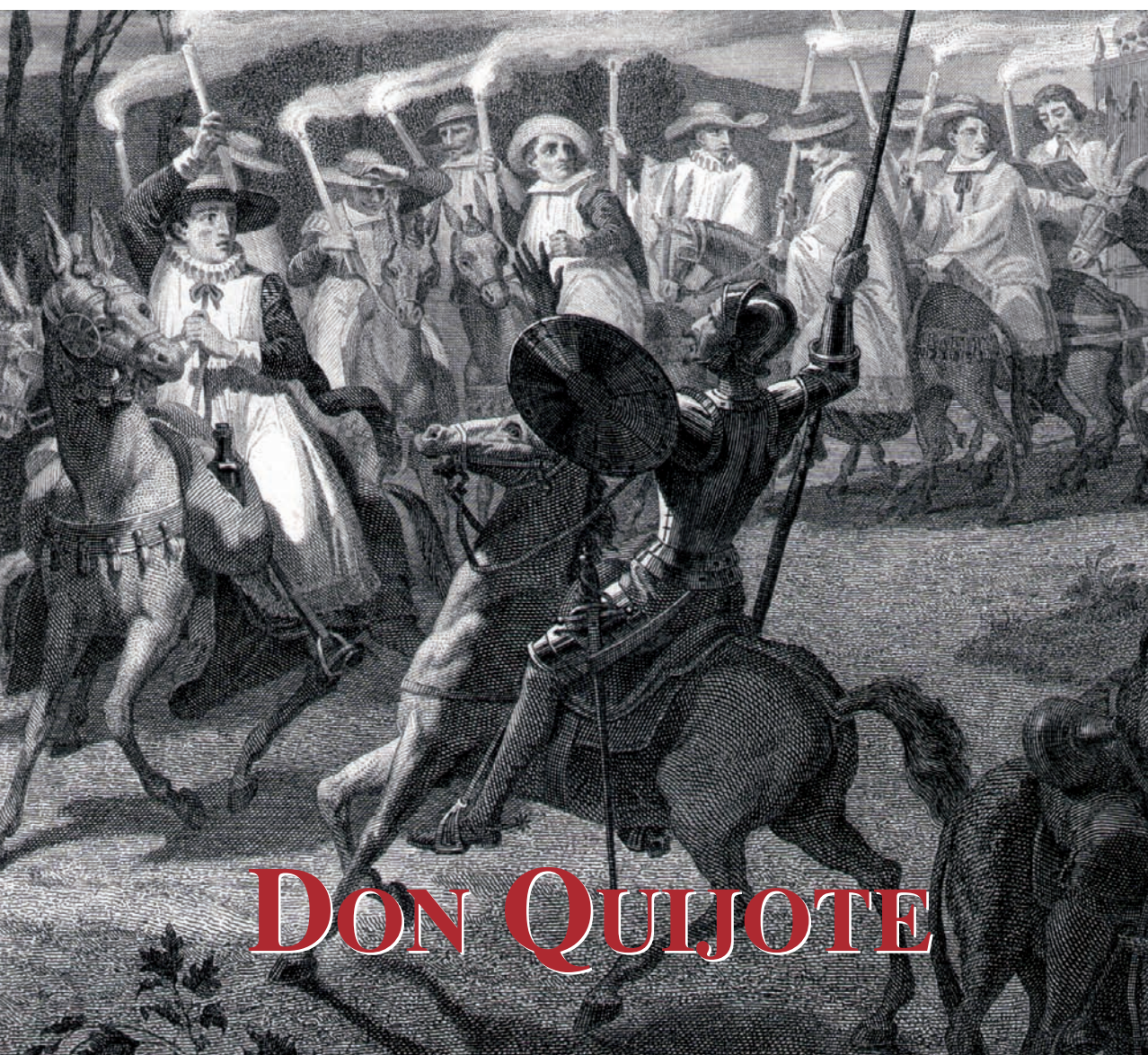


# REVISTA DE HISTORIA MILITAR



**DON QUIJOTE**

INSTITUTO DE HISTORIA Y CULTURA MILITAR

NUESTRA PORTADA:

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha  
compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.  
Barcelona: imprenta de Tomás Gorchs, editor,  
1863. - 2 v.

Biblioteca Central Militar.  
Signatura: VI-54-4-42.

INSTITUTO DE HISTORIA  
Y CULTURA MILITAR



Revista  
de  
Historia  
Militar

Año LI

2007

Núm. extraordinario

Los artículos y documentos de esta Revista no pueden ser traducidos ni reproducidos sin la autorización previa y escrita del Instituto de Historia y Cultura Militar.

La Revista declina en los autores la total responsabilidad de sus opiniones.

Edita:



© Editor y autor, 2007

NIPO: 076-07-067-0 (edición en papel)

ISSN: 0482-5748

Depósito Legal: M-7667-1958

Imprime: Imprenta Ministerio de Defensa

Tirada: 1.000 ejemplares

Fecha de edición: marzo 2007

NIPO: 076-07-070-4 (edición en línea)



# Sumario

	<u>Páginas</u>
PRESENTACIÓN .....	7
ARTÍCULOS:	
— <i>Sobre el Prólogo de la primera parte del Quijote</i> , por don <b>Manuel FERNÁNDEZ NIETO</b> , Universidad Complutense de Madrid .....	11
— <i>Los libros de caballerías</i> , por don <b>Carlos ALVAR EZQUERRA</b> , Centro de Estudios Cervantinos .....	45
— <i>Aspectos marciales de la música en y sobre el Quijote</i> , por don <b>Antonio MENA CALVO</b> , Capitán de Infantería (R). Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo .....	57
— <i>La edad de oro de la tratadística militar española</i> , por don <b>Antonio ESPINO LÓPEZ</b> , Universidad Autónoma de Barcelona .....	101
— <i>Don Quijote de la Mancha, caballero andante: el acto de investidura a partir de sus imágenes</i> , por don <b>José Manuel LUCÍA MEGÍAS</b> , Universidad Complutense de Madrid .....	129
— <i>Perspectivas actuales del Quijote</i> , por don <b>José MONTERO REGUERA</b> , Universidad de Vigo .....	189
— <i>Una adarga antigua: Notas sobre las armas de Don Quijote</i> , por don <b>Álvaro SOLER DEL CAMPO</b> , director de la Real Armería de Madrid .....	205

	<u>Páginas</u>
— <i>El hidalgo, el cortesano y el discreto. Tres derivaciones hispanas del ánimo caballeresco</i> , por don <b>Miguel ALONSO BAQUER</b> , Instituto Español de estudios Estratégicos .....	217
OBRAS EDITADAS POR EL MINISTERIO DE DEFENSA .....	249
BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN .....	259

## PRESENTACIÓN

Con ocasión del cuarto centenario de la primera parte de «El Quijote» nos sugirió el Estado Mayor del Ejército que dedicáramos un ciclo de conferencias a conmemorarlo. Lo hicimos con el ciclo que realizamos en nuestra sede de Mártires de Alcalá en octubre de 2005.

En su organización quisimos compaginar el homenaje a una obra maestra de la literatura universal, con algunos aspectos que relacionaran al personaje o la época con la milicia.

Para la primera parte recurrimos al asesoramiento de nuestro buen amigo el profesor D. Manuel Fernández Nieto a quien queremos agradecer su inteligente y desinteresado apoyo. Así, el propio profesor Fernández Nieto y sus colegas, D. Carlos Alvar Ezquerro, D. José Manuel Lucía Megías y D. José Montero Reguera colaboraron con sus excelentes conferencias.

Para la segunda hicimos uso de viejos amigos de la Revista y del Instituto de Historia y Cultura Militar: D. Antonio Mena Calvo, director del curso de música marcial; el profesor D. Antonio Espino López; D. Álvaro Soler del Campo, director de la Real Armería; y el general D. Miguel Alonso Baquer, quienes completaron con sus conferencias la parte no literaria del ciclo.

Como es habitual en los Extraordinarios de la Revista, ahora publicamos la versión escrita y ampliada de las conferencias impartidas. Al hacerlo queremos reiterar nuestro agradecimiento a todos los autores y recordar que esta publicación ha sido posible por el apoyo recibido del Estado Mayor del Ejército y del Centro de Publicaciones del Ministerio de Defensa.

## ARTÍCULOS



## SOBRE EL PRÓLOGO DE LA PRIMERA PARTE DEL QUIJOTE

Manuel FERNÁNDEZ NIETO<sup>1</sup>

Si leemos juntos los prólogos de Miguel de Cervantes a sus obras, observamos que existe una homogeneidad entre ellos aunque, como independientes que son y según el tipo de texto que presentan (relato pastoril, teatro, novela bizantina...), están relacionados con la obra que preceden. Es lo que Porqueras Mayo, el estudioso de los prólogos como género literario, llamaba *permeabilidad*<sup>2</sup>. Pero, además de introducir al escrito que acompañan, los prefacios cervantinos nos ofrecen datos sobre su vida, revelándonos opiniones en torno a su concepto de literatura y a los autores contemporáneos. Porqueras indica que: «Cervantes expone sus principales ideas preceptivas en los prólogos, ideas verdaderamente personales». Además, está claro que su sentido tiene un sin fin de matices que se revelan a medida que profundizamos en el libro. Por ello me ha parecido oportuno, dentro de este ciclo dedicado al cuarto Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, buscar a través del prefacio algunas claves que nos acerquen mejor a su obra y detenerme en desvelar el sentido de la ironía en él desplegado.

Aristóteles en su *Retórica* se refiere a prólogo, proemio, exordio, preámbulo e introducción como sinónimos del escrito que antecede a una obra y señala las fusiones que se dan entre ambos textos. Es sabido que el término prólogo procede del género dramático, más en concreto, de las tragedias griegas, en donde uno o varios personajes explicaban al espectador los puntos esenciales del argumento para una mejor comprensión y, a la vez, dis-

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> Porqueras Mayo, Alberto: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, C.S.I.C., 1957, p. 115, recojo aquí algunas de sus observaciones.

culpaban al poeta de censuras, solicitando la indulgencia del público. También el teatro latino utilizó el prólogo, transformado en un personaje alegórico, como encontramos en Plauto, aunque con mayor intención pues ya es habitual que el autor intente atraerse al lector, la *captatio benevolentiae*, tan característica de toda proluación a la que se unirá la función de completar, casi de adorno, los preliminares de un texto literario. Así sucede en los libros impresos en los siglos de Oro en los que el prólogo configura toda obra, al ser parte constitutiva del libro, y es utilizado por los autores para reflexionar y presentar su creación literaria, teniendo en cuenta que casi siempre es un verdadero epílogo escrito al concluir el texto.

Cuando, como sucede en el *Quijote*, coinciden el autor del prólogo y de la obra es inevitable que ambos textos se interfieran en estilo y fines, aunque cada apartado tenga diferente intención. Cervantes pudo escribirlo al concluir el relato, pero, aún así, lo tuvo que ir pensando de forma paralela puesto que, claramente, el autor utiliza la introducción para justificar algunas de las innovaciones de su libro y dar explicaciones de su contenido al lector.

Casi todos los estudiosos que se han acercado a la introducción del *Quijote*, han señalado las reticencias que contiene pero, pese a ello y con muy pocas excepciones, suelen preferir una lectura literal más que interpretativa del texto. Creo, sin embargo, que está última es la que nos facilita una mejor comprensión de las circunstancias en que el autor escribió su relato y del relato mismo. No olvidemos que sólo en la dedicatoria y en el prólogo se presenta Cervantes como escritor del texto, pues en la portada aparece como *componedor* (*compuesto por Miguel de Cervantes*), es decir el que junta unas cosas con otras, y en la narración se da la palabra a otros autores, de aquí, quizás, su reconocimiento como *padrastr*o de don Quijote. Como dice Molho:

«Todo el primer párrafo del *Prólogo* al «desocupado lector», es una meditación sobre el engendrar y la genética en general, meditación fundada en el símil del libro como hijo del entendimiento. Al autor le tocaría, pues, desempeñar la función paterna y desear que su hijo/libro fuera el más perfecto del mundo. A esta proposición, que ha de leerse como la mayor de un razonamiento, sucede una menor: «¿Qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo?...» De donde se sigue una conclusión implícita a la que se adosa nuevamente una consideración general sobre la paternidad indefectiblemente ciega ante las taras del hijo.

Ahí es donde encaja la frase litigiosa: «Pero yo, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote...», por la que se advierte al lector que el pro-

loguista no ha de implorar su indulgencia, dejándole el pleno ejercicio de su libertad de juzgar»<sup>3</sup>.

La alusión de «componedor» en la portada del libro y las palabras del prólogo parecen tener la misma intención por parte de Cervantes: oscurecer la autoría, algo que se manifiesta en los distintos términos que utiliza para calificar su obra: historia, crónica, lectura... Realmente el escritor sólo aparece citado en el capítulo VI como autor de *La Galatea* y, a la vez, como amigo del narrador puesto que hasta en las composiciones preliminares se elude su nombre a favor de sus criaturas; más adelante se referirá al «autor de esta historia», capítulo VIII, y después se cede la palabra a un transcriptor de una crónica redactada previamente por un tal «Cidi Hamete Benengeli, *historiador árabe y manchego*».

Desde el principio, Cervantes nos indica que nos va a ofrecer su relato *sin el ornato de prólogo*, una *historia monda y desnuda*, pero parece que se ve obligado a explicar algunas claves para comprender su obra, finge un diálogo para poder desvelar el contenido y la intención del relato, se dirige familiarmente a sus lectores de buena intención y también a sus posibles detractores –pedantes y bachilleres, según los menciona–, estableciendo un diálogo con su otro yo, un amigo consejero que se presenta inopinadamente, su originalidad ha provocado que se califique su introducción como un «antiprólogo»<sup>4</sup>. La misión de su discreto amigo no es otra, según afirma en el texto, que la de «reducir a claridad el caos de su confusión» y, en efecto, le procura la fórmula para componer su introducción, en especial las frases que aparenten *erudición y doctrina*. Consigue con este desdoblamiento «autoral» que el mismo prólogo sea una parodia de los preliminares, como la narración lo es de las novelas de caballerías («y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático...; en cuanto a los sonetos, epigramas...»). De esta forma, anula toda la falsa erudición que se hallaba desperdigada en algunos libros que mediante una balumba de citas pasaban por textos cultos, engañando a los lectores.

Nuestro escritor ha utilizado el prólogo de su obra como medio para entregarnos su particular poética, sus reflexiones en contra de la retórica de

<sup>3</sup> Maurice Molho; «Instancias narradoras en Don Quijote», en *Modern Language Notes*, 104 (1989), pp. 274-276, «...el nombre que encabeza el *Ingenioso Hidalgo* es el de una persona que sólo pretende –o aparenta pretender– haber ajustado elementos y pedazos para componer la historia de un protagonista de quien declara: «*aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote*». (I Prol.). Frase de difícilísima interpretación y múltiple sentido». La frase encierra posiblemente una alusión paródica a la afirmación de Plinio (VII, I) que «no pocas veces la naturaleza más que madre es madrastra».

<sup>4</sup> V. J. M. Martínez Torrejón; «Creación artística de los prólogos de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XXII, 1985, p.169, y ESCUDERO, Carmen; «El prólogo al Quijote de 1605...», p.182.

su tiempo. Lo que en realidad está defendiendo es la libertad de creación, evitar las trabas impuestas por ciertos usos literarios y por la inflexible crítica académica: «procurar que a la llana, con palabras significantes... dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos». Porqueras señala como típico del manierismo español la reflexión intelectualista sobre el arte en general: «los prologuistas empiezan también a ensayar y reflexionar sobre los prólogos, y rompen antiguos moldes. Así se explica el prólogo al *Quijote* I como una meditación manierista sobre el prólogo, para rebasarlo y desintegrarlo, y mostrar así el mismo proceso creativo del prólogo... el prólogo es sentido ya como vehículo expresivo propio, independiente, con vida propia»<sup>5</sup>.

Para Jean Canavaggio, Cervantes: «Lejos de sobrecargar el discurso prologal, marca, al contrario, una indudable soltura en el empleo de giros y fórmulas tantas veces experimentadas anteriormente. Más aún: dicha soltura denota, en realidad, un uso capcioso de la configuración topológica de este discurso, uso que determina una verdadera subversión del prólogo como forma canónica. En el primer *Quijote*, un prólogo del prólogo –análogo al soneto del soneto de Lope– nace de las reticencias del narrador frente a los requisitos del género y se va desarrollando a manera de paradoja, conforme se rechaza «la innumerabilidad y catálogo» de los acostumbrados ornatos»<sup>6</sup>.

Alberto Sánchez cree que el prólogo de la primera parte del *Quijote* se puede dividir en tres partes, en analogía con las divisiones de la retórica tradicional: *exordio*, *proposición* y *epílogo*, es decir, una estructura tripartita que distribuiría el contenido. En la primera parte, se manifiestan, a su vez, tres motivos: la cárcel donde se engendra la obra, la autoría del texto y el libre albedrío del lector. En la segunda o *proposición*, desarrollada al estilo de los diálogos renacentistas entre el escritor y un amigo, también voz de su creador, se realiza una fina sátira a las costumbres literarias de la época: introducciones, versos preliminares, citas y anotaciones eruditas, bibliografía de relleno... Por último, el *epílogo*, enumera los tres rasgos esenciales de su relato: su carácter laico o profano, sin mezclar «lo humano con lo divino»; un estilo llano sin artificio y el humor como excipiente de toda la historia pues, sobre todo, se trata de una parodia de los libros de caballerías<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Vid. A. Porqueras, «Los prólogos de Cervantes», en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 116. De todas formas, queda patente en el prólogo cervantino su contestación a las normas de la preceptiva al uso, frente a Lope, Tirso o Quevedo.

<sup>6</sup> Vid. Jean Canavaggio: «Cervantes en primera persona», en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 67-68.

<sup>7</sup> Vid. Alberto Sánchez: «El prólogo del primer Quijote», en *Magister* (Oviedo), II, 1984, pp.14-15.

Veamos, analizando el texto prologal cervantino, las distintas posibilidades de interpretación, sin olvidar que, como indicaba González de Amezúa, es un «capítulo de sus propias memorias, íntimos desahogos suyos que alguna vez pagará con setenas»<sup>8</sup>.

