy lista al inventar la historia para hacer volver a don Quijote a su aldea, y pregunta si no es «cosa estraña» ver al pobre hidalgo creerse esas invenciones, «Sí es —dijo Cardenio—, y tan rara y nunca vista, que yo no sé si queriendo inventarla y fabricarla mentirosamente hubiera tan agudo ingenio que pudiera dar en ella» (I, 30).

Esta extraordinaria invención la veían los lectores hasta en el título, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En primer lugar nos encontramos con el adjetivo *ingenioso*; el término hay que entenderlo con el sentido que tenía en la época, que no es el actual. Según Rosenblat, equivaldría a luz del entendimiento, aptitud o talento natural, habilidad o capacidad. Algunos críticos, apoyándose en el *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan, han interpretado *ingenioso hidalgo* como *desequilibrado* o *visionario hidalgo*. Rosenblat no lo cree así. De todas formas, un caballero de la época, más que caracterizarse por su ingenio, tendría que hacerlo por su fuerza. Por otra parte, los caballeros andantes pertenecían a la alta nobleza; don Quijote es un *hidalgo*, el estamento más bajo de la nobleza. *Quijote* —además de la terminación *ote*, con su matiz burlesco—, significa la pieza de la armadura que protege el muslo, documentado ya en el Arcipreste de Hita (*Libro de buen amor*, 1593a); está tomado de Lanzarote, traducción española de Lancelot (Madariaga, 196-198) o de Camilote, el hidalgo del *Primaleón* (Alonso, 20-28). Cuando la princesa Micomicona, es decir, Dorotea, dice que ha oído hablar de un tal don Azote o don Jigote (I, 30), este último nombre recuerda el de Gilota, que aparece en el cuento de «El oso y la manceba del sacerdote», en el *Espéculo de Legos* (*Cuento y novela corta en España*, 293-294). Por último, como hizo Amadís de Gaula, añade el nombre de su tierra, para honrarla; pero la Mancha nunca se caracterizó por sus caballeros ni por sus batallas; Quevedo (340), por ejemplo, se refiere a ella en el estrambote de su célebre soneto «Receta para hacer soledades en un día» como un lugar de “pastores y gañanes” expertos en hacer migas. Aquí, en la Mancha, se van a situar las aventuras de don Quijote, muy distintas de las de otros caballeros, de nombres altisonantes y de lugares exóticos: Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra, Rogel de Grecia, Felixmarte de Hircania, Cirongilio de Tracia... Además, se antepone un *don*, que no podían utilizar los hidalgos, lo que irritará a los de su pueblo, según le dice el propio Sancho:

Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a



caballero con cuatro cepas y dos yugadas<sup>4</sup> de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante (II, 2).

Teresa Panza, cuando su buen esposo le habla de lo que progresará acompañando a su amo, le da una buena lección sobre el *don*, reprochando el uso que de él hace don Quijote:

«Teresa» me pusieron en el bautismo, nombre mondo y escueto, sin añadiduras ni cortapisas, ni arrequives de *dones* ni *donas*; «Cascajo» se llamó mi padre; y a mí, por ser vuestra mujer, me llaman «Teresa Panza» (que a buena razón me habían de llamar «Teresa Cascajo», pero allá van reyes do quieren leyes)<sup>5</sup>, y con este nombre me contento, sin que me le pongan un *don* encima que pese tanto, que no le pueda llevar [...] Idos vos con vuestro don Quijote a vuestras aventuras, y dejadnos a nosotras con nuestras malas venturas, que Dios nos las mejorará como seamos buenas; y yo no sé, por cierto, quién le puso a él *don* que no tuvieron sus padres ni sus agüelos (II, 5).

Por cierto, en esto del don hay un episodio en la segunda parte en el que Sansón Carrasco se refiere a doña Dulcinea del Toboso, y Sancho le replica: «Nunca —dijo a este punto Sancho Panza— he oído llamar con *don* a mi señora Dulcinea, sino solamente “la señora Dulcinea del Toboso”, y ya en esto anda errada la historia» (II, 3); lo cual no es del todo cierto pues en la primera parte aparece la expresión doña Dulcinea en dos ocasiones (I: 8 y 9), mientras que en la segunda parte se le llama así en seis (II: 9, 30, 33, 35 —en dos ocasiones— y 74). Rodríguez Marín comenta que, como la réplica es de Sancho, este no oyó que en la primera parte don Quijote llamó así a su dama, pues «estaba algo lejos» (Tomo V, 69).

Cervantes, por supuesto, nunca lo usó, aunque sí las mujeres de su familia, como era costumbre en el siglo XVI (Anaya, 16-17).

En el *Viaje del Parnaso*, escribe Cervantes:

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo  
al pecho melancólico y mohíno  
en cualquiera sazón, en todo tiempo (IV, vs. 22-24).

---

<sup>4</sup> «Es aquel espacio de tierra que puede arar cómodamente una yunta de bueyes en un día», Covarrubias, 977).

<sup>5</sup> El refrán es al revés.

Y como pasatiempo fue conocido el libro hasta el siglo XIX (Anaya, 30-31). Para sus contemporáneos, el *Quijote* fue, ante todo, un libro de risa. Se ha repetido hasta la saciedad (Canavaggio también lo hace) la anécdota del rey Felipe III, el cual, viendo a un estudiante estallar en carcajadas, dijo: «Aquel estudiante o está fuera de sí, o lee la historia de don Quijote». La anécdota es significativa para «resumir el pensamiento de toda una época» (Canavaggio, 277). El propio Cervantes declara este propósito del libro en diversas ocasiones; por ejemplo, cuando concluye la *primera parte* en el episodio del vizcaíno, el autor —en primera persona— dice que encontró unos cartapacios en «el Alcaná de Toledo», escritos en árabe; y —«como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles»— halló un «morisco aljamiado», es decir, que hablaba castellano —lo cual no era muy probable en aquella época y en esa ciudad (nota de Murillo en su edición del *Quijote*, 142—; este, al leerlos, «se comenzó a reír»:

Preguntele yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha» (I, 9).

En la segunda parte vuelve sobre el tema:

Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa (II, 44).

Por citar algún caso más de esa *rara invención*, nos referiremos a la célebre frase del comienzo de la obra: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme». Las interpretaciones han sido muchas (Anaya, 36-38). «En un lugar de la Mancha», coincide con un verso del romance de «El amante apaleado» (*Flores del Parnaso*, 1596, y *Romancero general*, 1600):

Un lencero portugués,  
recién venido a Castilla,

más valiente que Roldán  
y más galán que Macías,  
*en un lugar de la Mancha*,  
que no le saldrá en su vida,  
se enamoró muy de espacio  
de una bella casadilla.

La novela comienza con un verso, como algunos capítulos más: «Tres leguas deste valle está una aldea» (I, 51), «sonoro endecasílabo», según Rodríguez Marín en su edición del *Quijote* (T. IV, 293); «Media noche era por filo» (II, 9), primer verso del «Romance de conde Claros de Montalbán», parecido a uno del Cid que comienza: «Medio día era por filo» (Rodríguez Marín, T. V, 163); «Callaron todos, tirios y troyanos» (II, 26), primer verso del segundo libro de *La Eneida*, según la traducción de Gregorio Hernández de Velasco, publicada el año 1555 (Murillo, T.II, 239) o 1557 (Rodríguez Marín, T. VI, 155). No obstante, Rico considera que, de haber en la primera frase del *Quijote* reminiscencia del romance, sería inconsciente, o en ningún caso Cervantes pretendería que se entendiera como cita, pues el romance no era lo suficientemente conocido para percibir la alusión (Rico: 1998, T.II, 262, y 2005, T. II, 264).

«...de cuyo nombre no quiero acordarme» es una frase que recuerda el comienzo de los cuentos tradicionales (Lida, 1976, 82-90); en el Enxemplo 51 del *Conde Lucanor* dice Patronio: «...en una tierra de que non me acuerdo el nombre, avía un rey...», aunque, según Francisco López Estrada (297-300), también es una fórmula notarial. El tópico del desconocimiento del nombre del lugar llega hasta el propio Lope de Vega, quien escribe al comienzo de una de sus novelitas a Marcia Leonarda, *Guzmán el Bravo*: «En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre...» (289). El comienzo del *Quijote* parece ser un juego con un lugar común, según Rosenblat. Sobre esta primera frase ha habido múltiples interpretaciones, aunque no es posible aceptar ninguna de ellas. Cervantes no quiere decir el lugar donde nació el protagonista, y así concluye la obra, como adelantándose a los muchos estudiosos que querrán conocer la cuna de don Quijote:

...cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (II, 74).

## LAS VERSIONES NOVELESCAS DE LA NOVELA

Desde el comienzo nos encontramos con un héroe un tanto extraño, pues se considera un personaje literario e incluso duda sobre ponerse a escribir un libro de caballerías, al estilo de su admirado Feliciano de Silva. En un primer momento, se vio tentado de escribir libros de caballerías:

...y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete, y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (I, 1).

Pero lo que hizo fue dar vida a los libros, incluso conservando la idea primitiva de ser escritor de obras de este tipo: don Quijote compone versos; imita el lenguaje arcaico de los libros de caballerías; se anticipa a su cronista relatando con sus propias palabras la escena de su partida, en un lenguaje grandilocuente que contrasta con el estilo usado por *el autor real*:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (I, 2).

El protagonista invoca a su propio historiador a quien redacta el comienzo de su obra, uniendo al tema caballeresco el lírico-pastoril, pues, recuerda las descripciones del alba que aparecen en la *Galatea* (Lida, 1946, 77-110).

Nos hallamos ante lo que Edward C. Riley (2001, 131) ha llamado “la versión poética” del Quijote, es decir, “una novela de caballerías contemporánea que no llegó a escribirse” (id, 132). Esta versión que cree don Quijote que algún día pondrá en un libro su historiador es la más rara de todas. Si Cide Hamete escribe como historiador, la versión de don Quijote es poética. Al comienzo de la segunda parte, se matiza entre escribir como historiador y escribir como poeta:

—A lo que yo imagino —dijo don Quijote—, no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos.

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

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

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

—Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II, 3).

El *Quijote* es la novela de un personaje que se cree personaje de una novela. Pero hay otras perspectivas. Los ocho primeros capítulos pertenecen a un narrador que podemos identificar con el propio Cervantes. Aparece la primera persona desde el comienzo: «de cuyo nombre no quiero acordarme», que, en palabras de Riley (2001, 136) «es una licencia artística de lo más maliciosa. Desde luego, no es modo de empezar una narración histórica». Pero pronto aparecerá Cide Hamete. Si al comienzo se nos presentan unos hechos reales, basados en unos «anales de la Mancha» (I, 2), tras el corte brusco de la aventura del vizcaíno, aparece una perspectiva diferente: ahora Cervantes pasa a ser el traductor de Cide Hamete Benengeli, lo que le permite, al distanciarse de la narración, hacer comentarios humorísticos, aludiendo constantemente a la fama que los moros tenían de «embelecadores, falsarios y quimeristas» (II, 3). En la segunda parte, la traducción de la obra de Cide Hamete, hecha por el «morisco aljamiado», ha llegado a los personajes, quienes discuten sobre los errores o la exactitud de los hechos contados en 1605. Don Quijote se siente orgulloso de «verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa» (II, 3). E incluso otros personajes, como la duquesa, le conocen por haber leído su historia en un libro; y el propio Sancho también siente orgullo al sentirse el escudero «que anda o debe de andar en la tal historia» (II, 30).

Pero hay otra perspectiva que corresponde a la continuación que hizo Avellaneda de la primera parte de Cervantes, y que este «introduce en su propia segunda parte con el objeto de desacreditarla»; es la versión «no

histórica, o incluso falsa» (Riley, 2001, 131). El año 1614 salió a la luz un *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de un tal Alonso Fernández de Avellaneda. ¿Quién es ese Fernández de Avellaneda? Han corrido muchos ríos de tinta para intentar descubrir uno de los mayores misterios de las letras españolas. El libro se ha atribuido a diversos autores. Martín de Riquer (su trabajo más reciente es de 1988, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*) sostiene que el autor es Gerónimo de Passamonte, soldado aragonés, nacido el año 1553, compañero de armas de Cervantes en Lepanto y otras batallas, y cautivo también por los turcos. Passamonte escribió su autobiografía, *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*. Este Passamonte no es otro que el célebre Ginés de Pasamonte, a quien Cervantes envilece, un malhechor condenado a galeras, que dice haber escrito su *Vida* (I, 22).

En el «Prólogo» del *Quijote* apócrifo llaman la atención los insultos de su autor a Cervantes, a quien le reprocha haber usado en su obra «sinónimos voluntarios», es decir, *apodos infamatorios deliberados*, con los el falso autor se desenmascara (Riquer, 1988, 120-125). Así se expresa Avellaneda:

...pues él [Cervantes] tomó por tales [medios] el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar<sup>6</sup>.

No sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza, huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónimos voluntarios si bien supiera hacer lo segundo, y mal lo primero... (Avellaneda, *Quijote*, «Prólogo»).

Las continuaciones de libros eran frecuentes en la época. Si Boiardo escribió su *Orlando enamorado*, Ariosto compuso su *Orlando furioso*; las segundas partes de la *Celestina* y del *Lazarillo* no tardaron en llegar; Montemayor escribió la *Diana*, y Gil Polo la tomó para la suya; el propio *Guzmán* tuvo su continuación en la obra de Mateo Luján de Sayavedra (Riquer, 2003, 222-223).

¿Cómo conoció Cervantes el *Quijote* apócrifo? Tal vez llegó a él un ejemplar en septiembre u octubre de 1614. Andaría nuestro autor componiendo el capítulo cincuenta y nueve de la segunda parte: don Quijote

---

<sup>6</sup> Se refiere a Lope de Vega.

y Sancho se han despedido de los duques y llegan a una venta aragonesa; allí oyen a don Jerónimo y a don Juan hablar de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (Riquer, 2003, 205-206). Don Quijote hojea el libro y dice:

En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza: y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia (II, 59).

No falta la ironía en estas *reprehensiones*, sobre todo en la tercera, considerada la más importante; Cervantes da varios nombres a la mujer de Sancho, entre ellos Mari Gutiérrez (I, 7). También la llamó Juana Gutiérrez (I, 7), Juana Panza (I, 52) y Teresa Panza (II, 5, 6, 25, 36, 46, 51, 52, 57, 70, 73), aunque, según ella, le «habían de llamar Teresa Cascajo», pues Cascajo se llamó su padre (II, 5; también II, 6). Sancho dirá ante el nombre que el falso autor da a su mujer:

¡Donosa cosa de historiador! ¡Por cierto, bien debe de estar en el cuento de nuestros sucesos, pues llama a Teresa Panza, mi mujer, «Mari Gutiérrez!» (II, 59)

Lo más seguro es que Cervantes no lograra identificar al autor del *Quijote* espurio. Tampoco nosotros lo conocemos. Además, la historia de la literatura poco ganaría si se solucionara algún día el anonimato tan bien guardado. Avellaneda es conocido hoy no por su obra, sino porque Cervantes lo denunció; si nuestro autor no lo hubiera sacado en su segunda parte, hablaríamos tanto de él como de Mateo Luján de Sayavedra.

Cervantes juega con la obra apócrifa e incluso la condena totalmente haciendo aparecer en su *Quijote* a un amigo del falso don Quijote, a don Álvaro Tarfe, quien es convencido de la verdad por el verdadero don Quijote, e incluso el personaje de Avellaneda llega a firmar un documento en el que reconoce su error y declara que el caballero y escudero de Cervantes son los verdaderos:

Llegose en esto la hora de comer; comieron juntos don Quijote y don Álvaro. Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era 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. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras. Muchas de cortesías y ofrecimientos pasaron entre don Álvaro y don Quijote, en las cuales mostró el gran manchego su discreción, de modo que desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que estaba; el cual se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes (II, 72).

## DE LA CÁRCEL DEL CREADOR A LA JAULA DEL PROTAGONISTA

Nos encontramos ahora ante un Cervantes que valora su propia obra frente a la de Avellaneda. Si es capaz de la más severa autocrítica, como en esos versos tantas veces citados:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el cielo (*Viaje*, I, 25-27)

también siente el orgullo de escritor y escribe: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa» (*Novelas ejemplares*, Prólogo al lector, 514). Esta autocrítica le hace decir en el Prólogo de la primera parte del *Quijote*: «¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?». No es hora de volver sobre el tema de la *cárcel* en que se engendró, aunque sí de ver que el motivo de la



cárcel y de la libertad es uno de los más interesantes de la novela. En efecto, este raro personaje, *lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno*, es una invención de Cervantes. Don Quijote está obsesionado por la libertad y por la liberación de otros seres (Soons, 26). Recordemos el elogio de la libertad que hace don Quijote:

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. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (II, 58).

Esa libertad de nuestro caballero andante se ve truncada en dos ocasiones por dos cárceles o jaulas: «una coma jaula, de palos enrejados, capaz que pudiese en ella caber holgadamente don Quijote» (I, 46), en la que este volvió al final de la primera parte, y la jaula de grillos que compró Sancho a un muchacho, que fue tomada por mal agüero por don Quijote (II, 73).

La vuelta a la aldea, al final de la primera parte, tras la segunda salida, prelude ya el *Quijote* de 1615. Si en la primera parte, en general, es don Quijote el que confunde la realidad con la ficción literario (Riley, 1966), en la segunda serán los demás personajes los que *inventan* una realidad al caballero, aunque algo así ya aparecía a veces en el libro de 1605 (Castro, 83). En la primera parte don Quijote convirtió la venta en castillo, el jamego en Rocinante, a una labradora en Dulcinea, y a él mismo —Alonso Quijano— en don Quijote; las aventuras de la primera parte se basan en la falsa interpretación que, siguiendo los libros de caballerías, hace don Quijote de la realidad; lo evidente se elude gracias al recurso de los encantamientos, permitiendo, así, que continúen las aventuras. Pero todo cambia en la segunda parte; el caballero ve la realidad, y los demás le van creando un mundo de ficción para que pueda prolongar sus hazañas. Sancho se ha *quijotizado* tanto que, además de encantar a Dulcinea para su señor, es

capaz de describir la ficción como si realmente hubiera existido; cuando explican el vuelo sobre Clavileño —caballo volador *inventado* por los duques—, don Quijote dice que «o Sancho miente o Sancho sueña»; pero él se irrita y exclama:

—Ni miento ni sueño —respondió Sancho—: si no, pregúntenme las señas de las tales cabras<sup>7</sup>, y por ellas verán si digo verdad o no.

—Dígalas, pues, Sancho —dijo la duquesa.

—Son —respondió Sancho— las dos verdes, las dos encarnadas, las dos azules, y la una de mezcla (II, 41).

