

Grupo de Investigación Literatura e Historia de las Mentalidades  
Universidad de Huelva

## ARTÍCULOS

- 
- El Coloquio de Bienaventuranza de Juan Sedeño. Fidelidad y libertad frente a los modelos clásico  
JOSÉ ANTONIO BERNALDO DE QUIRÓS MATEO (Ávila – IES Jorge Santayana) 1-11
- Salamanca en El Quijote y la identidad de Avellaneda  
ANTONIO SÁNCHEZ PORTERO (Centro de Estudios Bilbilitanos - Institución "Fernando el Católico" del CSIC) 12-26
- Elementos carnalescos en El Quijote. Del carnaval al libro y del libro al carnaval  
JORGE FERNÁNDEZ GONZALO (Universidad Complutense de Madrid) 27-47

EL COLOQUIO DE BIENAVENTURANZA DE JUAN SEDEÑO.  
FIDELIDAD Y LIBERTAD FRENTE A LOS MODELOS CLÁSICOS

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo  
Ávila – IES Jorge Santayana

1.- INTRODUCCIÓN

El humanista Juan Sedeño, natural y vecino de Arévalo, publicó en 1536 la obrita *Dos Coloquios de Amores y otro de Bienaventurança*, que se conserva en un ejemplar en la Boston Public Library, y que fue reeditada en 1986 por Pedro Cátedra.

Los *Coloquios de amor*, ya desde Menéndez Pelayo, gozan del favor de la crítica, por el acierto con que Sedeño funde la materia celestinesca con la influencia de Erasmo (*Coloquio del galán y la dama*), así como por la naturalidad y gracia de su protagonista femenina. El *Coloquio de bienaventuranza*, con su severidad formal y temática, ha atraído menos la atención. Sin embargo, tiene el interés de mostrarnos cómo un humanista castellano del siglo XVI se enfrenta a una materia clásica muy conocida: con respeto, pero aprovechando su margen de libertad.

2. EL MODELO GENÉRICO: LOS COLOQUIOS DE ERASMO DE ROTTERDAM

La deuda del opúsculo de Sedeño con los coloquios de Erasmo es muy grande. El arevalense debe al holandés: la forma dialogada; la falta de referencias al espacio en que transcurre el diálogo<sup>1</sup>; el rigor dialéctico, por

<sup>1</sup> Como ha señalado Jesús Gómez (*El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 30), en el género del diálogo lo principal es el intercambio de ideas, por lo que “la topografía y la cronología son accesorias”. Tanto en Erasmo como en Sedeño, más que accesorias son inexistentes. Aunque es verdad que se trata de una característica que se da en muchos otros diálogos: según Jacqueline Ferreras (*Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, p. 612), en 37 de los 120 que son su objeto de estudio.

cuanto es frecuente la exigencia que hace un personaje a otro de demostrar lo que afirma; la intención de tratar un tema cotidiano y de interés.

Sin olvidar que Sedeño capta el objetivo fundamental del coloquio erasmiano: demostrar la fuerza de la palabra; demostrar cómo, por medio del diálogo, alguien convence a su interlocutor para que vaya por un camino más acertado.

### 3. FORMA DEL COLOQUIO

Entre las variadas formas del diálogo renacentista, Asunción Rallo, esquematizando, diferencia tres tipos<sup>2</sup>:

- Diálogo platónico: en el que hay un equilibrio armónico entre las intervenciones, con la consiguiente variedad de perspectivas.

- Diálogo lucianesco: en el que lo principal, más que la búsqueda del conocimiento, es desenmascarar la realidad, desnudando la apariencia. Permite el uso de la fantasía y la ficción.

- Diálogo aristotélico-ciceroniano. Muy cercano al género del *tratado*, ya que no hay dialéctica, sino que prácticamente consiste en el monólogo de un maestro, de vez en cuando interrumpido por las preguntas de uno o varios discípulos.

El *Coloquio de bienaventuranza* de Sedeño se inscribe absolutamente en este último apartado. Así lo ha señalado también Pedro Cátedra:

depende bastante de un tipo de dialogo petrarquesco, de base no dialéctica, cabría decir, paralela, con respuestas secas y concluyentes. Es el esquema del diálogo mental, cerrado, del *De remediis utriusque fortune*, que por entonces hacía ya veintiséis años que corría en romance

<sup>2</sup> Asunción Rallo, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 145. Jacqueline Ferreras (*op. cit.*, p. 627) hace una clasificación diferente, basada en el resultado del diálogo: desde el diálogo *cerrado*, en el que un maestro contesta a las preguntas de sus discípulos sin suscitar la menor crítica ni duda, hasta el diálogo *abierto*, con pluralidad de posiciones; entre ambos tipos hay una serie de posibilidades intermedias. El *Coloquio de bienaventuranza* de Sedeño entra evidentemente en el primer tipo de los señalados por Ferreras.

castellano y convivía en buena compañía con los nuevos géneros y formas espirituales<sup>3</sup>.

En cuanto a la estructura, Jesús Gómez señala que los diálogos suelen constar de dos partes: *Praeparatio* (presentación de los personajes y el contexto) y *Contentio* (discusión de una idea); ésta a su vez consta de una *Propositio* (el discípulo desea conocer la opinión del maestro) y una *Probatio*. No son inusuales los diálogos que comienzan con una *Propositio ex abrupto* (es decir, sin *Praeparatio*)<sup>4</sup>. Éste es el caso del coloquio de Sedeño.

#### 4. FUENTES CLÁSICAS DEL *COLOQUIO DE BIENAVENTURANZA*

Este coloquio desarrolla una conversación entre Solón y el rey Cresos; en ella, a pesar de la insistencia del rey, Solón se niega a considerarle un hombre feliz por el simple hecho de ser rico y poderoso.

El episodio tuvo bastante eco en la antigüedad. Arranca de Heródoto, pero también lo cuentan Luciano, en forma de diálogo, y Plutarco<sup>5</sup>.

De estos tres autores, la fuente para Sedeño es Heródoto, de quien toma el argumento general y una serie de detalles e ideas, aunque se aparta de él con bastante libertad, como veremos.

Respecto de Luciano, con quien coincide Sedeño, como es evidente, en el empleo de la forma diálogo, hay una curiosa deuda: de él toma el orden de los ejemplos que Solón pone a Cresos: primero los hermanos Cléobis y Bitón, y después el ateniense Telo (en Heródoto y en Plutarco el orden es el inverso)<sup>6</sup>.

A Plutarco, por supuesto, Sedeño lo conocía. Así, en la *Summa de varones ilustres*, al desarrollar el capítulo de Solón, lo sigue fielmente. Sin

<sup>3</sup> Juan Sedeño, *Coloquios de amor y bienaventuranza*, ed. Pedro Cátedra, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1986, pp. 49-50.

<sup>4</sup> Jesús Gómez, *op. cit.*, pp. 43-46.

<sup>5</sup> Heródoto, *Historia*, I, 28-33; Luciano, *Caronte o Los contempladores*; Plutarco, *Vidas paralelas: Solón*, 27-28.

<sup>6</sup> Jesús Gómez (“Dos consideraciones sobre la presencia de Petrarca en España”. *Dicenda*, nº 9, 1990, pp. 139-149) ve (p. 149) una “evidente semejanza” entre el coloquio de Sedeño y el de Luciano; pero, exceptuando este detalle y la forma dialogada, la semejanza es mucho mayor con Heródoto.

embargo, en el coloquio del que nos ocupamos, se aparta del autor de las *Vidas paralelas*, que relata el episodio de forma bastante sintética.

#### 5. SEDEÑO FRENTE A SU MODELO

Aunque el coloquio de Sedeño se presenta como materia continua, se puede dividir en cuatro partes, según el tema dominante en cada una. En estas secciones la presencia de Heródoto es, como veremos inmediatamente, variable.

##### 5.1. PRIMERA PARTE: LA FELICIDAD CONSISTE EN UNA MUERTE HONROSA

Comienza el diálogo Creso, comentando a Solón que se cree el más feliz de los hombres por su gran poder. La respuesta del sabio griego es que el poder no es fuente de felicidad porque no procede del propio mérito, sino de la herencia o la tiranía; así las cosas, los súbditos no aman al poderoso, sino que le temen; del temor viene el odio; por tanto, el poderoso no se puede fiar de nadie, sino que se debe cuidar de todos<sup>7</sup>. Esta idea no está en Heródoto, pero es proverbial; la desarrollan, por ejemplo, Petrarca<sup>8</sup> o los *Proverbios de Séneca*<sup>9</sup>.

Contraataca entonces Creso añadiendo otro argumento para creerse el más feliz de los hombres: su gran riqueza. La réplica de Solón es traer a colación el conocidísimo tópico de la rueda de la fortuna; basándose en él, niega que las riquezas proporcionen la felicidad, “pues dellas la mayor certidumbre es antes pérdida que conservación de sí mismas”.

Pide entonces Creso a Solón que le señale al hombre más afortunado. Como ya hemos visto, Sedeño sigue el orden de respuestas de Luciano, y

<sup>7</sup> “Solón.- Porque como la adquisición de los reynos sea más por genealogía sucesión o tiránica fuerza que por propios méritos, con más razón, ya que a la tal posesión algún nombre le pertenezca, será desventura que bienaventurança. La qual, ya que quieras dezir que consiste en la potentíssima magestad que tienes, es gran error, pues claro conoces que tus súbditos más por temor que por amor te obedecen y ayudan a sostener la potencia de que te precias y como el temor en el siervo antes concita odio y rancor que buena voluntad, con más razón te puedes llamar mal que bienaventurado, pues de tantos te cumple guardar que de ninguno te puedes fiar.”

<sup>8</sup> Petrarca, *De remediis*, libro I, diálogo 95, *Del que ocupó la tiranía*.

<sup>9</sup> Cito por: Anónimo, *Proverbios de Séneca*, edición de Jacobo Cromberger (Sevilla, 1528).

no de Heródoto. Comienza, pues, señalando a los hermanos Cléobis y Bitón. De esta historia –la muerte inesperada de los dos hermanos mientras dormían, después de haber ganado fama de buenos hijos- se desprende la idea que va a predominar en adelante: la muerte es mejor que la vida. Esta idea no era extraña a la cultura griega, y ya está en Heródoto, en el mismo episodio. Sedeño justificará la superioridad de la muerte diciendo que, gracias a ella, los dos hermanos no pierden la gran gloria alcanzada, la cual, si hubieran seguido viviendo, la habrían podido perder. Tal justificación no es tampoco nueva. La podemos ver, en una formulación parecida, en los *Proverbios de Séneca* (fol. XXXI, r).

Creso pregunta a quién colocaría Solón en el segundo lugar en la escala de la felicidad. Solón sitúa a Trophonio y Gametes (Agamedes). Este ejemplo no está en Heródoto, y lo introduce Sedeño por su cuenta para ampliar la conversación de Creso y Solón y dejar más patente su idea central. Es una historia semejante a la anterior; de ahí que Sedeño las asocie: Trophonio y Agamedes construyen un templo para Apolo, que los recompensa con una muerte honrosa. Es por tanto una prolongación del mismo tema: superioridad de la muerte sobre la vida.

En el tercer lugar de la escala coloca Solón a Thello (Telo), que ocupaba el primer lugar en el pasaje de Heródoto. Sedeño se aparta significativamente del autor griego, ya que éste destaca por igual la felicidad de la vida de Telo y su honorable muerte en la batalla y sus honras fúnebres. Sedeño resume lo primero y se extiende más en lo segundo.

Por consiguiente, podemos sintetizar que la actitud de Sedeño frente a Heródoto en esta primera parte es de *imitación activa*. Adopta de él el planteamiento (conversación de Creso y Solón acerca de la felicidad), los dos ejemplos que pone Solón y algunas ideas y detalles que no encontramos ni en Plutarco ni en Luciano: que Telo murió en la batalla de Eleusis, donde recibió honrosa sepultura; que es mejor la muerte que la vida; que Cléobis y Bitón murieron porque su madre rogó a los dioses que les dieran una recompensa por su buena acción.

Sin embargo, también se aparta en aspectos significativos: pone en boca de Solón un argumento que no está en Heródoto (no tiene mérito ser rey porque el gobierno lo ha heredado y se basa en el temor de sus súbditos, no en su amor); altera el orden de los ejemplos, imitando a Luciano; e introduce entre ellos un ejemplo inexistente en Heródoto (Trophonio y Agamedes).

## 5.2. SEGUNDA PARTE: LA RIQUEZA NO DA LA FELICIDAD

Pregunta Creso a Solón su opinión sobre las riquezas. ¿No estima la felicidad que se alcanza gracias a ellas? La contestación de Solón es negativa. Con una serie de argumentaciones, el sabio reafirma su postura, expresada en la primera parte: no son las riquezas, sino la muerte honrosa lo que da la felicidad.

En esta parte la influencia de Heródoto es completa. Se puede decir que Sedeño realiza prácticamente una traducción libre. La única diferencia entre ambos autores es la actitud de Creso, arrogante y zafia en Heródoto; dócil y atenta en Sedeño.

## 5.3. TERCERA PARTE: DESPRECIO DE LA RIQUEZA Y ELOGIO DE LA POBREZA

Este motivo temático, esbozado en el apartado anterior, se desarrolla en este apartado extensamente. A partir de aquí todo el coloquio es una adición original de Sedeño. Los argumentos de Solón son:

- La riqueza no se consigue sin peligro: ejemplo de la espada de Damocles. Esta anécdota fue divulgada a partir de Cicerón (*Tusculanas*) y Horacio (*Odas*). Sedeño quizá la tomó del primero, puesto que más adelante encontramos otra deuda con la misma fuente.