Comienza el texto con el inusitado adjetivo *Desocupado lector*. Si acudimos al diccionario de Covarrubias encontramos que este término significa «El que no tiene en qué entender», es decir, «el que está desocupado o no tiene nada que hacer», tal como se ha remarcado en algunas traducciones de la novela. Para su tiempo no dejaba de ser algo peyorativo para quien tomase este libro, no está de acorde con la *captatio benevolentiae* característica de los proemios, por ello, algunos cervantistas, creo que según una interpretación poco literal, le han buscado un significado menos agresivo como: *el que está libre de prejuicios*. Quintiliano en *Institutiones*, (IV, II, 45), recoge, siguiendo referencias anteriores, el término «otiosus», para referirse al lector pero es más que dudoso que Cervantes conociera este texto concreto. Mario Socrate piensa que se refiere aquí al lector no habitual, al ocasional o marginal y George McSpadden señala un antecedente del «Desocupado lector» cervantino en el *Palmerín de Inglaterra* (1547) donde dice: «ociosos lectores», aunque aquí no se halla al principio del texto sino al final de un párrafo extraordinariamente retórico que resta fuerza a la calificación de *desocupado*. Ahora bien, no olvidemos que Cervantes también se dirige a su público, poco después, como «lector carísimo», fórmula muy similar a la de la prolucción de *La lozana andaluza* (1528) de Delicado, o al «amantísimo lector» que se inserta en *El patrañuelo* (1567) de Timoneda; McSpadden cuenta más de veinte inicios similares en prólogos de obras anteriores a 1600, lo habitual era utilizar un epíteto más amable que el de *desocupado*. Juan Carlos Rodríguez piensa que a Cervantes le interesa esta introducción: «como signo básico de su espejo inverso: el ser escritor que en el mercado necesita de un público. De ahí el increíble comienzo: «*Desocupado lector*», y anota que este inicio apunta a «lo que se suele llamar «*cultura del trabajo*», algo impuesto por el horario del reloj capitalista y su mercado... Él escribe para rellenar ese tiempo «no ocupado», una imagen del tiempo que no existía en la Edad Media. El tiempo que se puede «entretener» con la lectura, el tiempo del primer mundo burgués hasta hoy». En cualquier caso, Cervantes con el término *desocupado* establece

---

<sup>8</sup> Agustín González de Amezúa y Mayo: «Cervantes creador de la novela corta española». Introducción a la edición crítica y comentada de las *Novelas ejemplares*, Madrid, C.S.I.C., I, 1956, p. 548.

una clara intencionalidad de sorpresa ya que, más adelante, alude al *lector carísimo* y, por último, al *lector suave*<sup>9</sup>.

Sigue diciendo Cervantes: *sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse*. Llama la atención, en este párrafo, la alusión a «hijo del entendimiento», (en una de las ediciones de Valencia se dice «de mi entendimiento»), que alude a una potencia del alma: la inteligencia, pero que indica que el relato es producto de su imaginación, esto suponía un reconocimiento de marginación de lo habitual: narrar una historia de acuerdo con la realidad, Cervantes deja sentado que se trata de algo inventado por él, sin embargo a medida que avanza el prólogo, probablemente por razones de preceptiva, nos va confundiendo con otras calificaciones.

*Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel donde toda incomodidad tiene sus asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?*

La primera idea tal vez proceda de la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara, obra que Cervantes debía conocer pues aparece reflejada en algunas páginas del *Quijote*. El autor se presenta como *semejante* de su personaje sin aclarar a qué se refiere: puede aludir a la condición de hidalgo, al aspecto físico, a su carácter caprichoso, a la falta de formación..., realmente no es posible establecer el parecido<sup>10</sup>. Por otra parte, la ironía de estas frases enla-

<sup>9</sup> Vid. PORQUERAS, «Los prólogos...», ant. cit., pp. 116-117; Leonardo Sciascia «Desocupado lector», en *El País*, 26-12-1984, pp. 9-10. Mario Socrate, *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974, p.90. George McSpadden, *Don Quijote and the Spanish Prologues*, Potomac, Maryland, José Porrúa Turanzas, 1979, pp. 8-10. Juan Carlos Rodríguez «Epílogo. Los prólogos a los Quijotes (con el Guzmán y un intermedio ejemplar)», en *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona, Debate, 2003, p. 430.

<sup>10</sup> Ciriaco Morón, en «El prólogo del Quijote de 1605», en Giulia Mastrangelo Latini et alii, Edits., *Studi in memoria di Gionanni Allegra*, pp. 137-8, piensa que Cervantes reproduce aquí la definición escolástica de generación y añade: «Aunque dice *cada cosa*, se refiere a la única generación posible: la de seres vivientes o, como ya decía Sto. Tomás, la de hijos del entendimiento. Generación, padre con hijo guapo o feo, padrastro de Don Quijote, son expresiones de la compleja relación entre el autor y el texto. Escribir es el encuentro, como lucha y como fusión de lo que quiero decir (padre) con lo que digo sin querer (padrastro); pero en todo caso, el texto es siempre hijo de su autor y de las circunstancias en que se escribe». V. A. Rosenblat, «Glosa cervantina: cada cosa engendra su semejante», en *Revista Nacional de Cultura*, XII, 1950, pp. 92-95. En torno a esta afirmación del prólogo, establece sus reflexiones Juan Bautista Avallé-Arce, «Las directrices del prólogo de 1605», en *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación March-Castalia, 1976, pp. 13-35.

za con el principio del capítulo XLIV de la segunda parte, cuando se queja Cidi Hamete de «haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote». La alusión a su *estéril y mal cultivado ingenio* puede ser respuesta a la conocida frase de Tamayo de Vargas calificando a Cervantes de «ingenio lego», concepto que llega hasta Unamuno cuando afirma que el autor del *Quijote* es inferior a su obra<sup>11</sup>.

Con respecto a la cárcel donde se concibió el *Quijote* ha habido todo tipo de interpretaciones: desde el reconocimiento de un hecho real a la pura metáfora. Clemencín comenzó por enmendar el texto cervantino con la nota siguiente: «Siguiendo el hilo de la metáfora debió decirse: *¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino un hijo seco, avellanado, antojadizo ... bien como quien se engendró en una cárcel. Diciéndose la historia del hijo, y más llamándose a éste seco y avellanado, ocurre que el hijo es D. Quijote, y lo engendrado en la cárcel no fue D. Quijote sino la historia.* La especie de que Cervantes ideó el plan del Quijote estando preso, la confirmó él que con el nombre supuesto de Alonso Fernández de Avellaneda escribió la continuación del *Quijote...*»<sup>12</sup>. Nicolás Díaz de Benjumea piensa que la cárcel del prólogo es una velada alusión a la incomodidad y el triste ruido de la corte de Madrid y aún de la misma España. En su edición del *Quijote* dice: «Expresión probablemente metafórica. Fue en tal sentido usada por multitud de escritores, refiriéndose a las cortes llenas de bullicio y de incomodidad, en oposición a lo espacioso y tranquilo de los campos e inspiración que engendran sus bellezas. Lope de Vega emplea una expresión parecida en una de sus obras, y Shakespeare, en la misma época, pone en boca de *Hamlet*, que para él, «toda la Dinamarca es una cárcel». Salvador de Madariaga también interpreta el encierro de forma simbólica, pues cree que: «Cervantes estaba prisionero en la cárcel más incómoda y triste de todas: la de la pobreza»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Vicente Gaos, *Claves de Literatura Española*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 154, cree que: «Cervantes sale al paso de este concepto, en el prólogo a la primera parte del *Quijote*, con declaraciones irónicas: «El estéril y mal cultivado ingenio mío», «mi insuficiencia y pocas letras». A la vez ataca a los «pedantes y bachilleres» y hace la crítica de la erudición falsa y ostentosa. La curiosidad intelectual de Cervantes se trasluce en la frase en que se confiesa «aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles» (*Quijote*, I, IX).»

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por... y comentado por Diego Clemencín*, Madrid, Aguado, 1833, p. XLV.

<sup>13</sup> Nicolás Díaz de Benjumea, «La cárcel Mitológica de Argamasilla», en *Revista Contemporánea*, Madrid, 30 de septiembre de 1877. Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesto por..., edición anotada por D. Nicolás Díaz de Benjumea, I, Barcelona, Montaner y Simón Edits., 1880, p. 518. Más tarde, el ilustre hispanista James Fitzmaurice-Kelly, en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, La España Moderna, 1901, se refiere a esta frase como un «tropo». Salvador de Madariaga, *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psico-*

Hoy por hoy no se puede aceptar la estancia de Cervantes en la cárcel de Argamasilla de Alba, la conocida como «Cueva de Medrano», ni en El Toboso, Quintanar o cualquier otro *lugar de La Mancha*, pero la alusión concreta a una cárcel parece ser verdadera. La mala intención de Alonso Fernández de Avellaneda, en la prolucción al falso Quijote, es determinante al jugar con los vocablos *yerros* como errores y también como las rejas de una prisión por «haberse escrito entre los de una cárcel; y así no pudo dejar de salir tiznada dellos». En la actualidad se aceptan tres estancias de Cervantes en una cárcel: en Castro del Río, en 1592, en la Real de Sevilla, a fines de 1597, también en este lugar, en el último tercio de 1601 y, probablemente, hasta primavera del año siguiente y, tal vez, hasta principios del 2003. Pese a la realidad del encierro de Cervantes, Américo Castro apunta: «Se ha escrito mucho sobre la cárcel en que pudo empezar a forjarse el *Quijote*; lo evidente para mí es que tuvo que ser concebido en la más apartada reclusión del ánimo cervantino, allí justamente «donde toda incomodidad tiene su asiento»<sup>14</sup>.

También sorprenden en este párrafo las calificaciones de *estéril y mal cultivado ingenio mío*. Podría ser una alusión a su falta de estudios y de publicaciones, pues *La Galatea* se realizó en la lejana fecha de 1585. Así lo interpreta Américo Castro al señalar que salía don Quijote «a la vida tras veinte años de mutismo... a lo largo de los cuales corre un lento proceso de interiorización y meditación, el cual le permitió zafarse de cuantos modelos de libros corrían por España e Italia. Lope de Vega, al escribir en prosa,

---

*lógico sobre el «Quijote»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, p. 22; Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, II, pp. 503-517, piensa que la estancia en la cárcel de Cervantes, más que en la cita del prólogo está reseñada en la descripción de la Cueva de Montesinos, cap. XXIII de la segunda parte.

<sup>14</sup> Nuestro autor regresó de nuevo a la cárcel de Sevilla entre finales de enero de 1602 y principios de 1603, según se deduce de un documento, publicado por Ramón León Máinez en *Cervantes y su época*, (Jerez de la Frontera, Litografía Jerezana, 1901, pp. 513-514), en el que dice: «...de los cuales no ha dado cuenta en los dichos libros; y para que la viniese a dar se han dado cartas para que el Sr. Bernabé de Pedroso le soltase de la cárcel donde estaba en Sevilla, dando fianzas de venir a darlas dentro de cierto término, y hasta ahora no ha venido, ni hay razón de las diligencias que se han hecho. Fecho en Valladolid a 24 de enero de 1603». Vid. Ascensión de la Plaza, «Carta autógrafa e inédita de Cervantes», en *Factor Cinco*, nº 6, abril de 1993; A. Castro, «Los prólogos al *Quijote*», en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, prólogo de J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Trotta, 2002, p.532; F. Rodríguez Marín, «La cárcel en que se engendró el *Quijote*», en *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947, pp. 65-77; Astrana Marín, *Vida...*, ant. cit., V, pp. 243-298 y Geoffrey Stagg, «Castro del Río ¿cuna del *Quijote*?, en *Clavileño*, nº 36, 1955, pp. 1-11, donde estuvo encarcelado nuestro autor en 1592. Sobre un supuesto encarcelamiento de Miguel de Cervantes en algún *lugar de La Mancha*, vid. Manuel Fernández Nieto, «Para una Ruta del Quijote: la primera salida», en *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, 1999, 17, pp. 41-61.



derramaba el manantial de su espontaneidad expresiva, sin empeñarse mucho en inventarle un nuevo cauce. Cervantes, muy al contrario, consumió años en proyectos de ingeniería literaria que no debieron recibir la aprobación de la crítica». Ahora bien, teniendo en cuenta la manifiesta ruptura de Cervantes con Lope de Vega, se podría tratar de un velado ataque a su rival puesto que éste, en el prólogo de *La Arcadia*, dice: «¿Qué pudo dar una Vega tan estéril, que no fuesen pastores rudos?», indudablemente la referencia es un tópico pastoril aunque aquí no parece casual la coincidencia con el término cervantino<sup>15</sup>.

La misma relación Cervantes-Lope podemos establecer en el siguiente párrafo:

*El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento.*

Para mí, esta situación alude a la estancia de Lope de Vega en Alba de Tormes como secretario del Duque, don Antonio Álvarez de Toledo, desterrado en esta ciudad donde había creado una pequeña corte renacentista con sus poetas y músicos. El palacio, los jardines y las riberas del Tormes son motivo de inspiración para Lope cuyo paisaje recrea en finos versos de tono pastoril; por entonces, entre 1591 y 1595, escribe *La Arcadia*, impresa años después en Madrid, en 1598, con posteriores ediciones en 1599, 1602 y 1603, cuando ya había abandonado su labor junto al duque. Recordemos, además, que la publicación tuvo la consiguiente polémica, en especial con Góngora, al estampar su autor el escudo de los Carpio en la portada y que el propio Cervantes cita en los versos preliminares del Quijote a nombre de *Urganda la desconocida*<sup>16</sup>. A estos años corresponden otras obras de Lope:

<sup>15</sup> Vid. A. Castro, «Los prólogos al *Quijote*», ant. cit., p. 532.

<sup>16</sup> Vid. Joaquín de Entrambasaguas, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1946, pp. 161-192, y Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 85-111. Estas frases con indudable eco horaciano, para Arturo Marasso en «Cervantes y Quintiliano», en *La invención del Quijote*, Buenos Aires, Lib. Hachette, 1954, pp. 119-121, están inspiradas en las *Institutiones* (X, 3) de Quintiliano, ya que allí se indica que la amenidad de los campos, etc., más bien distraen que recogen la imaginación, Cervantes con las mismas imágenes parece oponerse al escritor latino, ya que, según Marasso:» Por instinto de evasión una obra penetrada de campo, se escribe en la ciudad que es una cárcel, y lo que es peor, en la verdadera cárcel, con el ánimo lleno de cuidados, sin esa quietud de espíritu, propicia a la meditación y a la labor creadora». Mary M. Gaylord en «Los espacios de la poética cervantina», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 357-368, inter-

el poema *Isidro* (Madrid, 1599) y *El peregrino en su patria* (Madrid, 1604) que también parecen ser sujeto de crítica en la novela cervantina. Vicente Gaos interpreta estas frases como un pasaje irónico al que no conviene una lectura literal puesto que, según indica: «El sentido de un texto humorístico debe ser la resultante de tomar en cuenta las zumbas y las veras»<sup>17</sup>.

*Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires.*

Este párrafo, en principio un tópico vulgar y corriente, es para don Antonio Vilanova una idea sacada del *Encomium Moriae* de Erasmo<sup>18</sup>, sin embargo, esta referencia filial parece consecuencia del anterior reconocimiento del libro como *hijo del entendimiento*.

De más difícil interpretación es el aserto siguiente:

*Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto al rey mato. Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la*

---

preta estas frases como metáforas del deseo de un espacio quintaesenciado, como un *locus amoenus* ideal dentro de la creación cervantina, opuesto al de la cárcel. Jaume Garau Amengual en «El tratamiento del paisaje natural en el Quijote», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Anthropos*, 1991, pp. 559-565, piensa que se trata simplemente de una referencia al paisaje natural.

<sup>17</sup> Vicente Gaos, apéndices a Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gredos, 1987, III, p.45, se pregunta: «¿Hemos de tomar estas palabras en broma o en serio? ¿Cree Cervantes que la obra de arte puede gestarse en cualesquieras condiciones? No, opina muy seriamente que la obra de arte exige determinadas condiciones materiales y espirituales para su elaboración. La inspiración sola no basta. Pero Cervantes es un humorista, y en vez de abordar la cuestión en serio y de modo directo, lo hace en broma y al paso que, exagerando y ridiculizando la necesidad de esas condiciones, parodia el artificioso mundo pastoril. Sólo «el sosiego» (material) y «la quietud del espíritu» son requisitos necesarios. Lo demás, lo puesto en medio, es pura broma».

<sup>18</sup> Antonio Vilanova señala algunas coincidencias más entre el prólogo cervantino y el texto erasmiano en su artículo: «La Moria de Erasmo y el prólogo del Quijote», en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 64-76. Marcel Bataillon no cree que Cervantes hubiera llegado a conocer el texto de Erasmo; vid. *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1978, pp. 327-346.

*historia todo aquello que te pareciere, sin temor de que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.*

El reconocerse Cervantes en el prólogo como padrastro deriva de la ficción, mantenida a lo largo del relato, de que la historia de don Quijote fue redactada por otros escritores, como Cidi Hamete Benengeli, y sacada de crónicas de La Mancha, siguiendo la pauta marcada por algunos libros de caballerías en los que sus autores simulan ser simplemente transcriptores de un texto. Sin embargo, aquí el autor trata de establecer una distancia con su criatura, don Quijote, pues así si hay algún error o defecto en la narración, será culpa del padre verdadero: Cidi Hamete Benengeli<sup>19</sup>. Muy distinta es la interpretación de Salvador de Madariaga para quien esto supone un reconocimiento, por parte de Cervantes, de que el hidalgo manchego es más «hijo de la Naturaleza que suyo propio, y adivinar que aquel *hijo seco y avellanado* había de crecer con el tiempo más alto de lo soñado por su padrastro» y concluye que, precisamente, por reconocerse Cervantes *padrastro* de su protagonista: «Todo en el *Quijote* revela improvisación. Todo indica que Cervantes lo escribía al dictado de una subconsciencia rica en estados de ánimo. ¿Qué de extraño que a veces el alma fluida del poeta cayera por bajo de propia creación?»<sup>20</sup>. Además se suma a esto la falta de tutela de su creador, la libertad con que actúa el protagonista hasta caer en el ridículo y el maltrato, actos más adecuados para ser descritos por un padrastro que por un padre.

La metáfora fluvial de «irse con la corriente al uso» es realizar, sin pensarlo, lo que hace todo el mundo, pero nuestro autor no quiere solicitar a nadie que disculpe las faltas de su hechura, en contradicción con el reconocimiento anterior de *padrastro*, pues pide que se perdonen las faltas de este su hijo, dirigiéndose ahora al lector como «carísimo», queridísimo, a diferencia del *desocupado* inicial. Ahora bien, pese a la cariñosa referencia al

---

<sup>19</sup> Vid. Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 128-134.