Si don Quijote *vio* fantasías en la cueva de Montesinos, lo mismo hizo Sancho en su fantástico vuelo (Anaya, 35). Don Quijote no le cree, pero llega a un pacto con él, cuando le dice al oído:

Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (II, 41).

En esta segunda parte, don Quijote no ve castillos, sino ventas. El autor escribe: «Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos» (II, 59). Hasta Sancho se atreve a inventar a una Dulcinea, con sus damas o doncellas, aunque don Quijote solo ve a zafias labradoras

Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo, y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad.

—¿Cómo fuera de la ciudad? —respondió—. ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no vee que son estas las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol a mediodía?

—Yo no veo, Sancho —dijo don Quijote—, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

—¡Agora me libre Dios del diablo! —respondió Sancho—. Y ¿es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo<sup>8</sup> de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad! (II, 10)

---

<sup>7</sup> Se refiere a las estrellas de la constelación Pléyades, llamadas popularmente *cabrillas*.

<sup>8</sup> Copo.

Sansón Carrasco, el «perpetuo trastulo<sup>9</sup> y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses» (II, 7), será otro inventor de fantasías. Él mismo se transmutará en el Caballero de los Espejos (II, 12) y en el de la Blanca Luna (II, 64). Por cierto, este personaje, el que vence a don Quijote en su segundo intento, es descrito por nuestro caballero con las mismas palabras con que Tito Livio describe a Aníbal (Anaya, 42): «...sufridor así del calor como del frío, así de la hambre como de la sed...» (II, 7)<sup>10</sup>. El historiador latino alaba a Aníbal; pero inmediatamente pondrá sus ingentes vicios; de igual manera, a lo largo del *Quijote*, veremos cómo el bachiller, tras ser derrotado, se convertirá en un hombre vengativo, según dice a su escudero Tomé Cecial: «y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza», y aclara el propio Cervantes: después de que un *algebrista* —es decir, el que concierta los huesos desencajados y quebrados (Covarrubias, 61)— le curara, «quedó imaginando su venganza» (II, 15).

Decíamos que al final de la primera parte del *Quijote* hay unos personajes que inventan también la ficción al caballero. Serán el cura, el barbero, Dorotea, don Fernando, don Luis, los cuadrilleros, etc. los que se pongan de acuerdo con un carretero de bueyes para devolver a don Quijote encerrado en una jaula a su aldea. Y don Quijote se cree toda esta *rara invención*, lo mismo que se creará que los muñecos de maese Pedro —que no es sino Ginés de Pasamonte, también disfrazado— son personas de carne y hueso, y así parece entenderlo el narrador, cuando describe el estropicio que causó nuestro caballero, nombrando con su nombre propio a los muñecos descabezados: «Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio mal herido, y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes» (II, 26).

Don Quijote vuelve a su aldea encantado. Recordemos que la vuelta de su primera salida fue tras ser apaleado por el mozo de mulas de los mercaderes; don Quijote se cree que es Valdovinos, y al vecino que le socorrió lo confunde con el marqués de Mantua. Luego pensará que es el propio Abencerraje y que su vecino es Rodrigo de Narváez. Es curioso que, en este episodio, Pedro Alonso, su vecino, llama, por primera y única vez en

---

<sup>9</sup> Pasatiempo, juguete; aquí con sentido de bufón.

<sup>10</sup> «Caloris ac frigoris patientia par; cibi potionisque desiderio naturali, non voluptate modus finitus...» (*Ab urbe condita*, Libro XXI, IV, 50).

la novela, a don Quijote “señor Quijana” (I, 5). Todos los demás le llamarán don Quijote.

Pero el regreso en la tercera salida es distinto. Don Quijote no vuelve apaleado ni enjaulado: vuelve, sencillamente, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna. Don Quijote ha fracasado, y se da cuenta de ello. Sancho, por el contrario, le anima e incluso aplaude su deseo de hacerse pastores: «Pardiez —dijo Sancho—, que me ha cuadrado, y aun esquinado, tal género de vida; (II, 67). Pero «en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» (II, 74), como dirá el caballero en su lecho de muerte. Es el gran desengaño, ese gran desengaño que le hará morir cuerdo después de tantas locuras, sin haber conseguido nada. Sancho, al menos, consiguió ser gobernador de su deseada ínsula, aunque pronto tomara las de Villadiago, en busca de su antigua libertad: «Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me rescite de esta muerte presente» (II, 53). Y es que la segunda parte, desde sus inicios, va a ser el triunfo de Sancho y el fracaso de don Quijote. Desde que salen de la aldea, nos lo dice el autor:

Solos quedaron don Quijote y Sancho, y apenas se hubo apartado Sansón, cuando comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar el rucio, que de entrambos, caballero y escudero, fue tenido a buena señal y por felicísimo agüero; aunque, si se ha de contar la verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria<sup>11</sup> que él se sabía, puesto que la historia no lo declara (II, 8).

*Relinchos* de Rocinante y *suspiros* del rucio. Los relinchos son tenidos por buena señal. Curiosamente esta palabra solo aparece en cuatro ocasiones, y siempre en la segunda parte. Además de la citada, también aparece en el texto siguiente: «No había bien acabado de decir estas razones Sancho, cuando llegaron a sus oídos relinchos de Rocinante, los cuales relinchos tomó don Quijote por felicísimo agüero, y determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida (II, 4). Y en esta otra, perteneciente al retablo de maese Pedro, en el que don Gaiferos pone sobre las ancas de su caballo a la hermosa Melisendra: «Veis también cómo los relinchos del caballo dan señales que va contento con la valiente y hermosa carga que lleva en su señor y en su señora» (II, 26).

---

<sup>11</sup> Era la que se basaba en el estudio de los astros.

Sancho sabe que tendrá más suerte que su señor, pues los *suspiros* de su asno eran más que los relinchos del rocín. ¿A qué se refiere con los *suspiros*? Rodríguez Marín anota: «Este *sospirar* no ha sido notado por los comentadores como eufemístico equivalente de otro verbo que suena a cosa malsonante» (Tomo V, 146). El tantas veces citado *Tesoro* de Covarrubias concluye el artículo dedicado a este verbo de la siguiente manera: «y así dan al suspiro diferentes significaciones y epítetos; yo no quiero embarazarme en esta materia» (906). Solo en este pasaje utiliza el sustantivo y el verbo como eufemismo, tal como advierte Rodríguez Marín. Algunos remontan estos agüeros a Esopo. Los temas escatológicos, tan de moda en el Barroco —baste recordar a Quevedo— fueron tratados por Cervantes con fino humorismo, con fina elegancia. ¿Quién no recuerda los *apuros* de Sancho en el episodio de los batanes (I, 20)? Para explicar esos *suspiros*, recordemos el inicio de un cuentecillo medieval procedente de *El Esopete*, que también aparece en el *Libro de Buen Amor* (estrofas 766-779), aunque aquí se toma como buen presagio el estornudo del lobo (768d). El motivo está muy presente en los cuentos tradicionales manchegos, aunque sin la alusión inicial, como en la versión de Arroba de los Montes que ofrece Julio Camarena en sus *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* (22-23).

El lobo, levantándose de manera et extendiéndose, lançó un sonido detrás et dize:

—¡Esta buena señal es! Gracias fago a los dioses que oy este día seré farto et complido de dignidades<sup>12</sup>, segund que me ha mostrado el rabo que me ha sonado (*Cuento y novela corta en España*, 367).

Pedro Ciruelo<sup>13</sup> (*Reprobación de supersticiones y hechicerías*, 62-63, citado en *Cuento y novela corta en España*, 367) incluye entre los agüeros «quando en el cuerpo del hombre se haze algún movimiento puro natural y se haze adedora sin pensar el hombre en ello: ansí como tosser, esternudar, tropeçar, y algunas vezes saltan o suenan las juntas de los huessos. Y otras muchas cosas que proceden de algunos movimientos de humores, o de los espíritus que están dentro del cuerpo. Los adevinos piensan que se hazen para denunciar a los hombres algunas cosas que les an de venir».

Son, pues, los *suspiros* señal de buena suerte, y algo de buena suerte tuvo Sancho al ser nombrado gobernador de la ínsula. En cambio don

---

<sup>12</sup> Beneficios.

<sup>13</sup> Pedro Sánchez Ciruelo (1470-1548), matemático, astrónomo y filósofo.

Quijote no la tuvo. Si las *Novelas ejemplares* todavía son, en general, renacentistas, pues triunfa el que se esfuerza, el que se lo merece, el *Quijote* es ya una obra barroca, al menos en su sentido último: el que se esfuerza es derrotado al final.

Vencido, por lo tanto, llega el caballero con su escudero a la aldea. Y a aquellos relinchos y suspiros de los animales les suceden ahora otros símbolos. El capítulo 73 de la segunda parte tiene este título: «*De los agüeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia*». Y comienza con un procedimiento que viene repitiendo el autor: con un pronombre relativo cuyo antecedente está al final del capítulo anterior, que acaba así: «Con esto, bajaron de la cuesta y se fueron a su pueblo». Leámoslo:

A la entrada del cual, según dice Cide Hamete, vio don Quijote que en las eras del lugar estaban riñendo dos mochachos, y el uno dijo al otro:

—No te canses Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida (II, 73)

Don Quijote interpreta las palabras del muchacho como un mal presagio: nunca más volverá a ver a Dulcinea. Después sabremos que el chiquillo se refería a una jaula de grillos «que él había tomado al otro mochacho [...], la cual no pensaba volvérsela en toda su vida. Sacó Sancho cuatro cuartos de la faltriquera y dióselos al mochacho por la jaula», queriendo romper el mal agüero. Piensa don Quijote que las palabras se dirigen a él, quien se identifica con ese *Periquillo*, diminutivo de Perico (de Pedro), nombre que aparece en los refranes como un hombre también un tanto desengañado. Sancho, por ejemplo, dice al barbero el refrán «algo va de Pedro a Pedro»<sup>14</sup>, que luego comenta: «Dígolo porque todos nos conocemos, y a mí no se me ha de echar dado falso» (I, 47). El refrán «A quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga» aparece citado hasta cuatro veces: dos lo cita don Quijote (I, 45 y II, 64) y otras dos Sancho (II, 53 II, 59). Además el caballero interpreta la jaula como que no volverá a ver a Dulcinea (Riley, 2001, 81-86). Será Sancho, con la compra de la jaula, el que romperá el mal agüero.

Pero en esta vuelta del caballero a su aldea hay otro signo: una liebre que venía huyendo,

---

<sup>14</sup> Siempre hay diferencia entre los humanos, aunque parezcan iguales.

seguida de muchos galgos y cazadores, la cual, temerosa, se vino a recoger y a agazapar debajo de los pies del rucio. Cogiola Sancho a mano salva y presentósele a don Quijote, el cual estaba diciendo:

—¡*Malum signum!* ¡*Malum signum!* Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!

—Estraño es vuesa merced —dijo Sancho—. Presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora; ella huye, yo la cojo y la pongo en poder de vuesa merced, que la tiene en sus brazos y la regala: ¿qué mala señal es esta, ni qué mal agüero se puede tomar de aquí» (II, 73).

El hallazgo de una liebre era tenido por mal agüero (Riley, 2001, 79.). El que don Quijote la identifique con Dulcinea no es algo extraño, pues este animal se relacionaba con la feminidad (Cirlot, 278) y según Covarrubias, citando a Terencio, en Roma se llamaba liebres a los afeminados (714-715). Por otra parte, también la liebre es una animal que aparece en los refranes. En el *Quijote*, dice Sancho: «donde no piensa, salta la liebre» (II, 10), y luego «donde menos se piensa se levanta la liebre» (II, 30); el propio don Quijote dice a maese Pedro: «y así, no hay para qué venderme a mí el gato por liebre» (II, 26). El episodio del *Quijote* tiene su precedente en *La Galatea*, aunque aquí sin valor de presagio: una liebre perseguida por los perros se refugia a los pies de Galatea, quien la toma en brazos y la salva (L.I, 228-229)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Y así, vieron que por un verde llano que a su mano derecha estaba, atravesaban una multitud de perros, los cuales venían siguiendo una temerosa liebre, que a toda furia a las espesas matas venía a guarecerse. Y no tardó mucho que por el mismo lugar donde las pastoras estaban la vieron entrar y irse derecha al lado de Galatea; y allí, vencida del cansa[n]cio de la larga carrera y casi como segura del cercano peligro, se dejó caer en el suelo con tan cansado aliento que parecía que faltaba poco para dar el espíritu. Los perros, por el olor y rastro, la siguieron hasta entrar adonde estaban las pastoras; mas Galatea, tomando la temerosa liebre en los brazos, estorbó su vengativo intento a los cobdiciosos perros, por parecerle no ser bien si dejaba de defender a quien della había querido valerse. De allí a poco llegaron algunos pastores, que en seguimiento de los perros y de la liebre venían, entre los cuales venía el padre de Galatea, por cuyo respecto ella, Florisa y Teolinda le salieron a rescebir con la debida cortesía.

Sancho va a ejercer una función «modificadora» (Riley, 2001, 86) de estos agüeros. Hemos visto cómo compró la jaula por «cuatro cuartos» y se la dio a don Quijote y cómo cogió la libre y se la dio también a su señor. Después le dirá:

He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño. Y, si no me acuerdo mal, he oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías, y aun vuesa merced mismo me lo dijo los días pasados, dándome a entender que eran tontos todos aquellos cristianos que miraban en agüeros. Y no es menester hacer hincapié en esto, sino pasemos adelante y entremos en nuestra aldea (II, 73).

En efecto, un poco antes había dicho a Sancho:

Tú dices bien, Sancho —dijo don Quijote—, pero has de advertir que no todos los tiempos son unos, ni corren de una misma suerte, y esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros, que no se fundan sobre natural razón alguna, del que es discreto han de ser tenidos y juzgados por buenos acontecimientos. [...] El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo (II, 58).

Así, con estos malos presagios, llegó don Quijote a su aldea, para morir desengañado, para volver a la cordura, es decir, para dejar de ser don Quijote de la Mancha y ser de nuevo Alonso Quijano el Bueno (II, 74).

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso, «El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote», en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 20-28.
- ANAYA FLORES, Jerónimo, *La novela del Quijote*, Ciudad Real, Ayuntamiento, 2001.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1980.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1957 (Clásicos Castellanos), 8 vols.
- El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 3 vols.



- Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, 2 vols.
- Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2004, 2 vols.
- La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.
- «Novelas ejemplares», en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, pp. 509-684.
- Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 5.ª ed., Barcelona, Labor, 1982.
- CMARENA LAUCIRICA, Julio, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1984.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, 2.ª ed., Madrid, Castalia, 1995.
- Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, ed. de M.ª Jesús Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.
- DELIBES, Miguel, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Fernando G. Salinero, Madrid, Castalia, 1971.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *Revista de Filología Hispánica*, 8 (1946), pp. 77-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «De cuyo nombre no quiero acordarme», en *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 82-90.
- LIVIO, Tito, *Ab urbe condita. Libro XXI*, Madrid, Gredos, 1974.
- LOPE DE VEGA, Félix, «Guzmán el Bravo», en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 285-339.
- «Las fortunas de Diana», en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 101-175.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Un poco más sobre de cuyo nombre no quiero acordarme», *Strenae. Estudios de Filología e Historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Universidad de Salamanca, 1962, pp. 297-300.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del “Quijote”. Ensayo psicológico sobre el “Quijote”*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, ed. de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1974.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1964, 3 vols.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001, 2 vols.

- RILEY, Edward C, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966
- «El simbolismo en el “Quijote” (Segunda parte, capítulo 73)», en *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 73-87.
- «Tres versiones de la historia de don Quijote», en *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 131-151.
- RIQUER, Martín de, «Aproximación al Quijote», en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 9-281.
- Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.
- ROSENBLAT, Ángel, *La lengua del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1971.
- RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- SOONS, Alan, «Un diseño interno en *Don Quijote* y algunos antecedentes», *Anales cervantinos*, XXXVI (2004), pp. 25-36.

*DON QUIJOTE DE LA MÚSICA*

VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ

La celebración del IV Centenario de la publicación de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* nos invita a reflexionar sobre los valores culturales y artísticos que ha aportado dicho hito de la literatura universal a lo largo de los cuatrocientos años transcurridos desde su primera salida. La primera comprobación verificable es la importancia que tuvo, ha tenido y tiene la novela de Cervantes en casi todas las disciplinas del saber, el pensar y el disfrutar, entiéndase la creación diseñada para el hedonismo y la reflexión del género humano. Entre estas proyecciones cabe destacar la presencia de *Don Quijote* en la historia de la música culta, especialmente en Europa occidental, habiéndose convertido en una de las fuentes de inspiración más repetidas, y hasta necesarias, en todos los estilos y etapas cronológicas.

La finalidad de este artículo es analizar la importancia que *Don Quijote* ha logrado en el mundo de la música desde un punto de vista reflexivo, dejando la erudición para las colecciones de datos informáticos al uso en el panorama sobrecargado de información que mueve los hilos de la cultura actual.

Desde este punto de vista, proponemos seis ejes de análisis: el estado bibliográfico de la cuestión, las causas del éxito de *Don Quijote* en la música, una síntesis por etapas cronológicas –observando la evolución en el tratamiento musical del tema–, un enfoque desde el punto de vista de las formas musicales, las obras musicales más destacadas –en opinión del que suscribe– y la labor que ante sí tiene la musicología manchega, como responsable de la gestión actual y futura de este tema, que afecta al desarrollo y enriquecimiento de la cultura regional de Castilla-La Mancha.

La musicología española se ha caracterizado por un desarrollo tardío, el excesivo individualismo –que bien puede ser calificado de brillante– y la fijación en una serie de temáticas centradas en el Renacimiento español y en los músicos del nacionalismo, últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. Como consecuencia, muchos temas han quedado aparcados de la investigación y sólo la excusa circunstancial de las conmemoraciones

parece redimirlos. Es el caso de la música cervantina, rehabilitada como tema de estudio en 1905, con ocasión del III Centenario de *Don Quijote de la Mancha*, y en 1947, con ocasión del III Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes. En este contexto, se empiezan a considerar dos líneas de acción investigadora que rehabilitan bibliográficamente el tema y le dan consistencia: las alusiones a la música, la danza y la organología que existen en *El Quijote* –actualizadas como recolección de datos útiles para el conocimiento del momento histórico musical– y un análisis amplio de las versiones musicales, para todo tipo de géneros, que se han hecho como adaptación de toda la novela o de alguno de sus capítulos.