- Es más feliz la pobreza que la riqueza: ejemplos de los romanos Manio<sup>10</sup> Curio Dentato y Cayo Licinio Fabricio<sup>11</sup>.

- La riqueza trae codicia y fin desastrado: ejemplos de Craso<sup>12</sup> y Midas.

<sup>10</sup> Sedeño no le llama *Manio*, sino *Marco*, tanto en los *Coloquios* como en la *Summa de varones ilustres*. El capítulo de la *Summa* dedicado a este cónsul romano señala las fuentes de Sedeño: Tito Livio, Plinio y Plutarco, en la vida del rey Pirro.

<sup>11</sup> Sedeño también le menciona como Cayo Licinio Fabricio en la *Summa de varones ilustres*, pero su nombre era Gaius Fabricius Luscinus. Para la biografía de este cónsul romano utiliza como fuentes a Plutarco, Tito Livio, Floro y Plinio el Joven.

El desprecio por la riqueza y el elogio de la vida pobre en el campo es un tópico antiguo, muy querido en la historiografía de Roma, en la época de la república. Nos ha llegado tratado poéticamente por Horacio, y lo encontramos posteriormente en multitud de obras doctrinales, como en *De remediis* de Petrarca<sup>13</sup>.

#### 5.4. CUARTA PARTE: CUANTO MÁS TEMPRANA SEA LA MUERTE, MÁS FELICIDAD

Este motivo temático, ya esbozado en la primera parte, se desarrolla ahora con mayor extremismo, pero con lógica, de acuerdo con lo antes defendido: si la muerte es mejor que la vida, cuanto antes se produzca será preferible. Al pedir Creso a Solón que demuestre su aserto, éste recurre a un argumento de autoridad: el filósofo Hegesias, de la escuela de Cirene, a quien –cuenta– el rey Ptolomeo le prohibió hablar de esto en las escuelas, porque, a consecuencia de sus doctrinas, muchos se suicidaban. La fuente es Cicerón (*Tusculanas*, I, 34). Añade el ejemplo de Pompeyo: si hubiera muerto a tiempo no habría sido derrotado y habría entrado en la historia con fama inmortal. Y por último añade otro argumento de autoridad: el sátiro Sileno, que reveló a Midas, como premio por haberle dejado en libertad, que lo mejor para el ser humano es no nacer o morir pronto<sup>14</sup>.

Termina el coloquio con las palabras del rey, que expresa su intención de mudar de conducta, convencido por los argumentos del filósofo.

#### 5.5. NOVEDAD DE LAS PARTES TERCERA Y CUARTA

Las partes tercera y cuarta son completamente originales de Sedeño (aunque no lo son los argumentos empleados, todos de larga tradición); el autor de Arévalo alarga el diálogo entre el rey y el sabio, y añade un

---

<sup>12</sup> En la *Summa de varones ilustres* Sedeño señala a Plutarco como su fuente para la biografía de Craso.

<sup>13</sup> Petrarca, *De remediis*, libro 1, cap. LIII: *De la abundancia de las riquezas*.

<sup>14</sup> No sé a ciencia cierta cuál fue la fuente de Sedeño para este conocido episodio mitológico. Algunos críticos indican que el origen de esta anécdota está en Apolodoro (*Biblioteca mitológica*) o en Ovidio (*Metamorfosis*), pero erróneamente, porque estos autores se refieren a Sileno varias veces, pero no recogen esta respuesta dada a Midas. Sí la recoge Plutarco (*Consolatio ad Apollonium*, 27, 115B-C), quien a su vez la atribuye a Aristóteles. Más cerca de Sedeño, la recoge Antonio de Guevara en su *Relox de Príncipes* (Libro III, cap. 32).

amplio abanico de relatos mitológicos o históricos que faltan en los tres autores clásicos citados. Lo más llamativo del caso es que estos ejemplos constituyen unos flagrantes anacronismos, ya que la mayoría son posteriores a la época de Solón y Creso. Cuesta trabajo creer que Sedeño no lo advirtiera, por lo que hemos de pensar que no dio importancia al hecho, ya que no redacta un libro de historia, sino una creación literaria. En el relato de este mismo episodio que hace en la *Summa de varones ilustres* sigue fielmente a Plutarco, como hemos dicho, por lo que elimina todos estos añadidos antihistóricos.

En la cuarta parte, también se aparta Sedeño de los modelos en un detalle muy interesante: según los clásicos, el rey Creso despreció los consejos de Solón: “Sin hacerle el menor caso, lo despidió”, dice Heródoto; y algo semejante narra Plutarco. Luciano, por su parte, pone en boca de Creso esta frase: “Siempre haces la guerra a mis riquezas porque me tienes envidia”<sup>15</sup>. Sedeño se aparta muy significativamente de este final, y hace que Creso quede convencido por Solón:

Creso.- Has provado tan bien tu intención que estoy determinado de oy más no inquietar mis súbditos por codicia de riquezas, pues tan poca bienaventurança me paresçe que prometen.

Solón.- En quanto assí lo hizieres estarás más propinco a la beatitud.

Por último, notemos una diferencia de carácter general: no es Creso, sino Solón, quien está investido de autoridad. Creso le pregunta no como rey, sino como discípulo; y quien pone fin al coloquio es Solón, como el maestro que da fin a la clase:

Solón: [...] Y esto te doy por último consejo en quanto a la passada altercación, para cuya conclusión lo dicho baste.

Creso.- Como te paresciere.

## 6. PRESENCIA DE ERASMO

Las significativas diferencias del coloquio de Sedeño en relación con el modelo me llevan a pensar que no está ausente de él la sátira política de Erasmo contra los malos gobernantes: su avaricia, su amor a la guerra, su tiranía.

<sup>15</sup> A esto le sigue el famoso episodio según el cual, después de que Creso fuera vencido y apresado por Ciro el Grande, se acordó de Solón cuando le iban a quemar en la hoguera. Por ello, Ciro le perdonó.

Precisamente, en su comentario al adagio *Aut regem aut fatuum nasci oportere* ('para rey o para necio se nace'), Erasmo enumera reyes estúpidos para demostrar "que a lo largo de varios siglos fue raro el príncipe que no introdujo con idiotez insigne los mayores desastres en los asuntos humanos"; en esta enumeración incluye a Cresos:

¿Qué entendederas crees que tuvo Cresos, rey de Lidia –si de veras estaba, como lo describió Heródoto, tan ufano de su oro y de sus gemas– que se indignaba con Solón porque éste había rehusado darle apodo de feliz?<sup>16</sup>

En otros lugares, Erasmo critica al rey tiránico al que su pueblo teme pero no ama. Véase el tratado *La educación del príncipe cristiano* o el comentario a los adagios *Scarabeus aquilam quaerit* ('El escarabajo acecha al águila') o *Spartam nactus es, hanc orna* ('Haz honor a Esparta, la suerte te la otorgó'). Asimismo, en el adagio *A mortuo tributum exigere* ('Exigirle el tributo a un muerto') critica a aquellos príncipes que quieren enriquecerse a toda costa. Todas estas ideas están condensadas en los breves párrafos del coloquio de Sedeño reproducidos en el apartado anterior.

Dentro de su pesimismo general, el diálogo de Sedeño finaliza con un punto de optimismo, al creer que un mal gobernante como Cresos puede deponer su actitud y dejarse convencer por la razón de un sabio filósofo.

También esto nos lleva a Erasmo, con su incansable defensa de la paz y su denuncia de los malos reyes que continuamente están promoviendo guerras por ganar un par de castillos. Parece como si Sedeño esbozara tímidamente la idea de un mundo mejor si los gobernantes escucharan a consejeros como Solón en la antigüedad y Erasmo en su época.

De acuerdo con ello, Sedeño ha invertido los papeles en su diálogo con plena conciencia, dotando de autoridad a quien tiene la autoridad moral, no a quien tiene el poder y la riqueza.

Este papel preponderante que creo ver en la influencia de Erasmo no se opone a que haya otras influencias, en un punto tan tratado por diversos autores. Por ejemplo, Petrarca insite en la falta de reposo del tirano, como hemos visto.

<sup>16</sup> Ramón Puig de la Bellacasa, (ed. y trad.), Erasmo de Rotterdam, *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio*, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 134 y 135.

También puede haber influencia de Erasmo en el tema fundamental del coloquio: la preferencia de la muerte frente a la vida. Éste es el tema de otro adagio del autor holandés: *Optimum non nasci* (“Lo mejor es no nacer”). No obstante, el tema es un tópico muy antiguo que se remonta a la literatura griega, donde fue muy corriente.

#### 7. SEDEÑO EN EL DEBATE NEOESTOICO

Este coloquio se inserta plenamente en el movimiento neoestoico<sup>17</sup>. En el seno de esta filosofía se produjo una contienda entre el Dolor y la Razón (utilizando los términos que emplea Petrarca en la segunda parte de *De remediis*): entre quienes ponían el acento en la miseria humana (como Inocencio III: *De miseria humanae conditionis*) y quienes hacían hincapié en la dignidad humana como paliativo de esa miseria.

Esta segunda postura, más optimista, prefiere considerar, más que la miseria humana, los aspectos positivos del ser humano: es imagen de Dios, es el rey de la creación, tiene conocimiento y libre albedrío. Sus conceptos clave son el ya citado de *dignidad humana* y también el de *virtud*. En esta línea se sitúan, por ejemplo, *De vita beata*, de Lucena, o el *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Pérez de Oliva. Esta postura *optimista*, uno de cuyos iniciadores es Petrarca, tiene una visión matizada de la muerte: es mala, aunque puede ser buena para librar a la persona de

<sup>17</sup> El movimiento filosófico estoico ha tenido a lo largo de los siglos una importancia incalculable en la historia de la literatura. Aunque esta doctrina nació en Grecia, los dos autores que por su influjo más la introdujeron en la literatura fueron romanos: Horacio (con sus tópicos *beatus ille* y *aurea mediocritas*) y Séneca, que define la virtud como causa y consecuencia de la superación de las adversidades, y concibe la muerte como liberación. (No sólo habría que hablar de Séneca; también de *pseudoséneca*, ya que obras como los célebres *Proverbios de Séneca* en realidad tienen poco del pensador cordobés. Una obra muy divulgada en el siglo XVI, y próxima a Sedeño en el tiempo, fue *Los cinco libros de Séneca en romance* -Alcalá, imprenta de Miguel de Eguía, 1530-, cuyo primer libro se titula *De la vida bienaventurada*). Más adelante, la fácil compenetración de las doctrinas estoicas con el cristianismo convirtió al estoicismo en un poderoso río que atravesó toda la Edad Media y Renacimiento. Desde la Edad Media, dos autores ejercen una influencia estoica profunda y duradera: Boecio (*De consolazione philosophiae*) y Petrarca (*De remediis utriusque Fortunae*). En el Renacimiento transmiten esta filosofía de la vida autores de gran éxito, como Erasmo o Antonio de Guevara (*Vida de Marco Aurelio*). Es muy probable que Sedeño conociera todas estas obras, ya que tuvieron una amplia divulgación en su época.

su miserable condición. Frente a esta actitud más moderna, más renacentista, Sedeño (mejor dicho, el personaje Solón, de Sedeño) hace una interpretación más medieval, enormemente reduccionista y pesimista de la filosofía estoica: considera la muerte como única solución contra la miseria humana (no sólo contra la desgracia); incluso considera feliz la muerte en la infancia. Ahora bien, la consideración de *modernidad* debe interpretarse en términos puramente históricos (es más tardía la interpretación *optimista*); no en el sentido de que una interpretación sea filosóficamente más válida que la otra. A muchos lectores de hoy, el pesimismo radical del diálogo de Sedeño puede parecerles más moderno o actual que el optimismo de un Lucena o un Gianozzo Manetti.

## SALAMANCA EN EL QUIJOTE Y LA IDENTIDAD DE AVELLANEDA

Antonio Sánchez Portero  
Centro de Estudios Bilbilitanos  
Institución “Fernando el Católico” del CSIC

Partiendo de unos hechos contrastados: que Liñán de Riaza se llama Pedro; se titulaba “Licenciado” y se había “graduado en Cánones por Salamanca”; de la enemistad que surgió entre Cervantes y Lope, puesta de manifiesto por los sonetos<sup>1</sup>: “Hermano Lope, bórrame el soné- / De versos de Ariosto y Garcilá- /”, y: “Yo no sé de los, de li ni le / ni, si eres Cervantes, co ni cu /”; por la carta de Lope a Cervantes fechada en 1604: “ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote”; y de que Cervantes ridiculiza y satiriza a Liñán, y especialmente a Lope, en la Primera Parte, dando motivo a que un tal Avellaneda, alegando que el primer Quijote ofende “a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran... por haber entretenido los teatros... con estupendas e innumerables comedias... [Lope de Vega]”, escriba “el otro” Quijote.

Y teniendo también en cuenta la hipótesis que mantengo y defiendo, con diversos y múltiples argumentos, expuestos en un libro y en artículos<sup>2</sup>, de que Liñán de Riaza es Avellaneda; de que Cervantes lo sabía

---

<sup>1</sup> Antonio Sánchez Portero: “Un soneto revelador: Conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza”, *Lemir* 12 (2008), págs. 289–298.