<sup>20</sup> Baldomero Villegas, *Estudio topológico sobre el Don Quijote de la Mancha del sin par Cervantes*, Burgos, Imp. del Correo de Burgos, 1897, pp. 23-28, cree que Cervantes alude a que debajo de la capa de las apariencias oculta un fin. Salvador de Madariaga, ob. cit., pp. 14-18. Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965, p.401, interpreta esta afirmación como una crítica de Cervantes a Erasmo reprobando la locura, de aquí que no se reconozca padre sino padrastro, aunque, a medida que avanza el relato, el autor: «se va convirtiendo cada vez más en el padre amante de su criatura literaria, ya que Don Quijote, cuando habla de cualquier problema de la vida que no se refiera a lo caballeresco, se conduce siempre como la persona más cuerda y amable, como un perfecto hidalgo». Sobre esta relación padre-padrastro establece diversas conjeturas psiquiátricas José Manuel Bailón-Blancas en *Historia clínica del caballero Don Quijote*, Madrid, Gráficas Cañizares, 1993.

lector añade: *...tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado* [como el mejor, como el que puede servir de ejemplo] y *estás en tu casa, donde eres señor della*, es decir, deja al lector que opine libremente para lograr una objetividad ideal<sup>21</sup>. Tópico es el resto del párrafo al referirse al *Rey de sus alcabalas* y que *debajo de mi manto, al Rey mato*, ya que alude a un refrán, sin duda conocido, que decía: *Debajo de mi manto, al rey me mato o al rey me mando*<sup>22</sup>.

Cervantes por último reconoce, tal vez sinceramente, los defectos de su creación y por ello acepta que cada lector pueda juzgarla sin ningún temor por ejercer su opinión: *libre de todo respecto* [por respeto, latinismo corriente en la época de Cervantes] y *obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor de que te calunien* [de *caloñar*, que significa «exigir responsabilidad, principalmente pecuniaria, por un delito o falta»] *por el mal ni te premien por el bien que dijeres della*.

Con estas últimas frases, parece adivinar Cervantes la suerte que correrá su libro en manos de los futuros críticos. Algunos estudiosos de la novela, pese a las advertencias y objeciones del propio autor, especialmente en la segunda parte, han intentado rehacer el texto o imaginar los más recónditos pensamientos e intenciones en la mente de su creador. Desde los comentaristas del siglo XVIII a las últimas ediciones del Quijote, ya en nuestro siglo, se ha querido enmendar la plana a Cervantes, sin tener en cuenta la autocrítica del escritor que, consciente de su invención: la novela, nos intenta explicar en qué consiste y qué reglas tiene este nuevo género literario.

*Solo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé por no saber lo que escribiría; y estando*

<sup>21</sup> Vid. G.D. Trotter, *Cervantes and the Art of Fiction*, Inaugural Lecture of the Chair of Spanish at the University of Exeter, Exeter, 1965, p. 19.

<sup>22</sup> Vid. Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Nueva edición crítica...dispuesta por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1947, I, pp. 19-20; Edwin Williamson, «Debajo de mi manto, al rey mato»: inspiración e ironía en el Quijote», en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 595-600 y *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 123-133.

*una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero.*

Al indicar Cervantes que la historia se entrega «monda y desnuda», manifiesta el deseo de salirse de lo habitual en la introducción de los libros entonces publicados, a cuyo frente solían estamparse textos laudatorios compuestos por amigos del escritor, aunque era corriente que los redactase el propio autor, y también nos señala que lo hace con la mayor sencillez posible<sup>23</sup>. La dificultad que manifiesta en redactar el prólogo, es consecuencia de la indefinición de su obra, aquí podría haber explicado su novedad literaria, pero en este caso sí que se hubiera salido del propósito de la prefación puesto que, en general, ésta no solía tener carácter doctrinal, por ello afirma que Don Quijote lo componen «pensamientos varios y nunca imaginados». En los capítulos VI, VII, XLVII, XLVIII, XLIX y L, Cervantes va desgranando diversas teorías y cánones de la narración, pero lo hace dentro de la acción novelesca y como opinión de sus personajes sin sentar plaza de preceptista, es decir sin encajar una doctrina que pudiera molestar al lector, especialmente al erudito, por eso le «costó algún trabajo el componerla», pues quería «irse de la corriente al uso».

Cervantes medita ahora sobre el resultado de su creación, ha escrito un relato y lo tiene que entregar a los lectores, pero la opinión que éstos puedan emitir de la obra le paraliza, no sabe qué hacer. En ese momento inventa a un amigo lo cual le permite convertir el prólogo en un diálogo, expresión, por una parte, del pensamiento del autor y, por otra, de las preguntas

---

<sup>23</sup> Rodríguez Marín en su edición crítica de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Atlas, 1947, I, p.21, cita un texto de Luis Barahona de Soto, donde dice: «Por eso este mismo de quien he dicho solía reírse de los sonetos que los autores acostumbran poner al principio de sus libros en su loa, diciendo que son demasiados, porque nunca pueden dejar de ser lisonjas, pues se hacen para que su autor se satisfaga de ellos, y no para dar cierto crédito de lo que en libro se contiene». W. P. Ker («Don Quixote», en *Collected Essays*, Londres, 1925) señala el efecto paralizante de una gran parte de la literatura humanística del Renacimiento y la liberación que supuso el *Quijote* sobre los autores. Juan Carlos Rodríguez, ob. cit., p. 431-432, cree que con los términos «monda y desnuda» son una reivindicación de Cervantes como autor de un libro «que sale desnudo y que sólo tiene la legitimación del propio «yo» que escribe».

que se pudieran plantear ante sus afirmaciones. Este coloquio, además de por la sátira que encierra, es un exponente de la teoría literaria de su autor pues defiende un estilo diferente de escribir prosa: ajena de erudición y libre de creación, es decir clara y sin trabas eruditas aunque, en principio, se tenga que ceñir a un relato caballeresco que rellenará con distintos géneros literarios. Esta conversación con su otro yo escenifica el momento de creación del escritor con sus dudas, certezas e impresiones pero también con la seguridad de haber encontrado una fórmula distinta a la de los narradores de su tiempo<sup>24</sup>.

Aparte de describirse con la imagen tópica del escritor, Cervantes nos va confundiendo con la calificación de su libro que presenta como: *la historia de don Quijote... las hazañas de tan noble caballero*. Cervantes necesita un «alter ego» para dialogar sobre su creación, un coloquio que le permita satirizar la costumbre de los escritores al utilizar en sus libros, para aparentar erudición y conocimientos, una balumba de citas fáciles y, casi siempre, inconvenientes:

*..Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos...*

Claramente las alusiones al vulgo como lector no formado, aparte de ser un tópico, pueden estar relacionadas con las frases del segundo párrafo del capítulo XLVIII de la primera parte donde el canónigo, sosia del propio autor, dice: «...puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros». Para añadir más ade-

---

<sup>24</sup> Williamson, *El Quijote...*, ob. cit., pp. 126-127, interpreta la introducción de un amigo imaginario, como «un recurso que permite a Cervantes poner de manifiesto el estado de cosas entre un autor de la época y su público. Él y su amigo representan dos actitudes opuestas del autor para con un hipotético lector. Para sí mismo se reserva el papel de un escritor que se niega a utilizar los embustes de sus colegas, pero que no por ello deja de temer que el lector pueda despreciarlo por su evidente falta de autoridad. A Cervantes claramente le gusta esta imagen propia de un escritor tímido, terriblemente honesto, con una inhibición neurótica que le impide publicar los frutos de su imaginación por temor a ser rechazado por puro capricho de un lector despótico. Por contraste, está el cinismo arrogante del amigo que recomienda a Cervantes que simule seguir la tradición, pero permanezca fiel a su sincero deseo de presentar su historia como ficción, *monda y desnuda*. De esta manera, se hace responsable al amigo de cualquier ignominia que pueda corresponder a la deshonrosa manera de dirigirse al lector del Cervantes real».

lante unas reflexiones, expresadas de forma muy similar al prólogo: «Pero lo que más me le quitó de las manos y aun del pensamiento de acabarle [ alude a un supuesto libro de caballerías que estaba escribiendo] fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se que dan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, deste modo vendría a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo».

Cervantes teme, además, que tras casi veinte años sin publicar, puesto que su primer libro, *La Galatea*, salió en 1585, y con cerca de sesenta de edad, no sea bien acogido su libro por ser una lectura *seca como un esparto, ajena de invención y menguada de estilo pobre de conceptos*; estos adjetivos, aplicados a su obra, se pueden interpretar como un ejercicio de modestia, no sin ironía, frente a epítetos utilizados por algunos autores contemporáneos para calificar sus escritos y, especialmente, para rechazar las críticas, pues el *Quijote* es lo contrario: jugoso de contenido, creativo y con un rico lenguaje e ideas<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> POLINOUS, *Interpretación del Quijote*, Madrid, Imp. de Dionisio de los Ríos, 1893, pp. 19-29, cree que este desprecio, tocado de ironía, se refiere a la creación externa: «seca como un esparto comparada con el fondo lleno de jugo y doctrina, rico de invención y conceptos». Supone Canavaggio que Cervantes, pese a su afirmación, no era un ignorado escritor pues, durante estos años, pudo ser conocido como romancista y circularía alguno de sus relatos. Mateo Alemán publica al frente de *Guzmán de Alfarache* dos dedicatorias, una, dirigida al *vulgo*, es una descalificación de las críticas que pueda hacer este conjunto de personas a su libro, pues, considera que es ignorante, mordaz y envidioso, para concluir: «Libertad tienes, desenfrenado eres, materia se te ofrece: corre, destroza, rompe despedaza como mejor te parezca, que las flores holladas de tus pies coronan las sienas y dan la fragancia al olfato del virtuoso. Las mortales navajadas de tus colmillos y heridas de tus manos sanarán las del discreto, en cuyo abrigo seré dichosamente de tus adversas tempestades amparado». La segunda, dirigida al *discreto lector*, adopta el tono habitual de *captatio benevolentia* y conceptos que pudo tener en cuenta Cervantes; así Mateo Alemán dice: *Bien veo de mi rudo ingenio y cortos estudios fuera muy justo temer la carrera y haber sido esta libertad y licencia demasiada [...] Y tú, [discreto lector], deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente*. Sobre el estilo de Cervantes en el *Quijote*, vid. Leo Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 135-187.

Cervantes afirma, a continuación, que su libro carece:

*...de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuente. Pues ¡qué, cuando citan la Divina Escritura!. No dirán sino que son unos Santos Tomases y otros doctores de la Iglesia, guardando en esto un decoro tan ingenioso, [decoro con el sentido de «adecuación entre el tema de la obra y el estilo o registro para tratarlo»; ingenio vale aquí por sutileza, capacidad de ver o crear conceptos, se trata otra vez de una ironía] que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo el oírle o leelle.*

De nuevo la ironía cervantina se centra en los usos literarios de su tiempo que provocaba que los libros, para aparentar *erudición y doctrina*, aparecieran plagados de citas al margen y de recopilaciones aclaratorias al final del texto. Casi todos los anotadores del *Quijote* han señalado que estas palabras aluden a las prácticas literarias de Lope de Vega y, tal vez, a Mateo Alemán. En efecto, Lope en las obras publicadas en estos años, *La Arcadia* (1598), *Isidro* (1599) y *El peregrino en su patria* (1604) hace gala de una erudición, no acorde con su poca formación, que sus allegados, como el propio Cervantes, conocerían muy bien. La referencia a Aristóteles, Platón y un sin fin de filósofos es inmediatamente reconocible a cualquiera que hubiera leído las páginas del poema *Isidro o El peregrino en su patria* lopiano. En cuanto a la mezcla de religioso y profano: *en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano*, no era extraño que en libros de entretenimiento aparecieran alternativamente episodios religiosos junto con aventuras amorosas. Ejemplo conocido es también el libro de Lope de Vega *El peregrino en su patria*, donde encontramos la historia de Pánfilo y Nise, junto con el relato del peregrino alemán o los milagros que se describen más adelante, aparte de los autos sacramentales incluidos en el *corpus* de la narración<sup>26</sup>. Sigue diciendo:

---

<sup>26</sup> Mateo Alemán en su *dedicatoria al discreto lector*, ob cit., dice:»No es todo de mi aljaba; mucho escogí de doctos varones y santos: eso te alabo y vendo. Y pues no hay cosa buena que no proceda de las manos de Dios, ni tan mala de que no le resulte alguna gloria, y en todo tiene parte, abraza, recibe en tí la provechosa, dejando lo no tal o malo como mío».



*De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro.*

Cervantes desenmascara aquí la costumbre de los escritores de citar sin ninguna moderación autores, obras y dichos de erudición para hacer creer al lector que poseían grandes conocimientos cuando, en realidad, eran citas extraídas de los repertorios comunes de la época: desde Ravisio Textor a Calepino o las diversas crestomatías de la época. Otra vez tenemos que señalar el caso de Lope de Vega puesto que, tanto en el texto como al final, de *La Arcadia*, *Isidro* y *El peregrino en su patria*, aparecen abundantes notas y la lista alfabética de los libros y autoridades que había utilizado para crear su obra. Así la edición de *La Arcadia* de Martín Nucio, (Anvers, 1605), tiene un apéndice final de casi sesenta páginas, con el epígrafe «exposición de los nombre poéticos e históricos» allí citados<sup>27</sup>.

Las declaraciones del proceso por la muerte de Ezpeleta, incidente en el que se vio envuelto Cervantes el mismo año de la publicación del *Quijote*, nos pueden explicar las siguientes frases del prólogo y las referidas a ellas en el del apócrifo de Avellaneda. Cuando en el primero se refiere a la falta de poemas al frente de su obra:

*También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo se que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España.*

Tal vez esté aludiendo a aquellos aristócratas que frecuentaban su casa en la calle del Rastro de Valladolid, todavía no marcada por el caso Ezpeleta, y a los que, efectivamente, pudo recurrir en los preliminares del texto

---

<sup>27</sup> Como muestra de la ostentosa erudición de Lope en *El peregrino en su patria*, (Sevilla, 1604, fol. 109), véase el principio del libro III: «Dize Boecio que ninguno es desdichado sino el que piensa que lo es. Y Séneca, que ninguna tierra es destierro, sino otra diferente patria. Y Terencio, que conviene pensar en las desdichas, porque cuando vengan ninguna parezca nueva. Y Adimanto en Platón, que ninguna cosa grande es fácil. Y Aristóteles, que más se ama lo que se alcanza con mayor trabajo. Y Tulio que el destierro es terrible...».

para, según costumbre de entonces, acreditar la publicación<sup>28</sup>. Esto explicaría la referencia de Avellaneda de que Miguel de Cervantes está tan falto de amigos que: «cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos...al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonada, por no hallar título [persona de la nobleza] quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca...», refiriéndose probablemente al trasfondo del proceso en el que salieron a relucir desde el amancebamiento consentido de Isabel Saavedra, la hija del escritor, hasta las actividades de tercería amorosa de algunas de las vecinas. En la referencia a los «dos o tres oficiales amigos» que podían redactar los versos preliminares, se ha querido encontrar una alusión al *poeta sastrero* de Toledo, Agustín Castellanos, pues el término oficial equivale a *menestral o artesano* y serviría de contraste a los aristócratas antes citados<sup>29</sup>.

*En fin, señor y amigo mío –proseguí–, yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos de La Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos. De aquí nace la suspensión y elevamiento, amigo, en que me hallastes, bastante causa para ponerme en ella la que de mí habéis oído.*

Vuelve el autor a desconcertarnos con la indicación de dejar a don Quijote sepultado en los «archivos de La Mancha», alejándose de nuevo como narrador y situando la obra en la tradición de los libros de caballerías que recurrían a fórmulas similares. Cervantes va difuminando a su protagonista que, de hijo del entendimiento, pasa ahora a tener existencia histórica por lo que sus hechos están documentados en los archivos manchegos, como también se dirá en los capítulos octavo y último de la primera parte, de aquí

<sup>28</sup> Recordemos que la casa del Rastro de los Carneros, en Valladolid, donde vivía Cervantes con sus hermanas e hija, era frecuentada por personajes de la corte tan importantes como los duques de Pastrana y de Maqueda, el conde de Conchana, don Fernando de Toledo, señor de Híjar, y varios caballeros del hábito de Santiago. Vid. Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Manuel Fernández Nieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 21-28.

<sup>29</sup> Madariaga, ob. cit., p.64, piensa que *oficiales* equivale a «del oficio», es decir, poetas profesionales en contraste con los duques... que no lo son. Vid. la edición del *Quijote*, anotada por Rodríguez Marín, (Madrid, Atlas, 1947, I) pp. 25-26, y Rosa Rossi, «I problematici «oficiales» nel prologo della Prima Parte del Quijote», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, edit. Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 595-605.

también la indicación siguiente de «sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante». Además, la observación cervantina sobre esta suma de ostentación erudita está relacionada con la finalidad del *Quijote* que no es otra, según insiste su autor, que la de ofrecer agradable pasatiempo a los lectores y esto excluía la acumulación de citas, quizá hubiera deseado ser escritor culto aunque reconoce su «insuficiencia y pocas letras», pero de lo que quiere dejar constancia es de que su relato es resultado de sus conocimientos aunque sean limitados; no necesita opiniones de maestros sino *lo que yo me sé decir sin ellos*.

*Oyendo lo cual mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo:*

...Por Dios, hermano, que agora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que os conozco, en el cual siempre os he tenido por discreto y prudente en todas vuestras acciones. Pero agora veo que estáis tan lejos de serlo como lo está el cielo de la tierra. ¿Cómo que es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro, y tan hecho a romper y atropellar por otras dificultades mayores? A la fe, esto no nace de falta de habilidad, sino de sobra de pereza y penuria de discurso. ¿Queréis ver si es verdad lo que digo? Pues estadme atento y veréis cómo en un abrir y cerrar de ojos confundo todas vuestras dificultades y remedio todas las faltas que decís que os suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante.

Es el propio Cervantes quien responde a sus dudas, eso sí, por boca de su amigo, calificándose de inteligente y moderado en todos sus actos pues no comprende cómo pueden estos reparos suspender una mente tan *madura*. Este adjetivo llama la atención puesto que, en sus escritos, nuestro autor alude a sus años, o es descalificado por ellos: lo encontramos en el prólogo de las *Novelas ejemplares* y en la segunda parte del *Quijote* y, de manera manifiesta, en el del apócrifo de Avellaneda en donde se le califica de «tan viejo en años cuanto mozo en bríos», añadiendo que: «es ya de viejo como el castillo de San Cervantes y, por los años, tan mal contentadizo que todo y todos le enfadan...». Está claro que todo esto encierra un significado especial que hoy no sabemos interpretar, pues lo que sigue está relacionado con las distintas vicisitudes que atravesó desde su salida de Madrid, en 1569, hasta su regreso del cautiverio y los distintos problemas que le surgieron

con sus actividades de comisario en tierras andaluzas. El párrafo se cierra con otra calificación a su libro puesto que habla de: «la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante».