Antes de la Guerra Civil la llamada de la música cervantina atrajo ya a Adolfo Salazar, primer gran musicólogo español del siglo XX, gran articulista del diario *El Sol*, defensor del impresionismo musical (Salazar, 1961, 171-181). Sin embargo, en la línea de la recopilación, destaca como primera gran investigación, el estudio de Víctor Espinós, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1947, a través del Instituto de Musicología, sale a la luz su obra *El Quijote en la música* (Espinós, 1947). El libro recoge un trabajo de veinticinco años de compendio para incorporar las versiones del *Quijote* en la música española desde 1784 hasta 1947 (desde *Las Bodas de Camacho* de Pablo Esteve, 1784, hasta *La primera salida de Don Quijote*, de Antonio Iglesias Álvarez, primer premio de composición en el Conservatorio de Madrid, año 1944, estrenada en Lisboa en 1947). Este recorrido recoge, incluso, una partitura radiofónica para Radio Nacional de España: *El mejor libro de España*, con texto de Eduardo Asenjo y José Rodolfo Boeta, y música de José María Franco (1946). Espinós, entre las más de treinta y cinco obras reseñadas, destaca las que se estrenaron en 1905, con ocasión del III Centenario de la publicación del *Quijote*, así como el poema sinfónico de Óscar Esplá intitulado *Don Quijote velando armas* (1929) y, por supuesto, *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923), obra sinfónica y escénica al mismo tiempo, considerada una de las grandes producciones musicales sobre *El Quijote* de todos los tiempos.

Entre los autores de origen manchego, condicionalmente más dispuestos al tratamiento del tema, Espinós sólo cita las obras de Tomás Barrera, compositor de La Solana nacido en 1870, autor de *El carro de la muerte* (1907) y de la zarzuela *El celoso extremeño* (1908). Olvidó el ensayista citar la única versión que se ha hecho en Ciudad Real capital, una zarzuela estrenada al filo de la Guerra Civil (la edición del libreto data de

agosto de 1936): *Las bodas de Camacho*, con letra de Marceliano Crespo y música del maestro Antonio Segura Peñalber.

El capítulo de *Las Bodas de Camacho* es el más repetido en obras líricas referentes al *Quijote*. Se remonta a la escenografía del siglo XVIII, con libreto de Meléndez Valdés y música de Pablo Esteve (estreno el 16 de julio de 1784). Fue repetido en el siglo XIX y comienzos del siglo XX: en 1866 con música de A. Reparaz y estreno en el Teatro Lírico de Madrid, en 1903 con libreto de Grau Delgado y música de Pedro Enrique Ferrant, estreno en el Teatro Tívoli de Barcelona, y en 1905 con libreto de Rosso Montero y Rodrigo Blanco, que no llegó a ser musicado. El libreto de Marceliano Crespo se acabó de imprimir en la Tipográfica Alpha de la calle Calatrava de Ciudad Real el 23 de agosto de 1936, ya comenzada la Guerra Civil. Una copia está recogida en la Biblioteca Pública de Ciudad Real y otra en la Biblioteca Nacional de Madrid, sección de teatro, signatura T/30.972. La obra fue estrenada de forma privada antes del comienzo de la guerra, también fue estrenada en público, pero se desconoce la fecha. El estreno en privado se produjo en casa del compositor, Antonio Segura, reconocido director de banda de la capital manchega, con la colaboración de Cristóbal Ruyra, miembro de la Academia de Música en los años treinta. Hay datos que hablan del deseo de Segura de contar con Marcos Redondo e Hipólito Lázaro para el estreno en público, aunque nada puede verificarse (Castellanos, 2005 e Iglesias de Souza, 1991).

En la segunda parte de su trabajo, Víctor Espinós recopiló los intentos musicales que se han hecho del *Quijote* en el extranjero: óperas, poemas sinfónicos, cantatas, partituras de escena, suites... Cuenta un total de ocho obras en Alemania, ocho en Italia, seis en Francia, dos en Rusia, una en Polonia y una en Portugal. Entre todas ellas el autor destaca *The comical history of Don Quixote* de Henry Purcell, Londres 1964, y *Don Quijote (Variaciones fantásticas sobre un tema característico)*, de Richard Strauss, 1897. Cita también, de manera especial, las composiciones de Telemann, Mendelsshon, Offenbach y Massenet.

Hoy, el estado de la cuestión, nos permite saber que la cantidad de obras sobre *El Quijote* fuera de España es mucho mayor, casi todas óperas, algunas de ellas perdidas. Después de la obra pionera de Víctor Espinós, Miguel Querol sacó a la luz *La música en las obras de Cervantes* (Querol, 1948) y Eusebio Goicoechea Arrondo publicó en 1978 un audiovisual interesante: *La Mancha, tierra de don Quijote*, que, aparte de su estructura descriptiva y analítica, reivindica el papel del *Quijote* y su relación con la música (Goicoechea, 1978). El último estudio del que tenemos constancia, antes de la tesis de Pastor Comín, que luego

comentaremos, es un trabajo de Francisco de Dios Vega editado en 1998 (Dios Vega, 1998).

Para completar este panorama, conviene tener en cuenta el estudio de la organología en *El Quijote*, es decir, el estudio de los instrumentos musicales que aparecen en la novela, algunos renacentistas, algunos barrocos, y otros con clara referencia a la Baja Edad Media, época de los caballeros andantes. Sabido es que el estudio de la literatura es una de las fuentes principales para el conocimiento de la organología antigua, y *El Quijote*, monumental obra de la literatura española, no podía escapar a esta dinámica. En sus páginas aparecen laúdes, vihuelas, rabeles, entre los instrumentos de cuerda; y chirimías, churumbelas, dulzainas, sacabuches... entre los de viento. Instrumentos de tradición cristiana se mezclan con instrumentos de tradición musulmana y con organología pastoril o propia de romances y trovadores. No debe olvidarse que a comienzos del siglo XVII la música española conocía un gran auge gracias a la escuelas regionales de polifonistas, el órgano y el esplendor de la vihuela, instrumento precedente de la guitarra. Cervantes escribió influenciado por dicho ambiente, recoge dicho contexto histórico musical. De ahí la importancia de estos estudios. Entre los investigadores de la instrumentación y las danzas en *El Quijote* cabe destacar a Cecilio de la Roda (1905), Ricardo del Arco y Garay (1951) y José Rey (Rey, 1997, 41-100).

¿Cuáles son las causas principales del éxito incuestionable de *Don Quijote* en el mundo de la música? En parte, la razón la acabamos de mencionar: el gran cuidado con el que Cervantes trata los instrumentos, las canciones y las danzas, validando de forma constante una interrelación entre literatura y música. Pero, sin duda, deben reflejarse como razones principales los temas que Cervantes plantea en la novela, temas de vida y de reflexión siempre presentes, actualizados por cada generación, incluso por cada lector, y, por tanto, también por cada escuela artística o estilística. El propio tratamiento de la obra como historia poética, no carente de épica, la acerca al esquema creativo de la composición musical (Gallego, 2005). De igual manera, la parodia y el humorismo, a veces comicidad, la acercan a determinados géneros, por ejemplo la ópera cómica, tan en boga dentro del clasicismo musical. El propio carácter contradictorio entre el idealismo y la realidad, presente en los personajes de la novela, en la prosa utilizada y en las distintas aventuras que se desarrollan, enlaza con otros géneros, que han hecho suyo el tema, adaptándolo al sentimiento popular, por ejemplo la zarzuela y el género chico.

Por tanto, encontramos mil razones para explicar el éxito del *Quijote* en la música, pero ninguna con el peso de la propia temática de la obra. Nos referimos preferentemente a la temática secundaria, no al fin primordial de Cervantes o crítica de las novelas de caballería. Entre esos temas, considerados “secundarios”, se encuentran la identidad, la búsqueda de la verdad y la belleza, la valoración del esfuerzo, la voluntad, la interpretación personal de los valores cristianos, el concepto de justicia social, muy adelantado a su época, el sacrificio, la lucha por el bien y, sobre todo, el amor, con mayúsculas, reflejado en valores filantrópicos y en valores amatorios de connotaciones trovadorescas y humanistas.

En realidad, el amor es tratado como un ideal platónico que resume el resto de los ideales del ser humano. Se trata del amor inalcanzable, que exige todo tipo de esfuerzos por y para la belleza, pero sin premio, y, aún así, absolutamente fiel. Este tipo de sentimiento, nunca resuelto, siempre anhelante, era propio de la monodía popular de los siglos centrales de la Edad Media: los juglares lo entonaban en sus historias y romances, los trovadores lo reproducían de corte en corte, de castillo en castillo, y los “minnesanger” y “meistersinger” germanos de los siglos XIII y XIV lo ensalzaron al grado de creación sublime. Los “minnesanger” eran los cantores del amor, similares a los trovadores del norte de Francia; los “meistersinger” eran los maestros cantores, fundadores y directores de gremios de cantantes, especializados en canciones de amor. En el Renacimiento los madrigales italianos o las composiciones polifónicas de los cancioneros españoles reafirmaron el culto al anhelo amoroso a través de imágenes idealizadas de la dama, propias del humanismo cortesano, reforzadas con la renuncia como forma más sublime del propio amor. Este planteamiento, luego recogido por el propio Romanticismo decimonónico –recuérdese, por ejemplo, que en la mayor parte de las óperas de Wagner el ideal supremo es la renuncia por amor–, es una fuente inagotable de inspiración musical, que, unida al propio diseño programático, muy evocativo, del *Quijote*, convierte a la novela en un recurso insaciable para la música. En síntesis: Dulcinea, que, por cierto, no aparece en toda la obra, es probablemente el vínculo más necesario entre *Don Quijote*, considerada primera novela moderna, y la inspiración musical, precisamente porque, al no existir, todos, incluido don Quijote, podemos imaginarla de forma platónica, como hicieron muchos compositores.

Pero existe otra razón filosófica que explica el nexo tan fuerte entre la novela y la música: el desengaño, la derrota, el destino cruel que conduce a don Quijote hacia la cordura, es decir, hacia la lucidez, para comprender las

limitaciones de la vida y de los hombres, muro donde chocan y mueren todos los ideales. No hay nada más romántico en la música del siglo XIX que la derrota, y, a pesar de todo, la esperanza. Se manifiesta desde Beethoven hasta Mahler, pasando por la obligada *Sinfonía Fantástica* de Berlioz (1830), cuyo amante despedido persigue a la amada esquiva hasta más allá de la muerte.

La sensación de desengaño continuo presente en el *Quijote*, sobre todo en los últimos capítulos de la segunda parte, constituye un enlace inevitable para atraer al músico romántico, aquel que ve en la novela una parte de su propio yo interior. Como dijera Richard Strauss: “*Hay algo de don Quijote en cada uno (...) Nuestro corazón está lleno de ideales y perseguimos la belleza y la justicia (...) Como don Quijote, marchamos como héroes, para vernos a menudo desanimados e incluso derrotados. Una y otra vez nos hacen descender de las nubes a la realidad hechos sobre los que no tenemos poder*”. La naturaleza del héroe atrae y atrae de manera especial la inspiración de los principales protagonistas de la producción musical: el compositor, el intérprete y la clientela, que, dentro del Romanticismo, hemos de identificar con la burguesía, cuyos valores tienden a contradecir su propio modo de obrar.

Por todo ello, desde un punto de vista cronológico, entiéndase etapas de la presencia de *El Quijote* en la historia de la música, cabe hacer distinción muy clara entre la fase barroca, siglos XVII y XVIII, y la fase romántica, siglo XIX y etapas neo-románticas del siglo XX. En la primera fase se emplea una perspectiva casi exclusivamente cómica y, por tanto, sesgada, de la temática del *Quijote*. En la etapa romántica, por el contrario, se aborda una perspectiva reflexiva que otorga nobleza a los personajes de las óperas quijotescas, evocación contrastada a los poemas sinfónicos, y contenido filosófico a la mayor parte de las composiciones sobre el tema.

Se podría añadir una tercera etapa: desde finales del siglo XIX las tendencias vanguardistas también prestaron atención a la novela, especialmente el impresionismo, el surrealismo y el expresionismo, en su versión musical, desde los años veinte del siglo XX, que acogieron con esmero el carácter idealista y ensoñador del caballero de la triste figura.

Desde el punto de vista de la forma musical *El Quijote* ha emparentado, especialmente, con la ópera y, en general, con la música escénica de diverso signo. Un ejemplo curioso es la música para teatro de títeres, idea de Falla cuando escribe *El retablo de Maese Pedro* (1923). La ópera nació en el siglo XVII en cuatro ciudades de la Italia dividida del momento: Venecia,



Florencia, Roma y Nápoles. Su repercusión en toda Europa fue inmediata, especialmente en Francia (Lully) y en Inglaterra (Purcell). Era el espectáculo y la diversión favorita de la aristocracia del momento, que admiraba a los cantantes y disfrutaba con la puesta en escena de opulentas obras mitológicas, primero, e históricas, más tarde, ya en el siglo XVIII. En la propia evolución de la ópera se engendra la distinción entre su carácter dramático o su definición cómica, una distinción que se concretó en tiempos de Gluck y del propio Mozart, fase del clasicismo musical, entroncado con la Ilustración.

Fruto también de esta evolución, el *Quijote* adquirió un status privilegiado como contenido de los estrenos, vinculado, casi siempre, a la presencia abundante de comicidad en sus páginas y, por tanto, a la ópera bufa. Hay innumerables ejemplos de este tratamiento, no los citaremos para no cansar al lector. Baste el primero que se conoce: el estreno del “dramma per musica” *Sancio*, obra de autor desconocido, Modena, año 1655. Basta observar que la obra está referida a Sancho Panza, no a don Quijote, para comprobar su intencionalidad cómica, rasgo paralelo al tratamiento de las primeras ediciones ilustradas de la novela en Inglaterra, Holanda y Francia (Reverter, 2005, 58-60).

Las óperas con tema referido al Quijote sufrieron una clara evolución a lo largo del siglo XIX: del tratamiento cómico barroco se pasa al tratamiento reflexivo y hasta solemne de la ópera romántica. Al mismo tiempo, aumenta el número de ballets dedicados al tema, así como el tratamiento por parte de compositores españoles. De igual forma que la imagen iconográfica del Quijote se había ennoblecido con la edición ilustrada española de 1780 (Real Academia), así también los contenidos musicales estudian e incorporan nuevas posibilidades dentro de las muchas que ofrece la novela.

Una forma musical esencial dentro del Romanticismo es el poema sinfónico. De esquema libre –aunque sometido a las leyes generales de las formas musicales–, el poema sinfónico tiene como primera finalidad recoger en música lo que el autor imagina: una historia, una epopeya, un paisaje, una narración... es decir, se trata de música evocativa o música programática, porque era costumbre entregar “un programa” al inicio de los conciertos para que el oyente interpretara lo mismo que el compositor había pensado describir con su música. El contenido visionario es muy importante en el Quijote, como es sabido, de ahí que exista un fuerte nexo entre la obra y el poema sinfónico, como prueba evidente *Don Quijote (Variaciones sobre un tema característico)*, de Richard Strauss, 1897. El gran ideal del

compositor, en este como en otros poemas sinfónicos –el más conocido es *Don Juan*– era conseguir verdadera musicalidad para una idea que tan sólo era literaria. Ya en el siglo XX, el surrealismo expresionista también utilizó el citado género para dar forma musical a *Don Quijote*, especialmente sus fantasías, sueños, sentimientos, encantamientos y evocaciones.

Aparte de la ópera, el ballet y el poema sinfónico la presencia de *Don Quijote* es importante en la zarzuela española, forma o género que vivió su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX y en los años veinte del siglo XX, con un periodo intermedio correspondiente a los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, que llenó el género chico, especie de zarzuela reducida a un acto, conforme a la tradición del teatro por horas en Madrid. La conexión perfecta entre la novela del *Quijote* y la zarzuela se produjo con ocasión del III Centenario de la obra de Cervantes, 1905. La obra emblemática del momento y de esta forma musical es *La venta de don Quijote*, de Ruperto Chapí, posiblemente el mayor especialista del género chico.

Si contemplamos *El Quijote* desde la perspectiva popular, muy presente en su prosa, en sus refranes, en el personaje de Sancho, es comprensible la vinculación con una forma musical basada en el gusto del pueblo, con partes habladas y otras cantadas, con danzas, con alusión a problemas cotidianos y enredos amorosos serios y al mismo tiempo cómicos, relativos a toda condición social, conectado todo ello a la vida misma, trágica y cómica a la vez.

Definidas las forma musicales que han acogido al *Quijote*, a las que podríamos sumar el mundo de las canciones –por ejemplo de Maurice Ravel– y la música para películas sobre la novela –por ejemplo la de Ernesto Halffter para *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, 1947–, es hora de abordar un breve repaso de las composiciones más emblemáticas. Obviamente, en este terreno, entramos a través de la subjetividad y del gusto musical. Aún así, por orden cronológico, se podrían destacar las siguientes obras:

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Don Quijote y las bodas de Camacho*, ópera, 1761

HENRY PURCELL: *La cómica historia de don Quijote*, ópera, Londres, 1695

FELIX MENDELSSHON: *Las bodas de Camacho*, ópera, 1827

EMILIO ARRIETA: *La ínsula Barataria*, ópera, Madrid, 1864

RICHARD STRAUSS: *Don Quijote*, poema sinfónico, 1897

WILHELM KIENZL: *Don Quijote*, ópera, Berlín, 1898  
 RUPERTO CHAPÍ: *La venta de don Quijote*, zarzuela, Madrid, 1905  
 JULES MASSENET: *Don Quijote*, ópera, Montecarlo, 1910  
 JESÚS GURIDI: *Una aventura de don Quijote*, poema sinfónico, 1916  
 MANUEL DE FALLA: *El retablo de Maese Pedro*, obra escénica, París, 1923  
 ÓSCAR ESPLÁ: *Don Quijote velando armas*, poema sinfónico, 1924  
 JOAQUÍN RODRIGO: *Ausencias de Dulcinea*, 1947  
 MITCH LEIGH: *El hombre de la Mancha*, teatro musical, Nueva York, 1965  
 CARMELO ALONSO BERNAOLA: *Galatea, Rocinante y Preciosa*, obra sinfónica, 1980  
 ANTÓN GARCÍA ABRIL: *Canciones y danzas para Dulcinea*, ballet, Madrid, 1993  
 CRISTÓBAL HALFFTER: *Don Quijote*, ópera, Teatro Real de Madrid, 1999  
 JOSÉ LUIS TURINA: *Don Quijote*, Liceo de Barcelona, 2000

Si tuviéramos que decantarnos por alguna obra en concreto reduciríamos la lista a tres composiciones, de diferente época. En primer lugar, *Las Bodas de Camacho*, de Telemann, rebosante de estilo barroco, con primacía de la melodía y clara distinción de números para facilitar el desarrollo argumental. En segundo lugar; el ya citado poema sinfónico de Strauss, *Don Quijote*, romanticismo tardío y adelanto de vanguardias, obra sagrada para los violonchelistas, ya que un chelo interpreta a un don Quijote heroico que apenas escucha a Sancho, la viola, en papel de tema secundario; los logros programáticos de Strauss en esta obra son elocuentes, por ejemplo en la variación dedicada al episodio de las ovejas y los carneros, o en la que evoca el viaje a lomos de Clavileño. En tercer lugar, Falla. Su *Retablo de Maese Pedro*, también citado anteriormente, como ejemplo de muchas cosas, consigue retrotraernos al mundo de los juglares medievales y los títeres gracias a un recitado que evoca la ficción dentro de la ficción, los romances, y, en general, la presencia de historias intercaladas como rasgo característico del *Quijote*. El carácter impresionista de los interludios musicales, claramente diferenciados de los fragmentos declamativos, otorga brillantez y solemnidad a la obra, que termina con la presencia del propio don Quijote –interpretado por el barítono, registro reflexivo adscrito al personaje en casi todas las obras vocales– haciendo un discurso emotivo sobre Dulcinea, la edad dorada y el oficio “sin par” de los caballeros andantes.