[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista12/12\\_Sanchez\\_Antonio.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista12/12_Sanchez_Antonio.pdf)

<sup>2</sup> Antonio Sánchez Portero: *La identidad de Avellaneda, el autor del otro Quijote* (2006) 322 pp. <http://www.cervantesvirtual.com/Ficha/Obra.html?Ref=19961>;

Antonio Sánchez Portero: *Tres afirmaciones capitales que deberían promover la reconsideración de algunos análisis y opiniones sobre el Quijote* (2007):

<http://www.cervantesvirtual.com/Ficha/Obra.html?Ref=31862> ; Antonio

Sánchez Portero: Correlación entre el “Desamorado Lenio”, Liñán de Riaza y el “Desamorado Don Quijote” de Avellaneda”, *Lemir* 14 (2010): págs. 53–56:

[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/04\\_Sanchez\\_Antonio.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/04_Sanchez_Antonio.pdf)

desde que comenzó a escribir el Quijote, en cuya Primera Parte cita a Liñán satíricamente; y en la Segunda (después de conocido el “apócrifo”, primero en manuscrito y después en libro) lo recuerda con resquemor y con el mensaje de que sabe quien es, aunque no descubre su nombre para no inmortalizarlo (no quiere, además de ser “coima”, poner la cama...); y de la hipótesis de que Sansón Carrasco es Liñán (que comparto con López Navío, Bonilla y San Martín y otros investigadores), he tenido la curiosidad de saber en que contexto se encuentra encajado el nombre de “Salamanca”. Y para satisfacerla, he utilizado el buscador de Internet y la edición de Pérez López del Quijote con “Notas de López Navío”<sup>3</sup>, y el resultado es el que sigue:

En la Primera Parte, sólo en tres ocasiones aparece Salamanca, la primera y segunda, en el Capítulo XII (p. 259). Sospecho si la historia de Crisóstomo que cuenta un cabrero referirá hechos reales que Cervantes desea relacionar con algún personaje en concreto, de quien deja pistas para que vea que tiene relación con él. Quien relata el cuento es Pedro (nombre de pila de Liñán). “Se murmura que ha muerto [Crisóstomo] de amores de aquella endiablada moza Marcela,” Pedro aparece como un rústico cabrero (según López Navío, Liñán siempre anda entre cabras en sus romances), que confunde “cris del sol y de la luna” por “eclipse”; y “estil” por “estéril”... “—Esa ciencia se llama astrología —dijo don Quijote.”

En el siguiente párrafo puede haber algunas pistas, que transcribo en cursiva:

—No sé yo como se llama —replicó Pedro, mas sé que todo esto sabía, y aun más. Finalmente, no pasaron muchos meses, después *que vino de Salamanca*, cuando un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía, y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en los estudios. Olvidábaseme de decir como Crisóstomo, el difunto, *fue grande hombre de componer coplas*; tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo, y todos decían que eran por el cabo. Cuando los del lugar vieron tan de improviso vestidos de pastores a los dos escolares, quedaron admirados, y no podían adivinar la causa que les había movido

---

<sup>3</sup> *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (Con las “Notas al Quijote” de José López Navío), ed. José Luis Pérez López: Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, 2005.

a hacer aquella tan extraña mudanza. *Ya en este tiempo era muerto el padre de nuestro Crisóstomo, y él quedó heredado en mucha cantidad de hacienda, así en muebles como en raíces, y en no pequeña cantidad de ganado, mayor y menor, y en gran cantidad de dineros; de todo lo cual quedó el mozo señor desoluto, y en verdad que todo lo merecía: que era muy buen compañero y caritativo y amigo de los buenos, y tenía una cara como una bendición. Después se vino a entender que el haberse mudado de traje no había sido por otra cosa que por andarse por estos despoblados en pos de aquella pastora Marcela que nuestro zagal nombró denantes, de la cual se había enamorado el pobre difunto de Crisóstomo. Y quiéroos decir agora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza: quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que sarna.*

Según López Navío (obra citada, nota 34), “más años que Sara o Sarra, la mujer del patriarca Abraham.” Aplicados a unos y otros personajes, hay conceptos que se podrían aplicar a Liñán, entre otros, que su padre había fallecido en una aldea (Villeg de Mesa) dejándole la herencia.

En relación con “Pedro”, encontramos más referencias en el QII, capítulo LII; y, además, creo haber encontrado correlación entre Sansón Carrasco y Liñán a través de la carta que envía Teresa Panza a Sancho:

Tu carta recibí, Sancho mío de mi alma... [...] Unas bellotas envié a nuestra señora la duquesa; yo quisiera que fueran de oro; envíame tú algunas sarras de perlas, si se usan en esa ínsula. [...] Las nuevas deste lugar son que la Berrueca casó a su hija con un pintor de mala mano, ... [...] El hijo de Pedro Lobo se ha ordenado de grados y corona [de tonsura y de las cuatro primeras órdenes. Pedro Liñán se ordenó de clérigo presbítero en 1601] con atención de hacerse clérigo; súpolo Minguilla, la nieta de Mingo Silbato, y hale puesto demanda de que la tiene dada palabra de casamiento; malas lenguas quieren decir que ha estado encinta dél, pero él lo niega a pies juntillas.

Tenemos un “Pedro” y la inicial del apellido “Lobo” es una “L”, la misma que el de “Liñán”; y no hay que olvidar que la Dulcinea de Avellaneda es Bárbara de Villalobos<sup>4</sup>, y por si faltaba algo para descifrar esta

<sup>4</sup> En su magnífica edición del Quijote de Avellaneda, Luis Gómez Canseco transcribe Bárbara de “Villatobos”. Al comunicarle que en varias ediciones que he usado, una de ellas la de Daniel Cortezo, 1884, consta “Villalobos”, me contestó que “Desde el punto de vista editorial, estoy convencido de que ha de leerse “Villatobos”, ya que sería lectio faciliior y a la que acudiría de inmediato un componedor o un copista. Si he mantenido “Villatobos” en la transmisión textual es porque es casi con seguridad absoluta la lectura del texto original de Avellaneda.” Y en dicha edición; “641,22: Villatobos A: Villalobos CMG. Aunque pudiera

alusión, no tenemos sino preguntar precisamente a Minguilla, que es la protagonista del poema titulado “Burlas” (Randolph<sup>5</sup>, romance satírico-burlesco nº 49) de Pedro Liñán, que comienza: “Contenta estaba la Minguilla”, y cuenta los amores de una doncella que se dejó seducir.

Y en un párrafo de la carta se relaciona a “la nieta de Mingo Silbato” con otro “Mingo” que se encuentra en el Prólogo: “... y siquiera no haya empressas en el mundo, y siquiera se impriman contra mí más libros que tiene las letras de Mingo Revulgo.”

La clave la aporta López Navío en una nota a este párrafo: “Son treinta y dos coplas en las que se critica el gobierno desastroso de Enrique IV (Candauro) en un diálogo entre Mingo Revulgo (el pueblo) y Gil Arribato (profeta o adivino).” Como vemos, incluye Cervantes a “Mingo Revulgo” en el contexto de “se impriman contra mí más libros...” Y en la carta aparece el mismo “Mingo”, pero acompañado por el vocablo “Silbato, en vez de Gil Arribato, ¿con la pretensión, quizás, de dejar una pista que ayude a desvelar la identidad del autor que propicio que se imprimiera un libro “contra” él? Si fuese así, y cabe la posibilidad, la sutileza de Cervantes alcanzaría límites insospechados.

Con este ejemplo y otros que anteceden o siguen, pretendo poner de manifiesto que Cervantes mete continuamente cuñas en clave para indicar que conoce al autor del Quijote apócrifo, y dice con claridad y repetidamente que es aragonés. Pero no le interesa desvelar su nombre abiertamente por los motivos que expongo al final.

Siguiendo con las citas, referencias y alusiones, más o menos veladas, y hasta enmascaradas y ocultas sutilmente, relativas al Quijote de Avellaneda, a su autor Liñán y a su principal colaborador Lope de Vega, son numerosos los testimonios que encuentro en el QII. Aporto uno nuevo del capítulo XLVII. Con motivo de que lo mata de hambre cuando gobierna en la ínsula, Sancho despótica contra el médico:

---

tratarse de una errata, no hay ningún criterio definitivo a favor; sobre todo existiendo el toponímico Villatobas en la provincia de Toledo.” También existe el toponímico Villalobos en la provincia de Zamora. Consultado Enrique Suárez Figaredo, autor, entre muchos artículos sobre este tema, de *La verdadera edición príncipe del Quijote de Avellaneda*, *Lemir*, 11, es de la misma opinión que Gómez Canseco. Posteriormente, he podido comprobar en Internet, consultando en facsímil una de las primeras ediciones que, sin lugar a dudas, es “Villatobos”.

<sup>5</sup> Pedro Liñán de Rianza, *Poesías*, Zaragoza, Talleres Gráficos INO – Reproducciones, S. A., 1982. Edición, introducción y notas de Julián F. Randolph. Biblioteca Universitaria. Puvil libros.

—Pues señor Pedro Recio de Mal Agüero; natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna, quíteseme luego delante, si no, voto al sol que tomo un garrote y que a garrotazos, comenzando por él, no me ha de quedar médico en toda la ínsula, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes; que a los médicos sabios, prudentes y discretos los pondré sobre mi cabeza y los honraré como a personas divinas. Y vuelvo a decir que se me vaya, Pedro Recio, de aquí; si no tomaré esta silla donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeza, y pídanmelo en residencia, que yo me descargaré con decir que hice servicio a Dios en matar a un mal médico, verdugo de la república. Y denme de comer, o si no, tómense mi gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas.

Creo con fundamento que Cervantes al denominar a este doctor y tratarlo de la forma en que lo hace, se está refiriendo a Pedro Liñán de Riaza. Veamos: Coincide en el nombre “Pedro”, omite “Liñán” porque se descubriría; “Recio” es similar fonéticamente a “Riaza”, y el segundo apellido “Agüero”, que Sancho convierte en “Mal Agüero”, son palabras fundamentales de la letrilla: “¡Qué mal agüero / trocar la libertad por el apero!” del romance nº 11 de Liñán “Por las cañadas del pino”, que incluye Randolph en el libro citado, pág. 322.

Merece también recordarse que, en la “graciosa aventura del titere-tero” (cap. XXVI), al maese del retablo, entre tantos nombres posibles, lo denomina Pedro; así como Periquillo a uno de los muchachos, en el penúltimo capítulo, en una escena intrascendente y prescindible, salvo que la use para enviar un mensaje, que para mí es el de que quiere recordar, una vez más, a su rival y enemigo:

... estaban riñendo dos mochachos y uno le dice al otro: —No te canses Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

Preguntado el muchacho por Sancho, dijo que se refería a una jaula de grillos que le había tomado, la cual no pensaba devolvérsela en toda la vida. Y como Sancho, en este episodio, refiriéndose a la liebre que huía de unos galgos y se refugió debajo de los pies de su rucio, dice: “...¿qué mala señal es esta ni que mal agüero se puede tomar de aquí?”, no puedo evitar acordarme del autor de la letrilla “¡Qué mal agüero/trocar la libertad por el apero!”, de Pedro Liñán, porque aquella novela que escribió —el Quijote—, al igual que la jaula de grillos (novela con disparates) que le había tomado antes “no la has de ver en todos los días de tu vida”, —no ha de ver la nove-

la— por la sencilla razón de que Liñán estaba muerto. Seguro que son meras coincidencias, elucubraciones, pero tengo la obligación de exponerlas.

Vienen a cuento, y las incorporo aquí, aplicadas a todo mi libro, las palabras de Enrique Suárez Figaredo de su artículo “Los ‘sinónomos voluntarios’:...” Lemir (2006), dirigidas o, más bien pensando, en sus colegas investigadores de Avellaneda. Él tiene también su candidato, pero dice: “Cuando sepamos quien fue el intruso, de seguro creeremos descubrir en su Quijote y en la obra cervantina cosas que antes nos pasaron desapercibidas.” Pues eso es lo que creo, por lo que suscribo esta frase totalmente.

La tercera aparición de “Salamanca” en la Primera Parte, se encuentra en el Capítulo XXXIX (p. 750), donde se desarrolla la “Historia del cautivo”, quien la comienza diciendo que “—En un lugar de las montañas de León tuvo principio mi linaje...” Y su padre dividió la hacienda en cuatro partes, una para él, y las otras para el cautivo, que era el mayor, y para sus otros dos hermanos, con el deseo de que cuando

...cada uno tuviese en su poder la parte que le toca de su hacienda, siguiera uno de los caminos que le diré... ...que uno de vosotros siguiere las letras, el otro navegue ejercitando el arte de la mercancía y el otro sirviese al rey en la guerra... El menor, y a lo que yo creo el más discreto, dijo que quería seguir la Iglesia, o irse a acabar sus comenzados estudios en Salamanca. [Es lo que hizo Liñán.] Digo, en fin, que nos despedimos dél... encargándonos que le hiciésemos saber... de nuestros sucesos, prósperos o adversos. Prometámoselo, y, abrazándonos... el uno tomó el viaje de Salamanca, el otro de Sevilla, y yo el de Alicante... Esto hará veinte y dos años que salí de la casa de mi padre...