*Decid –le repliqué yo, oyendo lo que me decía–, ¿de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor y reducir a claridad el caos de mi confusión?*

*A lo cual él dijo:*

*...Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan<sup>30</sup> de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribisteis.*

Cervantes critica de nuevo a Lope de Vega que, al principio de sus libros, desde *La Arcadia* a *El peregrino en su patria*, publica una serie de poemas firmados por un sorprendente baturrillo de personas: así encontramos composiciones del duque de Alba, Frey Miguel Cejudo, de su médico o incluso de una de sus amantes, Micaela de Luján, quien firmará con el nombre poético de Camila Lucinda y que, como demostró Rodríguez Marín, era analfabeta. Conocido sería en su tiempo que muchos de estos personajes eran incapaces de escribir los versos laudatorios que aparecían al frente de los textos lopianos y de tantos otros autores que seguían esta costumbre siendo, en realidad, ellos mismos quienes los componían, de aquí el valor de denuncia que adquiere la pulla cervantina. Además el consejo del *amigo* se realiza en los versos preliminares del *Quijote*, ahijados a conocidos héroes caballerescos: Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Orlando Furioso, hasta Oriana dedica un soneto a Dulcinea y, para cerrar la parodia

---

<sup>30</sup> Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Edic. preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943, p.881, dice: «Emperador de Etiopía. Este nombre está corrompido de precioso Juan, como se colige de Gerónimo Oleastro, de las anotaciones in *Genesis*, cap. 2, hablando del río Gihon: *Flumen Gihon aliqui putant esse Nilum et Cus Aethiopiam, quae nunc est sub dictione Pretiosi Ioannis, quem antiqui corrupte vocant Presbyterum Ioanem. Vocant enim sui Ioannem Bellul, quod eis pretiosum sonat, si praeclarissimo viro Damiano a Goes conterraneo nostro credimus, qui libellum de illius gentis moribus conscripsit; in quo ea quae ab oratore illius Regis Matthaeo ad Regem nostrum Ioannem tertium destinato hausit, literis mandavit. Haec Oleaster.*».

a los poemas falsos de los libros, aparece otro dialogado entre dos caballos: Babieca y Rocinante.

*En lo de citar en las márgenes de los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo el buscalle, como será poner, tratando de libertad y cautiverio:*

*Non bene pro toto libertas venditur auro.*

[No hay oro para pagar suficientemente la venta de la libertad].

*Y luego, en el margen citar a Horacio, o a quien lo dijo.*

*Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas Regumque turres.*

[Que la muerte amarilla va igualmente/  
a la choza del pobre desvalido/  
y al alcázar real del rey potente].

*Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraos luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: «Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros» [Mateo, 5: «Pero yo os digo: amad a vuestros enemigos»]. Si tratáredes de malos pensamientos, acudir con el Evangelio: «De corde exeunt cogitationes malae» [Mateo, 15, 19: «Del corazón salen los malos pensamientos»]. Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:*

*Donec eris felix, multos numerabis amicos.*

*Tempora si fuerint nubila, solus eris.*

[Ovidio, *Tristia*:

«Mientras seas dichoso –feliz–, contarás con muchos amigos,  
pero si los tiempos se nublan, estarás solo»].

*Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.*

Sigue la fina ironía cervantina rechazando otra costumbre literaria de la que abusaban tantos escritores, el uso inmoderado de citas y sentencias, algunas de ellas en lenguas clásicas, para dar la sensación de grandes conocimientos. La mayor parte de esas anotaciones era superflua y muy pocas veces tenía que ver con el texto al que ilustraban, como se observa con claridad en el *Isidro* de Lope de Vega, biografía del santo, cuyo relato se ve

constantemente interrumpido por las más diversas notas, ajenas a su condición de humilde labrador. Esta burla de la pedantesca erudición, sin base alguna, se completa con la falsa cita horaciana que refuerza lo dicho antes: *no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo el buscallo*. Algunos anotadores del *Quijote* han pensado que Cervantes en efecto no sabía que estos versos no eran de Horacio, sino de las fábulas *Esópicas*, con lo cual caen la misma crítica del prólogo pues, para nuestro escritor, lo de menos es la autoría, lo que importa es resaltar lo tópico y manido de semejantes citas<sup>31</sup>. Por ello después volverá a confundirse al atribuir a Catón los versos de Ovidio y no dirá a quien corresponden las citas evangélicas, ya que se trata de poner de relieve el vano alarde de erudición al que se había llegado. Por otra parte, como señaló Alberto Sánchez, algunas de las citas elegidas coinciden con ideas cardinales de Cervantes: la primera es en defensa de la libertad, la segunda, de Horacio, es recreada en varias ocasiones por nuestro escritor, y las procedentes del Antiguo Testamento y del Evangelio, parecen haber sido especialmente escogidas, aunque las califique con el diminutivo despectivo de *latinicos* y se refiera a los *gramáticos*, poco apreciados en esa época<sup>32</sup>.

*En lo que toca el poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer desta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con solo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: «El gigante Golías, o Goliat, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada, en el valle de Terebinto, según se cuenta en el libro de los Reyes...», en el capítulo que vos halláredes que se escribe. Tras esto, para mostraros hom-*

<sup>31</sup> Don Julio Cejador en *La lengua de Cervantes*, Madrid, Ratés, 1906, II, apunta: «Aquí se burla Cervantes de los autores que tal vez caen en estos deslices por no tener como propia esa erudición, sino tomada de segunda mano... Cervantes sabía muy bien de quien eran los textos que cita; pero trastrueca los autores adrede, riéndose de esta erudición barata que algunos afectaban, y entre otros Lope».

<sup>32</sup> Vid. Alberto Sánchez, ob. cit., p.19; en este mismo sentido se pronuncian Rafael Osuna, «Variaciones de Cervantes sobre unos versos de Horacio», en *Cuadernos Americanos*, México, mayo-junio 1968, pp. 209-216 y Juan Carlos Rodríguez, ob. cit., p. 442. Con respecto al dístico de Ovidio, Juan Eugenio de Hartzenbusch, en *Las 1633 notas..*, Barcelona, Ramírez, 1874, señaló la coincidencia de *felix* con el segundo nombre de Lope aludiendo, quizá, a las ventajas de la amistad con el dramaturgo, entonces en pleno éxito y fama. Dominique Aubier en *Don Quijote, profeta y cabalista*, Barcelona, Edics. Obelisco, 1981, pp. 37-46, encuentra en estas citas los diferentes puntos que inquietan al escritor y que éste ha sometido al juicio de su amigo y lectores: libertad y esclavitud, poder de la muerte, amistad y amor..., dentro de una clave cabalística basada en las Sagradas Escrituras y el Evangelio.

*bre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréis luego con otra famosa anotación, poniendo: «El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro», etc. Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres ramera, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe; si de capitanes valerosos, el mesmo Julio César os prestará a sí mismo en sus Comentarios, y Plutarco os dará mil Alejandro. Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas. Y si no queréis andar por tierras extrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, Del amor de Dios, donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia.*

Los consejos del amigo siguen siendo una burla a las anotaciones improcedentes de los libros, en general, y de los de Lope de Vega, en particular, puesto que la cita del río Tajo puede ser una referencia directa a la nota que aparece al final de *La Arcadia*, bajo el epígrafe: «Exposición de los nombres poéticos y históricos, contenidos en este libro», verdadero alarde de erudición realizado sin tino<sup>33</sup>. El resto de ejemplos que, como se aprecia, no guardan ninguna relación unos con otros, es una muestra más del humor cervantino para descalificar la acumulación de citas en los escritos de su tiempo, defecto que aún podemos encontrar en algunos textos contemporáneos. La mención del obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara, es muy oportuna ya que éste era autor de libros tan entretenidos como falsos en cuanto a fuentes y erudición, de aquí la ironía cervantina sobre el *gran crédito* que otorga el citar lo y más tratándose de Lamia, Laida y Flora, las tres famosas ramera<sup>34</sup>. La relación siguiente es, posiblemente, otro error deliberado pues dos de los nombres dados no coinciden con las cualidades atribuidas, es el caso de Calipso y de Circe: la primera no aparece en la *Odi-*

<sup>33</sup> Fermín Caballero en *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes demostrada con la historia de don Quijote de la Mancha*, (Madrid, Imprenta de Yenes, 1840, pp. 20-22), piensa que Cervantes, con la cita del Tajo, realiza: «una fina sátira de los geógrafos a la violeta, que afectaba erudición con citas impertinentes de objetos notables;».

<sup>34</sup> Vid. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 183-257, y Pilar Concejo, «Huellas del Obispo de Mondoñedo en el Quijote», en *Cervantes su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 901-907.

sea como hechicera sino como ninfa enamorada, y la segunda apenas es citada por Virgilio. Por resultar un tanto ambigua, se ha discutido la intencionalidad de las frases dedicadas a León Hebreo y a Cristóbal de Fonseca, en general se considera un comentario burlesco aunque, recientemente, se interpreta con sentido elogioso ya que se encuentran huellas de ambos autores en distintas obras cervantinas<sup>35</sup>.

*En resolución, no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres, o tocar estas historias en la vuestra, que aquí he dicho, y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro. Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada, y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra; y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro. Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello.*

Clemencín en sus comentarios al prólogo ya advirtió que este párrafo alude, de forma clara, al Isidro y a El peregrino en su patria de Lope de Vega, que incluyen al final del texto sendas tablas ordenadas del A B C, como aquí se dice; en ellas aparecen, en la primera, referida a la vida del santo labrador, doscientos sesenta y siete autores, y en la segunda ciento cincuenta y cinco. Sin embargo, esta acumulación de bibliografía no es privativa de Lope pues seguimos encontrándola después, pese a la sátira cervantina, y aún podríamos señalar la pervivencia de esta costumbre en algu-

---

<sup>35</sup> Vid. Katharine M. Shea, «La cita prologal cervantina referente a las obras de Hebreo y Fonseca, ¿burla o elogio?», en *Anales Cervantinos*, XVII, 1978, pp. 67-73, en donde recoge el estado de la cuestión y da abundante bibliografía. Cervantes señalaría a estos dos autores por atribuir a León Hebreo un platonismo culto y a Cristóbal de Fonseca de tipo popular, con lo cual los dos libros llegaban a toda clase de lectores. Ahora bien, pese a los argumentos a favor del elogio cervantino, no podemos olvidar que el libro *Del amor de Dios*, de Fonseca, llama la atención por la ingente cantidad de citas que acumula en sus páginas, quizá la clave de su presencia en el prólogo del *Quijote*.



nas publicaciones actuales que pretenden mediante citas dar de improviso autoridad a sus escritos. Por otra parte, Cervantes con el rechazo al abecedario de autoridades y erudición establece el contraste entre estos libros y el suyo que es una «simple y sencilla historia», es decir, sin afectación de ningún tipo, por ello añade, más adelante, que su narración es «sincera (verdadera) y sin revueltas», sin anotaciones que dificulten su lectura, aunque algunos leen con segundas intenciones o intenciones ocultas, como tantas veces se ha interpretado el Quijote.

*Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón, ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología, ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento.*

Ahora es cuando Cervantes realiza una primera definición en torno al género literario al que pertenece su obra, pues hasta este momento, en el prólogo, la sensación que produce en el lector es que nos presenta un libro que no sabe como calificarlo: obra de fantasía por hijo del entendimiento; historia de un hijo seco; leyenda seca como un esparto y ajena de invención..., para concluir aquí que se trata de una «invectiva contra los libros de caballerías». Es decir, según la acepción de invectiva, se denomina así a «todo discurso acre y violento contra personas y cosas», el *Quijote* es, por tanto y ante todo, según su autor, un ataque a los libros de caballerías, aunque indiscutiblemente no es su único contenido<sup>36</sup>. Ahora bien, en general, las alusiones a Aristóteles, San Basilio y Cicerón, se han interpretado como una nueva pulla contra Lope de Vega; también es posible que solo sea una advertencia, por parte de Cervantes, –como con las observaciones de la astrología...las medidas geométricas, etc.–, de que no hay que buscar doc-

---

<sup>36</sup> Francisco María Tubino en *El Quijote y La Estafeta de Urganda*, Sevilla, La Andalucía, 1862, cap. VI, argumenta sobre este punto, diciendo que, pese a la calificación de invectiva contra los libros caballerescos, Cervantes: «amaba con delirio todas aquellas aventuras maravillosas, todos aquellos delirios y encantos que ridiculiza en su fábula». Sobre los distintos matices de estas definiciones, vid. Daniel Eisenberg, *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, especialmente cap. 3, pp. 71-98.

trina expresa ni exactitud en su narración<sup>37</sup>. Un ejemplo de este tipo de interpretación aventurada sobre estas frases es la que realiza Guillem Morey al comentar una supuesta miniatura del Greco, hoy en el Museo del Patriarca en Valencia<sup>38</sup>. Éste opina que la pintura, en donde aparece un caballero soñando la gloria celestial, representada por Cristo resucitado entre los ángeles, reproduce a don Quijote viendo en sueños a Amadís de Gaula como «el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros» y se atiene «*composicionalmente* a una correspondencia con las principales estrellas que figuran en la constelación de Pegaso».

También puede apuntar, al dejar sentado que no *le son de importancia las medidas geométricas*, a que su obra no es un tratado de ingeniería, como con el tiempo algunos críticos han querido ver, por ejemplo Casalduego que da una serie de esquemas tan rigurosos que resultan incompatibles con la creación novelística<sup>39</sup>. Se adelantó así el escritor a críticas y precisiones posteriores, basta recordar la cantidad de itinerarios y puntos geográficos exactos que se han intentado localizar, en las distintas rutas del Quijote que se han trazado desde el siglo XVIII, como si la novela fuese una guía turística actual<sup>40</sup>.

*Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías,*

<sup>37</sup> En efecto Aristóteles, San Basilio y Cicerón aparecen en la lista del *Isidro* de Lope, como ya indicó Clemencín. La referencia a la astrología, la interpreta Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, I, Madrid, C.S.I.C., 1967, pp. 126-127, como ataque a la afición que tenía Lope por la ciencia de los astros; también cree que la mezcla de «lo humano con lo divino», puede aludir a los cuatro autos sacramentales incluidos en *El peregrino...*, sin guardar relación con el contenido profano del conjunto del texto. Sin embargo, y pese a todas las precisiones que se han hecho con respecto al sentido de estas frases, no está de más repetir el juicio de Don Julio Cejador, ob. cit., II, al comentar este párrafo en la voz *cuenta*: «Esto deben mirar los que achacan a Cervantes los anacronismos y otras pamplinas, que él puso a propósito, o dejó que salieran, en su libro».

<sup>38</sup> V. Guillem Morey, *El Greco, personaje y autor secreto del Quijote*, Palma de Mallorca, Impr. Politécnica, 1969, pp. 365-366. La interpretación que hace de las dos frases de Cervantes sobre «las medidas geométricas» y «mezcla de lo humano con lo divino» es hoy inaceptable puesto que la, para Morey, enigmática miniatura del Greco es una composición religiosa, «el sueño de San Martín», modelo del cuadro atribuido a Juan Ribalta que preside el altar mayor de la iglesia de San Martín de Segorbe, en Castellón.

<sup>39</sup> V. Joaquín Casalduego, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1949; Vicente Gaos en su edición de *El Quijote*, ant. cit., III, p. 66, señala que: «Cervantes no es el artista descuidado que escribe sin plan ni concierto; pero tampoco es el autor de un tratado de ingeniería».

<sup>40</sup> Existe amplia bibliografía sobre el tema, pero puede tomarse como ejemplo el trabajo de Fermín Caballero, *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes...*, ant. cit.

*no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballescrescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que. si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.*

Como señala Riley, esta primera intención de acabar con los libros de caballerías, debe determinar la propia forma de la obra y, para dar realidad a tal propósito, no hay necesidad de acudir a textos ajenos ni a materias científicas o religiosas, importa el talento de Cervantes en crear un libro distinto que lo consiga<sup>41</sup>. De aquí la importancia que su escrito sea «a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos», es decir, un texto sencillo, claro y con orden. Oraciones y párrafos deben expresar conceptos directos y de fácil comprensión, a diferencia de los libros de caballerías que critica, mostrado directamente con los ejemplos que escoge para ilustrar el capítulo primero, en ello insiste Cervantes cuando nos indica, en boca de don Quijote, que «toda afectación es mala» (II, 26), apuntando la idea de que el mejor escritor es el que utiliza un estilo sencillo y sin ornato<sup>42</sup>.

Por medio de su amigo, Cervantes realiza una gradación de las diferentes lecturas de su relato, previamente calificado de sonoro y alegre: unos verán solo el aspecto cómico, otros apenas entrarán en él, unos terceros gozarán de la novedad de la creación y así, adelantándose al tiempo, viene a indicar la variedad de registros que encierra su obra. Toda esta retahila de autores y licencias al lector para que pueda escoger, están hechas para provocar el libre comentario ante la historia de don Quijote, como viene sucediendo casi desde su publicación. Y concluye:

---

<sup>41</sup> Vid. Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 87-133.

<sup>42</sup> Vid. Jean-François Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», en *Anales Cervantinos*, VII, 1958, pp. 44-47.

*Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha<sup>43</sup>, de quien hay opinión, por todos los habitantes del distrito del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos. Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas. Y con esto, Dios te dé salud, y a mí no olvide. Vale.*

Por último, dentro de la ficción prologal, el autor acepta los consejos de su amigo, nos entrega la «historia de don Quijote de la Mancha» y proclama la grandeza del protagonista a través de sus virtudes: «de quien hay opinión, por todos los habitantes del distrito del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos», concluyendo con la figura de Sancho, a quien da tanto protagonismo como al hidalgo y que remite a la alegría, a la risa, quizá en la mente de Cervantes el mejor remedio para nuestro paso por la vida.