La musicología manchega, en ciernes, debiera tener muy en cuenta las posibilidades de estas obras y otras muchas a la hora de dinamizar *El Quijote* como fuente de estudio musical. Tradicionalmente, el estudio de las catedrales, la música religiosa y el folklore han monopolizado la atención de los investigadores de la región. En la actualidad, debemos llamar la atención sobre la música cervantina como elemento esencial de los contenidos musicográficos de La Mancha. Ya se está empezando a trabajar en esta línea: en el Centro de Estudios Manchegos de la Facultad de Letras de Ciudad Real, UCLM, se está preparando una extensa documentación sobre Cervantes y la música con destino a Internet. El 28 de septiembre de 2004 Juan José Pastor Comín presentaba en la UCLM una voluminosa e interesante tesis doctoral titulada *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*, dirigida por la doctora María Rubio Martín. Son ejemplos de trabajo interdisciplinar que tiende a un estudio comparado y enriquecedor del análisis tradicional de la obra de Cervantes. En concreto, la tesis de Pastor, que pronto se editará, propone la descripción y el análisis de todas aquellas referencias de índole musical contenidas en los textos cervantinos, con el fin de relacionar distintos discursos artísticos y revisar el contexto musical más próximo a las vivencias del escritor, contemplándose los procedimientos por él utilizados para incorporar el hecho musical a la novela del *Quijote*. El anexo incluye, por primera vez, la nómina documentada de más de seiscientas obras musicales pertenecientes a distintos géneros, países y épocas, que nos informan de la pervivencia y difusión del escritor español más universal, dejando en evidencia que, pasados cincuenta años, ha sido superada con creces la investigación de Víctor Espinós.

Pero el *Quijote* puede ofrecer aún mucho más. Todas las vías de investigación están abiertas: la culta y la popular. Por ejemplo, se necesita una investigación profunda para, si es posible, hallar la partitura de *Las Bodas de Camacho* de Antonio Segura, 1936, obra que mencionábamos arriba. En la misma línea, se deberían actualizar y estudiar las zarzuelas sobre *El Quijote* de Tomás Barrera, compositor solanero.

Otro ejemplo, a manera de hipótesis, y con ello cerramos este artículo: gran parte de las alabanzas a la señora Dulcinea pudieran proceder de la tradición folklórica antiquísima relacionada con el canto de los mayos, tan extendido en diversas localidades de La Mancha cervantina. Véase el siguiente fragmento y compárese con el Mayo a las Damas de Villanueva de los Infantes, supuesta patria del caballero de la triste figura:

*“Su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son de oro, su frente campos elíseos, sus dejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas” (I, 13)*

Una vez más, Dulcinea nos sirve de enlace entre la novela y la música, en este caso tradición popular. Es un exponente más de las posibilidades que ofrece la literatura cervantina para la construcción de una disciplina musicológica fuerte en Castilla-La Mancha, cimentada sobre una fuente literaria que constituye, hoy por hoy, el mayor símbolo de presencia espiritual y cultural de la tierra manchega en el resto del mundo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA FLORES, Jerónimo: La novela del Quijote [2001]. Ciudad Real. Ayuntamiento.
- CASTELLANOS GÓMEZ, Vicente: Musicalerías. Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965) [2005]. Ciudad Real. Diputación Provincial.
- CERVANTES, Miguel de: Don Quijote de la Mancha [1998]. Barcelona. Instituto Cervantes – Crítica. Edición dirigida por Francisco Rico.
- DIOS VBGA, Juan Francisco de: Don Quijote de la Mancha y la música [1998]. Córdoba. Casa de Castilla-La Mancha.
- ESPINÓS, Víctor: El Quijote en la música [1947]. Barcelona. Instituto de Musicología.
- GALLEGO GARCÍA, María del Mar: “Don Quijote y la música. Cuatrocientos años de historia” [2005]. [www.quijote.html](http://www.quijote.html)
- GOICOECHEA ARRONDO, Eusebio: La Mancha, tierra de don Quijote [1978]. Madrid. SGAE.
- IGLESIAS DE SOUZA, Miguel: Teatro lírico español [1991]. A Coruña.
- PASTOR COMÍN, Juan José: Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes [2004]. UCLM. Tesis doctoral sin editar.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel: La música en las obras de Cervantes [1948]. Barcelona. Ediciones Comtalia.
- REVERTER, Arturo: “El hidalgo cabalga en el pentagrama”. El Cultural, [6-12 enero 2005]. Madrid. El Mundo.

REY, José: “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura desde La Celestina (1499) hasta El Criticón (1651)”, en Los instrumentos musicales en el siglo XVI [1997]. Ávila. Fundación Cultural Santa Teresa.

SALAZAR, Adolfo (1961): “La música en Don Quijote”, en La música en Cervantes y otros ensayos [1961]. Madrid. Ínsula.

PINCELADAS DEL *QUIJOTE* EN LA LITERATURA INGLESAM.<sup>a</sup> DEL PRADO GARCÍA-CANO LIZCANO

## INTRODUCCIÓN

“El Quijote está enraizado en nuestra tradición literaria inglesa hasta un extremo probablemente no alcanzado por ninguna obra no escrita originariamente en inglés, con la sola excepción de la Biblia” (Cunchillos, 1987, 89)

Una gran obra pictórica, escultórica o musical se caracteriza por un no cerrarse en sí misma, sino por salir, por ser reconocida, admirada, amada e incluso, de alguna manera, imitada por un público universal. Así sucede también con las obras literarias. Cuando un escritor crea una obra de teatro, una poesía, una novela sale de su yo y deja que sean los otros, el público, los lectores los que juzguen. Sucede a veces que esa creación literaria es flor de un día, que alcanzado su auge se marchita y ya no da su fragancia nunca más; por el contrario, hay obras que permanecen, que no caducan, ni se marchitan, cuyo aroma no decae, sino que son admiradas durante siglos y siempre con parecido fresco a cuando vieron la luz.

Así sucede con grandes obras como la Odisea, las tragedias de W. Shakespeare, la Divina Comedia... y por supuesto con nuestro Don Quijote de la Mancha. Pero... ¿qué hay en ellas que hace que su actualidad no pase de moda? En este siglo XXI ni vestimos, ni vivimos, ni en muchos aspectos hablamos como en el siglo XVI y, sin embargo, no existe un abismo entre los lectores del Quijote de antaño y nosotros, modernos lectores, que nos rozamos con los últimos inventos de la técnica y los más sofisticados instrumentos de comunicación. Por ello, cabría preguntarse qué tiene el Quijote, que se ha hecho valedero del adjetivo clásico, para que hombres y mujeres de variadas culturas, lenguas y generaciones tengan esta obra como referencia y la admiren como auténtica obra de arte. Quizás no haya una respuesta a esta pregunta; no obstante, sí se puede decir que el calificativo de *clásico* supone que esa obra presenta una trama, unos temas que calan en el ser humano independientemente de la época que le haya tocado vivir. Se podría decir que estas obras, Don Quijote entre ellas, son atemporales, cada

generación ve en ellas una expresión del ser humano y no de unos hombres y mujeres concretos.

Estas grandes obras de arte también se caracterizan por ser traducidas, en un escaso margen de tiempo, a varios idiomas. Este es el caso del Quijote y aquí nace la estrecha relación que existe entre el ingenioso hidalgo manchego y la literatura inglesa, ya que la primera traducción del Quijote a una lengua extranjera fue al inglés, lo que supuso que el público anglosajón conociera pronto las venturas y desventuras del Quijote y su escudero Sancho, lo cual también favoreció que los distintos autores ingleses vieran en la obra cervantina una fuente de inspiración para su propia creación literaria.

Dicha influencia del Quijote en la literatura inglesa se refleja incluso en la lengua, ya que también en inglés existe un adjetivo, *quixotic*, para definir aquello que tiene ideas que no son prácticas o que está basado en esperanzas de mejorar el mundo de una manera incomprensible o irracional.

## TRADUCCIONES DEL QUIJOTE AL INGLÉS

En 1612, siete años después de que viera la luz la primera edición del Quijote, Thomas Shelton realizó la tarea de traducir dicha obra, que salió publicada con el título *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don Quixote of the Mancha*. Shelton iniciaba así un arduo camino de traducción por el que durante cuatro siglos han caminado varios autores que se aventuraron en la difícil empresa de traducir la gran obra española, pero universal, de Don Quijote de la Mancha.

El trabajo de Shelton sirvió de guía y referencia a los traductores posteriores como se demuestra en la traducción realizada años más tarde por John Phillips, sobrino del poeta John Milton.

A comienzos del siglo XVIII aparecen nuevas versiones del Quijote en lengua inglesa; por ello se puede decir que a lo largo de esta centuria la obra de Cervantes va a calar en el pueblo anglosajón y también en sus escritores. En 1700 Peter Motteaux publica *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*. Esta versión es considerada como la que goza de una mayor viveza y fidelidad al texto español dada su relativa proximidad al original y por ello posee un sabor del que carecen traducciones posteriores (S. Boyd, 2000, xvi). Pero ésta no va a ser la única



traducción del Quijote del siglo XVIII; en 1742 Charles Jarvis, conocido pintor y retratista, escribe su *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, edición que acompaña con grabados; y en 1755 el literato Tobias Smollett publica su nueva versión traducida *Don Quixote*.

En el siglo XIX John Ormsby se une a esta lista de personajes que emprendieron la labor de traducir a la lengua inglesa la tan conocida obra española y así aparece su *The Ingenious Gentleman Don Quixote of la Mancha* en 1885.

No sólo hubo traductores en los siglos XVII, XVIII y XIX, sino que en nuestro ya acabado siglo XX también aparecieron varios trabajos de traducción. En 1948 se publica *The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, versión del americano Samuel Putnam, quien dedicó a tal tarea diecisiete años de su vida, como podemos leer en la Encyclopaedia Britannica. Posteriormente se hacen otras traducciones de la inmortal obra: J.M.Cohen en 1950 con el título de *The Adverntures of Don Quixote*; y Walter Starkie en 1957 publica *Don Quixote of la Mancha*.

En el año 2003 Edith Grossman realiza otra traducción del Quijote publicada por Harper Collins. En las notas del traductor al lector de este libro, Grossman comenta las pesadillas que sufrió al llevar a cabo semejante labor y cómo recordaba, mientras trabajaba, que estaba tratando no sólo con una gran obra de la literatura española, sino con un pilar de la tradición literaria occidental. Apunta también cómo en el año 2002 un centenar de los mejores escritores mundiales votaron al Quijote como la mejor obra de ficción del mundo, lo cual le hacía más arduo el trabajo de traducción debido a su mayor responsabilidad, ya que quizás a Thomas Shelton en la primera traducción no le pesaba la extraordinaria popularidad y la inmensa variedad de estudios que se han realizado sobre esta obra cervantina.

En este libro, quizás la más reciente traducción del Quijote al inglés, la traductora nos hace partícipes de cómo se desdibujó su preocupación por traducir dicha obra cuando Julián Ríos, literato español, le afirmó que Cervantes era un autor moderno y que no había que temer a la hora de traducirlo, ya que debía hacer lo mismo que realizaba con autores contemporáneos. Esto le supuso toda una revelación, como ella misma apunta, ya que esa nueva visión de Ríos le llevó a desacralizar el proyecto y le permitió enfrentarse con el texto original y encontrar la voz en inglés.

Grossman continúa diciendo que para ella lo esencial de una traducción es escuchar, del modo más profundo, el texto original, y así decir, o mejor dicho, escribir de nuevo el texto en inglés. (Grossman, 2003, xix)

## INFLUENCIA DEL QUIJOTE EN AUTORES LITERARIOS INGLESES

La variedad de traducciones del Quijote a lo largo de estos cuatro siglos ha favorecido que muchos autores se alimentasen de la riqueza de esta gran obra y lo reflejasen así en sus respectivas creaciones. No es que copiasen el estilo, la forma, los personajes o el fondo de la obra, sino que beben de esta fuente y luego lo individualizan según sus propios gustos o necesidades.

Conviene unir a Cervantes con su gran coetáneo inglés William Shakespeare, quien tras leer la traducción de Shelton compuso, junto con el también dramaturgo Fletcher, la obra teatral *Cardenio* que desafortunadamente no ha llegado a nuestros días, y que seguramente nos aportaría una gran información sobre la posible influencia cervantina con aquel Cardenio que Don Quijote encuentra en Sierra Morena en las obras teatrales de tan insigne autor inglés.

El conocido crítico literario Harold Bloom presenta un paralelismo entre Cervantes y Shakespeare, a los que señala como los autores centrales de la literatura occidental desde Dante, y que no han sido superados aun por autores de la talla de Tolstoi, Goethe, Dickens, Proust o Joyce, ya que su forma de escribir trasciende las barreras del tiempo y así sus obras adquieren un valor literario que impulsa a otros escritores a acoger sus modos de hacer reflejándolos en sus escritos. (Bloom, 2003, xxi)

Este paralelismo que él establece se manifiesta en una clara influencia del autor español en la creación dramática de Shakespeare, quien tendría presentes a los personajes del ingenioso hidalgo Don Quijote de su escudero al modelar las personalidades de Hamlet y Falstaff. No obstante, ambos autores poseen ideas encontradas en algunos puntos: así, los personajes shakespeareanos no suelen dialogar entre ellos, sino que son maestros del soliloquio como nos lo demuestran Shylock, Hamlet, Lear y Cleopatra ..., y la amistad que ellos mantienen en cada una de sus obras no deja de ser irónica, si no traicionera y desleal en muchas ocasiones. Por el contrario, el diálogo entre Don Quijote y Sancho es brillante. Son dos personajes que se

escuchan mutuamente y cuya amistad supera la de cualquier otra expuesta en una manifestación literaria. (Bloom, 2003, xxiv)

A pesar de esta unión que se puede establecer entre estas dos grandes figuras de la literatura, quizás a Cervantes no le gustaría que lo comparásemos con Shakespeare o con alguien más. Don Quijote apunta que las comparaciones son odiosas, sin embargo ambos escritores están unidos en su genio y en la gran repercusión que han tenido en el devenir de la literatura posterior a ellos; ello se deberá a que, como señala Bloom, “they gave us personalities more alive than ourselves”. (Bloom, 2003, xxxv)

Resulta necesario decir que en el siglo XVII son varios los autores ingleses que se dejan deslumbrar por la luz quijotesca. Así, cabe señalar a Ben Jonson, para quien el Quijote es el único libro que debería ser más largo de lo que es (Bloom, 2003, xxxii), y quien admira la sátira y el estilo burlesco de muchos de los pasajes del Quijote, lo que a él le ayudará a delinear la personalidad de su personaje principal Volpone. También de este siglo debemos citar a los dramaturgos Fletcher y Massinger, quienes tomaron el episodio del gobierno de Sancho, en la segunda parte del Quijote, para modelar su obra *The Double Marriage*; o la posible adaptación del Quijote hecha por Beaumont y Fletcher en su drama *Knight of the Burning Pestle* que es una burla al entusiasmo de la clase media por los romances de caballerías y a cuyo protagonista Ralph le suceden aventuras exóticas, muy al estilo de las que protagoniza Don Quijote (W. Reed, 1981,38).

El “curioso impertinente” que aparece en la primera parte del Quijote sirve de inspiración para autores como Aphra Behn con su *The Amorous Prince* (o *The Curious Husband*) (1671), Southerne con su *The Disappointment* (1684) y John Crow con *The Curious Husband* (1694).

En poesía sobresale el poema satírico *Huidibras* de Samuel Butler. En él apreciamos una organización no estructurada de los viajes del caballero y su escudero, Ralph, quienes se lanzan también a deshacer entuertos y se asemejan, por ello, a Don Quijote y Sancho Panza; sin embargo, nada tienen que ver con la humanidad que destilan los personajes manchegos, ya que como podemos leer en *The Norton Anthology of English Literature*: “The knight and his squire, Ralph, suggest Don Quixote and Sancho Panza, but the temper of Butler’s mind is remote from Cervantes’ warm humanity” (Abrams, 1993, 1983)

Es el siglo XVIII cuando la influencia quijotesca en el mundo anglosajón se hace mayor. Henry Fielding se inspira en las figuras manchegas y no tiene reparo en expresarlo así en una de sus obras: en *Joseph Andrews* apostillará “written in imitation of the Manner of Cervantes, author of Don Quixote”. En esta novela encontramos un pasaje que nos recuerda aquel en el que el Duque y la Duquesa dan la bienvenida a Don Quijote y a Sancho; en la novela inglesa, son los protagonistas: Adams, Joseph y Fanny los que se mofan y entretienen a cuenta de la actuación del pobre escudero. (Reed, 1981,130).

En *Tom Jones*, novela también de Fielding, se sigue la estructura episódica del Quijote y el tono irónico a la hora de nombrar los capítulos. El desarrollo narrativo se centra de nuevo en viajes por distintas zonas del país, lo cual permite a los personajes ir recalando aquí y allá en conocidos mesones y posadas. Los protagonistas, Tom y Partridge, son deudores de la pareja formada por Don Quijote y su escudero, ya que también ellos representan una confrontación entre idealismo y realismo, dualismo tantas veces analizado en la obra de Cervantes. Sin embargo, no se puede decir que Fielding copia a Cervantes, sino que más bien se inspira en él (Fernando Galván, 1999, 60). No podemos olvidar que Fielding compuso una obra teatral titulada *Don Quixote in England* lo cual manifiesta, una vez más, la importancia que para este escritor inglés tuvo la figura y la obra de Cervantes.