Tenemos que irnos al Capítulo XLII (p. 815), para enterarnos, cuando regresa el cautivo, de que:

... Mi hermano menor está en el Pirú, tan rico que con lo que ha enviado a mi padre y a mí ha satisfecho bien la parte que él se llevó, y aun dado a las manos de mi padre con qué hartar su liberalidad natural.

¿Se estará burlando Cervantes de Liñán, de quien no puede decirse que poseyese considerable fortuna? ¿Tendrá alguna relación esta referencia con las “flechas” envenenadas que “saca Cupido / de las venas del Pirú /” y que envía Avellaneda en el capítulo IV de su apócrifo a Cervantes?

\* \* \*

En el QII, las citas a Salamanca son numerosas. En el Prólogo (p. 22), vemos que:

... dile de mi parte [a ese aragonés que se dice natural de Tordesillas] que no me tengo por agraviado; que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama; y para confirmación desto, quiero que en tu donaire y gracia le cuentes este cuento:

Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo. Y fue que hizo un canuto de caña puntiagudo en el fin, y en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el canuto en la parte que soplándole, le ponía redondo como una pelota, y en teniéndole desta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga, y le soltaba, diciendo a los circunstantes, que siempre eran muchos:

—¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro? —¿Pensará vuestra merced que es poco trabajo hacer un libro?

Equipara Cervantes hinchar un perro a hinchar –hacer, elaborar, engordar– un libro, y quien realiza esta tarea es “un loco que había en Sevilla”, que puede ser un trasunto de Avellaneda. Recordemos que a su don Quijote lo llevan a que cure su locura a la Casa de Locos del Nuncio de Toledo. Y en el primer capítulo de la Segunda Parte (p. 34), Cervantes le hace decir al barbero:

En la casa de los locos de Sevilla estaba un hombre a quien sus parientes habían puesto allí por falta de juicio. Era graduado en cánones por Osuna [una universidad devaluada]; pero aunque lo fuera por Salamanca [Liñán estaba graduado en cánones por Salamanca], según opinión de muchos no dejara de ser loco. Ese tal graduado, al cabo de algunos años de recogimiento, se dio a entender que estaba cuerdo y en su entero juicio, y con esta imaginación escribió al arzobispo suplicándole encarecidamente y con muy concertadas razones le mandase sacar de aquella miseria en que vivía, pues por la misericordia de Dios ya había recobrado el juicio perdido.

Total y resumiendo, que dispuso el arzobispo que si era verdad lo que el licenciado le escribía, lo dejasen en libertad, pese a las prevenciones del retor, porque creía que el licenciado aún estaba loco.

... viendo ser orden del arzobispo, pusieron al licenciado sus vestidos, que eran nuevos y decentes, y como él se vio vestido de cuerdo y desnudo de loco, suplicó al capellán que por caridad le diese licencia para despedirse de sus compañeros locos.

[El loco a quien visitó le dijo]: ¿Vos bueno? Agora bien, ello dirá; andad con Dios; pero yo os voto a Júpiter tonante, cuya majestad yo represento en la tierra, que por sólo este pecado que hoy comete Sevilla en sacaros desta casa y en teneros por cuerdo, tengo que hacer un castigo tal en ella, que ande memoria del por todos los siglos de los siglos, amén. ¿No sabes tú licenciadillo menguado, que lo podré hacer, pues, como digo, soy Júpiter tonante, que tengo en mis manos los rayos abrasadores con que puedo y suelo amenazar y destruir el mundo? Pero con una sola cosa quiero castigar a este ignorante pueblo; y es con no llover en él ni en todo su distrito y contorno por tres años enteros que se han de contar desde el día y punto en que ha sido hecha esta amenaza en adelante... [...] A las voces y razones del loco estuvieron los circunstantes atentos; pero nuestro licenciado volviéndose a nuestro capellán y asiéndole de las manos le dijo: “No tenga vuesa merced pena, señor mío, ni haga caso de lo que este loco ha dicho; que si él es Júpiter [el loco de Cervantes] y no quiere llover, yo, que soy Neptuno [el loco de Avellaneda], el padre y el Dios de las aguas, lloveré todas las veces que me antojare y fuere menester.” A lo que respondió el capellán: “Con todo eso, señor Neptuno, no será bien enojar al señor Júpiter: vuestra merced se quede en su casa; que otro día, cuando haya más comodidad y más espacio, volveremos por vuestra merced.” Rióse el retor y los presentes, por cuya risa se medio corrió el capellán; desnudaron al licenciado, quedóse en casa, y acabóse el cuento.

—Pues ¿este es el cuento, señor barbero —dijo don Quijote—, que, por venir aquí como de molde, no podía dejar de contarle? ¡Ah, señor rapista, y cuan ciego es aquel que no vee por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje [y de “mi” Quijote al “otro” Quijote] son siempre odiosas y mal recibidas? Yo [Cervantes], señor barbero, no soy Neptuno [Avellaneda] el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto, no siéndolo;...” [“Discreto” es Lope de Vega, y Liñán].

Al final del capítulo II (p. 56), “...—dijo Sancho—;...que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller...” Y al principio del capítulo VII (p. 139), Sansón Carrasco, respondiendo al ama, dice:

—Yo sé lo que digo, señora ama; váyase y no se ponga a disputar conmigo, pues sabe que soy bachiller por Salamanca, que no hay más que bachelear —respondió Carrasco.

Creo con fundamento, según expongo en el artículo “Sansón Carrasco: un personaje clave en el Quijote de 1615...”<sup>6</sup>, que en Sansón Carrasco Cervantes representa a Liñán.

En el Capítulo XXXIII (p. 554), dijo Sancho Panza:

—Eso digo yo —dijo Sancho Panza—, que si mi señora Dulcinea del Toboso está encantada,... .. sino ándense a cada triquete conmigo a dime y direte, «Sancho lo dijo, Sancho lo hizo, Sancho tornó y Sancho volvió», como si Sancho fuese algún quienquiera, y no fuese el mismo Sancho Panza, el que anda ya en libros por ese mundo adelante, según me dijo Sansón Carrasco, que, por lo menos, es persona bachillerada por Salamanca, y los tales no pueden mentir, si no es cuando se les antoja o les viene muy a cuento; así que no hay para qué nadie se tome conmigo; y pues que tengo buena fama, y, según oí decir a mi señor, que más vale el buen nombre que las muchas riquezas, encájense ese gobierno y verán maravillas; que quien ha sido buen escudero será buen gobernador.

En el Capítulo X (pp. 186–187), don Quijote:

...mandó a Sancho volver a la ciudad, y que no volviese a su presencia sin haber primero hablado de su parte a su señora,...

—Yo iré y volveré presto —dijo Sancho—, y ensanche vuestra merced, señor mío, ese corazoncillo, que le debe tener agora no mayor que una avellana,...

Me hace pensar que no se le ocurra otra comparación. ¿Será que Cervantes quiere recordarnos a Avellaneda? Y mi sospecha se acentúa cuando, unos párrafos más adelante, le recomienda don Quijote a Sancho:

No os fiéis en eso, Sancho; porque la gente manchega [¿don Miguel?] es tan colérica como honrada y no consiente cosquillas de nadie. Vive Dios que si os huele, que os mando mala ventura. —¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo! No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno [no cinco ni siete, sino tres: dos, primera y segunda parte de su Quijote; la tercera, el apócrifo de Avellaneda]; y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por Ravena, o al Bachiller [Liñán] en Salamanca, el diablo [él, Liñán], el diablo me ha metido a mí en esto, que otro no.

<sup>6</sup> Antonio Sánchez Portero: “Sansón Carrasco: un personaje clave en el Quijote de 1615. ¿Representó en él Cervantes a Avellaneda?”, *Anales Cervantinos*, XL (2008):89–106.

<http://www.analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/38>

¡Qué casualidad!, aparece Salamanca en dos ocasiones en el Capítulo XVI titulado: “De lo que sucedió a don Quijote con el discreto caballero de la Mancha”. Este caballero es don Diego de Miranda, el del Verde Gabán, que tiene:

... un hijo, que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy; y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera. Será de edad de diez y ocho años: los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega; y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, halléle tan embebido en la de la Poesía, si es que se puede llamar ciencia, que no es posible hacerle arrostrar la de las Leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología;... En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo; que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta; y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria.

El dato de los “seis años que ha estado en Salamanca aprendiendo” no es significativo, salvo que quiera decir algo con él. Liñán, en “lugar de concluir el bachillerato en cinco años, que era lo normal, tarda nueve en graduarse. Se divide su asistencia a clase en tres etapas: 1573–76, 1578–79, y 1582–84 (se bachilleró en el curso de 1582–83).” (Randolph, “Poesías”, p. 14) Si no fallan las cuentas, son seis años de estudios.

Y cuando en Salamanca se celebran en 1578 las fiestas para la elección de un nuevo presidente Real, “Liñán figura en segundo lugar entre los diez y seis poetas que ofrecen versos en castellano. Sus dos sonetos son las primeras composiciones de las que tenemos noticias, y por desgracia andan perdidas desde hace un siglo.” (Randolph, “Poesías”, p. 14).

Continúa la transcripción del capítulo XVI:

A todo lo cual respondió don Quijote:

—Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres... [...] La Poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa...; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. [En la nota 76, p. 282, López Navío puntualiza: “Nueva indirecta contra Lope, procesado por sus libelos difamatorios contra Filis y su familia,...”] Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de

inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos [sin duda se refiere al soneto: “Yo no sé de los, de li ni le / no sé si eres Cervantes, co ni cu /”]; no ha de ser vendible en ninguna manera,... [...] Pero vuestro hijo (a lo que yo, señor, imagino) no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas [lo son Lope y Liñán], sin saber otras lenguas ni otras ciencias... [...] Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas [nueva sátira contra Lope]; pero hay poetas que a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destie- rren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto en sus costumbres [otra dia- triba contra Lope], lo será también en sus versos;...

En el Capítulo XVIII (p. 315), donde se relata “lo que sucedió a son Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán...”, des- pués de que el hijo de este caballero, don Lorenzo,

En acabando de decir su glosa, se levantó en pie don Quijote y en voz levantada que parecía un grito, asiendo con su mano la derecha de don Lo- renzo, dijo:

—Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe, y que merecéis estar laureado, no por Chipre ni por Gaeta, como dijo un poeta que Dios perdone, sino por las academias de Atenas, si hoy vivieran, y por las que hoy viven de París, Bolonia y Salamanca;...

“Que Dios perdone” equivale a “Que Dios lo tenga en la gloria”, lo que viene a decir que a quien se le aplica se le da por muerto. López Navío, en la nota 67 del QII, capítulo XVIII, expone:

67 un poeta que Dios perdone: Shevill y Bonilla en su nota 25 al “Canto de Calíope” dicen que Cervantes se refiere aquí a Liñán de Riaza, que bajo el nombre de Juan Bautista de Vivar había dirigido un soneto contra el jurado Juan Rufo, en el que figuraban las palabras del texto. R. Marín, basado en que existió un poeta llamado Vivar y citado también por Cervantes en su canto, no acepta esta identificación. Yo me inclino a ella, pues estoy convencido de que algunas pedradas del Quijote van dirigidas contra Liñán, muy amigo de Lope de Vega, y muerto ya cuando Cervantes escribía estas líneas, por lo que se dice “que Dios perdone”. “Yo, Juan Bautista de Bivar, poeta / por la gracia de Ascanio solamente, / saltimbanco mayor de todo Oriente, / laureado por Chipre y por Gaeta”.

Y al final de este Capítulo, (p. 316):

—No sé si he dicho a vuesa merced otra vez, y si lo he dicho lo vuelvo a decir, que cuando vuesa merced quisiere ahorrar caminos y trabajos para llegar a

la inaccesible cumbre del templo de la Fama, no tiene que hacer otra cosa sino dejar a una parte la senda de la Poesía, algo estrecha, y tomar la estrechísima de la andante caballería, bastante para hacerle emperador en daca las pajas.

Quizá hile muy fino, pero entreveo en las anteriores líneas el mensaje–reproche que sigue: Si quieres hacerte pronto famoso, deja de hacer poesía y escribe–copia una novela sobre la andante caballería. Mi *Quijote*, por ejemplo.

En el Capítulo XIX (p. 330), conversando con don Quijote:

—¡Oh! Pues si no me entienden —respondió Sancho—, no es maravilla que mis sentencias sean tenidas por disparates. Pero no importa: yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho; sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos, y aun de mis hechos.

—Fiscal has de decir —dijo don Quijote—, que no friscal, prevaricador del buen lenguaje, que Dios te confunda.

—No se apunte vuesa merced conmigo —respondió Sancho—, pues sabe que no me he criado en la Corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que válgame Dios, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido.

—Así es —dijo el licenciado—; porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije discretos [nota 61 de López Navío: “dicho con ironía contra Lope y Tirso, que en los corrales eran los jefes del bando de los discretos (al que había pertenecido Liñán), en oposición a los necios, a cuyo frente estaba Cervantes], porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes.

De estos párrafos, a mi entender, se desprende un reproche de “prevaricador del buen lenguaje.” A veces, se puede afirmar (o hacer notar algo) con una negación: “no me he criado en la corte ni estudiado en Salamanca.” Liñán, sí, pues “yo, señores, por mis pecados he estudiado cánones [no otra carrera] en Salamanca” y se le puede aplicar que “el lenguaje puro está en los discretos cortesanos, aunque... no hayan nacido en Toledo, y Liñán por su condición de Capellán Mayor de la Iglesia del Santísimo Sacramento de Torrijos pudo muy bien pasearse “casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor.”