---

<sup>43</sup> Nicolás Díaz de Benjumea en *El Correo de Alquife, o segundo aviso de Cid Asam-Ouzad Benengeli sobre el desencanto del Quijote*, Barcelona, Alou Hermanos, 1866, señala que la frase «tan sin revueltas» indica el «artificio en que emboza y esconde su doble propósito», iniciando así las interpretaciones esotéricas de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

(Las entradas marcadas con un asterisco no han podido ser consultadas)

- ASTRANA MARÍN, Luis: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, Instituto editorial Reus, 1953, V, pp.591-596.
- AUBIER, Dominique: *Don Quijote, profeta y cabalista*. Barcelona, Edics. Obelisco, 1981, pp. 37-46.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista: «Directrices del prólogo de 1605», en *Don Quijote como forma de vida*. Madrid, Fundación March-Castalia, 1976, pp. 13-35.
- «Las voces del narrador», en *Ínsula*, 538, octubre de 1991, pp. 4-6.
- AYALA FLORES, Óscar L.: «Elementos de prólogo picaresco en el prólogo I al Quijote», *Actas del primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Edit. Anthropos, 1990, pp. 187-192.
- BAILÓN-BLANCAS, José Manuel: *Historia clínica del caballero Don Quijote*, Madrid, Gráficas Cañizares, 1993.
- BAÑEZA ROMÁN, Celso: «Citas bíblicas de Cervantes en Latín», en *Anales Cervantinos*, tomo XXXI, 1993, pp. 39-50.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1978.
- BUBNOVA, Tatiana: «Cervantes y Delicado», en *Nueva revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 567-590.
- CABALLERO, Fermín: *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes demostrada con la historia de don Quijote de la Mancha*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1840
- CANAVAGGIO, Jean: «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», en *Anales Cervantinos*, VII, 1958, pp. 13-107. «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, II, 1977, pp. 35-44. Reproducido en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 65-72.
- CASTRO, Américo: «Los prólogos del *Quijote*», en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Obra reunida, I. Madrid, Edit. Trotta, 2002, pp. 531-559.
- \*CASTRO SILVA, José Vicente: *Prólogo y epílogo de Don Quijote*. Bogotá, Antares, 1956.
- CLOSE, Anthony: *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford, University Press, 2000, pp. 73-116.
- CONCEJO, Pilar, «Huellas del Obispo de Mondoñedo en el Quijote», en *Cervantes su obra y su mundo*. Madrid, Edi-6, 1981, pp. 901-907.

- DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás: «La cárcel Mitológica de Argamasilla», en *Revista Contemporánea*, Madrid, 30 de septiembre de 1877.
- El Correo de Alquife, o segundo aviso de Cid Asam-Ouzad Benenengeli sobre el desencanto del Quijote*, Barcelona, Alou Hermanos, 1866.
- EGIDO MARTÍNEZ, A., «Los discretos prólogos de El Quijote», en López de Mariscal, Blanca y Judith Farré (Editoras), *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 41-49.
- EL SAFFAR, Ruth S.: «The Prologue to Part I as Structural Analogue to the Novel», en *Distance and Control in «Don Quixote». A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975, pp. 32-48.
- ENDRESS, Heinz-Peter: «Análisis del prólogo a la primera parte del Quijote», en *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*, Pamplona, Edics. de la Universidad de Navarra, 2000, pp. 149-171.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1967, I, pp. 102-149.
- ESCUADERO, Carmen: «El prólogo del Quijote de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 181-185.
- FAJARDO, Salvador J.: «Instructions for Use: The Prologue to Don Quixote I», en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 6 (1994), pp. 1-17.
- FINELLO, Dominick: *Cervantes. Essays on Social and Literary Polemics*. London, Tamesis, 1998, cap I: «Cervantes and the Academy».
- GAOS, Vicente: *Claves de Literatura Española*. Madrid, Guadarrama, 1971, I. *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*. Barcelona, Planeta, 1979.
- GARAU AMENGUAL, Jaume: «El tratamiento del paisaje natural en el Quijote», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1991, pp. 559-565.
- GAYLORD, Mary M.: «Los espacios de la poética cervantina», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 357-368.
- GILMAN, Stephen: *La novela según Cervantes*, prólogo de Roy Harvey Pearce. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GONZÁLEZ GANDIAGA, Nora: «De los prólogos, de las tasas, de los poemas introductorios, del «autor», de «un su amigo», del lector, en el Quijote de la Mancha», en *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, II, Fac. de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 1991, pp.181-191.

- HALEY, George: «El narrador en don Quijote: el Retablo de Maese Pedro», en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. de G. Haley, Madrid, Taurus, 1980, pp. 269-287.
- \*JORRAT, Indiana: «El prólogo a la I parte del *Ingenioso Hidalgo do Quijote de la Mancha*. Del discurso paródico al metadiscurso novelesco», en *Cervantes, Góngora, Quevedo, II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, Carlos O. Nállim et alii, ed., 1997, pp. 243-252.
- MADARIAGA, Salvador de: *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- MARASSO, Arturo: «Cervantes y Quintiliano», en *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Lib. Hachette S.A., 1954, pp. 219-221.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Edit. Gredos, 1973.
- MARTÍN, Francisco J.: «Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género», en *Cervantes. Bull. of the Cervantes Soc. of America*, vol. 13, 1, 1993, pp.77-85.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, J.M.: «Creación artística en los prólogos de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XXIII, 1985, pp. 161-193.
- McSPADDEN, George E.: «The Prologue to Part I of Don Quijote and its Origins in the Traditional Spanish Prologues», en *Don Quijote and the Spanish Prologues*, Potomac (Maryland), José Porrúa Turanzas, 1979, I, pp. 8-16.
- MOLHO, Maurice: «Instancias narradoras en Don Quijote», en *Modern Language Notes*, 104, (1989), pp. 273-285.
- MONER, Michel: *Cervantes conteur. Écrits et paroles*. Madrid, Publicaciones de la Casa de Velázquez, 1989, pp. 47-57.
- MORA DE NIEVA, María del Carmen y María Soledad ALONSO DE RUFFOLO: «Propósitos explícitos e implícitos en el prólogo a la primera parte del *Quijote*», en *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, II, Fac. de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 1991, pp. 221-229.
- MOREY MORA, Guillem: *El Greco, personaje y autor secreto del Quijote*, Palma de Mallorca, Impr. Politécnica, 1969, pp. 365-366.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: «El prólogo del *Quijote* de 1605», en Giulia Mastrangelo Latini et alii, Edits., *Studi in memoria di Gionanni Allegra*, pp. 125-144.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional», en *Cervantes y la novela del Barroco*. Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992, pp. 89-112.
- OSUNA, Rafael: «Variaciones de Cervantes sobre unos versos de Horacio», en *Cuadernos Americanos*. México, mayo-junio 1968, pp. 209-216.

- \*PARR, James A.: *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, Juan de la Cuesta, 1988, p. 46.
- PERCAS DE PONSETI, Helena: *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1975, I, pp. 61-69, y II, pp. 503-17.
- \*PIETSCH, K: «Don Quixote, I, Prólogo: *Non bene pro toto libertas venditur auro*», en *Modern Languages Notes*, 24, 1909, pp. 55-56.
- POLINOUS: *Interpretación del Quijote*. Madrid, Imp. de Dionisio de los Ríos, 1893, pp. 19-29.
- PORQUERAS MAYO, Alberto: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid, C.S.I.C., 1968.
- «En torno a los prólogos de Cervantes», en *Cervantes su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 75-86.
- «Los prólogos de Cervantes», en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 113-125.
- \*PRESBERG, Charles: «This Is Not a Prologue: Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of Don Quixote, Part. I», en *Modern Languages Notes*, 110, 2, 1995, pp. 215-239.
- PRJEVALINSKY FERRER, Olga: «Explicando un pretendido error en el Quijote I, Prólogo», en *Anales Cervantinos*, IV, 1954, pp. 315-317.
- \*RIVERS, Elías L.: «Cervantes' Art of the Prologue», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, edits. J.M. Solá-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 167-171.
- «El principio dialógico del Quijote», en *La Torre* (Nueva época), II, 1988, pp. 7-21.
- \*ROADES, Sister Mary Teresa: «Was Mark Influenced by the Prolog to *Don Quixote?*», en *Mark Twain Quarterly*, 9, (Winter, 1952), pp. 4-24.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: «Epílogo. Los prólogos a los Quijotes (con el *Guzmán* y un intermedio ejemplar)», en *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*. Barcelona, Debate, 2003, pp. 429-457.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: «La cárcel en que se engendró el *Quijote*», en Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Nueva edición crítica..., Madrid, Atlas, IX, Apéndices, III, pp. 33-56.
- RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo: «El prólogo del *Quijote*: la imitación perfecta y la imitación depravada», en *En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, (Coordinadores Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría), Salamanca, Edics. Almar, 1999, pp. 229-259.



- ROMERO LOZANO, Armando: «Don Quijote se engendró en Argel», en *Universidad de Antioquía*, CLIII, 1963, pp. 303-313.
- \*ROSENBLAT, Ángel: «Glosa cervantina: cada cosa engendra su semejante», en *Revista Nacional de Cultura*, XII, 1950, pp. 92-95.
- \*ROSSI, Rosa: «I problematici «oficiales» nel prologo della Prima Parte del Quijote», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, edit. Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 595-605.
- \*RUTMAN, Roanne: «Los prólogos de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Un contraste y una comparación», en *Hispanófila*, XXXII, 1988, pp. 9-19.
- SÁNCHEZ, Alberto: «El prólogo del primer Quijote», en *Magister* (Oviedo), II, 1984, pp. 12-23.
- \*SÁNCHEZ, Pere: «Sobre el prólogo del Quijote», en *La Puerta*, Barcelona, 1994, 135-145.
- SANTULLANO, Luis: «Un padre que se dice padrastro», en *Las mejores páginas del Quijote*, Méjico, Aguilar, 1948, pp. 53-55.
- SCIASCIA, Leonardo: «Desocupado lector», en *El País*, 26 de diciembre de 1984, pp. 9-10.
- SHEA, Katherine M.: «La cita prologal cervantina referente a las obras de Hebreo y Fonseca, ¿burla o elogio?», en *Anales Cervantinos*, XVII, 1978, pp. 67-73.
- SOCRATE, Mario: *Prologhi al «Don Chisciotte»*. Venezia-Padova, Marsilio, 1974.
- «Lecturas», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edic. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, volumen complementario. Barcelona, Crítica, 1998, pp. 12-14.
- STAGG, Geoffrey: «Castro del Río, ¿cuna de don Quijote?», en *Clavileño*, 36, Madrid, nov.-dic., 1955, VI, pp. 1-11.
- TROTTER, G.D.: *Cervantes and the Art of Fiction*, Inaugural Lecture of the Cair of Spanish at the University of Exeter, Exeter, 1965.
- TUBINO, Francisco María: *El Quijote y La Estafeta de Urganda*, Sevilla, La Andalucía, 1862.
- URZAIZ, Eduardo: «Yo aunque parezco padre soy padrastro de Don Quijote», en *Exégesis cervantina*, Mérida, Yucatán, Edics. de la Universidad de Yucatán, 1950, pp. 95-101.
- VILANOVA, Antonio: «La Moria de Erasmo y el prólogo de Don Quijote», en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 64-76.
- VILLEGAS, Baldomero: *Estudio tropológico sobre el Don Quijote de la Mancha del sin par Cervantes*, Burgos, Imp. del Correo de Burgos, [1897], 1899.

- WEIGER, John G.: *In the Margins of Cervantes*. Hanover, N.H., University Press of New England, 1988.
- «The Prologuist: The Extratextual Authorial Voice in Don Quijote», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 1988, pp. 129-139.
- WEIMANN, Anthony: «Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative», en *New Literary History*, XIV, 1983, pp. 459-496.
- WILLIAMSON, Edwin: «Debajo de mi manto, al rey mato»: inspiración e ironía en el Quijote», en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, edic. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 595-600.
- El Quijote y los libros de caballerías*, presentación de Mario Vargas Llosa. Madrid, Taurus, 1991, pp. 123-133.

## LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Carlos ALVAR EZQUERRA<sup>1</sup>

La publicación en 1508 del *Amadís de Gaula* (del que quizás ya existió una edición en 1496) constituye el punto de partida para el conocimiento de los libros de caballerías españoles, género que tendría un extraordinario éxito durante el Renacimiento y que pervivirá con notables modificaciones a lo largo de Barroco, siendo la más significativa de esas modificaciones, sin duda, la ampliación del público y, por tanto, la penetración del género en distintos estratos sociales: los libros de caballerías, representados por el *Amadís* eran en principio obras dirigidas a la nobleza, y su formato, como correspondía al elevado fin que tenían era el de folio; con la difusión del género, pronto se fueron transformando en obras de faltriquera, más fácilmente transportables, y pasaron a tener un formato de 4º; la reducción continuará: al ser vertidas al italiano, redujeron más aún su tamaño, y se convirtieron en libros en 8º, todas las traducciones del *Amadís* y de su abundante progenie impresas en Italia tienen este reducido tamaño.

Según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), «libros de caballerías se llaman aquellos que contienen hechos e historias fingidas de héroes fabulosos. Tomaron este nombre de que fingían que los héroes que hablaban en ellas eran héroes armados».

Covarrubias, antes que el *Diccionario de Autoridades*, señalaba que son libros de caballerías «los que tratan de hazañas de cavalleros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Cavallero del Febo y los demás».

Así, se puede establecer a grandes rasgos que los libros de caballerías son extensas narraciones en prosa, biografías fingidas y ficticias, represen-

---

<sup>1</sup> Centro de Estudios Cervantinos.

tadas por el libro de *Amadís* y sus múltiples derivaciones. La corriente literaria que generarán, desde comienzos del siglo XVI, arrastrará todo tipo de narraciones más breves, cuentos, romances, etc., que aunque no son propiamente libros de caballerías, participan de algunos elementos fundamentales del género.

Los libros de caballerías son, ante todo, un género característico del siglo XVI, aunque sus precursores se remontan –en el caso de la literatura española– a principios del siglo XVIII gozando de relativa buena salud, a juzgar por las ediciones que se realizan de algunos textos. Después, el olvido; un olvido al que no son ajenos los más destacados críticos literarios decimonónicos (Pascual de Gayangos, Menéndez Pelayo, etc.), y que ha supuesto la inexistencia de ediciones y, como consecuencia, la escasez de estudios.

Diego Clemencín, a principios del siglo XIX, había leído una gran cantidad de libros de caballerías, no por afición, sino con la finalidad de dar una edición debidamente anotada del *Quijote*; así, el concepto que tenía de estas obras era tan negativo como el del resto de sus contemporáneos; los que llegaron después de él no hicieron sino repetir las ideas recibidas y heredadas, y sólo en época muy reciente parece que se está produciendo un despertar en el interés de los investigadores y un nuevo florecimiento de la crítica sobre estas obras. En todo caso, por ahora apenas se puede llegar más allá de una exocrítica o de un estudio de la actividad editorial referida a este universo literario.

Así, parece obvio que se puede establecer una periodización que separaría la producción literaria en dos grupos y que tendría como momento de inflexión el final de reinado de Carlos V, lo que ha llevado a considerar que el Emperador gustaba de este tipo de literatura, mientras que su heredero sentía una afición menor hacia los libros de caballerías. En efecto, el número de libros publicados en la primera mitad del siglo XVI avala esta postura: entre 1501 y 1602 se escriben en castellano aproximadamente medio centenar de libros de caballerías originales, que son editados más de ciento cincuenta veces, dos tercios de ellas en los años que van entre 1508 y 1550. Algunos impresores se especializaron en el género: los Cromberger de Sevilla llegaron a publicar cincuenta ediciones de estos libros, y fueron ellos mismos los que tuvieron la exclusiva del comercio de libros con América a partir de 1525, fundando la tipografía mexicana en 1535.

En todo caso, «la vida editorial de género y la renovación que implica la publicación de nuevos títulos es alternante desde finales de siglo XV... hasta más o menos el segundo decenio del siglo XVII... Esa alternancia de popularidad del género y, posiblemente, de lectura, depende de muchas cir-

cunstancias... Porque, ciertamente, sigue siendo difícil fijar para la literatura caballeresca un índice de lectura a lo largo de su vida editorial». Y valga señalar que los desplazamientos de editores, la transmisión hereditaria de materiales y otros factores, como la ambientación local de algunos libros, contribuyen a enriquecer el panorama de las dificultades con que frecuentemente se topan los estudios de estas materias.

No diremos nada nuevo si añadimos que a la abundancia de ediciones correspondió el acopio de censuras de moralistas y teólogos: 35 en setenta y cinco años (1524-1599), que acusan al género de contener abundantes mentiras y falsedades, además de incitar al pecado, por eso no extraña que en pleno Barroco, Benito Remigio Noyden escriba en la «doctrina para doncellas» incluida en su *Historia del dios Momo* (Madrid, 1666) las siguientes palabras:

No miren las donzellas a los que miran dos veces, y quando no puedan retirarles de la conversación con la modestia de su rostro, con la madurez de sus acciones y atención a sus palabras, detengan sus afectos y estorven sus atrevimientos; huyan de los libros de las novelas de cavallerías, llenos de amores, estrupos, de encantos y estragos. Son unas píldoras doradas que con capa de un gustoso entretenimiento lisongean los ojos, para llenar la boca de amagura y tosigar el alma del veneno. Yo me acuerdo de aver leído de un hombre sumamente vicioso, que halándose amartelado de una, y sin esperanza de conquistarla por fuerza, se resolvió a cogerla con engaño y maña: haziéndola poner los ojos en uno destos libros, con título de entretenimiento, le puso en el corazón tales ideas de amores, que componiéndola a su exemplo, descompusieron en ella y arruyaron el honesto estado de su recato y de su vergüença.

También Paolo y Francesca, los primos de Rímmini, fueron víctimas de este género de literatura –según recuerda Dante, seguido después por numerosos poetas medievales–: mientras leían un libro, sintieron el deseo incontenible de besarse; la llegada del marido de Francesca detuvo a la vez la lectura y la vida. El libro era la *Historia de Lanzarote del Lago*; el episodio que produjo la trágica interrupción, el primer beso del protagonista y la reina Ginebra.

Con estos precedentes no sorprende que los legisladores se preocuparan profundamente por la situación y buscaran proteger a sus ciudadanos evitándoles la lectura de tan perniciosas obras.

Son muchos los edictos, decretos y normas que intentan poner coto a semejantes desvaríos; uno de los primeros está fechado el 4 de abril de 1531, y firmado por la reina:

Yo he sido informada que se pasan a las Indias muchos libros de romances de historias vanas e de profanidad, como son de Amadís e otros desta calidad; e porpuesto es mal exercico para los indios e cosa en que no es bien que se ocupen y lean

Por ende, yo vos mando que de adui en adelante no consistais ni deis lugar a persona alguna pasar a las Indias libros ningunos de historias e cosas profanas, salvo tocante a religión cristiana e de virtud, en que se ejerciten e ocupen los dichos indios e los otros pobladores de las dichas Indias, por que a otra cosa no ha de lugar.