Smollett no fue sólo uno de los traductores del Quijote al inglés, sino que también escribió varias obras en las que se perciben acentos quijotescos. Así, el protagonista de *Sir Launcelot Greaves* (1760) está locamente enamorado de una dama, la cual no duda en disfrazarse de Don Quijote para anunciar la desesperación de Sir Launcelot. Smollett contribuyó a que la figura de Cervantes y su Quijote se desprendiera de un matiz de sátira y burla, por el que era valorado anteriormente, y adquiriese un sabor más humanizado y a la vez más heroico (Reed, 1981, 142).

En la obra *Tristram Shandy* de Laurence Sterne se alude en varias ocasiones a personajes y episodios del Quijote como se puede apreciar en las siguientes citas : “I could not stifle this distinction in favour of Don Quixote’s horse”, “I should say with Sancho Pança, that should i recover, and ‘Mitres thereupon be suffered to rain down from heaven as thick as hail,

not one of'em would fit it", "...yet still it was uttered with something of a Cervantic tone" (Sterne,1985,48 y 60).

Claras imitaciones son *The Female Quixote* de Charlotte Lennox y *the Spiritual Quixote* de Richard Graves, autores pertenecientes al siglo XVIII.

En el siglo XIX destaca la figura de Dickens, quien muestra su aprecio y admiración por el Quijote, lo que le lleva a tener presente ese dualismo quijotesco al escribir sus obras, y principalmente al crear la pareja formada por Mr Pickwick y Sam Weller en la obra *Pickwick Papers* (Reed, 1993, 169).

El Quijote no ha dejado de ser fuente de inspiración literaria para escritores de otras nacionalidades, como nos lo demuestran *Reflexiones sobre el Quijote* de Ortega y Gasset, o Unamuno con su obra *Vida de Don Quijote y Sancho*; no obstante, a lo largo del siglo XX ha decrecido el número de autores que se han querido sumar a esa larga fila de admiradores del Quijote en lengua inglesa. Quizá la causa sea que, en nuestro ya pasado siglo XX, se dejó de soñar con la fascinante tarea de deshacer entuertos y aventurarse a pelear contra los gigantes, porque la realidad no daba paso a ese mundo donde todo se puede cambiar y en el que nuestra razón no tiene la última palabra.

## CONCLUSIÓN

Con este breve artículo he querido exponer la cercanía que existe entre la literatura inglesa y el Quijote. Resulta llamativo cómo la llama quijotesca prendió, rápidamente, en una sociedad pragmática como la inglesa, y el modo en el que se rindió ante tal obra maestra, siendo así la primera lengua a la que se tradujo el Quijote a los pocos años de ver éste la luz. El elevado número de traducciones que se han realizado ha favorecido la difusión de este libro universal entre un variado público, hecho que también ha ayudado a que sean muchos los autores literarios que se sienten atraídos por el Quijote, y así lo manifiestan en sus propias obras.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M.H. *The Norton Anthology of English Literature*,1993, U.S.A, Norton& Company, vol I

- BLOOM, H. "Introducción: *Don Quijote, Sancho Panza and Miguel de Cervantes Saavedra*", en GROSSMAN, E. *Don Quijote*, 2003, USA, Harper Collins Publishers.
- BOYD, S. "Introduction", en MOTTEAUX, P.A. *Don Quijote*, 2000, Kent, Wordsworth Classics.
- CUNCHILLOS, C. "Traducciones inglesas del Quijote", en *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*. Edición de Julio-César SANTOYO e Isabel VERDAGUER. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- Encyclopaedia Britannica 2001, Deluxe Edition CD ROM.
- GALVÁN, F. "Las cualidades de un clásico", en FIELDING, H. *Tom Jones*. Traducción de María Casamar, 1999, Madrid, Cátedra.
- GROSSMAN, E. *Don Quijote*, 2003, USA, Harper Collins Publishers.
- REED, W.L. *An exemplary history of the novel: the Quixotic versus the Picaresque*, 1981, USA, The University of Chicago Press.
- STERNE, L. *The Life and Opinion of Tristram Shandy*, 1985, Inglaterra, Penguin Classics.

Páginas WEB consultadas

- [www.donquixote.com](http://www.donquixote.com)
- [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- <http://www.bartleby.com/14>

## EL QUIJOTE Y LA VERDAD

CARLOS JAVIER BLANCO MARTÍN

Don Quijote y Sancho son *arquetipos*. De igual modo la novela cervantina que alberga a esos dos personajes es arquetipo de la novela moderna misma, y aun de toda la modernidad. La *modernidad*: si esa idea posee una característica, esa es la idea de lo nuevo. Modernidad es la conciencia de ruptura con lo viejo y periclitado, conciencia que incluye – dialécticamente- la negación de lo viejo, la idea de *superación*.

No fue moderno el griego clásico, consciente de su instalación en un mundo pleno de formas, tanto en lo político como en lo cultural. Atrás quedaban para él los tiempos heroicos y áureos, ajenos a toda posible superación, sin ningún progreso concebible. El presente suponía para él la emulación de formas plenas, ya dadas de antemano, pero intemporales por ser eso, *formas*. Los arquetipos heroicos de Homero, y las ideas platónicas, poseían esa *atemporalidad* como rasgo en común. Son entes impercederos que, por definición, excluyen cualquier proceso, cualquier historicidad, viven siempre, fuera del tiempo.

También las verdades en que el cristiano del medievo cree vivir poseen esa *atemporalidad*. También el medieval es hombre premoderno en el sentido de vivir bajo un cielo de ideas-pensamientos de Dios, cuya eternidad excluía por sí misma la historia, ahora reino de lo contingente. El relato bíblico, la herencia que nos dejaron los judíos, esa historia lineal, era la conciencia que compartían aquellos que transitaban como Pueblo de Dios. Pero el *telos* de esa línea vuelve a ser la negación misma de la historia que, contingente, viene *de* y parte *hacia* lo necesario. Y los mojones históricos que permiten al fiel orientarse en ella (revelaciones, Mesías, salvación) son puntos misteriosos en medio del tránsito. En una imagen global, la línea del tiempo introducía historicidad al mundo, pero teleológicamente orientada hacia plenitud, hacia una atemporalidad, el regreso y el reingreso a lo divino. No hay conciencia del proceso, no hay diálogo con el pasado, y los hitos del pasado sólo sirven de misteriosa orientación hacia el definitivo porvenir.

En la *modernidad*, es desde donde don Quijote está plenamente instalado, incluso no queriendo, cuando se dan de bruces los sujetos con la *conciencia del pasado*, con las contradicciones que dimanan de *estar* en una época y no quererla. Eso es muy moderno.

Cervantes y su arquetipo, don Quijote, nos formulan una inquietante pregunta: ¿debemos amar nuestro tiempo? Tanto si damos una respuesta afirmativa como negativa, la cuestión es que la podemos dar. La pregunta se hace posible, armados por reflexiones más o menos eruditas, y de entre ellas las de tipo *historicista*, que van caracterizando poco a poco la modernidad. Don Quijote es un loco erudito. Su vida es ocio y ese ocio es alimentación del alma por medio de lecturas, algo que se pierde progresivamente en nuestros días post-modernos, como advierte hoy Sloterdijk, al cesar el *hábito de diálogo con el pasado*.

La locura erudita sabe de épocas. Historia y leyenda se entrelazan, ya a la altura de los siglos XVI y XVII, en las mentes de los hombres cultivados, carentes como andaban de los criterios historiográficos actuales. Toda la Reconquista, recordada en los romances y cantares de gesta, por ejemplo, lo mismo que las aventuras fantásticas de los libros caballerescos, flotan en una nube de caos y mixturas, nada fácil de ordenar. Algunos personajes “ilustrados”, se lo hacen saber así a don Quijote, pero el hecho de que a un lector postrero le falten *criterios demarcadores* entre realidad y ficción histórica, y que incluso que les resulten un estorbo, es una cuestión que en sí misma sólo puede darse en la modernidad, y admite grados. No tiene sentido plantearla en los historiadores clásicos, ni tampoco en las crónicas del medievo. El estorbo, o la necesidad de hacer disociaciones en nuestra conciencia ante lecturas que mezclan en un todo realidad y ficción, deformando textualmente todo pasado, re-construyéndolo en suma como así re-construimos el presente (que incluye leer un libro ahora), es algo que nos pasa hoy desde que somos modernos. Con la Guerra de Troya, por ejemplo. Recogida por Homero, siempre será *mythos*, relato, composición heroica, leyenda plena de arquetipos atemporales. Los arqueólogos situarán una Troya real sobre un mapa, por el contrario, sacándola de la penumbra de la leyenda. Excavarán sus diversos estratos, forjarán de manera realista la fecha hipotética de un asedio igualmente hipotético, hallarán reliquias que, ora se apartan del relato, ora nos devuelven a él. Pero ¿se destruye con ello la leyenda, la poesía? Es evidente que no. La locura erudita de don Quijote es una locura moderna, anclada en los textos, aunque no es todavía historicista. Esta locura quijotesca no era la *manía* clásica, ni la medieval.



Es locura sólo posible a un lector intensivo, aficionado al *mythos* y al *epos*, accesibles como eran a un hombre medio de su época, con cultura y recursos materiales suficientes para acceder a determinados libros de entretenimiento, histórico, legendario o puramente fantástico.

Los héroes que realmente debieron inspirar los romances en la Reconquista, así como los personajes de las novelas de caballerías, de inspiración céltica o franca, también debieron ser brutales asesinos, sin duda, gañanes ávidos de sangre, al igual que los verdaderos inspiradores de los héroes homéricos bajo la disección de la arqueología y la historia científicas. Don Quijote no ve ni quiere ver en el transcurso de los siglos sino el honor, la fama, la lucha en pro de los nobles ideales. Todo “idealista”, todo *pathos* gnóstico y romántico es, como el suyo, esencialmente huida y menosprecio del mundo, instalación en él en sentido negativo. En el fondo, don Quijote es el nihilista arquetípico de toda edad decadente. Con Nietzsche sostendremos que es el hombre decadente aquel que goza de mejor visión comparativa entre eras, el que hace de bisagra.

El desafecto gnóstico, y el impulso romántico por hacer renacer viejas edades, son cosas que no guardan relación con el ambiente, y se constituye como una expresa voluntad afirmativa de otros mundos u otras imaginaciones en sustitución del ambiente.

La relación de don Quijote con sus libros es plenamente moderna, en agudo contraste con su Sancho iletrado, y de muchas otras personas con las que se encuentra en sus correrías. Don Quijote es *sujeto*, frente al Santo Sentido Común, impersonal, populachero. Subjetividad pura que vive inmersa en una constelación de textos a los que no tiene reparos en trastocar con elaboraciones de su propia cosecha. Las elaboraciones mentales de don Quijote, fundadas en textos, *guían los datos y ordenan* los sentidos. Sancho y la demás gente común, juzgan más por cuanto ven sus propios ojos, y no por lo que escuchan, menos aún por lo que leen, si es que saben leer. Aunque una palabra bien compuesta, un discurso prometedor como el de don Quijote, en una ocasión dada, y precisamente pro la insuficiencia del testimonio sensorial mismo, les puede arrastrar hacia la insensatez.

El testimonio de la palabra, para don Quijote, es suficiente en los tratos y las justas. Es mezquindad del villano poner en duda lo dicho y escrito, y demuestra villanía en dar sólo crédito a los sentidos. El testimonio que toma a éstos por fiable, es válido sólo para plebeyos. Don Quijote se sitúa en el

linaje aristocrático fundado en la desconfianza de los sentidos y su mundo de apariencias, filosofía de nobles, desde Parménides a Platón, pasando a todo idealismo. Si hay un puente entre medieval y modernidad es este de la *palabra*, oral y escrita. Cuando la palabra escrita llena toda una habitación (y ya no es un monopolio de monjes o cortesanos), ésta se *particulariza en un sujeto* y lo que piense y haga el sujeto acaso podrá ser peligroso, e ir en contra el compacto Sentido Común.

La pérdida de contacto con “la realidad” es, previamente, textual, previa a cualquier hecho neuropsicológico o psiquiátrico en el cerebro del hidalgo manchego. Esa mezcla confusa de historia y leyenda reposa de forma objetiva en la literatura de una biblioteca particular, nada excéntrica en su época, y adecuada para una vida de ocio. Cuanto más consciente se es de la distancia entre aquellos libros y la propia vida, más *modernos* en el sentido en que podemos dialogar e interpretar con fruición tanto como con disgusto, del sabor de las épocas superadas, o incluso de las combinaciones fantásticas de épocas superadas.

El éxito literario de J.R.R. Tolkien, nuestra actual novela de caballerías, lejos de ser interpretado como una nostalgia del *epos* y del mito, una especie de inclinación reaccionaria, paradójica en la era del chip y de internet, tendrá que leerse de otra manera a la luz de las precedentes reflexiones. Millones de personas disfrutaban aún con la evasión y la distancia que suponen las aventuras caballerescas y los ciclos mitológicos. El arcaísmo de sus formas y contenidos revela a las claras que son arquetipos genuinos (ya sean inspirados en Homero o en las sagas célticas o germanas), y se vuelven a vestir esos arquetipos con armaduras y estéticas medievales, exactamente como en la anacrónica novela de caballerías, cuya lectura hizo al hidalgo perder el seso. El rigor del dato cede el paso a un mundo riquísimo de imágenes fluidas, donde sólo imperan unos pocos valores, igualmente anacrónicos. Esos valores simplifican la vida (esto es, la complican bajo otros parámetros más acomodaticios, más “burgueses”, como los respectivos del ama y la sobrina, el cura y el barbero). La nobleza, la entrega incondicional a un ideal no entrafía nunca el análisis de la consistencia de ese ideal. Su solidez... ¿qué importancia ha de tener? Dulcinea elevada casi a la gentil dignidad divina, podría haber adquirido otro nombre cualquiera en la selva de textos que hacen que un hombre se aferre a un ideal: Elena, Santo Grial. El ideal mueve al caballero, y existe tan sólo en cuanto a su poder de atracción. Lo más inalcanzable e inconsistente poseerá un inmenso poder.

Dulcinea es el poder de las ideas para movilizar y dar sentido nuevo a la vida de un hombre. El ideal caballeresco de don Quijote no debe interpretarse en clave arcaizante, esto es, como si hubiera sido un proyecto personal extemporáneo que un solo hombre, contra el signo de los tiempos y toda sus aplastantes evidencias, pretende re-vivir, aunque ello supusiera su ruina y descrédito. En este sentido, algunos han querido ver en *El Quijote* un arquetipo de la España decadente: un débil brazo empeñado en sostener inútiles batallas, con ánimo retrógrado aunque bienintencionado, vano intento feudal en tiempos modernos, en una Europa de capitalismo triunfante. Pero esta interpretación me parece un craso error. El quijotismo es arquetipo universal, no exclusivamente hispánico. Es, a mi entender, arquetipo de la modernidad misma, de la conciencia humanística de un desarraigo ante las circunstancias. Ese desafecto hacia el mundo no fue vivido por el griego clásico de la *polis*, ni por el romano republicano, por ningún hombre que vive en una cultura *en forma* (en el sentido de Spengler). No, ese desafecto hacia un siglo que no se vive como propio, es el correspondiente al de quien toma conciencia *civilizada* de los hondos procesos de transformación cultural de una época. Don Quijote sabe de sobra que él no vive en la Edad Media. Conoce, con una cordura que nos espanta, que su misión va contra los tiempos nuevos, que han olvidado o malinterpretado el espíritu caballeresco. Y aun así, de forma un tanto gnóstica, tanto como romántica, su huida es una acometida. Su huida de un siglo pleno de rústicos, villanos de mirada baja y corta, poderosos duques que se aprovechan de los locos para su divertimento, brutos y rufianes de toda laya. Su huida consiste en chocar metafísicamente contra todos ellos. En la modernidad, el pasado “pesa”. ¡Hay que ver qué livianos vivían en la antigüedad! ¡Y qué orgánico era, por otro lado, el cosmos medieval!

Hay un simbolismo enorme en el episodio en el cual el cuarto de libros de Don Quijote es tapiado. Por la propia imaginación libresca del hidalgo, los libros se esfuman “por arte de encantamiento”, pero es circular y muy real el encantamiento que todas esas lecturas han provocado en el manchego. Causa y efecto ya operan en un círculo, y se convierten una en otra de forma recíproca. La vieja primacía de los sentidos, tópico del realismo escolástico, cede su dignidad a la interpretación guiada por lecturas, al giro lingüístico, a la hermeneútica. Esta nueva epistemología sirve incluso para embaucar a quienes viven instalados en ella, pues es una forma de vivir primero, y luego, una epistemología. Así Sancho mantiene a don Quijote engañado durante la novela haciendo uso de la “vía del

encantamiento” como salida para todo apuro o incoherencia, a modo de cláusula de *irrefutabilidad* (en el sentido de K.R. Popper).<sup>1</sup>

Otra característica plenamente moderna en la subjetividad, en la locura, si se quiere, de D. Quijote es su naturaleza *no sistemática*. Los amigos, viejos y nuevos, del hidalgo manchego se admiran de su gran cordura, el bien decir y su mucho y atinado juicio. Y “solo tocante a un punto”, que es el tema de la caballería andante, su razón chirría. La modernidad produce desarraigo, desafecto hacia la época, porque se empieza a cobrar conciencia de la época, como decíamos. La modernidad exige una coherencia, una nivelación, que nada tiene que ver con la liviandad pero fusión con la *physis*, del clásico, ni con la gravedad, pero fusión cósmica, del medieval. Los cruzados o los hombres de la Reconquista, vivían en un cosmos mucho más orgánico u organizado, pese a la guerra, la peste, el cisma o la traición. El hombre medieval no era ajeno a las desgracias del mundo en tanto que rupturas de ese orden estático: ¡de sobra las conocía! Sus desgracias, su “valle de lágrimas” apenas se interpretan por otros textos que por el Libro, las Sagradas escrituras y los textos hagiográficos del cristianismo. Correligionarios del Libro, la Biblia, sin embargo aún vivían en una cultura predominantemente oral. En cambio, la locura moderna de don Quijote es locura literaria, propia del lector individual.