Para mí, que Cervantes, en estas líneas, como en otras muchas, muchísimas, de su *Quijote*, se refiere, con rabia contenida, de una manera subrepticia, a quien se oculta detrás de un “tordesillesco” Avellaneda aragonés<sup>7</sup> que tanto daño le ocasionó con el otro *Quijote* “falso, ficticio y apócrifo” en un periodo en el que la fortuna debería sonreírle por sus grandes méritos de inigualable y genial escritor.

En el capítulo LVIII (pp. 911–912), cuando las pastoras que en el bosque atrapaban pajarillos con unas redes de hilo verde: “honraron a don Quijote, dándole el primer lugar en las mesas puestas, ricas, abundantes y limpias...” “Finalmente, alzados los manteles...” don Quijote discurrea sobre los pecados que cometen los hombres, diciendo que el mayor es el del desagrado, y concluye:

—Yo pues, agradecido a la merced que aquí se me ha hecho, no pudiendo corresponder a la misma medida, conteniéndome en los estrechos límites de mi poderío, ofrezco lo que puedo y lo que tengo de mi cosecha, y así digo que sustentaré dos días naturales, en la mitad de este camino real que va a Zaragoza, que estas señoras zagalas contrahechas [disfrazadas de pastoras] que aquí están son las más hermosas doncellas y más cortesas que hay en el mundo, excitando sólo a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis pensamientos, con paz sea dicho de cuantos y cuantas me escuchan.

Oyendo lo cual Sancho, que con grande atención le había estado escuchando, dando una gran voz, dijo:

—¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco? Digan vuestras mercedes, ¿hay cura de aldea, por discreto y por estudiante que sea, que pueda decir lo que mi amo ha dicho, y ni hay caballero andante, por mucha más fama que tenga de valiente, que pueda ofrecer lo que mi amo ha ofrecido?

Puesto en aviso por la conjunción de las palabras “cura de aldea”, “discreto” y “estudiante”, intuyo que en este párrafo subyace el mensaje subliminal de que “un cura de aldea [Liñán, capellán mayor de la iglesia de Torrijos], por discreto y estudiante que sea, no puede decir lo que mi amo [Cervantes] ha dicho, ni ofrecer lo que mi amo ha ofrecido [el Quijote].” Viene a confirmar esta sospecha la respuesta de don Quijote, apasionada y colérica –y a todas luces impropia–, a las palabras de Sancho, expresadas por éste sin duda con la clara intención de defender y enaltecer a su amo.

Don Quijote, encendido el rostro, dijo:

<sup>7</sup> Antonio Sánchez Portero: “El ‘toledano’ Pedro Liñán de Rianza –candidato a sustituir a Avellaneda– es aragonés, de Calatayud”, *Lemir* 11 (2007): 61–78. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/Revista11.htm>

—¿Es posible, oh Sancho, que haya en todo el orbe persona alguna que diga que no eres tonto, aforrado de lo mismo, con no se qué ribetes de malicioso y de bellaco? ¿Quién te mete a ti en mis cosas y en averiguar si soy discreto o majadero? Calla y no me repliques, sino ensilla, si está desensillado Rocinante, vamos a poner en efecto mi ofrecimiento, que con la razón [mi libro] que va de mi parte, puedes dar por vencidos a todos cuantos quisieren contradecirla [contradecirlo, con otro libro].

Y con gran furia y muestras de enojo se levantó de la silla, dejando admirados a los circunstantes, haciéndoles dudar si le podían tener por loco o por cuerdo...

Y por último (pp. 1040–42), en torno más o menos cercano a “Salamanca”, después de que el Caballero de la Blanca Luna derrotase a don Quijote, dice:

—Muy filósofo estás Sancho —respondió don Quijote—; muy a lo discreto hablas... [y más adelante:]

—Yo, señores —respondió don Quijote—, os lo agradezco; pero no puedo detenerme un punto, porque pensamientos y sucesos tristes [acaso, pareciendo que se refiere a la derrota, enmascara la publicación del apócrifo] me hacen parecer descortés y caminar más que de paso.

Y así, dando de las espuelas a Rocinante, pasó adelante, dejándolos admirados de haber visto y notado así su extraña figura como la discreción de su criado; que por tal juzgaron a Sancho. Y otro de los labradores dijo:

—Si el criado es tan discreto, ¡cuál debe de ser el amo! Yo apostaré que si van a estudiar a Salamanca que a un tris han de venir a ser alcaldes de Corte; que todo es burla, sino estudiar y más estudiar, y tener favor y ventura; y cuando menos se piensa el hombre, se halla con una vara en la mano, o con una mitra en la cabeza.

López Navío, en la nota 23 (p. 1052), expone que: “conviene hacer notar que todo el [anterior] párrafo es una fina ironía contra los dos corifeos del bando de los discretos (Lope, alias don Quijote, y Tirso, alias Sancho Panza).” Recuerdo que a fray Luis de Aliaga se le conocía con el mote de “Sancho Panza”, y sostengo la hipótesis de que fue colaborador de Lope en la publicación del apócrifo<sup>8</sup>, elaborado por Liñán, salvo algún retoque o añadido final.

---

<sup>8</sup> Antonio Sánchez Portero: *Lope de Vega y Fray Luis de aliaga: Personajes clave en la publicación del Quijote de avellaneda y en la elección del seudónimo que encubre a Pedro Liñán de Riaza*. (2007) <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra?Ref=26353>

A tenor de lo expuesto, saco la conclusión de que no se resignó Cervantes a que el hiriente ataque de Avellaneda quedase anónimo; y se las ingenió para meter continuamente en su réplica cuñas, referencias, alusiones y pistas, en la confianza de que alguien, entonces o posteriormente, descubriese el enigma que él no podía en aquellos momentos desvelar<sup>9</sup>.

¡Claro que le hubiese gustado a don Miguel plantar cara a Avellaneda! Así como a sus necesarios colaboradores. Y decir lo que pensaba de él y de ellos, que le habían arruinado la vida, amargándole los últimos años de su existencia. Pero a él, desvelando su nombre, no quería “premiarle” con un pasaporte para la inmortalidad, como hizo Mateo Alemán con su copiador Juan Martí en un caso contemporáneo y similar al suyo. En cuanto a ellos, poderosos enemigos, el principal Lope, familiar del Santo Oficio, en compañía del omnipotente Fray Luis de Aliaga, todo un confesor del Rey, también familiar, que llegó a ser Inquisidor General, ¿qué podía decirles un Cervantes en entredicho por considerársele con antecedentes judíos, quien tenía motivos para ocultar ciertos episodios personales de dominio público que lo tuvieron en juicios aunque los ganara, con una conflictiva vida personal, y otra laboral no menos, que le había llevado a la cárcel en varias ocasiones?

No podía decirles nada, sino tragar bilis, callar, sufrir su impotencia y aguzar el ingenio para crear un enigma inmenso, como la obra que le servía de soporte, como si hubiera procedido –usando un símil actual– a la creación de un archivo informático, que se encuentra al alcance de todo el mundo; pero al que sólo se puede acceder conociendo la clave exacta. Y casi todos sabemos que, no sólo que falte una letra o un signo, sino que el simple motivo de que una y otro no estén en el lugar preciso, en el sitio correcto, es imposible abrir el archivo. Y, por tanto, no se puede desvelar el gran enigma, que está ahí, encima de la mesa, al alcance de cualquiera, que dé con la dirección, con la clave. ¿Acaso puede ser ésta “Liñán?”

---

<sup>9</sup> Antonio Sánchez Portero: “Cervantes desveló en clave la identidad de Avellaneda”, *Lemir*, 11 (2007): 121–133.  
[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista11/09Sanchez\\_Antonio.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista11/09Sanchez_Antonio.pdf)

## ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN *EL QUIJOTE* DEL CARNAVAL AL LIBRO Y DEL LIBRO AL CARNAVAL

Jorge Fernández Gonzalo  
Universidad Complutense de Madrid

### 1. Introducción

El objetivo del presente artículo pasa por abordar los motivos carnaavalescos que aparecen en la inmortal obra de Cervantes *El Quijote*, tanto en la primera parte de 1605 como en la continuación de 1615<sup>1</sup>. Para ello, y de la mano de las teorías bajtinianas<sup>2</sup>, hacemos uso de una visión antropológica del concepto de *carnaval* como rito clave en el folklore de la cultura europea. Por otro lado, merecerá también nuestra atención la pronta acogida en ceremonias carnaavalescas del siglo XVII que tuvieron los personajes de la genial novela cervantina.

Nuestro artículo, que no pretende ser más que una aproximación de cara a una posible labor más detallada, se divide en tres secciones que nos permitan acceder a la obra desde los presupuestos teóricos bajtinianos. En un primer apartado analizamos la génesis carnaavalesca de la producción cervantina, en el segundo el uso de disfraces y máscaras a través de sus páginas, y por último la importancia de los personajes fuera del libro y dentro del espacio real reservado a lo carnaavalesco durante la España del siglo XVII y otras colonias españolas. Para dar los primeros pasos contamos con las bases marcadas por Mijail Bajtín sobre los componentes del carnaval:<sup>3</sup>

- 1- Formas y rituales del espectáculo.
- 2- Obras cómicas verbales (parodias).
- 3- Diversas fórmulas de vocabulario familiar y grosero.

<sup>1</sup> Seguimos la edición de la RAE con motivo del IV centenario (Madrid, Alfaguara, 2005), aunque para su rápida consulta en cualquier otra edición la mayor parte de las referencias se consignarán por volumen (I ó II) y capítulo. La referencia a la aventura de los molinos, por ejemplo, aparecerá como: I, 8.

<sup>2</sup> Nos referimos al volumen de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

<sup>3</sup> Bajtín, *Op. cit.*, p. 10.

De los tres puntos citados por Bajtin, nuestro artículo prestará especial atención al primero y en gran medida al segundo, y delegaremos el estudio de fórmulas lingüísticas a un futuro trabajo más exhaustivo y de mayor alcance. Para no salirnos del marco teórico que hemos delimitado, en necesario hacer hincapié en las parodias y ritos que se suceden en la obra cervantina desde la perspectiva de la subversión satírica del festejo. No nos detendremos, pues, y por motivos de extensión, en un estudio de *lo grotesco*, principal manifestación de la cultura carnavalesca según el libro de Bajtin, a pesar de que la figura de Sancho se presta a una interpretación “pantagruélica” como en ocasiones se ha querido ver<sup>4</sup>.

Sobre la significación de lo carnavalesco es necesario señalar la importancia social que lo determina como un fenómeno transgresivo con respecto a la sociedad de control en donde surge:

Sabido es que el carnaval (o dicho con voces más antiguas *Carnal*, *Antruejo* o *Carnestolendas*) representó en la Edad Media y el Renacimiento la forma más auténtica y duradera de los festejos populares, durante los cuales el pueblo, gracias a máscaras y disfraces, podía explayarse, desahogarse sin trabas. El Carnaval, fiesta pagana y *primaveral* de renovación del hombre y de la Naturaleza, significaba alegría y jolgorio, comidas y bebidas abundantes, recrudescimiento de la actividad sexual, participación colectiva en las festividades que suprimían las constricciones impuestas por las normas y la jerarquía. Por sus características, la fiesta carnavalesca se oponía a las manifestaciones festivas oficiales, de rígida y pesada organización, expresión de la cultura de los grupos dominantes. Al lado del mundo oficial, inmutable y serio, había un segundo mundo, una segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa liberadora, que hacía desaparecer transitoriamente la alienación del individuo. Frente a la cultura oficial y culta había una cultura cómica cuyo núcleo era el Carnaval o mejor dicho las fiestas carnavalescas (además del Carnaval propiamente dicho, las diversas fiestas de los locos, la *fiesta del asno*, etc.).<sup>5</sup>

El espíritu popular que se esconde tras *El Quijote* no puede ocultar su inclinación al festejo, a las formas de desahogo paródico y el juego

<sup>4</sup> Principalmente por la contraposición física que forma con respecto a la *sequedad de carnes* de su amo; aún así, Sancho pasa bastante hambre en la novela y no son muchas las ocasiones que tiene para comer, no como les ocurría a los gigantes rabelaisianos.

<sup>5</sup> En Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, p. 192.

constante de veladuras, máscaras, dobles sentidos y recursos que permiten romper con esa dimensión alienante del individuo, como señala Redondo. Pero lo carnavalesco en la obra es mucho más profundo que un mero juego de superficies que representan la fiesta y la disipación ociosa, sino que, como pretendemos mostrar en estas páginas, podría hablarse de una *génesis carnavalesca* en *El Quijote* que lo definiría desde sus más invisibles cimientos.

## 2. Génesis carnavalesca

*El Quijote* surge, en palabras del propio Cervantes, como crítica a los libros de caballerías, desde la primera parte en donde son denominados ya en el prólogo como “libros vanos de caballerías”<sup>6</sup> hasta las últimas palabras de nuestro autor:

(...) pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna.<sup>7</sup>

Si tenemos en cuenta algunas de las propiedades de esta cultura carnavalesca que define Bajtin encontramos que la burla hacia las instituciones establecidas era una de las primeras y más evidentes manifestaciones del género. Por lo común, eran preferentemente las fiestas religiosas el blanco hacia donde solían disparar los juegos lingüísticos y paródicos de los días de carnavales y de su literatura carnavalesca, hecho que no aparece con reseñable frecuencia en *El Quijote*<sup>8</sup>. Sin embargo, también las instituciones de poder político

<sup>6</sup> Cervantes, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> Cervantes, *Op. cit.*, II, Cap. LXXIV.