Pero de poco servían las prohibiciones. Las ficciones caballerescas fueron ganando terreno y ampliando su público. Puede servir de ejemplo un testimonio de 1586; en ese año, un librero sevillano, Diego Mexía enviaba a América una caja que contenía los siguientes libros:

La Galatea	2 ejemplares
Olivante de Laura	7 ejemplares
El Caballero del Febo	10 ejemplares
Primaleón	10 ejemplares
Amadís	4 ejemplares
Bernardo del Carpio	6 ejemplares

Es decir, de un total de 39 libros, sólo 2 no eran de caballerías, y todavía el *Amadís* sigue ocupando un lugar importante en la lista de los más vendidos, aunque ya en claro descenso.

Sin embargo, los datos que suministran los albaranes de embarque como el citado de Diego Mexía pueden ser engañosos, si no se consideran con la cautela necesaria: en la segunda mitad del siglo XVI, bajo el reinado de Felipe II, apenas se publican 7 textos nuevos, aunque se reeditan casi una veintena de títulos de la época anterior, algunos de ellos todavía con mucho éxito, como los *Amadis* (7 ediciones) o *El Caballero de la Cruz* (con 5 ediciones). Así, se puede considerar que los libreros estaban enviando a América libros que tenían ya poca salida en la Península.

Vincular el éxito del género a la afición de un rey y responsabilizar a otro monarca de la decadencia también es una simplificación peligrosa, a nuestro parecer y, desde luego, resulta un argumento perfectamente controvertible: ¿o habría que pensar que Carlos V era *prius inter pares* y que sus gustos literarios coincidían con los de la nobleza de su momento? ¿Es tan arriesgado considerar que Felipe II –como otros nobles de la segunda mitad del siglo XVI– no se sentía ya atraído por una literatura en decadencia, o reiterativa y

que reflejaba unas modas pasadas? Si la misma difusión del género había tenido como resultado una penetración en estratos sociales más bajos, una ampliación del público, parece obvio que la alta nobleza no debía sentirse muy cómoda con la «plebeyización» de estas obras. Sociológicamente, la periferia –América, las clases bajas– tiende a ser más conservadora en estética, moda o cambios lingüísticos que la metrópoli o el centro del poder.

En realidad, hubo crisis editoriales que se alternan con años fértiles a lo largo de todo el siglo XVI; y si se pueden señalar como especialmente ricos los años hacia 1525, 1550-51, 1563-64, 1580 y 1587, son más aún los períodos de escasez, sobre todo a partir de mediados del siglo: en 1502-4 y 1514-16, de 1556 a 1561, de 1565 a 1574 o de 1589 a 1598 y de 1598 en adelante. Esos vaivenes se deben a razones poco vinculadas a la demanda editorial y tienen mucho que ver avatares políticos y administrativos. Valgan ahora un par ejemplos:

1. En 1558, Felipe II promulga una conocida Pragmática, con la que intenta poner freno a la expansión de las ideas protestantes a través del control de las publicaciones. La obtención de las pertinentes licencias se hace cada vez más difícil y complicada.
2. En 1572, Felipe II envía una provisión para conocer la situación real de la imprenta en Castilla, con la idea del Nuevo Rezado en el trasfondo y la recuperación del control de la edición de libros litúrgicos por parte del Papado.

Pero volvamos a nuestro asunto.

Don Quijote enloqueció por dos motivos diferentes –aunque estrechamente relacionados entre sí–, por leer numerosos libros de caballerías y por confundir realidad y ficción:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (*Q*, I, 1)

¿Qué libros fueron los causantes de la alteración de conducta del Ingenioso Hidalgo?

En la segunda mitad del siglo XVI se publicaron diecinueve libros de caballerías diferentes, con un total de ochenta y una ediciones. El *Espejo de*

*príncipes y caballeros* (1555), con diecisiete ediciones acapara casi el 20% del conjunto; el segundo puesto corresponde a la historia de *Reinaldos de Montalbán*, con 10 impresiones; la tercera posición se la disputan *Amadís de Gaula* (1508), *Lepolemo* o *Caballero de la Cruz* (1521) y *Belianís de Grecia* (1545), con siete ediciones cada uno de ellos. Luego, *Palmerín de Olivia* (1551), con cinco reediciones y diversas continuaciones de *Amadís de Gaula: Lisuarte de Grecia* (1514, Libro VII de *Amadís*, de Feliciano de Silva), *Amadís de Grecia* (1530, Libro IX, partes III y IV); todos ellos, como *Primaleón* (1512, Libro III de *Palmerín*), fueron reeditados hasta cuatro veces. Ni un solo título correspondiente a la Materia de Bretaña consiguió sobrevivir más allá de 1550; ni un solo título es reeditado o reelaborado en la segunda mitad del siglo XVI.

Sin embargo, cualquier lector del *Quijote* recuerda sin esfuerzo la presencia de romances de Tristán o de la figura de Merlín en la Cueva de Montesinos o las alusiones al rey Artús de Bretaña, que sirve al protagonista de la novela de Cervantes de argumento acerca de la veracidad de las historias de caballeros:

Si es mentira [la historia de Amadís] también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los doce Pares de Francia, ni el rey Artús de Inglaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por momentos. Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino y la demanda del Santo Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote.

Dejando al margen las referencias a la materia clásica y a la de Francia, las palabras de don Quijote prueban un indiscutible conocimiento de la literatura artúrica, o más exactamente, de la materia de Bretaña, incluyendo bajo esta denominación las narraciones referidas a Tristán e Iseo, que en principio eran independientes de las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda y de los nobles del rey Arturo.

Y sorprende saber que cuando Cervantes escribía las palabras que hemos leído, hacía más de medio siglo que no se reeditaban las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda: a partir de 1535 no conocemos nuevas tiradas de la *Historia de Tristán* o de la *Demanda del Santo Grial*, mientras que el sabio Merlín había quedado encerrado en los últimos años del siglo XV.

Del mismo modo que cuando Benito Remigio Noyden escribió su *Historia del Dios Momo* (1666) hacía cincuenta años casi se había impreso el último libro de caballerías conocido (*Espejo de Príncipes y Caballeros*), y el género había entrado en una profunda crisis, lo que no fue



obstáculo para que titulara su obra como «enseñanza de príncipes y súbditos, y destierro de novelas y libros de caballerías» y que dijera en el prólogo que:

Esta historia moral escribo para dirigir las costumbres a una cristiana política, por líneas de la moral filosofía, y para desterrar novelas y libros de caballerías llenos de amores y estragos, y tan perjudiciales a las conciencias, que vienen a decir un autor grave que, si por algo pudieran imprimirse y salir a la luz, es solamente para venir a alumbrar desde las hogueras de la Santa Inquisición a los que no cegaron con sus engaños y errores.

Dejemos críticas y censuras. Siglo y medio de libros de caballerías, más de cincuenta títulos diferentes, con un total de casi 200 ediciones, nos permiten encontrar todo tipo de aventuras a la vez que suministran materiales para teorías generales y particulares. La interpretación moral o la búsqueda de una enseñanza es, también, una característica de la época, y no sorprenden las quejas de los autores graves: ya las oíamos en boca del Canciller de Ayala en los primerísimos años del siglo XV, dirigidas contra nuestros mismos textos:

Plógome otrosí oír muchas vegadas  
Libros de devaneos, de mentiras provadas,  
Amadís e Lançalote e burlas estancadas  
En que perdí mi tiempo a muy malas jornadas.

Cuando aparece el *Quijote* en 1605, hacía siete años que no se publicaba ninguna edición de un libro de caballerías, lo que podría llevarnos a la sospecha de que era materia poco apreciada ya por los editores, sea porque el mercado estaba saturado, sea porque no había renovación del género, debido a la tiranía que había impuesto el modelo de *Amadís* (con más de cien años de existencia), lo que dificultaba enormemente la viabilidad de cualquier obra que saliera del canon establecido y que rompiera el horizonte de expectativas de los lectores. En todo caso, si no se publicaba más, es porque los editores no veían negocio, y el negocio –es obvio– depende de las ventas.

Y, sin embargo, la difusión de los textos se mantenía y los libros de caballerías se leen en cualquier rincón de la casa al convento, de los caminos a la corte, como atestiguan frecuentes testimonios bien conocidos, algunos de ellos procedentes del propio *Quijote*: el barbero, el canónigo y el cura, el ventero y los segadores, la hija de Palomeque el Zurdo o Preciosa en la *Gitanilla*, todos conocen los libros de caballerías de una forma u otra. Es cierto que cualquiera de esos testimonios tendrá un valor relativo, pero

no es menos cierto que contribuyen a darnos una idea de la difusión, del interés que sentía el público por estas obras.

Hace un momento veíamos cómo en 1586 Diego Mexía llevaba a América una carga de 39 libros, de los que sólo 2 no eran de caballerías. Hacia 1605, «en el cuerpo de cierta biblioteca deseada por un extranjero que permanece en o viaja por España... se enumeran trece libros de caballerías: *Amadís de Gaula*, *Sergas de Esplandián* (*Amadís*, V), *Lisuarte de Grecia* (*Amadís*, VI), *Amadís de Grecia* (*Amadís*, IX), las cuatro partes de *Don Florisel de Niquea* (*Amadís*, X-XI), *Don Cristalián*, *Reinaldos de Montalbán*, *Espejo de caballerías*, *Palmerín*, *Caballero del Febo*, *Caballero de la Cruz* (*Lepolemo*), *Don Belianís*, *Don Policisne*; además, hay algunos libros a lo divino, como el *Caballero Asisio*.

Lo que nos interesa es que este catálogo se ha realizado sobre todo con la subvención de catálogos de libreros, quizás salmantinos. En teoría se trata de libros vivos, comercialmente hablando; libros vivos también que pueden interesar a un extranjero que se preocupa por saber más de los españoles, de sus instituciones, de sus costumbres y de sus libros.

Claro que no todos estos textos gozan del mismo afecto por parte del público, que se inclina hacia *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote*, en palabras del mismo viajero. Y el triunfo de *Amadís* y su saga, junto con el modelo que *Amadís* había impuesto.

Y si queremos apurar bibliotecas con presencia de libros de caballerías, convendrá no olvidar la del propio Alonso de Quijano, un hidalgo manchego aficionado al género, pero que no posee ninguna obra publicada con posteridad a 1591: de sus anaqueles y fuego posterior habían escapado el *Amadís de Grecia* (IX, 1596) de Feliciano de Silva, autor prolífico al que alude en alguna ocasión Cervantes (*Q*, I, 1), *Primaleón* (II, 1598) y *Policisne de Boecai* (1602), de manera que esas ausencias bibliográficas podrían indicarnos que el escrutinio de la biblioteca fue escrito a finales de los años ochenta o muy a comienzos de los noventa.

Recordaré que Don Quijote había vendido parte de su patrimonio para conseguir los libros, especialmente los de Feliciano de Silva:

Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas entrecadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, en donde en muchas partes hallaba escrito: «La razón

de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra ferrosura». Y también cuando leía; «los altos cieos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza». (*Q*, I, 1).

Que Cervantes intentaba acabar con los libros de caballerías nos lo dice él mismo en las reveladoras palabras preliminares del *Quijote* a través de los consejos que le da el desconocido amigo e interlocutor:

Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica: ni tiene par qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Sólo tienen que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere.

Y, pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la *Divina Escritura*, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocado salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáderes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mirada puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos todos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco.

En reiteradas ocasiones se expresa Cervantes de modo similar y una y otra vez retorna a los libros de caballerías, sin olvidar el propósito que le mueve. No es sólo en el capítulo dedicado al escrutinio de la biblioteca o en la quema

de los libros; también en el importantísimo capítulo I, XXXII, magnífico juego de teoría y técnica literaria que acaba con la inclusión de la novela del «Curioso impertinente» o en los capítulos XLVII a L de la primera parte, en los que discuten el caballero andante enjaulado y el canónigo. Son muchos los ejemplos que se pueden deducir del debate acerca de los libros de caballerías y de la actitud de Cervantes hacia ellos, hasta llegar al fin de la segunda parte, en donde podemos leer que «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 que van ya tropezando y han de caer del todo, sin duda alguna» (II, 74). Realidad y ficción se entrecruzan continuamente dando lugar a discusiones de profunda reflexión teórica.

Nada de particular tiene que Cervantes o su desconocido interlocutor se acuerden de Aristóteles, pues en definitiva, gran parte de las críticas a la novela de caballerías proceden de la severa aplicación de los preceptos aristotélicos, como queda de manifiesto más de una vez, tomando directamente o parafraseando de forma libre la *Poética* de Aristóteles:

«La misión del poeta es no referir cosas sucedidas, sino cosas que hubieran podido suceder, es decir, las posibles según probabilidad y necesidad. Porque el historiador y el poeta no se diferencian porque el uno escriba en prosa y el otro en verso (sería muy posible poner los escritos de Heródoto en verso, y no dejarían de ser historia, con metro o sin él); pero se diferencian porque el uno escribe las cosas que han sucedido, y el otro las cosas que habrían podido suceder» (cap. XX).

Acusaciones de inverosimilitud, que el Cervantes formado en la preceptiva clasicista intentaría evitar de todos los modos posibles, y acusaciones de incitación a la lascivia que se repiten en los tratadistas graves cuando se refieren a los libros de caballerías, aunque no sólo a este tipo de literatura: la novela pastoril, la ficción sentimental e incluso la poesía de Boscán y Garcilaso despiertan las mismas críticas acerca de su valor moral.

Así, en 1555 los procuradores de las Cortes de Valladolid se expresaban sin titubeos al respecto, aunque a decir verdad no tuvieron ningún éxito:

Otrosí, decimos que está muy notorio el daño que en estos reinos ha hecho y hace a hombres mozos y doncellas e a otros géneros de gente leer libros de mentiras y vanidades, como son Amadís y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad y letura, y coplas y farsas de amores y otras vanidades; como porque los mancebos y doncellas por su ociosidad principalmente se ocupan en aquello, desvanécense y aficiónanse en cierta

manera a los casos que leen en aquellos libros haber acontecido, ansí de amores como de armas y otras vanidades, y aficionados, cuando se ofrece algún caso semejante, danse a él más a rienda suelta que si no la oviesen leído... Y para remedio de la susodicho, suplicamos a V.M. mande que ningún libro déstos se lea ni imprima so penas graves; y los que agora hay los mande recoger y quemar...

Las aprobaciones que preceden la segunda parte del *Quijote* resultan del mayor interés para conocer ciertos aspectos de la recepción de la obra y comprender un poco más el papel desempeñado por Cervantes en la disputa acerca de los libros de caballerías.

El maestro Josef de Valdivieso firmó la aprobación el 17 de marzo de 1615, justificando su decisión con las siguientes palabras:

...el autor, mezclando las veras y las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión, y cumpliendo con el acertado asunto en que pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues con su buena diligencia mañosamente ha limpiado de su contagiosa dolencia a estos reinos.

Por su parte, el licenciado Márquez Torres es responsable de la tercera aprobación de la misma obra, en las que según dice hay:

mucha erudición y aprovechamiento, así en la continencia de su bien seguido asunto para extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo contagio había cundido, más de lo que fuera justo, como en la lisura del lenguaje castellano.

A pesar de la opinión de los censores Josef de Valdivieso y Márquez Torres, habrá que considerar que nuestro autor no consiguió plenamente su propósito, si tenemos en cuenta que sesenta años más tarde Noyden en su *Dios Momo* aún lanzaba quejas contra los lectores de semejante producción literaria.

## ASPECTOS MARCIALES DE LA MÚSICA EN Y SOBRE EL QUIJOTE

Antonio MENA CALVO<sup>1</sup>

### *Prólogo*

Como sabemos este año se celebra el IV Centenario de la publicación de la obra cumbre de la literatura española, «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha», escrita por Miguel de Cervantes y hecha pública en 1605.

El Ejército se ha sumado a esta celebración con diversos actos entre los que destacamos, la concepción de la XLIII Edición de los Premios «Ejército 2005», cuya divisa emblemática, organización del acto de entrega de premios y composición musical galardonada en su primera categoría, se han sustentado en la figura de Don Quijote.

La interpretación de la marcha militar premiada, «Quijotes de la Milicia», de Díez Guerrero, en el concierto de la Banda Sinfónica de la Agrupación de Infantería de Marina de Madrid, que tuvo lugar en Bailén el pasado día 18 de julio, con motivo de los actos conmemorativos de la famosa batalla librada contra las tropas napoleónicas en el curso de la Guerra de la Independencia de 1808-1814.

Y como broche de oro, el presente ciclo de conferencias que ofrece el Instituto de Historia y Cultura Militar, al que me ha cabido el honor y la satisfacción de participar con el tema: «Aspectos marciales de la música en y sobre el Quijote», que paso a desarrollar.

---

<sup>1</sup> Capitán de Infantería (R). Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

*Semblanza militar de Cervantes*

Antes de abordar el tema principal de esta conferencia, bueno será recordar los aspectos biográficos de Cervantes de carácter militar; sin esta premisa, difícil es comprender el pensamiento y la actitud ante la Milicia y los valores morales que ésta comporta, fielmente reflejados en su inmortal obra.

De clara y sentida vocación castrense, Miguel de Cervantes Saavedra (1517-1616) sienta plaza como soldado voluntario de Infantería en 1570, en la compañía de D. Diego Urbina del Tercio de la Liga Católica –antiguo Tercio de Marina<sup>2</sup>– que se hallaba en Nápoles<sup>3</sup>. Pronto se granjeó el aprecio de sus jefes –como aconsejarían las Ordenanzas de Carlos III dos siglos después– y de sus compañeros, por su exacta y puntual obediencia, disciplina y valor, que demostraría sobradamente, camaradería y sobre todo un exaltado patriotismo y una acendrada catolicidad.

Para combatir la expansión y el dominio turco en el Mediterráneo, se crea la Santa Liga o triple alianza –Roma, España, Venecia– y se organiza una potente flota. La Compañía en la que va Cervantes embarca en la galera «Marquesa». El 7 de Octubre de 1571, día de la famosa batalla de Lepanto, Cervantes de halla enfermo con fiebre alta, pero aún así, al iniciarse el combate, se incorpora del lecho para acudir al lado de sus compañeros de armas; éstos y su capitán intentan disuadirle de su empeño a lo que nuestro héroe responde: «Señores ¿qué se diría de Miguel de Cervantes?; en todas las ocasiones que hoy en día se han ofrecido de guerra a Su Majestad y se ha mandado, he servido muy bien como buen soldado; más vale pelear en servicio de Dios y de Su Majestad y morir por ellos, que no bajarse de cubierta».