Es llamativo que el plano de la realidad y el plano de la locura literaria (monotemática, monomanía) se distinguen casi siempre muy bien en la mente del hidalgo. Alonso Quijano y don Quijote coexisten. Es Alonso Quijano quien evita el encontronazo con la Justicia, huye a Sierra Morena, sabe callar ante los reproches indirectos del cura de su aldea, por librar a los galeotes (Cap. XXIX), y es hombre que sabe tirar la piedra y esconder la mano. Si la monomanía caballeresca se extendiese a todos los planos de la existencia del hidalgo, la Santa Hermandad habría de batirse con un

---

<sup>1</sup> D. Quijote es engañado por Sancho. 2ª parte Cap. X. Haciendo pasar la aldeana por Dulcinea, y manteniendo su falsedad durante mucho tiempo. Con ello, ambos, D. Quijote, presunto arquetipo de idealismo, y Sancho, ídem del realismo, se anudan de una forma mucho más estrecha y profunda, en un círculo de engaño recíproco, en una interpretación mágica del mundo, anti-rrealista, que hace evolucionar a ambos desde su posición de partida. D. Quijote, siempre desconfía de la apariencia, obra muchas veces con prudencia, y sabe que no toda venta es un castillo. Sancho, partiendo del “sano sentido común” y del realismo de los sentidos, empieza a admitir que las interpretaciones, incluso las mágicas y las torcidas, forman parte de la vida, y se puede hacer uso de ellas.

orgullosa caballero andante, cuya voluntad es ley, y por nada admitiría otra Ley por encima de la suya, salvo la divina, mas de ninguna manera la ley del estado moderno. La “acomodación de visiones” al pensamiento monomaniaco cede en numerosas ocasiones al Sentido Común propio de un *súbdito*, temeroso como todos sus coetáneos, de chocar con estructuras objetivas que le superan.

La monomanía caballeresca, aunque a veces meta a don Quijote en apuros, suele adquirir visos lúdicos, propios de un juego infantil. Este hecho se resalta en la segunda parte de la obra. Cuando, derrotado y humillado, Don Quijote propone cambiar el argumento de sus locuras, sustituyendo la violencia caballeresca por la reposada vida pastoril, nuestro hidalgo habla como un auténtico niño que “quiere jugar a...”, jugar a ser otra cosa, sin duda, es decir, adoptar papeles amenos en nuevas vidas y aun reparte posibles máscaras teatrales entre sus amigos: Sancho, el cura, Sansón Carrasco, el barbero...

En la edad moderna decaen las gestas heroicas. Las guerras siguen siendo sangrientas y trapaceras, pero hay un menor empeño en darles un cariz sagrado. La decadencia moderna es literaria, y don Quijote es hijo de su época al soñar con otra, que *ya ha sido*, y que precisamente nunca ha sido como él soñó: la edad media. El es hábil en la palabra, por sus muchas lecturas. Sabe de coplas, sonetos y aún más de novela caballeresca y gestas heroicas. Sólo cuando le conviene, como escapatoria de *irrefutabilidad*, atribuye –al modo medieval- ciertos hechos a cosa de encantamiento. Quizá sea Sancho, con su compacto sentido común, con su refranero pleno de *idola* (en el sentido de Bacon) quien vive en un cosmos todavía más mágico que el de don Quijote. En el mundo oral, medieval, y de escolasticismo filtrado en las clases populares, hay más fantasmas y encantamientos que en el humanismo literario de don Quijote. Pero, como ya hemos dicho, ambos mundos se van entrelazando con el tiempo.

Seguir la corriente de un papel teatral, hacerse caballero por voluntad propia, lo mismo que, arbitrariamente, adoptar el rol de pastor bucólico, sin ser ninguna de esas cosas por naturaleza, puede parecer locura en don Quijote, pero la realidad es que la novela está llena de personajes que adoptan papeles de artificio, para seguir la corriente a un loco. Y quien sigue la corriente a un loco ¿ha de tenerse por cuerdo? Toda la parafernalia que los duques, en la segunda parte, organizan para su solo entretenimiento ¿cómo ha de juzgarse? Moralmente es muy discutible, parece casi

inhumano, engordar la monoidea de don Quijote con todo un montaje teatral en torno a los dos locos: Don Quijote y Sancho. El cura, el bachiller y el barbero también trazan muchos artificios, es cierto que con mejor intención, pero al tratar de reconducir una razón extraviada al corral de los cuerdos, hacen que ese redil más bien se parezca a un mundo en que todos son alienados, por hacerse pasar por lo que no son. La literatura, y también dentro de ella, el teatro, no es sólo la metáfora del mundo. Ella es el mundo mismo. Vivimos literariamente un papel que, con o sin consciencia, hemos adoptado. Igualmente hoy, en un siglo XXI más iletrado y menos libresco acaso que el siglo de Cervantes, muchos viven como si fueran ídolos del rock, del cine o personajes de anuncio televisivo. No somos ajenos en la vida cotidiana, a la locura de llegar a pelearse por la honra de un personaje de ficción. Esto mismo es lo que hace el loco don Quijote con el loco Cardenio. El accidente de la locura, impulsado por motivos literarios, refleja a las claras hasta qué punto el hombre, al menos el hombre occidental, está dispuesto a batirse con fantasmas o contra fantasmas. La racionalidad en la que dice basarse la Europa Moderna aparece como un fantasma o molino más, al lado de otros productos de la imaginación. Cualquier Sancho puede encaramarse al poder y su buen juicio, el Santo Sentido Común, puede parecer un alivio en comparación con las locuras de muchos otros gobernantes que ejercen su poder de verdad. La locura colectiva y el reparto de papeles arbitrarios, que hacen de la realidad algo enmarañado o distante (bajo capas numerosas de interpretaciones), son rasgos principales del Barroco, esa gran etapa cultural de la modernidad en la que amén de ruptura hay conciencia del gran teatro del mundo. El Barroco aparece como un marco temporal en el que se cobra conciencia de lo que significa la siguiente opción: abandonar el marco temporal en que te ha tocado vivir. El desafecto hacia el mundo es un desafecto hacia el siglo. Por ello todo son disfraces y artificios. El teatro y la máscara forman parte de la vida, y tuercen los destinos de la vida misma (véase la novela interna del *Quijote*, la del *Curioso Impertinente*). La función del gobernante, de manera muy especial, consiste en una función teatral permanente. En ella priman las apariencias, la corte es un público y sigue a un actor, ya fuera un bruto, ya un sabio. El poder sólo consiste en que te sigan. La falsa corte de la Isla Barataria se olvida por un momento de la ficción que ha hecho de Sancho un gobernador, siempre que el actor participe con su público de aquel compacto Sentido Común. Aquí, don Quijote está retirado de escena, y deja hacer a Sancho tras haberle ofrecido algunos consejos privados. La locura de Sancho, anhelo por el mando, se vuelve locura en el mando. Y esto no ya por el contenido, sino por la propia creencia en que se gobierna, sostenida

con ayuda de toda la tramoya de los duques. Estos, que son el poder real y efectivo, tratan con todo boato a estos dos pobres infelices. El uno, hijo del pueblo llano, el otro, un poco menos pobre hidalgo rural, también, de no ser por cerebro rico en fantasías, un Don Nadie. Pero estos dos personajes, engañados por ellos mismos y por el poder real, son paradójicos, especialmente en la segunda parte de la novela, ya que en ella se nos empieza a decir que el libro de sus “hazañas” ya corre por las calles, y se lee por doquier. La relación de caballero y escudero con la fama es la paradoja misma. No hubieran sido nadie quedándose en su aldea con existencia vulgar. Su estrambote da fama en forma impresa, y tras los libros, de boquilla, e incluso da lugar a relatos apócrifos, todo ello con una celeridad impropia de un siglo que no conocía la prensa. Además la fama es siempre fama, y no parece importarles, ni al amo ni al criado, si los contenidos de esa fama son los que alimentan sus propios cerebros.

Vivir la vida como si fuera una novela, hacer de la novela un paradigma de la vida, es algo que sólo una modernidad avanzada tuvo el lujo de permitirse. Don Quijote, además con conciencia histórica infeliz por no poder recuperar tiempos y valores ya rebasados es, por lo demás, un hombre de su más radical presente. Hidalgo lector, su brazo es débil, la experiencia guerrera nula, la edad próxima a la vejez y en todo es hombre desprovisto de cualidades para su *alter ego* imaginado. Las virtudes que realmente posee son aquellas de las que Sancho se admira: maravillado está de sus discursos bien compuestos, de la claridad de juicio y belleza en las palabras. Más de una vez se pregunta el escudero por lo acertada que habría de ser la elección del amo, pues de haber seguido éste la carrera de las letras, o bien haberse hecho jurista o teólogo, habría cosechado triunfos en lugar de las desventuras que les acarrea la profesión de las armas. Sancho lleva razón. Su amo no había profesado carrera alguna, su vida parasitaria sólo concentró tiempo y juicio sobre el libro como afición, como divertimento. Del aficionado sedentario a convertirse en brazo ejecutor de la voluntad de Dios y renovación viviente de la Orden, hay todo un mundo que saltar. El hidalgo no podrá dar ese salto sino haciendo el ridículo y topando con la bufa plebeya. Sólo dos siglos más tarde, cualquier locura anacrónica individual, también motivada por una indigestión de lecturas excesivas, hubiera producido un *ideólogo*. Poco faltaría para que las masas se dejasen arrastrar. Pero en el siglo de Cervantes eso no era posible. Románticamente nos gusta pensar en el ideólogo sin seguidores. Don Quijote sólo tiene a Sancho. A ese mundo de buenos ideales inspirado solo en los libros, lo llamamos ya *quijotesco*. Y sin embargo, desde el santo varón incapaz de

hacer el mal, y loco por hacer el bien, hasta el verdadero fanatismo, hay apenas un paso.

En todo momento, don Quijote está dispuesto a una adaptación de los “valores” de la Orden de Caballería Andante a estos tiempos modernos, en los que ciertos usos podrían haberse transformado. Por ejemplo, cuando el caballero cree estar encantado, habiendo oído decir que no se padecen entonces ciertas necesidades naturales, el hidalgo sí que las padece y atribuye éste hecho a que los usos del encantamiento han variado con los tiempos. Tenemos aquí una nueva *estrategia de irrefutabilidad*, un modo de esquivar las evidencias que niegan la creencia previa, para aferrarse a ella, pero también estamos delante de una clarísima conciencia de que el ejercicio de su labor está amoldando a un tiempo que ya no es el nebuloso y mítico de las novelas que ha leído.

¿Qué es lo que convierte a un hombre en caballero andante? Para don Quijote, la imaginación, a saber, una suerte de encantamiento con que se envuelve uno mismo. La admisión de una mirada mágica del mundo que se extiende sobre uno mismo. Si la *cosmovisión* mágica se torna predominante, las evidencias del sentido de la vista, el tacto... y el sentido común, han de quedar subordinadas a la magia universal. Siempre hay un mago, amigo o malo, detrás de los hechos que se prestan, por el momento, a una explicación vulgar. La realidad, cuando es cruda, dolorosa, fracasada, pasa a ser reducida a la condición de mero sueño. Eso es lo que dice Sancho: “*soñar como si fuese realidad, amanecer con cardenales*”. Los signos de los golpes recibidos no son evidencia suficiente, aun sentida en la propia carne, en contra de la hipótesis del sueño y del poder de la magia.

La veneración moderna por los libros y cuanto en ellos se cuenta, era hija de la veneración medieval, aún arcaica, por todo aquello que en general se narra, y por lo que se cuenta eminentemente de forma oral. En el arte de contar historias, arte arcaico, la verdad en sí mismo no es un valor. Lo es el crédito de quien lo narra, y las credenciales de provenir de un tiempo que no es el nuestro, sino *aquel otro*. En nuestra “posmodernidad”, tras una desconfianza general hacia todo lo que se ha escrito, se quiere prescindir de ese valor, la verdad, y reducir la vida a *historias* contadas, interpretadas, creídas. La novela de *El Quijote* en estos tiempos nuestros en que conviven el escepticismo hipercrítico con la credulidad más infantil, es toda una lección para recordar lo que supuso el pensamiento moderno, al que creemos haber superado: *una preocupación infatigable por la Verdad*. Toda



la novela está recorrida por esta idea, por esta preocupación. El contraste entre la palabra oída (leída) y las cosas vistas, el valor de lo impreso frente al textos acaso merecedores de las llamas... ¡ ¡Y esta obra fue escrita en un país donde el furor inquisitorial habría de devolver a las masas al “sano sentido común” y al escolasticismo de masas! Mientras arden libros, el rescoldo humanista aún vive por toda la novela. Don Quijote es víctima de ese furor inquisitorial en el que, cosa significativa, el mayor celo y ceguera corresponde ser ejercido por gentes sin educación (ama y sobrina), antes que por el propio cura, símbolo de una inquisición de “mínimos”, más bien árbitro de la calidad literaria que de la doctrina. No hay libro que sea del todo malo, pero es el propio intelecto el que debe escoger la calidad, así como el contenido *veritativo* de una obra. Creer en la palabra de otro, sin más, es exponerse a cometer una injusticia. Así le ocurre a don Quijote con el amo del criadito, amo que azotará al chiquillo sin importarle nada, como villano que es, su propia palabra dada ante el caballero. Y pese a todo cree don Quijote, y cree mal, que todos son de su condición caballeresca. De igual manera que elige, como decimos, “literariamente” un género de vida, como antes había venido eligiendo un “género literario”, en todo demuestra el caballero ser hombre de letras, lector que puede alzar la vista de sus libros, según su deseo y ver de vez en cuando y ver—de forma muy cuerda, escrutar su realidad circundante. En el discurso de las armas y las letras (Caps. XXXVII y XXXXVIII), D. Quijote —en realidad, Cervantes por boca de su personaje— aprecia muy bien cómo los combates fantásticos de las novelas de caballerías ceden ante el escenario atroz de una batalla real de la época moderna. Don Quijote en ningún momento se siente soldado moderno, súbdito de un Estado, de un rey actual, cuando es caballero andante, y sin embargo rinde al soldado real este espléndido homenaje a su valor. Y el contraste entre el caballero andante de la fantasía y el soldado real sirve para dejar al lector envuelto en reflexiones. Es admirable la maestría con que Cervantes injerta ficción en la realidad y realidad en la ficción. La novela del Quijote recuerda e esto a esas figuras geométricas imposibles, por ejemplo, la cinta de Möbius, en las que una posibilidad nos remite a a otra, y ésta alternativa, a su vez, nos devuelve a la primera. La paradoja misma. Cervantes juega con ello; don Quijote, fantaseado por sí mismo, tiene raptos de ser de nuevo Alonso Quijano el Bueno, hombre sensato y tranquilo. Pero es que, además, como ingrediente que llamaríamos pre-borgiano, y no lo hacemos por ser netamente cervantino, en la segunda parte, don Quijote y Sancho se convierten en leyenda viviente de sí mismos. Los personajes se convierten en reales de forma relativa, al toparse con lo mucho que de ellos se cuenta una vez que la historia de sus andanzas (la

cierta y la falsa) ha sido impresa y corre por las calles. Entre los muchos fantasmas contra los que ha de luchar, hay una especie de suma importancia: nuestra propia sombra literaria, el vivir en la mente de miles de potenciales lectores que poseerán la suya propia y a la que preferirán ante el nuestro.

## LA NATURALEZA EN EL QUIJOTE<sup>2</sup>

Emilia Martín Vicente  
Jesús Matute Rodero  
José Luis Romero del Pozo  
Victoria Sánchez Carretero

### ÍNDICE

- Introducción
- Planteamiento
- Objetivos
- Desarrollo de la actividad
  - Forma de trabajo
  - Ejemplo seleccionado del trabajo de los alumnos
  - Principales dificultades
  - Presentación de resultados
- Cuadros – resumen
- Plantas citadas
  - 1.- Relación alfabética de especies vegetales
  - 2.- Otros términos alusivos a las plantas
  - 3.- Comentarios sobre las plantas
- Animales citados
  - 1.- Animales salvajes
  - 2.- Animales domésticos
- Comentarios sobre el entorno
- Conclusiones
- Bibliografía

---

<sup>2</sup> En este trabajo han participado los alumnos de 4.º A, 4.º B, 4.º C, 4.º D y 4.º E del I.E.S. “Santa María de Alarcos”

## **Introducción**

Este trabajo pretende ser una aportación hecha por los alumnos de Biología-Geología de 4º de E.S.O. al IV centenario de la 1ª Edición de “El Quijote”. Han participado 130 alumnos, repartidos en 5 grupos y bajo la dirección de cuatro profesores del Departamento de Ciencias Naturales.

## **Planteamiento**

Nos propusimos una tarea en la que pudieran participar todos los alumnos, por lo que no debía de ser larga, no representar un exceso de trabajo y además relacionada con nuestra materia.

Somos conscientes de que es difícil aportar algo nuevo al estudio del Quijote. Por ello está enfocado como una forma de trabajar con los alumnos. Para ellos representa una actividad nueva intercalada en las clases de Biología-Geología y una idea interdisciplinar . Además, nos permite ampliarles conocimientos de Ciencias Naturales dentro del propio programa

## **Objetivos**

- a) Fomentar la lectura de “El Quijote”. Cada alumno leería un capítulo, con la idea de que esta toma de contacto fuera una llamada a seguir leyendo más. Al mismo tiempo partíamos de un punto inicial igual para todos. Dadas las diferencias de nivel, nos podríamos encontrar alumnos que lo habían leído entero (pocos), o al menos capítulos sueltos ( más probable) o incluso que no lo hubieran leído.
- b) Trabajar en equipo, tanto los alumnos como nosotros mismos
- c) Introducir la clasificación de plantas y animales, partiendo de un conjunto no habitual, aunque relacionado con el entorno . Para ello previamente cada uno tendría que entresacar las plantas y animales mencionados en ese capítulo
- d) Realizar una actividad abierta : Por ello, fue evolucionando a medida que se iba realizando, de forma que se fueron introduciendo datos del medio

abiótico, para que los que no encontraba animales y plantas en su capítulos pudieran aportar algo.

## **Desarrollo de la actividad**

### **Forma de trabajo**

Se hizo en dos partes , abarcando una sesión de trabajo cada una :

**1ª parte:** En grupos de trabajo organizados de la forma habitual para actividades de aula, rellenaron tiras para un completar un cuadro en tamaño Din A3., cada uno con los datos de su capítulo, consignando nombre de los animales, plantas, y componentes abióticos del paisaje. El capítulo se había leído previamente y los que no encontraron nada , ayudaron a los demás. Las tiras se fueron pegando ordenadas por capítulos y con ellas se tuvo una visión general . ( Se muestra en los Cuadros)

**2ª parte:** Se interpretaron paisajes, plantas y animales , se clasificaron algunos y se hizo una puesta en común.

Este fue el esquema general, si bien en algunos grupos se solicitó a los alumnos un comentario en el que indicaran la localización geográfica, el clima, paisajes, animales y conclusiones. De todos ellos hemos seleccionado uno que ponemos como ejemplo a continuación. En líneas generales tanto los comentarios como el trabajo en clase demostraban que habían entendido la tarea y que no les había representado dificultad.