<sup>8</sup> La institución eclesiástica no sale tan mal parada como en otras obras de su tiempo. Se ha señalado en numerosas ocasiones que el episodio de los galeotes, en donde avanzan todos en forma de rosario, constituye una suerte de burla (I, Cap XXII), pero Cervantes no insiste excesivamente en el juego alegórico de referencias cruzadas. Menor alcance paródico ofrecería la famosa frase de don Quijote “con la iglesia hemos dado” (II, Cap. IX), sacada de contexto y que no era sino la constatación, ante su entrada nocturna en un pueblo desconocido, de que habían llegado a una zona concéntrica presidida por la iglesia del pueblo. Las pruebas que certifican el respeto de Cervantes hacia esta institución están en el tratamiento digno del cura (sobre todo al no disfrazarle de Micomicona, aunque sí

llegaban a ser constante motivo de burla. En otras palabras: “la seriedad es autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación”<sup>9</sup>.

En el ámbito literario, además, los recursos paródicos pueden implementar una tercera vía a las ya citadas religiosa y política: se trata de una ruptura con las formas de su propia tradición literaria, ruptura con el género, con las formas del habla, con el lenguaje, etc. La ley de la palabra escrita engendra sus convenientes oposiciones, y es en esta oposición sobre la que se ampara el desarrollo de lo festivo en las formas literarias. Cervantes decide criticar el género caballeresco, y para ello echará mano de fórmulas paródicas como la vestimenta irrisoria de Don Quijote, su humorístico nombramiento de Caballero a manos de un ventero, el uso de lenguaje arcaico y numerosos malentendidos de Sancho Panza (como aquél *bálsamo del fiero Blas*, y no Fierabrás). Encontramos que las técnicas son las mismas que se utilizan en el decurso de las fiestas de carnavales<sup>10</sup>: ironía, inversión de valores, juegos visuales (disfraces, golpes, personajes antagónicos con intención cómica), lo que indica que en el amplio abanico de ironías cervantinas el humor carnavalesco no escapaba a sus registros estilísticos. Como ejemplo, tenemos el inmortal inicio del *Quijote*; ese *lugar de la Mancha* (ni Trapisonda, ni Gaula, ni Grecia, sino aquí mismo) y *no ha mucho tiempo*, lo que sitúa las aventuras muy cerca de sus lectores inmediatos y no a pocos años del inicio de la cristiandad como ocurriera en el Amadís.

No es necesario detallar las múltiples sutilezas de nuestro autor para burlarse del género caballeresco. Nos basta con haber comprobado cómo los caminos seguidos parten de recursos similares a los que se desarrollan en la génesis del fenómeno del carnaval. Cabe ahora pensar si no estaba ya prefijado en la propia semilla de la novela cervantina este espíritu carnavalesco como fuerza generatriz del libro. Para ello, es preciso internarse primeramente en aquellas teorías que plantean la posibilidad de

---

es cierto que don Quijote se arrodillará ante sus faldas como sustitutivo de las faldas de su señora) y por no haber llevado al hidalgo y a su escudero a misa en ningún momento durante la novela, lo que hubiera resultado excesivamente grotesco dadas las pintas estrafalarias de tan extraña pareja. *El Quijote* de Avellaneda, muy al contrario, nos presentará numerosas veces rezando a nuestros personajes; como dato, sólo la palabra *rosario* se cita 30 veces en la obra.

<sup>9</sup> Bajtin, *Op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>10</sup> Y las mismas a las que aludía Bajtin, como ya vimos.

una novela corta previa a la construcción total del libro<sup>11</sup>. Por un lado, se oponen las teorías de Menéndez Pidal, quien advertía en el primer capítulo elementos que anunciaban la obra entera, y por otro la opinión de Martín de Riquer, que se deja seducir por el interés que ofrece la posibilidad de que los seis primeros capítulos fueran una novela ejemplar como las que había publicado Cervantes en volumen exento o como aquella que interrumpe el propio relato del *Quijote*. Estaríamos, no obstante, ante un personaje que habría dado más juego a la pluma cervantina que los aparecidos en sus novelas menores, cuyas aventuras contenían la semilla para un libro más largo. Independientemente de lo que pueda argumentarse en una u otra línea, habría que coincidir en que la gran diferencia que estriba entre la primera salida (supuesta novela ejemplar) y la segunda (el resto de aventuras de la primera parte del *Quijote*) es la presencia de Sancho. Este personaje, como veremos, no sólo posee en sí mismo valores que lo relacionan con la literatura carnavalesca, sino que la dualidad que forma junto a su amo sería evidentemente grotesca y humorística. ¿Cabría plantearse la posibilidad de que en la concepción del libro esta pareja *carnavalesca* fuera el motivo de extender la novela corta original? De ser así, *El Quijote* se fundamentaría en un recurso carnavalesco en la misma raíz de su composición. Recordemos que el Sancho de Avellaneda sólo reúne una de las dos propiedades del Sancho cervantino; aquél es grotesco y chistoso, como ocurre en los personajes de carnaval, éste es además un complemento a la figura de Don Quijote por su sabiduría popular y por sus juicios enfrentados. En Avellaneda, Sancho no está en la base motriz del componente carnavalesco, y sólo actúa en calidad de *resultado*, mientras que en Cervantes el fiel escudero constituye un auténtico *dispositivo* que pone a funcionar toda la maquinaria de la obra.

Por lo que respecta a las escenas carnavalescas, hay algunas especialmente reseñables a lo largo de los dos volúmenes de la obra. En primer término, cabría señalar la figura del Don Quijote enjaulado y de su

<sup>11</sup> Seguimos en este apartado las aportaciones y citas del trabajo de Geoffrey L. Stagg, “Sobre el plan primitivo del Quijote”, en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), en *Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.

vuelta a casa tras la segunda salida<sup>12</sup>, en donde, como anota Cervantes, “la gente estaba toda en la plaza”<sup>13</sup>, lo que convierte el regreso de Don Quijote vencido en una humillación pública, un acto del que participa el pueblo como espectador. La relación simbólica que este capítulo ofrece con otra escena de los carnavales es evidente: no sólo se trata de un desfile, sino que es el desfile de un loco, muy semejante a los populares pasacalles conocidos como “la nave de los locos”<sup>14</sup>, cuyo origen se documenta primeramente en las producciones artísticas, pero que pronto habría de penetrar en las capas populares y su imaginario colectivo. En concreto, este desfile, del cual no se tienen datos de una verdadera *nave de locos* que hubiera llegado a suceder, consistía en la expulsión del pueblo de aquellos que eran repudiados por la comunidad, lo que se prestaba a numerosos efectos alegóricos como la expulsión de poderes religiosos o civiles, algo muy parecido a lo que ocurriría en la actualidad en las fallas valencianas y festejos afines. En nuestro caso, el loco no es expulsado sino traído a la sociedad para poder remediar su locura, es decir, llevado al centro de la civilización para que, por el efecto de control que ejercen las sociedades, sus deseos puedan ser reprimidos y reconvertidos de manera útil. Sin embargo, este ingreso al orden tiene más de exhibición que sucede a la luz del día, como señala Foucault, y no bajo las noches monótonas de la razón del siglo siguiente<sup>15</sup>. Así, vemos cómo en el cuadro cuarenta y seis de las “Aleluyas del carnaval de Barcelona”, representaciones de la época recopiladas por Caro Baroja<sup>16</sup>, aparece como lema: “Contemplad aquí encerrados los que todo el Carnaval fueron locos rematados”. El dibujo muestra un carro con barrotes similar al que describe Cervantes, con un letrero en donde puede leerse el mensaje «Manicomio»<sup>17</sup>.

Otra escena eminentemente carnavalesca estaría constituida por las celebraciones en torno a las bodas de Camacho en la segunda parte de las

<sup>12</sup> I, Cap. LII.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 527.

<sup>14</sup> Remitimos al trabajo de Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988, p. 129 y ss.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., 2 volúmenes.

<sup>16</sup> Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1983, p. 57.

<sup>17</sup> Claudia Macías Rodríguez “Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 30 (2005).

aventuras de Don Quijote. La descripción de los fastos aparece descrita muy oportunamente desde la perspectiva del escudero:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase<sup>18</sup>

Sin duda, es la mirada de Sancho la idónea para presentarnos el relato desde la perspectiva no tanto de un hombre tragón, sino de un hombre hambriento. El propio Sancho insiste, ante la comparación con el goloso Sancho de Avellaneda, que “mi señor Don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días”<sup>19</sup>. El festín es un hecho clave en toda celebración del carnaval; la misma etimología (*carne vale*: adiós a la carne) nos remite a la posición de estas fiestas dentro del calendario. Ante la proximidad de la Cuaresma y la consiguiente prohibición de comer carne, el espíritu del hombre medieval, renacentista y barroco contaba con la celebración de grandes festines para preparar el período de privaciones. Bajtín, en su libro citado, coincide en ver el festín y todos los fenómenos que tengan su centro en el vientre y el aparato digestivo (ingestión y excreción) como fenómenos dentro de la mentalidad carnavalesca.

En el capítulo XXV de la segunda parte, Cervantes describe a otro personaje que no debía ser ajeno a los festejos de la época: el títerero, con su artimaña de una cabeza de mono adivinador, nos cuenta la historia de don Gaíferos y Melisendra. A pesar de la escasa documentación sobre este tipo de representaciones, sí podemos dilucidar, por estas páginas del *Quijote*, que constituían un importante vehículo de propagación de cuentos e historias del folclore, y que podían servir tanto para dar cuenta de relatos míticos y folklóricos como históricos o caballerescos:

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 699.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 1022.

El motivo de la historia del rescate de Melisendra es sacado de las entrañas mismas del imaginario social y popular europeo, el tema recurrentemente evocado por aquel Mester de Juglaría –difusor de los valores carnavalescos alrededor de todo el año– de la grandeza del último sueño de Gran Imperio Católico Paneuropeo que personificó Carlomagno, luchando como siempre contra los gentiles parapetados más allá de las fronteras imperiales de la Marca de Barcelona.<sup>20</sup>

Gaiferos era Rey de Burdeos, por cuya negligencia los musulmanes se apoderaron de su esposa Melisendra, hija de Carlomagno. Para rescatarla, decidió ir al mundo mítico de Sansueña, y tras diversos episodios regresó con ella a Francia. Don Quijote, que tenía a Gaiferos por un personaje rigurosamente histórico, se alarma al descubrir algunas inexactitudes y destruye el retablo. De nuevo, encontramos cómo para nuestro héroe las actitudes carnavalescas no son ficciones sino representaciones de la realidad, que deben tratarse con el rigor y la seriedad que sus ideales de caballero imponen.

Por otro lado, y del mismo modo a como ocurría con el desfile de Don Quijote encarcelado, encontramos otra escena de orden carnavalesco, y es lo que se ha dado en llamar *coronamiento del bufón*: en la segunda parte del *Quijote* y para divertimento de los duques<sup>21</sup>, Sancho es proclamado gobernador de una de las localidades a su cargo. La ínsula prometida es ahora un hecho (al menos desde la ignorancia de Sancho, ya que ni siquiera es un isla) y el pobre escudero entra en el juego sin dudar ni un solo momento de su veracidad. Curiosamente, Cervantes le dota a Sancho de una fina sabiduría capaz de resolver los conflictos que el pueblo le demanda. En las fiestas de carnavales eran típicos los coronamientos de bufones para poder invertir los valores jerárquicos de la sociedad en una especie de representación burlesca: todos tenían derecho a mofarse e incluso a insultar y agredir al bufón, pero no por su condición de bufón sino por estar representando en ese mismo instante a la autoridad. Con esta inversión de valores, tan propia de la época carnavalesca y de la mentalidad medieval, el pueblo se vengaba de las fuerzas civiles hasta que volviese a cederles el poder al día siguiente. En el gobierno de Sancho son sus asistentes los que parecen mofarse de él, como en la escena en que no le permiten comer porque podría estar todo envenenado<sup>22</sup>. Pero a pesar de

<sup>20</sup> Heraldo Falconí, “«El Retablo de la Libertad de Melisendra» entre hedonismo y ascetismo”, *Hispanic Culture Review*, 3 (1996).

<sup>21</sup> II, Cap. XLV.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 900.

su aparatosa salida, Sancho, nuestro bufón, aparece tratado por Cervantes con mayor dignidad que los mismos duques que se burlaban de él.

Sin salirnos de las actividades de los protagonistas en el palacio de los duques, éstos se verán implicados en una serie de juegos y representaciones de marcado tono carnavalesco en donde diferentes personajes (Doña Rodríguez o Trifaldín) les conducirán por diferentes aventuras, todas ellas ficticias. Destaca la burla famosa del caballo Clavileño, en donde los héroes, ambos con los ojos tapados, son supuestamente trasportados a otro lugar para enfrentarse al enemigo. En estas aventuras los personajes disfrazados aparecerán en la mente de nuestros protagonistas como seres reales con problemas reales, mientras que en el encuentro con “Las cortes de la Muerte” los actores, ataviados con diferentes trajes (el Demonio, la Muerte, Cupido, un caballero, etc.), serán atacados por nuestro héroe a pesar de identificarse como recitantes de la compañía de Angulo el Malo<sup>23</sup>. De nuevo Don Quijote trastoca los valores de la realidad y no participa de los juegos de ficción (representaciones, disfraces, etc.) que se le ofrecen en sus aventuras desde una imposición exterior a su propia fantasía.