Junto al esquife de la galera y al mando de 12 soldados luchó Cervantes con bizarría y denuedo, recibiendo en la lid tres heridas, dos en el pecho y una en la mano izquierda que no perdió, pero que quedaría inutilizada de por vida.

Tras Lepanto combatiría nuevamente Cervantes en Navarino (Grecia) y tomaría parte en la expedición de Corfú y en otras empresas militares en Italia, Túnez y Bizerta. En 1575 cuando regresa a España en la goleta «Sol», ésta es presa de los corsarios argelinos que hacen cautivo a Cervantes. Des-

---

<sup>2</sup> Parece que sirvió en 1568, como soldado en los Tercios de Flandes.

<sup>3</sup> Esta unidad, dependiente de la Armada, salvo cortos espacios de tiempo, se convirtió en 1718 en Regimiento de Infantería y ya en 1828 recibe con carácter definitivo el nombre de Regimiento de Infantería Córdoba n° 9 y en 1833 se le asigna el n° 10.

pués de un penoso cautiverio, y muchas vicisitudes, entre ellas varias tentativas de fuga, consigue la libertad por intercesión de los Padres de la Orden de la Santísima Trinidad.

En 1585, tras quince años de servicio, cinco de ellos cautivo, causa baja en el Ejército trocando las armas por las letras, dando así origen al desarrollo de su segunda faceta universalmente conocida de escritor a la que sumáramos la de apasionado y gran conocedor de la música y de la danza.

### *La música en la obra de Cervantes*

Analizar la obra de Cervantes desde cualquier punto de vista no es cuestión baladí dada su amplitud y complejidad. Hoy nos toca abordar el tema de la relación existente entre la obra literaria cervantina y la música, centrándonos en la de carácter marcial. Para llegar a una clara comprensión de esta última, forzoso es, el conocimiento de la Historia Militar y de la organización de los Ejércitos. Estas dos circunstancias unidas al conocimiento de las letras y de la música, coinciden en Cervantes, razón por la cual sus obras, especialmente el «Quijote», nos ofrecen datos de las disciplinas mencionadas de indudable interés y solvencia.

En el libro de Miguel Queros «La música en las obras de Cervantes», vemos la gran importancia que el Príncipe de los Ingenios concede a la música y a la danza, íntimamente unidas. Prácticamente en casi todas sus comedias, entremeses y novelas, la música y el baile están presentes con alusiones y a veces trascripción de canciones, romances y otras composiciones.

A título de ejemplo recordamos cómo en la III jornada de «La casa de los celos», antes de entrar en escena Carlomagno y Galalón «suenan una trompeta bastarda». En «El rufián dichoso», suenan frecuentemente chirimías y sonajas.

Y en «Pedro de Urdemalas» la trama argumental se centra en una «nueva y sensacional danza». De los entremeses citaríamos: «El juez de los divorcios», «La elección de los alcaldes», «La cueva de Salamanca» y «El retablo de las maravillas».

Las principales danzas populares y cortesanas que se conocen en la España del siglo XVII, son citadas o tienen su hueco en las obras de Cervantes. Entre las más renombradas figuran el «canario», la «chacona», la «zarabanda» y la «seguidilla». También aquí la danza de origen o aplicación militar tiene su asiento como es el caso de la «gallarda», que puede ser de batalla, la «danza de espadas» o «la morisca».



Esta última parece ser que tiene su origen en la relación con el mundo islámico; en el siglo XV es conocida en Francia y otros países europeos. En su modalidad española, que surge en el siglo XVI, la «morisca» es una danza en la que se simula un combate entre moros y cristianos, quizás sea esta la razón por la que se ha conservado a través de las fiestas tradicionales de Moros y Cristianos, que se celebran en distintos puntos de España.

### *La música en el Quijote*

En la historia del Caballero de la Triste figura, encontramos aspectos relevantes de Música Marcial, es decir, la que nace y se desarrolla en relación con la guerra y sus instituciones. Siguiendo el orden cronológico de la obra, hallamos en primer lugar una cita organológica en el capítulo XVIII de la Primera Parte que dice: «El tocar de los clarines, el ruido de los atambores». A esta cita seguirán otras muchas sobre instrumentos musicales bélicos, como así los llama Cervantes.

Aunque en el «Quijote» se alude a la mayor parte de los instrumentos de la época como la vihuela, la gaita zamorana, el rabel o el sacabuche, son los militares los que se nombran con más frecuencia y por este orden:

Trompeta.....	10	veces
Tambor.....	9	«
Chirimía.....	7	«
Atabal.....	5	«
Clarín.....	4	«
Pífaros o pífanos.....	4	«
Cuerno.....	3	«
Corneta.....	3	«
Bombo.....	2	«

---

Instrumentos bélicos.... 47 veces

Pero no solamente se citan los instrumentos sino que también se describen en alguna ocasión como la del capítulo LXVII de la Segunda Parte, en el que Sancho pregunta a Don Quijote: «¿qué son albogues?» y éste le contesta: «son unas chapas a modo de candeleros de azófar». Realmente Cervantes desconoce la naturaleza del instrumento, según la descripción que de él hace. Esto es lógico ya que los tratadistas no están de acuerdo al respecto, pero parece ser que el albogues –en plural– era una especie de flauta o tal vez dulzaina pastoril.

Más importante es la asociación que Cervantes establece entre los instrumentos musicales y las armas de fuego, especialmente la artillería, idea que repite y amplía en su obra póstuma «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» (1617).

En el capítulo XXXIV de la Segunda Parte del «Quijote» leemos: «Finalmente las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces...formaban todos un son tan confuso y tan horrendo». Fíjense que utiliza la palabra son y no ruido que sería lo natural.

También en el capítulo XXVI de la Segunda Parte que trata del retablo de Maese Pedro leemos: «...se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas, y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve...». Tampoco aquí emplea Cervantes los términos que parecen más adecuados de «cuyo estruendo o ruido» en vez de «rumor». Todo esto nos lleva a pensar que el autor del «Quijote», tal vez intuitivamente busca y encuentra la relación musical entre el sonido de los instrumentos y el de las armas de fuego, en particular la artillería.

Por su parte en el libro III de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», encontramos este párrafo: «Hizo señal Arnaldo a la nave que disparase la artillería y el bárbaro a los suyos que tocasen sus instrumentos y en un instante atronó el cielo la artillería y la música de los bárbaros y llenaron los aires confusos y diferentes sones».

Como hemos dicho, Cervantes con una antelación aproximada de ciento cincuenta años, se anticipa a la relación conceptual y empírica entre la música y el sonido de las armas de fuego. Dicha relación la desarrollan determinados compositores alemanes y franceses de los siglos XVIII y XIX, y en torno a ella teorizan autores como Johann Paul Richter (1763-1825), escritor y tratadista alemán quien dijo que el estrépito de los cañones fue el «bajo continuo» de la música militar referida a los siglos mencionados<sup>4</sup>.

En el terreno de la praxis, vemos que Georg Friedrich Haendel (1685-1759) estrena el oratorio «Judas Macabeo» (1747) en el que según su biógrafo Christopher Hogwood, «ha introducido literalmente armas de fuego, y hacen un buen efecto»<sup>5</sup>. Parece ser que habían sido prestadas por la Artillería Real de lo que se puede deducir que serían cañones.

La utilización de piezas de artillería en el campo de la música militar y religiosa, se generaliza en Francia durante los años de la Revolución de

<sup>4</sup> RICHTER, Johann Paul: *El rumor de las batallas*, p. 42.

<sup>5</sup> HOGWOOD, Christopher: *Haendel*, p. 182.

1789. En la interpretación de un «Domine salvum», de F.J. Gossec (1734-1829), éste utilizó un acompañamiento sonoro de la música con diversas descargas de artillería, lo que hace exclamar al célebre compositor francés André Grétry (1741-1813), que «la Revolución había inventado la música a golpe de cañón»<sup>6</sup>.

En 1813, Beethoven estrena la «Sinfonía de batalla» Op. 91, sobre la victoria de Wellington en la Batalla de Vitoria de nuestra Guerra de la Independencia (1808-1814), en ella se utiliza el estampido de los cañones que son manejados –musicalmente– por dos grandes compositores, Salieri y Hummel<sup>7</sup>. El éxito de la obra fue arrollador y la recaudación del concierto, en beneficio de los heridos de la batalla de Hanau (1813), la última librada en suelo alemán en el curso de las guerras napoleónicas.

Sesenta y nueve años después, se estrena en Moscú la famosa «Obertura 1812», de Chaikowsky, en cuya partitura figura el sonido del cañón como un instrumento más. En principio dicho sonido era imitado por el bombo, pero posteriormente, sobre todo en el Reino Unido, se ha venido interpretando la obertura con el estampido de cañones reales, como así lo hemos visto en el «Military Musical Pageant», en el estadio de Wembley (Londres), en 1981.

### *La música épica, guerrera y heráldica*

Tras la organología, son las manifestaciones de la música épica, guerrera y heráldica, fuente primigenia de la Música Marcial, las que se suceden frecuentemente a lo largo del «Quijote». Las composiciones de estos géneros que se citan y/o transcriben, son generalmente de carácter vocal: canciones monódicas de armas, cantares de gesta y romances. Así en el capítulo XLIX de la Primera Parte leemos: «En Roncesvalles está el cuerno de Roldán, tamaño como una gran viga, refiriéndose al olifante o trompa que, según la leyenda regaló a Carlomagno el famoso Califa de Bagdad, Haroum Al Rachid, y que Roldán hizo sonar en el 778 en los Pirineos, durante la retirada del ejército del Emperador francés, acosado y derrotado por vascones y gascones.

El citado episodio que da lugar a «El Cantar de Roldán», tiene su réplica en el romancero español, que también recoge Cervantes en el capítulo IX de la Segunda Parte del «Quijote» del siguiente modo: «...venía un labrador

<sup>6</sup> François-Joseph GOSSEC, p. 66.

<sup>7</sup> RICHTER, Johann Paul: *El rumor de las batallas*, p. 42.

cantando aquel romance que dice: Mala la hubisteis franceses en esa de Roncesvalles».

Otros romances relacionados con el mundo de las armas de los que se habla en el «Quijote» son: «El romance de Calaínos», el del «Conde Guarrinos», «Durandarte» y el «Romance del Rey Don Rodrigo y la pérdida de España», al que se cita en el capítulo XXVI de la Segunda Parte en estos versos:

Ayer fui señor de España  
y hoy no tengo una almena  
que pueda decir que es mía.

De origen británico es el de «Lanzarote del Lago», vinculado a la leyenda del Rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda, a la que se menciona en el capítulo XIII de la Primera Parte. No podemos silenciar aquel romance antiguo del que se da razón en el capítulo II de la Primera Parte que comienza así:

Mis arreos son las armas  
mi descanso el pelear  
mi cama las duras peñas  
mi dormir siempre velar.

Versos que reflejan con toda fidelidad la vida del caballero andante, pero también la del soldado en campaña, y que han inspirado a los autores del «Himno de la Hermandad de Veteranos de las Fuerzas Armadas y Guardia Civil», General Serradilla y Coronel Gárate Córdoba, cuya música ha sido compuesta por José López Calvo, antiguo director de Música Militar.

Los creadores y difusores de las citadas composiciones poético-musicales están en la mente de Cervantes, cuando por boca de Don Quijote dice en el capítulo XXIII de la Primera Parte: «Quiero que sepas Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos».

Ciertamente, como sabemos, existieron caballeros como Guillermo IX Duque de Aquitania y VII Conde de Poitiers, Bertrán de Born, Adam de la Halle, Marcabré...y aún reyes como Teobaldo I de Navarra, Alfonso II de Aragón, a quien en Provenza llaman el rey trovador, y Ricardo I de Inglaterra, el célebre «Corazón de León», que nos han legado uno de los capítulos más notables de la Música Marcial, propagada por trovadores de guerra y juglares de gesta.

Aunque como vemos la atención de Cervantes, en este género musical, se centra en las composiciones vocales, también hallamos algún apunte de Música Heráldica, o sea, la vinculada a los torneos y justas medievales, y a los actos solemnes y protocolarios de la Monarquía y de la Nobleza.

En el capítulo XIV de la Segunda Parte, que relata el enfrentamiento de Don Quijote con el Caballero de los Espejos, leemos: «...sin esperar son de trompeta ni otra señal que los avisase...iba a encontrarse a su enemigo». Y más adelante en el capítulo LVI, en el que se habla de la descomunal batalla entre Don Quijote y el lacayo Tosilos, se hace nueva referencia a los toques heráldicos de los torneos con estas palabras: «De allí a poco, acompañado de muchas trompetas, asomó por una parte de la plaza, sobre un poderoso caballo...el gran lacayo Tosilos». El apunte musical se completa diciendo: «Sonaron los tambores, llenó el aire de las trompetas». Y ya finalmente se dice: «... cuando dieron la señal de la arremetida, (el lacayo) no atendió el son de la trompeta».

La presencia de los instrumentos heráldico-militares en los actos solemnes se refleja en el capítulo LVII de la Segunda Parte, donde se describe la llegada de Sancho a un «suntuoso palacio» para hacerse cargo del gobierno de la Insula de Barataria, indicando que: «...así como Sancho entró en la sala, sonaron las chirimías».

### *La danza y el canto*

Como ya se ha dicho, Cervantes recoge o cita en muchas de sus obras las canciones y danzas de la aristocracia y del pueblo llano; a este respecto el «Quijote» no iba a ser una excepción. Entre las danzas populares cantadas que se relacionan con la Milicia, nos encontramos en el capítulo XXIV de la Segunda Parte, con un pasaje que dice: «...a poco trecho toparon un mancebito que...iba cantando seguidillas...cuando llegaron a él acababa de cantar una...que dicen que decía:

A la guerra me lleva mi necesidad  
Si tuviera dinero, no fuera en verdad

Al igual que en la obra que comentamos se describen determinados instrumentos, también ocurre lo mismo con la danza aunque con menos detalle. En el capítulo XX de la Segunda Parte se indica: «...comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas de hasta veinticuatro zagales...el que las guía-

ba comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella»

En estas líneas se puede apreciar la admiración que despierta en el autor la danza de espadas a la que alude en más de una ocasión. Más adelante señala: «También le pareció bien otra (danza) que entró de doncellas...vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte trenzados y parte sueltos...sobre los cuales traían guirnaldas, de jazmines, rosas, amaranto y madreselva.»

Completa este cuadro el párrafo siguiente: «Tras ésta entró una danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras; de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés».

La importancia de este capítulo radica en el hecho de que posiblemente haya sido fuente de inspiración coreográfica de alguno de los muchos ballets que se han escrito sobre el «Quijote».

Antes de terminar esta parte de la conferencia, queremos resaltar otro aspecto de la música al que Cervantes dedica especial atención, el canto, al que como hemos visto se alude en diversos capítulos. Esta faceta del Arte de los Sonidos es objeto de observaciones de índole técnica y moral. En el primer caso se habla de las condiciones artísticas y fisiológicas de la voz en estos términos: «...llega a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena» (Cap. XLII Primera Parte) o también, «...Don Quijote con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que el mismo día había compuesto». (Cap. XLVI Segunda Parte).

De orden moral son las ordenanzas que como Gobernador de la Insula Barataria dictó Sancho Panza, y en las que por lo que respecta al canto «puso gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día: ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero...». (Cap. LI Segunda Parte).

Del anterior párrafo se desprende el concepto ético que de la música tiene Cervantes. Cuando en el capítulo XXXIV de la Segunda Parte, Sancho dice a la Duquesa que «donde hay música no puede haber cosa mala», entendemos que eso sería así siempre que aquella no vaya contra la moral y las buenas costumbres. La concepción ética cervantina del Arte de los Sonidos, no se opone a la lúdica, que manifiesta en el mismo capítulo cuando dice: «...la música siempre es indicio de regocijo y fiestas».

Esta idea la hace extensiva a la que producen los instrumentos bélicos o militares cuando en el capítulo XI del Libro III de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» dice: «...Los protagonistas son recibidos por los turcos al son de muchas dulzainas y de otros instrumentos, que puesto que eran bélicos, eran regocijados», es decir producían regocijo y alegría.

*La música sobre el Quijote*

Entre los personajes históricos y legendarios que más han atraído la atención de los músicos españoles y extranjeros, sobresale la figura de Don Quijote de la Mancha, en torno al cual se ha creado un repertorio musical de cerca de seiscientas obras pertenecientes a los géneros más diversos. Tras un detenido examen y clasificación de los títulos que han llegado a nuestro conocimiento, y que figuran en el Anexo nº 1 de esta conferencia, hemos redactado, en orden a su forma musical, el estado numérico de obras siguiente:

Poemas sinfónicos .....	11
Otras obras orquestales.....	18
Operas .....	41
Operetas .....	26
Zarzuelas.....	18
Comedias musicales .....	15
Revistas.....	3
Vodviles.....	4
Otras obras escénicas.....	20
Ballets .....	49
Pantomimas.....	2
Cantatas .....	2
Otras obras corales .....	10
Canciones.....	28
Danzas.....	3
Marchas militares .....	2
Bandas sonoras cinematográficas.....	69
Obras no especificadas .....	57
<hr/>	
TOTAL.....	378

Es posible que el número real de obras musicales sobre el «Quijote», sea sensiblemente superior al que figura en esta relación, pero en las distintas fuentes consultadas no hemos hallado más títulos, lo cual no significa que no existan en archivos públicos y privados al igual que ocurre con muchas composiciones de la música religiosa, del género lírico y de la música militar.

A la vista del estado numérico anterior y de los anexos que se acompañan, observamos que hay un número considerable de títulos cuyo autor, naturaleza de la obra o fecha no aparecen en las fuentes consultadas, pero

aún así, consideramos aconsejable la cita que puede facilitar la labor de posteriores estudios sobre el tema.

Muchas de las obras que acabamos de enumerar, albergan piezas y pasajes de carácter marcial –fanfarrias, toques y marchas militares, entradas, etc.– cuyo número es casi imposible de calcular, pero según el muestreo que hemos realizado, pasan del centenar.

Entre los compositores que han fijado su atención en el «Quijote», citaríamos como más representativos de distintas épocas, estilos y nacionalidades a: G. Ph. Téléman (1681-1767); F. Mendelssohn (1809-1847); R. Straus (1864-1949); F. Asenjo Barbieri (1823-1894); M. de Falla (1876-1946); E. Halffter (1905-1989); J. Ph. Rameau (1683-1764); J. Massenet (1842-1912); H. Purcell (1659-1695); G. Donizzetti (1797-1848); G. Paisiello (1740-1816); A. Rubinstein (1829-1894) y L. Minkus (1826-1917).