*Capítulo XIX de la Primera Parte :*

#### Localización geográfica :

*-Camino campo a través, cruzando por campos y prados.*

*-Clima: templado a cálido, más bien seco, pero con abundancia de prados colmados de verdes hierbas*

*-Paisajes: Por las descripciones del autor en el capítulo da a entender que se trata de una especie de camino de tierra , que se encuentra rodeado por una especie de bosque o extensas praderas en las que se desarrolla gran parte de la historia*

*-Animales: caballos, mula, el asno de Sancho. También se habla de un Unicornio y del Ave Fénix, pero en estos casos se refiere a apodos de los importantes caballeros que él recordaba, ya que él decía necesitar otro para que la gente le recordara como tal.*

*-Actualidad manchega: Pues el cambio que mejor se aprecia es el del léxico usado en toda la obra , ya que se trata de un castellano antiguo. Y en cuanto a los términos referidos anteriormente , no se aprecian grandes y llamativos cambios*

*-Conclusiones: Que la obra del Quijote tiene un enorme parecido con nuestra actual Castilla y todo lo que en ella se redacta es verdaderamente una repetición exacta de los pensamientos, costumbres y mitos castellano manchegos. Solo que antes hablaban de nuestros paisajes como maravillas a admirar y ahora por culpa del deterioro , causado por la acción del hombre nuestros paisajes ya no son lo que eran en la época del Quijote.*

*Fátima Núñez de Arenas Soriano de 4º C*

### **Principales dificultades**

Al hacer el trabajo de forma abierta nos encontramos con que es difícil la clasificación de los seres vivos según el contexto. Unos se mencionan dentro de fábulas (la rana que quiso ser buey), otros como alimentos (perdices, conejos, corderos), otros como insulto (bacallao) o situación no deseable (uñas como cernícalo lagartijero), o comparación (jimio) otros en fin, formando parte de la narración, el paisaje. Aparecen mayoritariamente animales domésticos, conocidos, pero también algunos exóticos ( leones), con nombres diferentes de los conocidos como silguero, tuera..., Aunque la idea inicial era el estudio de la naturaleza, no les hicimos diferenciar según el contexto, sino que se les dijo que mencionaran todo, y así tenían acceso a más términos para clasificar. Luego, al trabajar en grupo, se han hecho las debidas aclaraciones y se han quitado algunos términos que por ser desconocidos para ellos estaban incluidos (por ejemplo chirimías por parecido con la comestible chirimía, tal vez?). Pero la idea predominante era conocer un poco el medio más cercano. Es sobre esos componentes del medio sobre lo que más se ha insistido en clase.

Una dificultad se presentó al hacer la clasificación de los seres vivos. Aparecen muchas veces los términos caballo, asno, jumento, borrico.

Algunos alumnos han ampliado el trabajo usando diccionarios. Otros se han limitado a los “mínimos” y rellenar la tira. No olvidemos que se ha hecho con 130 alumnos, distribuidos en 5 grupos y con 4 profesores. Nuestra idea de no encorsetar el trabajo con normas muy rígidas ha hecho que este presente una diversidad que nos ha resultado muy interesante.

### **Presentación de resultados**

Hemos seleccionado un vocabulario de los términos que más les han llamado la atención y lo hemos ampliado hasta completar la lista de plantas.

A continuación se muestran los cuadros:

## PRIMERA PARTE

<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
I	Lentejas	Caballo, vaca, carnero, palomino, galgo	
II		Puercos, pajarillos, caballo, pescado	Playa y campo
III	Paja y cebada	Caballo	Campos y desiertos, agua
IV	Encinas	Yegua	Bosque espeso
V	Trigo		Montaña
VI	Planta bastante grande		Prados y bosques
VII	Encinas	Sierpe, asno, caballo	Campo de Montiel
VIII	Encina	Caballo, burro, mulas dromedarios	
IX	Pasa, trigo	Mula, caballo	
X	Hierbas	Asno	Ínsula, bosque, tierra firme, florestas, despoblados
XI	Encinas, frutos, árboles, alcornoques, hojas de romero, lampazos, bellotas avellanadas	Caballo, burro, abejas, gallo, jimio (simio), gallipavo	Corrientes ríos, peñas, tierra fértil, montes y selvas, sierras
XII	Cebada, trigo, garbanzos, hayas, encinas	Cabras	Peña, fuente, peñasco
XIII	Ciprés, adelfa, acebo, tejo, flores, ramos	Cuervo, caballo, golondrina	Lago, sierra, campo, altas montañas, peña
XIV	Olivas, flores y ramas	León, lobo, toro, búho, cabras, tórtola, corneja, víbora	Mar, padre Tajo, valles, playas, montañas, arroyos, golfo, Betis



<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
XV	Hierba fresca, alcornoques, encinas	Caballo, yegua, manada	Bosque, prado, arroyo, dehesa, valle, hoces
XVI		Asno	
XVII	Romero, enea, cebada	Macho asno, caballo	
XVIII	Trigo, hierbas,	Carneros, asno, caballos, ovejas, sardinas, mosquitos, gusanos y renacuajos	Campos, riberas, prados, dehesas del Guadiana, frío del Pirineo
XIX	Hierba muy verde	Caballos	Camino con muchas piedras, campo, dos montañas, valle
XX	Yerbas, árboles, hojas, castaños	Asno, caballo, asno, cabras	Fuente, arroyo, prado, agua, montes
XXI		Caballo	
XXII		Caballos y asno	
XXIII	Alcornoques, bosques	Asno, cabra, lobo, mula perro	Sierra Morena, montañas, cima de una montañuela, risco, arroyo, cueva
XXIV		Cabras , caballos	Río, pradecillo, peña,
XXV	Mata, alcornoque, bosques	Caballo, asno, mula, perros, grajos, cabras	Sierra Morena, montañas, sierra, montañuela, peña, arroyo, pradecillo, río
XXVI	Árboles, yerbas y plantas		Arroyos, pradecillo, cortezas de los árboles, menuda arena, duras peñas, entre riscos y entre breñas, bosques, ríos, montaña

<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
XXVII	Ramas, árboles	Buey, caballos, oveja, mula	Sierra, peñas, selvas, montañas, arroyo, campos
XXVIII	Fresno	Caballo, asno, colmenas	Arroyo,
XXIX	Maleza,	Caballo, mula, cebra, alfana, lobo, ovejas, raposa, gallinas, mosca	Peñas, llano, sierra, breñas Viento próspero, borrasca, laguna
XXX	Cotufas	Pulgas, jumento, asno, rucio	
XXXI	Trigo candéal, trechel, rubión		Fuentecilla
XLIII		Buitre, cernícalo, perdices	
XLVIII		Calandria	
XLIX		Bueyes, cuervo, tigre, león	
L	Árboles, zarzas, matas	Serpientes, culebras, lagartos, conejo, cabra, lobo	Arroyuelo, arroyo, pedrezuelas
LI	Álamo	Cabras, ovejas	Valle, monte, cueva

## SEGUNDA PARTE

CAP	PLANTAS	ANIMALES	ENTORNO
II	Cepas, berenjenas		
III	Gramas, berzas	Pichones	
IV	Malvas		
V		Gallina	
VII		Buey, gallina, cordero, gato, rata, palomas:	
VIII	Encina	Caballo. Burro.	El camino hacia el Toboso.
IX	Floresta	Jumento, puercos, gatos	Sierra Morena
X	Floresta, encinar, selva, avellana	Pollinos, alcotán, hacanea	Toboso
XII	Alcornoque, encina	Cigüeñas, perros, grullas, hormigas, borrega	
XIII	Habas, tagarninas, piruétanos	galgo	
XIV	Sauces, alcornoque		Fuentes, arroyos, simas
XV			Bosque.
XVI		Yegua, lince, jineta, hurón, caballo, gorrión, halcón y galgos.	Piedra, campo tierra y cielo.
XVII		Leones, caballos, yeguas, mulas y burro	
XVIII		Mulas, avestruces	Tierra, prado, Lagunas de Ruidera, Río Guadiana, Río Tajo.

<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
XIX	Vegetación abundante y llamativa	Caballos mula	Medio mediterráneo con paisajes llanos y con vegetación llamativa
XX	Juncos, tomillos, jazmines, rosas, amaranto, madreSelva.	Novillos, carneros, liebres, gallinas, gansos, yeguas y cordero.	
XXI	Árboles (sin especificar)	Caballo	
XXII	Zarzas y malezas, cambronerías, cabrahígos, laurel	Águilas reales, cuervos, grajos, pájaros, milanos, aves de rapiña, buey y murciélagos.	Lagunas de Ruidera, cueva, sima,
XXIV	Hojas de palma Raíces	Gallinas, caballos, burro.	Desierto de Egipto.
XXV	Bosque	Gato, liebre, caballo y mono.	Sol.
XXVI		Mono y burro	Riberas del Ebro y entrada a Zaragoza. Valle.
XXVII		Mono. Rucio Caballo Leones.	Sierra Morena ,Aragón Río Ebro y Zaragoza.
XXVIII	Olmo , haya, alameda.	Caballo	Arroyos fuentes Riberas del Ebro.
XXIX	Álamos y sauces	Caballo, burro, piojo, sabogas	Riberas del río Ebro Montañas Rifeas (Cárpatos)
XXX		Caballo, liebre, azor	Selva y Prado.
XXXI		Palafrén, rucio, jumento, asno, borrica, gato	

<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
XXXII	Trigo rubión		
XXXIII	Florestas, selvas , prados,	Bueyes, culebras, sapos, lagartos, musarañas, pollina	Cueva de Montesinos, montañas, riscos
XXXIV	Bosque, encina, romero, mirto	Rucio, perros, jabalís, liebre, oso	Montañas
XXXV		Mulas, sapos. Lagartos, culebras, mochuelos, tigres, ovejas	Arroyuelos, guijas, ríos
XXXVI	Abrojos, orégano	Dromedarios	
XXXVII		Silguero (jilguero)	
XXXVIII	Veduño	Lobos	
XXXIX	Tueras , adelfas	Jimia, cocodrilo	
XL		Caballo, rucio	
XLI	Mostaza, avellanas, alhelies	Paloma, gerifaltes, cabras	Granizos, truenos, relámpagos, descripción del universo, “cabrillas”
XLII		Buey, rana, gansos, puercos	
XLIII	Ajos , cebollas, peras	Cernícalo lagartijero, perdices, capones , buitres	
XLIV		Rucio jimios, sierpes	Montañas de Jaca, Henares, Tajo, Pisuerga
XLV	alcornoque	Salamanquesa, puercos, gatos, leones	
XLVI		Pulgas, gatos	
XLVII	Membrillo, uvas, cebolla	Perdices, conejos, ternera	
XLVIII		Gato, mula, calandria	

<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
II	Cebollas y nabos	Vaca, ternera, cabra, moscas, perdices, gansos, zánganos, abejas, gamo, toro, gallina, francolines, caballo y burro	Era. Campo.
L	Bellota, encinas	Caballo, perro, pollina	Arroyo
LI	Avellanas. Uvas		Selva, río
LII	Olmo, flor.	Cabras y avestruz	Caminos, campo
LIII	Viña, encinas	Galápago, rucio, asno, hormiga, vencejos, oveja	Suelo húmedo
LIV	Alameda, hierba	Rucio	Campo
LV	Laurel Zanahoria.	Sapos, culebras, asno perdiz, jumento	Desierto, sima, campo.
LVI	Flor	Caballo frisón , gato	Campo, ínsula, tierra, aldea y aire.
LVII	Bellotas,	Serpiente, corderillo. Oveja, asno, rucio	Montes, selvas, cerros de Úbeda
LVIII	Yerba, viña, juncos marinos, prados, amaranto, laurel,	Caballo, rucio, toros (bravos, mansos cabestros), pajarillos,	Prados , bosque
LIX	Yerba, prado, lugar arbolado	Toro, cerdo, cordero, pollos, milano, cabrito, ternera, vaca	
LX	Encinas y alcornocques	Caballos, asnos o burros y mulas.	Campo, suelo y viento
LXI	Hierbas, flores, aliagas	Caballo, matalote	Lagunas de Ruidera, playa el mar
LXII	Bellotas, nueces, uvas, granadas	Caballo, puerco, mona	Cueva, playa
LXIII	Palmeras		Mar, islote
LXV	Hierba	Gallina, caballo	
LXVI	Árbol, hierba	Caballo. Asno, gato	

<b>CAP</b>	<b>PLANTAS</b>	<b>ANIMALES</b>	<b>ENTORNO</b>
LXVII	Encinas, alcornoques, sauces, rosas, peras, alhelí alhucema	Mosca, lobos, gusanos, toros, ovejas	Prado, montes, selva, desierto
LXVIII	Alcornoques	Puercos	Valles, montes
LXIX	Palma		
LXX	Flores, encina, ébano, dátíl, esparto	Caballo, asno, camellos, gallo, bacallao (bacalao)	
LXXI	Árbol, hierba, hayas	Truchas, asno, gallo buitre	
LXXII	Árboles, hayas	Caballo, mosca	
LXXIII	Árbol, prados, campo	Liebres, galgos, grillos, asno, jumento, lince, lobos, ovejas	
LXXIV	Mata	Perros, pájaros, avestruz (pluma de )	

## PLANTAS CITADAS

Se enumeran aquí las plantas encontradas . En los cuadros que aparecen al final se indica en qué capítulo aparecen . Se relacionan primero en orden alfabético aquellas en las que por el nombre común se ha podido conocer la especie. Después se indican brevemente los términos que aluden a plantas en general, o a términos no concretos. Algunas partes de plantas ,como dátiles, bellotas o avellanas se incluyen en la mención de la planta correspondiente. En cuanto a la relación de especies, de las más conocidas solo se indica la especie (en cursiva) y la familia (abreviadamente Fam.), y de las menos comunes se hace una breve descripción. En algunos casos sólo se consigna el género al no estar seguros de la especie a la que se refiere. En otros casos se indican posibles especies, ya que el nombre vulgar se emplea para plantas diferentes, como el amaranto, por ejemplo.

### 1.- Relación alfabética de especies vegetales:

**Abrojos:** (también llamado espigón) *Tribulus terrestris* Fam. Zigofiláceas. Pequeña planta rastrera, con fruto espinoso, propia de los terrenos incultos.

**Acebo:** *Ilex aquifolium* Fam. Aquifoliáceas Arbusto de característicos frutos color escarlata. Propio de bosques y espesuras.

**Adelfas:** *Nerium oleander* Fam. Apocináceas Arbustos con ramilletes terminales de grandes flores rosadas o blancas. Relacionada con cursos de agua secos o barrancos. También cultivada.

**Algarrobos:** Es el fruto del algarrobo *Ceratonia siliqua* Fam .Leguminosas. El fruto son vainas grandes, coriáceas de hasta 20 cm. El árbol es perenne, con la copa desparramada , flores en racimos alargados, verdes. La semilla fue el origen del “quilate”, unidad de peso entre los joyeros

**Ajos:** *Allium sativum*. Fam.. Liliáceas .

**Álamo:** *Populus* Fam Salicáceas . Árboles propios de bosques húmedos y riberas.

**Alcornoques:** *Quercus suber*. Fam Fagáceas. Corteza gruesa, rugosa, fisurada , gris, de la que se obtiene el corcho.



**Alhelíes:** *Matthiola incana*. Fam. Crucífera. Planta con flores muy perfumadas, de color rojo o blanco Cultivada como ornamental .

**Alhucema:** *Lavandula latifolia*. Fam Labiadas. Parecida al espliego pero no tan apreciada. Flores violetas en espigas densas.

**Aliagas:** (aulagas) *Genista anglica*. Fam. Leguminosas. Arbusto con flores amarillas, en racimos cortos. Aparece en matorrales, esepuras, pantanos.

**Amaranto:** Según el Diccionario de la Real Academia, es una planta anual de la familia Amarantáceas, originaria de la India y cultivada como ornamental. Flores terminales, en espiga densa y comprimidas en forma de cresta con colores carmesíes o amarillos. Pero el género *Amarantus*. Fam Amarantáceas comprende varias plantas herbáceas, algunas procedentes de América . La que se cita (Capítulo XX de la 2ª Parte) es componente de una guirnalda, así que puede ser la indicada, ya que se la describe también con brácteas muy vistosas, de color púrpura. Otra opción es considerar a *Antennaria dioica*, o “pie de gato” que según Font i Quer corresponde al *Amarantus albus* del siglo XVI, que es de la Familia Compuestas , del tipo de las siemprevivas,(El origen griego del término amarantus significa que no se marchita) Pero esta una planta se da en sitios altos. Y por último, otra Compuesta, *Helichrysum stoechas*, es también citada por Font i Quer como el *amaranton* de Dioscórides, que se utilizaba para coronar a los ídolos.

**Avellanas:** el avellano es *Corylus avellana*. Fam. Coriláceas . Arbusto de frutos agrupados de color marrón y rodeados de una :bráctea casi tan grande como el fruto que botánicamente es “ nuez”.

**Berenjenas:** *Solanum melongena*. Fam. Solanáceas. Frutos alargados, grandes, brillantes, de color púrpura

**Berzas:** (Col) *Brassica oleracea* . Fam. Crucíferas. Cultivada como verdura. Numerosas variedades, de las que la col o berza es una de ellas.

**Cabrahígo** (higuera silvestre): *Ficus carica*. Fam. Moráceas

**Cambronera:** *Lycium europaeum*. Fam. Solanáceas. Arbusto con flores color violeta o a veces blancas y fruto globoso de color rojo. Bordes de caminos y malezas. Usada contra la tos ferina.

**Castaños:** *Castanea sativa*. Fam. Fagáceas. Árbol caducifolio grande Fruto en nuez marrón lustroso encerrado en una cúpula verde espinosa. Bosques y montañas.

**Cebada:** *Hordeum*, varias especies. Gramíneas cultivadas. Espigas densas con aristas largas.

**Cebollas:** *Alium cepa*. Fam. Liliáceas.

**Ciprés:** *Cupresus sempervirens*. Fam. Cupresáceas

**Cotufas:** De las dos acepciones que aparecen en el Diccionario de la Real Academia, la primera, “tubérculo de la raíz de la aguaturma” (*Helianthus tuberosum*), es poco probable ya que esta planta americana no fue introducida en Europa, a través de Francia, hasta principios del siglo XVII. Es probable que sea la otra acepción, la chufa, *Cyperus esculentus*, Fam. Ciperáceas, con tubérculos subterráneos que tradicionalmente se ha usado para hacer horchatas.

**Ébano:** *Diospyros ebenus*. Fam. Ebenáceas. Árbol de madera dura y compacta con la parte interior negra, usada para hacer muebles de lujo e instrumentos musicales .