### 3. El disfraz

El disfraz tiene una doble vertiente carnavalesca: por un lado, como elemento de adorno y colorido que ritualiza a través del componente visual los fastos carnavalescos, y por otro una vertiente que podríamos llamar de trasgresión y engaño. La diferencia básica entre el disfraz y el traje es que el disfraz tiene el poder de crear un marco ficticio en donde el individuo y los espectadores se insertan para crear un rito o una especie de contrato escénico. En el teatro, por ejemplo, género fuertemente ligado al carnaval, un simple elemento decorativo podría ser, sobre todo en una fase primitiva, suficiente para crear una atmósfera ficticia convenida por actores y espectadores: una corona implica que un personaje representa al rey, una espada la condición de Caballero<sup>24</sup>. Tanto en la Edad Media

<sup>23</sup> II, Cap. XI.

<sup>24</sup> Torrente Ballester en su trabajo sobre *El Quijote* nos ofrece una idéntica visión: “El niño sin juguete, el que se ve obligado a inventarlo en una verdadera operación de bricolage, actúa como don Quijote: el más leve y lejano parecido le sirve para transmutar lo real y crear así el mundo en que puede jugar. Señala la silla y decreta: Esto es el barco y yo soy el capitán. Y, en tanto dura el juego, la silla es barco y el niño es capitán, y aunque el niño sabe que se trata de una

como en el Barroco el vestido estaba tan codificado que incluso el color podía ser signo de nobleza, como ocurría con el púrpura de los reyes. Don Quijote, que es un personaje disfrazado durante toda la obra, crea una identidad nueva a partir de su disfraz, se vuelve *otro* en el seno de sí mismo:

entre lo que «uno» quisiera ser, hay ciertos «otros» vedados por la moral, mal vistos por alguna causa; sin embargo, estas apetencias reprimidas dañan el equilibrio psicológico y, a veces, el mental. Pues para darles rienda suelta, se inventaron, por ejemplo, los carnavales, en que «uno», mediante el disfraz, deja de ser el que es para ser –provisionalmente– «otro».<sup>25</sup>

En *El Quijote* son muchos y muy variados estos juegos ficcionales, así como en otras obras de Cervantes (recuérdese el *Retablo de las Maravillas*<sup>26</sup>). Sin embargo, Don Quijote es capaz de romper este contrato a su favor y crear un mundo simbólico donde puedan enmarcarse sus aventuras. Y si abrimos momentáneamente el cerco de nuestro análisis, podemos hablar de los *disfraces de la realidad* que aparecen en entidades no humanas, como los molinos gigantes o los rebaños-ejércitos de turcos<sup>27</sup>. En un caso hay una motivación visual –el tamaño, el movimiento de las aspas como grandes brazos– y en otro sonora –el paso de las ovejas como tropel de soldados. De cualquier manera, Don Quijote tiene el poder de crear “disfraces simbólicos” en aquello que actúa dentro de la normalidad. En el capítulo XXXVII, Don Quijote, que en ningún momento actúa *ilógicamente* a pesar de ser tomado por loco, confunde al cura con una doncella. Ni el caballero andante ve doncellas ni Cervantes ha dejado a su personaje haciendo tonterías y dejándose llevar por confusos arrebatos; aquí el protagonista crea un contrato escénico a partir de la falda del religioso, quien, de entre todos los presentes, sería el único que puede, en la *lógica de lo fantástico* del caballero andante, servir de modelo de doncella en un momento en que Don Quijote la habría de

---

convención —de ahí el ingrediente irónico de todo niño que inventa su juguete—, se irrita cuando alguien no acepta lo convenido y niega la condición de barco a la silla y de capitán al niño”. Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 119.

<sup>25</sup> Torrente Ballester, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>26</sup> En esta obra, Chirinos y Chanfalla hacen creer a los presentes que sólo aquellos de sangre de los godos podrán ver los verdaderos atuendos de los personajes.

<sup>27</sup> Capítulos VIII y XXVIII de la primera parte, respectivamente.

requerir para sus juegos ficcionales. Don Quijote crea lo carnavalesco a partir de la normalidad. Las faldas del cura no son un disfraz, sino un traje, pero el loco protagonista troca esta vestimenta en un símbolo cuasi-teatral<sup>28</sup>. Del mismo modo, las prostitutas del capítulo II se volverán doncellas, sus caballos jacas, etc. Al menos ocurrirá así en la primera parte, ya que en el volumen de 1615 no es Don Quijote quien disfraza la realidad, sino Sancho aquél que, habiendo comprendido el aspecto fundamental de este modo de ver el mundo de Don Quijote, utilizará esta suerte de *contrato escénico* para querer engañarle y hacerle ver doncellas donde sólo hay mujeres<sup>29</sup>. Torrente Ballester analiza muy certeramente el capítulo de los cueros de vino<sup>30</sup>; Don Quijote no ha escuchado la historia del *Curioso Impertinente*, y ha tenido, retirado en su cuarto, suficiente tiempo como para preparar su pantomima. El *bonete grasiento* que lleva (una especie de sombrero para dormir) le permite crear un marco ficcional sabiamente explicado por nuestro crítico: el bonete haría las veces de yelmo, la camisa de coraza, la manta enrollada a un brazo se utilizaría como escudo, los cueros serían el enemigo y su vino, evidentemente, la sangre derramada con la feroz batalla<sup>31</sup>.

Pero en la gran obra cervantina también puede darse el empleo contrario, y es que todos participen de este contrato escénico tan importante en los géneros carnavalescos, excepto el propio Don Quijote. Para empezar, su figura es ya lo suficiente irrisoria como para que muchos personajes, de entrada, lo traten como a un viejo ridículo y estrafalario. Si recordamos las palabras del primer capítulo y las descripciones que se hacen de las armas de sus abuelos, nos encontramos con que se nos ha descrito una armadura del tiempo de los reyes católicos<sup>32</sup>, lo cual movería indudablemente a risa a quien lo viera en pleno siglo XVII, salvo a aquellos más cándidos o necios que el propio Don Quijote. Pero en ningún

<sup>28</sup> Torrente Ballester, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>29</sup> Sin embargo, es preciso apuntar que ya en la primera parte Sancho ha descubierto los juegos ficcionales de Don Quijote. Recuérdese la descripción que hace de Dulcinea a petición de su amo (Cap. XXXI) como una tosca labradora, a pesar de no haberla enviado la carta y de no haberla visto; Sancho sabe que si describe a una doncella Don Quijote sospecharía que no ha llevado la carta y que se lo está inventando, y para hacer creer a su amo que la entrega ha sido efectuada la describe como una aldeana maloliente y espera a que su amo corrija sus palabras.

<sup>30</sup> I, Cap. XXXV.

<sup>31</sup> Torrente Ballester, *Op. cit.*, p. 138.

<sup>32</sup> I, Cap. 1.

caso nuestro protagonista será consciente de su disfraz, sino que creará mostrarse ataviado como un auténtico caballero andante. Más claro es el ejemplo de la bacía de barbero, un *yelmo de Mambrino* para la fantasía delirante del personaje, y que se ofrecerá a los demás como el elemento clave a la hora de reconocer a Don Quijote como una figura carnavalesca; efectivamente, el disfraz nunca ha de ser enteramente igual a aquello a que apunta, sino que debe ofrecer un rasgo grotesco o ficticio para funcionar correctamente.

A lo largo de la obra cervantina son numerosos los personajes que utilizan el disfraz y las máscaras, por diversos motivos, pero todos ellos en torno a la figura de Don Quijote. En su artículo «Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote», la autora Claudia Macías Rodríguez concluye que “todo el juego de vestidos, antifaces y semblantes sirve de marco para discutir el tema del linaje y para plantear la defensa de la virtud y de los méritos propios sobre los estatutos de sangre”<sup>33</sup>. No somos, sin embargo, de la misma opinión: en muchas ocasiones el disfraz sirve como vehículo para entrar en la fantasía del caballero andante y poder razonar con él desde sus propios supuestos, dentro de su propio juego, como si se tratara de un niño. Un juego de identidades infantil, y no el juego adulto del poder. Así, el disfraz de Dorotea como princesa Micomicona responde a la necesidad de traer de vuelta a Alonso Quijano haciéndole jurar como caballero que cumplirá su promesa de seguir a la princesa hasta acabar con el gigante. Si Don Quijote no cumpliera con su palabra, habría dejado de jugar y podrían irse a casa, y si siguiera la promesa hecha a Micomicona tendría que volver de todos modos, lo que le obliga a inventarse la farsa de los cueros de vino y a acabar con un gigante ficticio, como ya vimos, para prolongar su fantasía. Nótese que en un primer momento iba a ser el cura quien actuase como princesa (“la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver; púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños”<sup>34</sup>): es éste el único disfraz que se detalla en la obra, amén de la vestimenta del protagonista, y por si faltara poco, con la intención de transgredir el género. A este respecto, el mismo Caro Baroja apunta que “la más clásica inversión propia del Carnaval es la del hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre (...) cosa que siempre fue condenada por la iglesia”<sup>35</sup>. Por ello, el cura se

<sup>33</sup> *Op. cit.*

<sup>34</sup> Cervantes, *Op. cit.*, p. 257.

<sup>35</sup> Caro Baroja, *Op. cit.*, 98.

retracta de su intento, y pide mejor que sea el escudero “que así se profanaba menos su dignidad”<sup>36</sup>.

Aún así, hay que distinguir cómo en la locura de nuestro protagonista el disfraz no es necesario en todo momento. Si en los primeros capítulos, más por necesidades narrativas (y por la ausencia de Sancho) que por una verdadera disfunción de identidad, Don Quijote se ve transformado en diferentes personajes (Valdovinos y otros protagonistas del romancero) a la manera del loco de la obra *El entremés de los romances*, durante mucho tiempo tomada como posterior a la obra cervantina<sup>37</sup>, en otras secciones de la obra Don Quijote tendrá que ceder en su locura, y siempre cuando se trata de acercarse a problemas relacionados con documentos legales. A la hora de firmar a Sancho la carta en donde pide unos pollinos a su ama<sup>38</sup>, se ve obligado a no poner ni el nombre de Don Quijote, por el cual no le entendería el ama, ni el nombre de Alonso Quijano, que habría extrañado a Sancho, por lo que se dedica a poner su rúbrica, lo que le permite salvaguardar su identidad; por último, en el capítulo final<sup>39</sup>, ante la proximidad de la muerte y con la necesidad de arreglar su herencia y despedirse como caballero cristiano, cede en su locura como muestra de bienmorir<sup>40</sup>.

Otros muchos disfraces salpican la obra cervantina, aunque con un claro orden: los disfraces de la primera parte son fundamentalmente *ficticios*, ajenos incluso a los mismos personajes que se ven implicados, que no saben que están disfrazados o que, directamente, ni siquiera lo están, pues la mayor parte surgen de la locura quijotesca o contra ella, mientras que los disfraces de la segunda parte son externos al protagonista y pueden actuar como disfraces del mundo real (los disfraces variados que aparecen en la estancia con los duques) o contruidos por la fantasía de Sancho (como las muchachas en donde Sancho ve a Dulcinea y sus doncellas, o la elucubración en los últimos capítulos de un Sancho y un Don Quijote pastores<sup>41</sup>). En el palacio de los duques todo estará dispuesto

<sup>36</sup> Cervantes, *Op. cit.*, 258.

<sup>37</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Un aspecto de la elaboración del Quijote”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 4ª ed, pp. 9-60.

<sup>38</sup> I, Cap. XV.

<sup>39</sup> II, Cap. LXXIV.

<sup>40</sup> Ambos ejemplos se tratan en el estudio citado de Torrente Ballester.

<sup>41</sup> En el artículo citado de Claudia Macías Rodríguez se da especial relevancia al disfraz de pastor en nuestra obra: “por medio del juego de los vestidos se

para burlarse de la pareja de aventureros y para encargarles misiones como salvar a Trifaldi o azotarse para eliminar el encantamiento de Dulcinea. Sólo un disfraz, poco antes<sup>42</sup>, era ajeno a la trama de Don Quijote y a su mundo caballeresco, y es el del titiritero, en realidad Ginés de Pasamonte, huido de la justicia. Otro personaje, el Bachiller, tendrá que disfrazarse dos veces, una como *Caballero del Bosque*, acompañado del disfrazado escudero y vecino de Sancho, Tomé Cecial<sup>43</sup>, y otra, al final de la novela, como *Caballero de la Blanca Luna*, todo ello de nuevo como excusa para engañar a nuestro héroe y hacerle desistir de sus fantasías.

De cualquier manera, parece claro que el uso del disfraz y las máscaras en *El Quijote* no responde tanto a un problema de clases sociales, y tampoco tiene relación directa con eventos festivos, lo que nos obliga a pensar que en la obra el disfraz tiene un marcado efecto de alteración de la personalidad, por un lado, y de juego puramente ficcional por otro, como en los sucesivos engaños a Don Quijote.