**Encina:** *Quercus rotundifolia* es la encina típica de la zona mientras que *Q. ilex* es de la zona oriental. Fam. Fagáceas. Hojas ovales, redondeadas, finas, coriáceas. Fruto dulce (se mencionan bellotas y “ bellotas avellanadas”)

**Enea:** *Typha latifolia*. Fam. Tifáceas

**Esparto:** *Lygeum spartum* Fam. Gramíneas. Hojas rígidas, como juncos, perennes. Lugares secos .

**Fresno:** *Fraxinus excelsior*. Fam. Oleáceas. Árbol grande, erecto, de corteza lisa y gris plateada, con grandes hojas compuestas. Madera muy apreciada

**Garbanzos:** *Cicer arietinum*. Fam. Leguminosas.

**Gramma:** *Cynodon dactylum* Fam. Gramíneas . Planta perenne, propia de lugares secos, arenosos y pastos pobres.

**Granada:** Fruto del granado *Punica granatum* Fam. Punicáceas

**Habas:** *Vicia faba*. Fam. Leguminosas.

**Hayas:** *Fagus sylvatica* .Fam. Fagáceas. Árbol grande, caducifolio, propio de bosques y zonas de montaña.

**Jazmines:** *Jasminum officinale*. Fam. Oleáceas.

**Juncos:** *Scirpus holoschoenus*. Fam. Ciperáceas .

**Lampazos:** *Arctium lappa* Fam. Compuestas Plantas con brácteas involucrales numerosas y patentes, cada una con una espinita ganchuda. Flores en capítulos grandes rojo púrpura .

**Laurel:** *Laurus nobilis*. Fam. Lauráceas. Arbusto muy aromático, crece en espesuras, setos y también cultivado como ornamental. Se usa como condimento y es símbolo de gloria ( la palabra “laureado” tiene ese origen)

**Lentejas :** *Lens culinaris*. Fam Leguminosas.

**Madreselva:** *Lonicera*, probablemente *L. implexa*. Fam Caprifoliáceas. Es una liana con flores de color amarillo .

**Malvas:** *Malva silvestris*. Fam. Malváceas. Planta herbácea de flores entre azul y púrpura, que se cría junto a los caminos, cementerios y lugares frecuentados por el hombre y los animales domésticos.

**Membrillo:** *Cydonia maliformis*. Fam. Rosáceas. Árbol cultivado cuyo fruto, semejante a una manzana grande, está cubierto de una borra muy fina

**Mirto:** *Myrtus communis*. Fam. Mirtáceas. Arbusto de poca altura con flores grandes, parecidas a las de la Familia Rosáceas, con 5 pétalos y numerosos estambres Hojas y frutos aromáticos.

**Mostaza:** *Sinapis arvensis*. Fam. Crucíferas. Flores con pétalos amarillos y frutos con un pico recto y cónico. Con sus semillas se hace el condimento llamado mostaza.

**Nabos:** *Brassica napus*. Fam. Crucíferas. Flores color amarillo pálido y raíz voluminosa y comestible.

**Nueces:** Fruto del nogal *Juglans regia*. Fam Juglandáceas

**Olivas:** Fruto del olivo, *Olea europea*. Fam. Oleáceas

**Olmo:** puede ser *Ulmus glabra* o *Ulmus minor (U carpinifolia)*. Fam. Ulmáceas. Árbol en el que flores y frutos preceden a las hojas. Los frutos son aplastados y rodeados por un ala ancha y papirácea

**Orégano:** *Origanum vulgare*. Fam. Labiadas. Planta con tallo rastrero del que sobresalen tallos que pueden llegar hasta un metro, de color vinoso y cubiertos de pelitos. Flores pequeñas, sonrosadas y en breves ramilletes.

**Palma, palmeras:** *Phoenix dactilifera* Fam Palmáceas . Palmera de hasta 20 m de altura. Su fruto son los **dátiles**, de color rojizo o pardo amarillento, que se disponen a lo largo de largas ramas colgantes.

**Peras:** Frutos del **peral**, *Pyrus communis*. Fam Rosáceas.

**Piruétanos:** Se denomina así el **peral** silvestre y el fruto de este árbol, con ramas espinosas y hojas menores que el cultivado El fruto no es dulce .

**Romero:** *Rosmarinus officinalis* . Fam. Labiadas .Arbusto perennifolio y aromático con hojas estrechas y flores lila pálido en ramilletes. Matorrales y lugares secos.

**Rosas:** todas las numerosas variedades cultivadas proceden del rosal silvestre *Rosa canina* , Fam. Rosáceas., que sólo tiene 5 pétalos. El nombre de la especie alude a las espinas, como colmillos de perro. Las rosas ornamentales se cultivan desde tiempo inmemorial, primero en China y después en Oriente Próximo. A base de cruces y mejoras se lograron las numerosas castas de flores con gran número de pétalos y muy olorosas. Por ejemplo el “rosal romano”, de cien hojas y la “rosa de Alejandría” de donde se obtiene el agua de rosas.

**Sauces:** *Salix alba*, Fam Salicáceas, Árbol grande con follaje gris plateado con hojas lanceoladas

**Tagarninas:** Es un cardillo, *Scolymus maculatus* Fam. Compuestas .Las hojas tienen un borde blanco. Flores sólo con lígulas, de color amarillo dorado. Abundante en baldíos.

**Tejo:** *Taxus baccata* . Fam. Taxáceas. Arbusto con tronco grueso y corteza pardo rojiza y escamosa. Fruto con un arilo carnoso de color rojo intenso .

**Tomillos:** *Thymus vulgaris*. Fam Labiadas. Matita de un palmo de altura con hojitas que se arrollan en su bordes con reverso blanquecino, flores agrupadas en cabezuelas con cáliz de color rojo vinoso. Corola de color rosa o blanca. Intenso aroma característico.

**Trigo:** *Triticum vulgare*. Fam Gramíneas. Se mencionan tres variedades : **trigo candeal** : clase de trigo notable por la blancura de su harina; **rubión** : especie de trigo cuyos granos son de color encendido; **trachel** (también llamado tremés o tremesino) : el trigo que se siembra en primavera y fructifica en verano.

**Tueras:** (coloquintida): *Citrullus colocynthis*. Fam. Cucurbitáceas. Tallo rastrero, flores amarillo verdosas, fruto como una naranja, con cáscara endurecida y amarillenta, con pulpa esponjosa. Sabor amargo. Venenoso en dosis altas.

**Viñas:** (mencionadas también uvas, pasas , cepas y **veduño**, variedad de vid). *Vitis vinifera*. Fam Vitáceas

**Zanahoria:** *Daucus carota*. Fam. Umbelíferas. Planta con flores en umbelas blancas y púrpuras en el centro. La variedad cuya raíz es comestible es la subespecie *sativa*. Aparece en riberas y bordes de caminos.

**Zarzas:** *Rubus fruticosus*. Fam. Rosáceas Tallos angulosos con espinas. Fruto negro en la madurez, comestible ( zarzamora ).

## 2.- Otros términos alusivos a plantas:

Se mencionan términos generales como: plantas, árboles, maleza, mata, hierbas. También partes de plantas: cepas, flores, frutos, hojas, pasa, raíces, ramas, ramos. Especial importancia tiene la mención de bosques, como comentamos a continuación.

### 3.- Comentarios sobre las plantas:

Las plantas encontradas pertenecen a 30 diferentes familias. Como se ha comentado al principio, no se puede establecer un estudio paisajístico o de biodiversidad estricto porque muchas plantas de las mencionadas figuran como alimento, materia prima (anea, ébano, por ejemplo) o dentro de comentarios, comparaciones o refranes. Los árboles si que son más indicativos del paisaje. De ellos la Familia Fagáceas es la que más especies diferentes presenta, perteneciendo además a ella los árboles que aparecen más veces: alcornoques y encinas. Se citan también castaños y hayas, de la misma familia. Otros árboles a destacar son fresnos, álamos y sauces. Otro dato importante es la referencia a sucesos que ocurren en bosques en lugares en los que ahora no existen , por ejemplo en las cercanías de Puerto Lápice, o montes de encinas cerca del Toboso.

Dentro de las herbáceas aparecen Leguminosas, Labiadas, Crucíferas y Rosáceas como las que abarcan mayor número de las especies citadas.

No hemos registrado plantas comestibles comunes en la actualidad en la zona de la Mancha o componentes de platos típicos como pueden ser el tomate, el pimiento y la patata. Tampoco se cita ningún olivo como componente del paisaje. El hecho de que figure en la lista alfabética es por la mención de “olivas del Betis” en el capítulo XIV de la Primera parte.

### ANIMALES CITADOS

El criterio seguido para establecer divisiones es: **Animales salvajes** (componentes de la fauna) y **animales domésticos**. Es obvio que como hemos comentado al principio, al dejar este trabajo abierto, hay citas de caballos, burros, en algunos de los capítulos, porque no aparecía ningún animal más y en cambio en otros no se mencionan aun apareciendo , porque se le da preferencia a otros animales. La profusión de animales infrecuentes ( salvo en el caso del episodio de los leones) suele ser por comparación, tanto positiva como negativa, o incluso por su utilización, bien como comestible o para otros usos (pluma de avestruz, por ejemplo).

Como los animales se conocen mejor que las plantas, nos hemos limitado a agruparlos en categorías taxonómicas . Como uno de los objetivos era trabajar con los nombres científicos, nos hemos limitado a los de las aves. Con los otros grupos se fueron comentando algunos casos. Además los hemos dividido en

animales domésticos, de los que se han descrito sus variedades y animales silvestres. Estos últimos se pueden agrupar en Clases, dentro de los Vertebrados y el resto son Insectos.

## 1.- Animales salvajes

### Clase Aves :

Águila real: *Aquila chrysaetos*

Alcotán: *Falco subbuteo*

Avestruces: *Struthio camelus*

Azor: *Accipiter gentilis*,

Búho: *Bubo bubo o Asio otus*

Buitre: *Gyps fulvus*

Calandria: *Melanocorypha calandra*

Cernícalo: *Falco tinnunculus*

Cigüeña: *Ciconia ciconia*

Corneja: *Corvus corone*

Cuervo: *Corvus corax*

Francolín: es un término de origen italiano que designa o a la perdiz nival *Lagopus mutus* o al grévol *Tetrastes bonasia*, que es el que corresponde con la descripción del Diccionario de la Real Academia.

Gerifalte (Halcón gerifalte): *Falco rusticolus*,

Golondrin : *Hirundo rustica*

Gorrión: *Passer domesticus*

Grajos: *Corvus frugilegus*

Grullas: *Grus grus*

Halcón: *Falco peregrinus*

Milanos: *Milvus milvus*

Mochuelos: *Athene noctua*

Palomas: *Columba*

Perdices: *Alectoris rufa*

Silguero: (Jilguero) *Carduelis carduelis*

Tórtola: *Streptopelia turtur*

Vencejos : *Apus apus*

### Clase Mamíferos :

Se mencionan los siguientes:

Cabras , camellos, cebra, conejo, dromedarios gamo, hurón, jabalís , jimio (simio), jineta, león, liebres, lince, lobo, murciélagos, musarañas, oso, raposa, rata, tigre.

Como anotación: se mencionan los murciélagos como aves nocturnas, en el Cap. XXII de la 2ª parte.

### **Clase Reptiles:**

Aparecen los siguientes: cocodrilo, galápago, lagarto, salamanquesa. Las serpientes además de este nombre aparecen como culebras y sierpes. La salamanquesa se cita en el Cap. XLV de la 2ª parte “conservándome como las salamanquesas en el fuego” con confusión, probablemente intencionada, con salamandra.

**Clase Anfibios:** sólo hemos encontrado renacuajos y sapos.

**Peces (sólo Clase Condrictios ):** Se menciona al bacallao (bacalao), sardinas y truchas, y destaca el término saboga, que es el sábalo, pez de agua dulce poco frecuente en la actualidad.

En cuanto a los **Insectos**, se recogen: Abejas y zánganos, avispas, hormiga, mosca, mosquitos, piojo, pulgas.

**2.- Animales domésticos:** Se agruparon teniendo en cuenta las distintas denominaciones que recibían .

### **Caballo:**

**Alfana:** caballo corpulento, fuerte y brioso

**Frisón:** caballos que tienen muy fuertes y anchos los pies (es una casta procedente de Frisia)

**Hacanea:** jaca de dos cuerpos (se denomina jaca a aquel caballo cuya alzada no llega a siete cuartas), que quiere decir que es robusta y de buenas proporciones capaz del mismo servicio que el caballo de alzada. En Andalucía se emplea el término jaca para un caballo castrado de poca alzada

**Matalote:** caballería flaca , endeble y con mataduras. (También matalón)

**Palafren:** caballo manso apropiado para ser montado por señoras

**Rocín:** caballo de mala traza, basto y de poca alzada o caballo de trabajo

**Asno:** equivale a borrico y burro. Pollino designa un asno joven y cerril, aunque por extensión se aplica a cualquier asno



**Rucio:** se dice de los animales de color pardo claro, blanquecino o canoso.

### **Carnero y oveja**

**Borrego:** cordero de uno a dos años

**Cordero:** cría de oveja que no supera el año de vida.

### **Toro y vaca**

**Buey:** Toro castrado empleado como animal de tiro en carretas,

**Cabestro:** Buey manso que suele llevar cencerro y sirve de guía en las toradas

**Ternero:** cría de la vaca

**Novillo:** res vacuna de dos o tres años

### **Aves domésticas**

**Capones:** pollo castrado para que engorde

**Gallipavos** = pavo:

**Palomino:** pollo de la paloma brava

**Pichones:** pollo de la paloma casera

Otros animales que se mencionan son cabras, cabritos, gallos, gallinas, gansos, perros (en general y galgos como raza ), gatos, pájaros, pajarillos, pescado y gusanos.

## **COMENTARIOS SOBRE EL ENTORNO**

Esta parte es la que ha presentado más dificultad, pero al mismo tiempo, desde el punto de vista de nuestra materia es representativo de lo que ocurre en la realidad. Las personas no especialistas conocen bien los animales , pueden distinguir y de hecho llegar hasta especie aunque sea con el nombre vulgar a las plantas, pero las rocas son piedras, peñas, etc.

En un principio esta parte del trabajo fue denominada **medio abiótico**. Surgió a partir de cuestiones planteadas por los alumnos sobre la inclusión o no del paisaje. Resultó también una experiencia interesante, porque aunque no era nuestra intención delimitar preconceptos, los detectamos en el momento en que en aquel apartado se consignaban bosques, alamedas, etc, demostrando que en la idea de seres vivos se suele excluir a los árboles y que un bosque no se considera vivo. Por ello en los cuadros, que reflejan lo que recopilaron los alumnos en unos aparece el bosque dentro del apartado “Plantas “ y en otros en el “Entorno”.

Aparecen paisajes en los que se mencionan corrientes de ríos, peñas, montes y sierras, fuentes y peñascos. En algunos capítulos se puede intentar deducir la naturaleza de esas rocas, por ejemplo las cuarcitas tan abundantes en la zona, también en Sierra Morena. La cueva de Montesinos, junto con las lagunas de Ruidera en una zona caliza.

Llama también la atención la frecuente aparición de fuentes y arroyos en los capítulos que transcurren en La Mancha, lo que unido a la existencia de bosques, que ya hemos comentado, nos indican que verdaderamente se ha producido una deforestación, con las consecuencias de erosión del suelo e incremento de la aridez.

## CONCLUSIONES

Esta Actividad nos ha parecido muy grata, no solo porque nos ha hecho volver a leer esta obra, sino que nos ha permitido comentarla en clase, con nuestros alumnos, algo insólito para un profesor de “Ciencias”, y además incidiendo en aquello que conocemos más por nuestra asignatura. La respuesta de los alumnos, como ya hemos comentado ha sido muy satisfactoria y creemos que esta visión interdisciplinar contribuye positivamente a su formación.

Como suele ocurrir siempre que se finaliza una tarea, pensamos en lo que nos ha quedado por hacer y en posibles ampliaciones como, por ejemplo, trabajar con mapas de las zonas donde transcurren las aventuras o hacer dibujos, diapositivas, transparencias etc. con las plantas y animales más representativos. Pero no hemos perdido de vista que uno de los objetivos iniciales que nos propusimos era no emplear demasiado tiempo en la actividad, para que no se nos hiciera gravosa y también porque el programa de Biología-Geología de 4º es muy amplio y nos obliga incluso a seleccionar y reducir algunos temas.

No obstante hemos dejado abierta la posibilidad y esta forma de trabajo puede aplicarse en otras ocasiones ampliación.

## BIBLIOGRAFÍA

FONT QUER, P. 1973 *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado* ( Omega: Barcelona)

- FONT QUER, P. 1974 *Botánica pintoresca* (Ramón Sopena : Barcelona)
- GOICOECHEA ARRONDO, E. 1978 *La Mancha, tierra de don Quijote* (Volumen III Editorial Dosbe :Madrid) (Páginas 455-456)
- MUUS B.J. 1970 *Los peces de agua dulce de España y de Europa* (Omega : Barcelona)
- PERONA VILLARREAL, D. 1988 *Geografía cervantina* (Albia Espasa : Madrid)
- PETERSON , R Y Ot. 1967 *Guía de campo de las aves de España y demás países de Europa.*( Omega : Barcelona )
- POLUNIN , O 1974 *Guía de campo de las flores de Europa* (Omega Barcelona)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1984 *Diccionario de la Lengua Española* Vigésima Edición (Espasa Calpe : Madrid)
- TOSCO, U. 1973 *Atlas de Botánica* (Teide : Barcelona)

Aunque los alumnos han utilizado para su trabajo diversas versiones de “El Quijote”, hemos usado como referencia la versión de 1972 de la Editorial Ramón Sopena, colección Biblioteca Hispania Ilustrada.



## ÍNDICE

	Página
CARLOS J. RUIZ LÓPEZ	
Presentación .....	11
1. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
Cervantes: vida y obra .....	13
2. PEDRO J. ISADO JIMÉNEZ	
El <i>Quijote</i> en el teatro .....	17
3. ÁNGEL ROMERA VALERO	
Escrutinio de donosos escrutinios. Estela de los bibliocaustos generados por un capítulo de <i>Don Quijote</i> .....	23
4. JERÓNIMO ANAYA FLORES	
Pasa, raro inventor, pasa adelante.....	77
5. VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
<i>Don Quijote de la música</i> .....	99
6. M. <sup>a</sup> DEL PRADO GARCÍA-CANO LIZCANO	
Pinceladas del <i>Quijote</i> en la literatura inglesa.....	111
7. CARLOS JAVIER BLANCO MARTÍN	
El <i>Quijote</i> y la verdad .....	119
8. EMILIA MARTÍN VICENTE	
JESÚS MATUTE RODERO	
JOSÉ LUIS ROMEO DEL POZO	
VICTORIA SÁNCHEZ CARRETERO	
La naturaleza en el <i>Quijote</i> .....	131