#### 4. Don Quijote y el carnaval

Insistíamos en páginas anteriores de nuestro trabajo en la importancia de lo carnavalesco como motor generador de la novela. Ese motor se encuentra perfectamente representado por la dualidad que supone el juego de los dos personajes principales, su claro antagonismo y la distinción que desde Bajtin se ha hecho entre un Sancho carnavalesco y un Don Quijote cuaresmal. La larga cita del autor ruso merece la pena ser traída a colación:

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el «el caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales,

---

parodia en cierta manera el tema pastoril. Primero nos encontramos con verdaderos pastores, luego con enamorados vestidos de pastores, y después con locos enamorados vestidos como salvajes que agreden a los pastores. Sin embargo, por medio de un cabrero desventurado por el amor se cuenta el relato que pone fin a los artificios del vestuario”.

<sup>42</sup> I, Cap. XXVII.

<sup>43</sup> II, Cap. XIII.

abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol de bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.<sup>44</sup>

Dentro de las letras hispánicas, ha sido el autor Augustin Redondo quien más ha tratado este antagonismo de origen carnavalesco. En su interesante obra *Otra manera de leer el Quijote*, nos define muy sucintamente las diferencias entre el carnaval y la Cuaresma:

Dentro del marco del calendario impuesto por la Iglesia, el contraste se establece más particularmente entre el tiempo de Carnaval y el de Cuaresma, que le sigue inmediatamente. El Carnaval es sinónimo de alegría, holganza, abundancia y libertad; la Cuaresma, de tristeza, abstinencia y sumisión al espíritu ascético dictado por las reglas católicas oficiales. La época de las fiestas carnavalescas aparece pues, con relación a la Cuaresma, como la de un *mundo al revés*.<sup>45</sup>

La oposición entre *Cuaresma* y *Carnaval* no era nueva en la literatura; recordemos la obra de Juan Ruiz o la de Juan del Encina *Segunda égloga de Antruejo*<sup>46</sup>. No extraña que las representaciones que Cervantes nos describe de ambos personajes sean las de un hombre delgado, y de *triste figura*, como dirá Sancho a su amo. Hasta su misma montura es un caballo enclenque y sin brío, que remite directamente a las representaciones alegóricas de la Cuaresma, esto es, una señora delgada y de cierta edad sobre un caballo esquelético. La escena de meditación y ayuno, a la manera de Amadís<sup>47</sup>, son claros síntomas de la condición cuaresmal del personaje.

Sancho se relaciona en la obra con los motivos carnavalescos, aunque siempre haya que distinguir el Sancho cervantino del de Avellaneda, mucho más grosero y grotesco. Además de las implicaciones evidentes que remiten a la cultura popular festiva encontramos que su jumento, *Rucio*, es correlato de su amo, y el animal carnavalesco por antonomasia

<sup>44</sup> Bajtin, *Op. cit.*, 26-27.

<sup>45</sup> Redondo, *Op. cit.*, p. 193.

<sup>46</sup> Augustin Redondo (*Op. cit.*, p. 195) propone aún más ejemplos.

<sup>47</sup> I, Cap. XXV-XXVI.

(recuérdense las *fiestas del asno* de numerosos pueblos en donde un burro era llevado a la iglesia y el populacho rebuznaba con él el sermón). Asimismo, el apellido del escudero recuerda a san Panza y a las fiestas de Panza, personificación del carnaval y de los excesos de ingestión de alimentos, o al Zampanzar de las fiestas del País vasco, que también era manteado como nuestro protagonista<sup>48</sup>.

En último término se podría relacionar a nuestros personajes con las figuras del carnaval italiano, conocidas en España (se documentan sus nombres en unas palabras de Lope de Vega) y que fueron actores de la *Commedia dell'Arte* desde el año 1574, *Ganassa* y *Bottarga* (Zan Ganaza y Stefano Bottarga), caracterizados por su distinta constitución, al igual que los cómicos del siglo XX el Gordo y el Flaco. Se documentan en un desfile en Valencia en época de Carnestolendas (año 1592) en el que aparecían «un gran tropel de *ganassas* y *botargas*, cantando madrigales macarrónicos», o en el vestido llamado de botarga, de colores chillones, utilizado ya en los carnavales de 1599, en la misma ciudad, en una mascarada relacionada con la boda de Felipe III. En la actualidad, el diccionario recoge la palabra *botarga* y nos remite a su origen etimológico; *bottarga*, en italiano, es una especie de caviar, del griego *αβροταριχον*, de *αβρός*, delicado, y *ταριχον*, pescado o carne en salazón. Botarga era el más corpulento, y por eso se le representaba con alimentos colgando de collares, y Ganasa el flaco; aún hoy el catalán utiliza el término *ganassa* para designar al hombre alto y flaco<sup>49</sup>.

La época en que se escribe *El Quijote* es, por tanto, un momento de gran repercusión de lo carnavalesco. Con la muerte de Felipe II, en el año 1598, se cierra un período de austeridad cristiana, “se vuelve a descubrir el poder de la risa libertadora, de la locura carnavalesca que permite, entre disfraces y carcajadas, escapar de las constricciones impuestas por la vida social”<sup>50</sup>. En efecto, es destacable el número de obras que en esta época se escriben con un importante componente carnavalesco y de cultura popular. De estos años son *el Buscón* (1604 la primera redacción), *la Pícaro Justina* (1605) y los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605), que, como señala Augustin Redondo, muestra como subtítulo las palabras “*contiene unas Carnestolendas de*

<sup>48</sup> Redondo, *Op. cit.*, 196-197.

<sup>49</sup> Cfr., para el origen de don Quijote y Sancho en relación al carnaval italiano, la obra citada de Augustin Redondo, pp. 209-211.

<sup>50</sup> Redondo, *Op. cit.*, pp. 205-206.

*Castilla, dividido en las tres noches de domingo, lunes y martes de Antruejo*”.

La publicación del libro de Cervantes en 1605 fue todo un acontecimiento. A pesar de haber obtenido el rechazo de escritores como su después enemigo Lope de Vega (*nadie hay tan necio que alabe a Don Quijote*, llegó a decir el dramaturgo y poeta) y de no haber conseguido el favor de otros autores que firmaran los poemas con que se abre el texto, el público reaccionó con cierta rapidez, y pronto el libro fue conocido y traducido, aunque ello no repercutiera económicamente en las arcas del autor. *El Quijote* era un libro de risa, y poco más, y no se documenta, al menos hasta Cadalso, que alguien hubiera dicho lo contrario<sup>51</sup>.

Un itinerario por las fiestas documentadas en los primeros años del siglo XVII nos permite dar noticia, por un lado, de la recepción de la obra cervantina en las capas populares, que no sabían leer y que por lo tanto habrían accedido a la obra a través de lecturas masivas o gracias a comentarios de vecinos y amigos; y por otro lado las posibilidades inmanentes a los personajes cervantinos de entrar como tipificaciones dentro del fenómeno carnavalesco<sup>52</sup>.

No tardarán mucho en aparecer las primeras muestras de cómicos disfrazados de alguno de los protagonistas. En el mismo año de 1605, el 10 de junio, tienen lugar en Valladolid las fiestas para conmemorar el nacimiento del príncipe don Felipe (futuro Felipe IV), y tras sólo unos meses de la publicación del primer tomo aparecerán los personajes de Sancho y Don Quijote en un desfile<sup>53</sup>. En estas mismas fiestas, en una corrida de toros, sería derribado don Gaspar de Ezpeleta, el mismo personaje que tan sólo 17 días después será acogido moribundo en la casa de los Cervantes. Su muerte, el 29 de junio, servirá para abrir un caso en donde saldrán a relucir todos los trapos sucios de *las Cervantas*, lo que

<sup>51</sup> En la Carta LXI de sus *Cartas marruecas* Cadalso afirma que “en esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es una, y el verdadero es otro muy diferente (...). Lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes”. En José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 224.

<sup>52</sup> Tipificaciones icónicas al menos; la riqueza de los personajes y la evolución (sanchificación de uno y quijotización de otro) nos ofrece unas figuras con un relieve muy alejado de los personajes de otras obras de la época.

<sup>53</sup> Martín de Riquer, “Introducción”, en *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1994.

nos ha permitido ahondar en la más profunda intimidad de la biografía cervantina.

Francisco López Estrada<sup>54</sup> realiza un breve panorama de los carnavales cercanos a la publicación del *Quijote* en los cuales ha quedado constancia de algún motivo o referencia de la obra cervantina. Por ejemplo, el crítico hace alusión a las fiestas en Zaragoza por la beatificación de Santa Teresa, en octubre de 1614, en donde unos estudiantes recrearon a los personajes principales y proclamaron una segunda parte (probablemente, en alusión a la de Avellaneda). López Estrada señala también las fiestas de Córdoba durante la misma festividad, en donde aparecen varios hombres disfrazados de personajes de nuestra obra. Poco después, en las celebraciones de la Purísima Concepción de Sevilla, en 1616, se documenta, de entre los poemas creados en torno al festejo, un soneto de Fray Bernardo de Cárdenas en donde se menciona a Don Quijote. Un año después, en la misma ciudad, en un desfile de máscaras de estudiantes sevillanos también tendremos como invitados a la extraña pareja cervantina. Baeza, en 1618, será testigo de otra mascarada, con Don Quijote desfilando junto a Valdovinos y Galalón entre otros caballeros andantes, y en Utrera junto a Sancho en ese mismo año.

De la mano de otro cervantista, Francisco Rodríguez Marín<sup>55</sup>, nos encontramos con que el periplo de nuestro héroe por tierras americanas, si bien no llegó a suceder en la ficción (Don Quijote tenía que enfrentarse al falso Quijote de Avellaneda en Barcelona) sí aconteció de la mano de los carnavales y la cultura popular. En fecha muy temprana, este crítico documenta una “fiesta de sortija” en el año 1607 en los Andes peruanos con motivo del nombramiento de Virrey de Perú del Marqués de Montesclaros, con la invitación del:

cavallero de la Triste Figura Don Quixotte de la Mancha, tan al natural y propio de cómo le pintan en su libro, que dio grandissimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohoza, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozabo, y la máscara muy a propósito de lo que representaba.

<sup>54</sup> Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin hispanique*, Vol. 84, nº 3-4 (1982), pp. 291-327.

<sup>55</sup> Francisco Rodríguez Marín, “Don Quijote en América”, *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947, pp. 575-585.

Es éste uno de los cortejos más completos que se conocen de la obra en su propio siglo<sup>56</sup>; al caballero andante le acompañan el cura y el barbero, Micomicona, y por supuesto su fiel escudero “graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con alforjas bien proveydas y el yelmo de Manbrino”. No son frecuentes tantas figuras del ciclo cervantino, como tampoco lo era la representación de Dulcinea-Aldonza, quizá por no estar desarrollada tan gráficamente por el autor como otros personajes. Aún así, se documenta en López Estrada<sup>57</sup> que en 1621, en Las Lagunas, unas mascaradas con el trinomio Don Quijote, Sancho y Dulcinea. En 1630, en cambio, Sancho tendría que vérselas a solas con Amadís en unas máscaras en Lima. Como dato curioso, ya en 1642 y nada menos que en Lisboa, nuestro caballero andante firma un cartel de desafío con intención política, quién sabe si ajena ya a los principios de su autor.

## 5. Consideraciones finales

En conclusión, vemos como los personajes cervantinos fueron pronto aceptados dentro de la cultura carnavalesca, aunque quizá debiéramos hablar de una vuelta a los orígenes ante los muchos componentes carnavalescos que ya aparecían en su elaboración, sin que esto suponga desmerecer la obra cervantina<sup>58</sup>. La obra cervantina, desde la perspectiva de su génesis carnavalesca, no sólo constituye *otra manera de leer el Quijote*, como apuntaba Augustin Redondo, sino otra manera de aproximarnos a las grandes obras de nuestra literatura, a su recepción y a su correspondencia con la realidad del pueblo como vehículo de expresión de una sensibilidad artística que muchas veces se ha querido alejar de los estudios oficiales.

## 6. Bibliografía

<sup>56</sup> Según los datos que he podido recoger la mascarada más completa en cuanto a elenco de personajes cervantinos sería la de Barcelona el 31 de enero de 1633 en donde un tal Rafael Seugón describe el paso de hasta cincuenta personajes de la obra. Cfr. Aurora Egido, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Aurora Egido et al., Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 323.

<sup>58</sup> López Estrada, *Op. cit.*

- Andrés Amorós y José María Díez Borque, coord., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
- José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1983.
- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, 2005. Edición de la RAE por el IV centenario de la obra.
- Aurora Egido, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.
- Heraldo Falconí, “«El Retablo de la Libertad de Melisendra» entre hedonismo y ascetismo”, *Hispanic Culture Review*, III (1996), pp. 4-11.
- Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., 2 volúmenes.
- Francisco Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introducción de S. Carreres Zacarés, Valencia, Acción Bibliográfica valenciana, 1926-1927.
- Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.
- Javier Huerta Calvo, *Formas carnavalescas del arte y la literatura*, Barcelona, El Serbal, 1989.
- Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin hispanique*, LXXXIV, 3-4 (1982), pp. 291-327.
- Claudia Macías Rodríguez “Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, XXX (2005).

- Ramón Menéndez Pidal, “Un aspecto de la elaboración del Quijote”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 4ª ed, pp. 9-60.
- Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997.
- Martín de Riquer, “Introducción”, en *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1994.
- Francisco Rodríguez Marín, “Don Quijote en América”, *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas (1947) pp. 575-585.
- Geoffrey L. Stagg, “Sobre el plan primitivo del Quijote”, en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), en *Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.