Obviamente no podemos entrar en el comentario de las composiciones musicales que sobre el «Quijote» se han escrito, ni siquiera las más destacadas o significativas, por lo cual nos ceñiremos a las que para este acto hemos seleccionado.

### «Pasacalle-Danza del Toreador»

Entre los géneros y formas musicales dedicadas a la inmortal obra de Cervantes, destacan por su número y calidad artística diversos ballets, entre ellos el titulado «Don Quixote», de León Minkus (1826-1917). Este compositor austriaco de origen húngaro, ocupó importantes cargos musicales en Rusia donde fue director de la orquesta del Príncipe Yusopov, primer violín en el Teatro Bolshoy de Moscú, director de orquestas e inspector de las orquestas de los teatros imperiales.

Durante su larga estancia en Rusia colaboró con el famoso coreógrafo Marius Pelipa, como compositor de la música de sus ballets, incluido el de «Don Quixote» al que pone música en 1869. De la primera versión en tres actos, hemos seleccionado el «Pasacalle-Danza del Toreador», que responde al estereotipo que los autores extranjeros del siglo XIX tienen de la cultura y la sociedad española, con bandoleros, gitanos y toreros como los que figuran en esta obra, que por supuesto nada tienen que ver con la realidad de los que aparecen en las páginas del «Quijote».

El «Pasacalle-Danza del Toreador», del ballet de Minkus, curiosamente tiene todo el carácter de una marcha militar que nos recuerdan algunas de las que se incluyen en las óperas y páginas de música descriptiva de Gasparo Spontini (1794-1851).



### **Don Quijote: Poema sinfónico**

El poema sinfónico de Richard Strauss (1864-1949) «Don Quijote: variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco», fué estrenado el 8 de marzo de 1898 en los conciertos Gurzenich de Colonia. La obra está estructurada en diez variaciones que comprenden algunos de los pasajes más conocidos y tratados del «Quijote».

De los diez episodios de la obra cervantina recogidos por Strauss, seis se refieren a aventuras relacionadas con el mundo de las armas cuales son: I La aventura con los molinos de viento; II combate contra los rebaños de corderos; IV aventura con una procesión de disciplinantes; V vela de armas de Don Quijote; IX combate contra pretendidos magos: dos monjes benedictinos montados en sus mulas y X duelo y regreso.

La elección de estas variaciones, en las que predomina el elemento combativo y guerrero, encaja con la personalidad de Richard Strauss, que desde su más temprana edad<sup>8</sup>, mostró gran interés por los temas épicos y militares, y cierta predilección por sus instrumentos musicales. En su vertiente compositiva castrense, contribuyó, al igual que los músicos ingleses Elgar y Walton, a conferir a las marchas militares un status sinfónico. Recordemos en este sentido la «Marcha del Emperador» (1905); «Marcha de Parada n°2» (1907); «Marcha para la Investidura de los Caballeros de la Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén» (1909) y la «Fanfarria para la ciudad de Viena» (1934) escritas por R. Strauss.

Del poema sinfónico «Don Quijote», fijamos nuestra atención en la variación II que trata, como hemos dicho, del combate contra los rebaños de ovejas y carneros, que en la mente de Don Quijote no eran tales sino los ejércitos del Emperador Alifanfarón y de su enemigo el Rey Pentapolín, personajes imaginarios de los libros de caballerías.

Comienza la variación con el sonido de tres violonchelos seguidos por toda la orquesta con acentos marciales –se avistan los ejércitos y empieza el combate–. Las ovejas al ser heridas por la lanza de Don Quijote, balan lastimeramente; notas disonantes en el conjunto instrumental. Los pastores se ponen furiosos y lanzan piedras, nuevamente los violonchelos unidos al resto de la orquesta en la que sobresale la percusión y especialmente los platillos, tocan un fortísimo que representa la reacción al ataque a las ovejas. Nuevamente la orquesta, precedida de los violonchelos, lanza notas marciales que finalmente son apagadas por instrumentos pastoriles, en este caso los clarinetes.

---

<sup>8</sup> A la edad de 12 años compuso la *Canción de los húsares*, para piano y voz.

La VII variación se refiere al viaje imaginario de Don Quijote y Sancho a los lomos de Clavileño, el caballo de madera. Esta página como la anterior, es eminentemente descriptiva, destacan en ella los «glissando» o movimientos deslizantes de una nota contra otra y las escalas en ráfaga de la cuerda, que producen la sensación de aire y velocidad. Este efecto es reforzado con el sonido del eolífono, instrumentos cuyos silbidos imitan el sonido del viento.

### **Quijotes de la Milicia**

La tercera obra de nuestra selección es la marcha militar «Quijotes de la Milicia», de Agustín Díez Guerrero. Se inicia la obra con una breve introducción o llamada de cornetas y tambores que nos anuncia su carácter marcial. A continuación se oye el tema primero, muy alegre y brioso, que desarrolla en sus primeros compases la madera a la que se suman los metales. La segunda parte del tema la ejecutan los trombones con su timbre grave y rotundo.

Se repite el primer tema con el contrapunto de las trompetas. El trío o parte central de la composición, como suele ser habitual, corre a cargo de la madera, con profusión de florituras o notas de adorno que imprimen a la marcha un encanto especial. Con un brillante «tutti» del conjunto bandístico, termina la composición.

### **El Retablo de Maese Pedro**

De todas las obras musicales que se han escrito en España sobre el «Quijote», es posiblemente «El retablo de Maese Pedro», de Manuel de Falla, la que ha alcanzado mayor fama y difusión nacional e internacional. Concebida como ópera de cámara para marionetas, fué estrenada en versión de concierto el 23 de marzo de 1923 en el Teatro de San Fernando de Sevilla, y tres meses más tarde en la casa de la Condesa Polignac, en París.

La trama argumental de la obra se basa en la historia de la bella Melisendra, cautiva de los moros y libertada por su esposo don Gaiferos. El texto es una adaptación, en su mayor parte literal, del capítulo XXVI de la Segunda Parte del «Quijote» y algún apunte correspondiente a otros capítulos. En nuestra selección de fragmentos de la obra, relacionados lógicamente, con el contenido de esta conferencia, comenzamos con el «Pregón» que se hace a los sonos de tambores, timbales y chirimías. Se oye una campanilla y Maese Pedro anuncia el título del retablo que como dijimos, versa sobre «La libertad de Melisendra».

A continuación escuchamos una breve sinfonía introductoria que empieza, por este orden, con el sonido de trompas, trompetas y oboes, y como fondo y enlace entre las distintas frases musicales, el timbre de violi-

nes, violas, violonchelos, etc. Esta alternancia entre los metales, la percusión y la cuerda, se mantiene en toda la sinfonía.

Llegamos a la escena 11 de las trece que constituyen esta versión del Retablo. Tras unos compases orquestales con predominio del arpa, el trujumán o muchacho narrador retoma la historia diciendo: «Miren vuestas mercedes cómo el rey Marsilio, enterado de la fuga de Melisendra –a la que ya ha liberado su esposo don Gayferos–, manda tocar al arma, y con que prisa, que la ciudad se hunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las mezquitas suenan».

Al escuchar esto, Don Quijote indignado exclama: «Eso no, que es un gran disparate, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas». El texto original con más precisión dice: «no se usan campanas sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías». En nuestra opinión tales dulzainas deberían ser zornas u oboes árabes cuyo sonido potente y timbre chillón les permite destacar de los tambores y trompetas con los que se juntan en las bandas árabes y turcas. Vemos pues en este fragmento del «Retablo de Maese Pedro», cómo Falla interpretando a Cervantes incluye un apunte organológico.

Llegamos al final de la obra con un breve discurso de Don Quijote, en el que cita a los héroes más señalados de los libros de caballerías, principal objeto crítico del «Quijote», comenzando con estas palabras: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos que vieron las fazañas del valiente Amadía, del esforzado Felixmarte de Hircania, del atrevido Tirante el Blanco; del invencible don Belianis de Grecia; con toda la caterva de innumerables caballeros, que con sus desafíos, amores y batallas, llenaron el libro de la fama». Y termina gritando: «¡Viva!, ¡Viva! la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra».

### **Todos los buenos soldados**

En muchas de las obras sobre el «Quijote», los autores se han inspirado en composiciones que se interpretaban en la época de Cervantes, aunque hubiesen sido escritas en periodos anteriores, como las que figuran en las «ensaladas». Como su nombre indica, la «ensalada» viene a ser como un «guiso musical» o popurri que admite toda clase de ingredientes rítmicos, lingüísticos, temáticos y formales, que podemos hallar en una misma composición.

Mateo Flecha «el viejo» (1481-1553?), al que se atribuye la invención de las «ensaladas», compuso varias de éstas de las que solamente se conocen once, que en parte versan sobre temas del mundo de las armas, como las tituladas «La Justa» y «La Guerra», en las que se entrecruzan motivos

religiosos, caballerescos y guerreros. De la última hemos elegido la canción monódica «Todos los buenos soldados», escrita en 1547, año en que nació Cervantes, y está relacionada con la famosa batalla de Muhlberg.

El texto de esta canción entronca perfectamente con el espíritu y la letra de algunos pasajes del «Quijote» en los que se alude a la condición del soldado y del ejercicio de las armas, y dice así:

Todos los buenos soldados  
que asentaren a esta guerra  
no quieran nada en la tierra  
si quieren ir descansados.  
Si salieren con victoria  
la paga que les darán  
será que siempre tendrán  
en el cielo eterna gloria.

### **Sinfonía del acto IV de «The Fairy Queen»**

Terminamos la audición de obras compuestas por los músicos que han escrito partituras sobre motivos del «Quijote», con la Sinfonía introductoria al acto IV de «The Fairy Queen» (La Reina de la Hadas), del gran autor inglés Henry Purcell (1659-1695).

La citada ópera guarda cierta relación con «El sueño de una noche de verano», de William Shakespeare (1659-1695), ese otro gran gigante de la literatura universal, coetáneo de Cervantes, que también ha dado lugar a obras musicales de índole épica y guerrera, inspiradas en los dramas históricos del Reino Unido.

En la producción musical de Purcell, hay muchos ejemplos de música marcial en sus múltiples vertientes y formas como las marchas, toques militares y fanfarrias. Parte de esta música se refleja en sus grandes óperas de carácter histórico como «Diocleciano» (1690), escrita sin duda para celebrar la victoria de Guillermo III de Inglaterra en Irlanda; «El Rey Arturo», figura citada frecuentemente en el «Quijote», y como pieza característica de la música ceremonial castrense, «Suena una trompeta», compuesta para el aniversario del Rey Jacobo II (1687).

En 1694, Purcell compone la música de una especie de ópera titulada «La cómica historia de Don Quijote», que desafortunadamente no hemos llegado a conocer ni tenemos noticia de que exista de ella grabación fonográfica alguna, pero no es aventurado pensar que en dicha obra encontraremos algún fragmento de música marcial análogo a los que contiene «The Fairy Queen».

*Aportación de los músicos militares al repertorio quijotesco*

Entre el gran número de autores que han dedicado su tiempo y sus conocimientos a la obra magna de Cervantes, figuran músicos militares de España y otras naciones como por ejemplo Johann Strauss I (1804-1849) Director de la Banda de Música del Regimiento nº 1 de la Guardia de Viena y autor de cerca de 250 obras, incluidas 24 marchas militares entre las que sobresale la celebérrima «Marcha de Radetsky» con la que Austria, por no decir buena parte de Europa, comienza desde hace décadas el Nuevo Año.

En España destacan como compositores de otras obras dedicadas al «Quijote», en primer lugar Ruperto Chapí y Lorente, nacido en Villena (Alicante) en 1851, ingresa a la edad de siete años, como flautín en la «Música Nueva», formación bandística de su ciudad natal. Tras reñidas oposiciones gana en 1872 la plaza de Músico Mayor del Regimiento de Artillería de Campaña de Madrid. Durante su permanencia en esta unidad lleva a cabo una importante labor que se aprecia en la elevación del nivel artístico de su banda de música.

El legado musical de Chapí está constituido en su mayor parte por obras del género lírico, muchas de las cuales son de ambiente y temática militar como «Los hijos del Batallón», «Academia Militar», «El cura del Regimiento»...y la más conocida «El Tambor de Granaderos». Su aportación al repertorio de composiciones sobre el «Quijote», se plasma en un scherzo que lleva por título: «Combate de Don Quijote con las ovejas» (1863) y «La venta de Don Quijote», zarzuela en un acto con libreto de Carlos Fernández Shaw que fue estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 19 de diciembre de 1902.

Siguiendo un orden cronológico nos hallamos ante Teodoro San José. Nacido en Madrid en 1866, entró en contacto con el Ejército como educando de la música en el Regimiento de Infantería Andalucía nº 55. En 1886 gana la plaza de Músico Mayor del Regimiento de Infantería Asturias nº 31 y en 1896 la de Músico Mayor de Infantería de Marina, siendo destinado al 2º Regimiento de este Cuerpo. Entre su copiosa producción musical, en gran parte castrense, destacan sus obras del género lírico, tanto por su cantidad, 89 partituras, como por su calidad. Entre ellas figuran la ópera cómica «Don Quijote y Sancho Panza», y las zarzuelas «Don Quijote de la Mancha» (1916) y «El Gobernador de la Insula Barataria».

Nuevamente nos encontramos ante otro Músico Mayor de Infantería de Marina que se inspira en el «Quijote», esta vez se trata de Camilo Pérez Monllor. Este ilustre compositor alcoyano nació en 1877. A los catorce años ingresó como educando de música en el Ejército; en 1899 gana las oposiciones de Director Músico de Infantería de Marina, siendo destinado al primer Regimiento de guarnición en Cádiz. Participa en la Campaña de

Marruecos de 1909-1916, obteniendo la Cruz del Mérito Naval con distintivo rojo. Autor del «Himno» de su Unidad, compuso en 1917 el «Himno a Cervantes», obra que le deparó la felicitación del Rey Alfonso XIII y la inclusión de esta partitura en el repertorio de la Banda de Música del Real Cuerpo de Alabarderos. Como obra específica dedicada al «Quijote» nos dejó el poema sinfónico «La cueva de Montesinos».

Las músicas militares, vivero de personalidades artísticas de gran relieve, han contado entre sus filas a uno de los representantes de la vanguardia musical española, Carmelo Alonso Bernaola. Este insigne compositor nació en Ochandiano (Vizcaya) en 1929. Inició sus primeros pasos musicales en la Banda de Música Municipal de Medina de Pomar (Burgos). En la década de los cincuenta gana por oposición una plaza de clarinete del Cuerpo de Músicas Militares, ocupando destino en la prestigiosa Música de la Academia de Ingenieros, en Burgos. Entre sus principales obras cabe citar: «Sinfonietta progresiva» (1961), «Heterofonías» (1967), «Sinfonía de Do» (1974) y en relación con el «Quijote», «Música para un espectáculo teatral» (1973) y «Galatea, Rocinante y Preciosa» (1980), obra para soprano y orquesta de cámara.

También fijó su atención en la figura del Caballero de la Triste Figura, Miguel Asíns Arbó, uno de los compositores más notables del Cuerpo de Directores Músicos del Ejército. Aunque nació en Barcelona, en 1916, cursó toda su carrera musical en Valencia. En 1946 ingresa con el nº 1 en el citado cuerpo castrense. Fecundo y laureado compositor, Asíns Arbó, ha cultivado los géneros más diversos como podemos apreciar en los títulos siguientes: «Cuarteto en Mi Mayor para instrumentos de arco», «Himno oficial a San Vicente Ferrer», «Doce glosas sobre temas militares» y la banda sonora del film «La vaquilla». En los géneros popular y sinfónico aparecen dos composiciones sobre textos de Cervantes: «Cancionero de Alcalá de Henares» y el poema sinfónico «Don Quijote en el Toboso».

Cerramos esta breve galería de músicos militares con el compositor que este año obtuvo el Premio «Ejército 2005», por su marcha militar «Quijotes de la Milicia». Nos referimos, claro está, al Teniente Coronel Director de la Banda Sinfónica de la Agrupación de Infantería de Marina de Madrid, Agustín Díez Guerrero. Este prolífico compositor nació en Mancha Real (Jaén). En 1984 ingresa con el nº 1 en el Cuerpo de Directores Músicos del Ejército. Desde esta fecha hasta hoy ha desarrollado una gran labor en los campos de la dirección, la docencia y la composición musical, destacando entre sus muchas obras: «Momento español», para quinteto de cámara; «Caminando», para octeto de metales; «Marinos por la paz», tríptico coral, y un gran número de marchas militares y otras composiciones castrenses, incluida la citada de «Quijotes de la Milicia».

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. ESPASA CALPE S.A., Madrid, 1975.
- ESPINOS, Víctor: *El Quijote en la música*. Ed. Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Barcelona, 1947. 165 p.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo: *Historia de la Música Militar de España*. Ed. Instituto de Historia y Cultura Militar, Ministerio de Defensa, Madrid, 2000. 685p.
- GARCÍA SEGURA, Alfredo: *Músicos en Cartagena*. Ed. Ayuntamiento de Cartagena, Murcia, 1995. 592 p.
- HOGWOOD, Christopher: *Haendel*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1988. 301 p.
- KALTENECKER, Martín: *El rumor de las batallas*. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 2004. 178 p.
- QUEROL GAVALDA, Miguel: *La música en las obras de Cervantes*. Ediciones Cantalia, Barcelona, 1948. 173 p.
- TONNARD, Fernand: *F = J. Gossec*. Libraire Vanderlinden, Bruxelles, 1938. 123 p.

# ASPECTOS MARCIALES DE LA MÚSICA EN Y SOBRE EL QUIJOTE

## ANEXOS

- ANEXO N° 1:** RELACIÓN DE COMPOSICIONES MUSICALES, POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES, SOBRE LA OBRA DE MIGUEL DE CERVANTES: «DON QUIJOTE DE LA MANCHA»
- ANEXO N° 2:** BALLETS
- ANEXO N° 3:** RELACIÓN DE FILMS Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS SOBRE EL QUIJOTE



## A N E X O N º 1

## RELACIÓN DE COMPOSICIONES MUSICALES, POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES, SOBRE LA OBRA DE MIGUEL DE CERVANTES:

## «DON QUIJOTE DE LA MANCHA»

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
ABRANYI, E.		«Don Quijote» Op. 3	Opera húngara en 3 actos	1917
ACEVES, R. A.	Mondejar y Mendoza	«El Manco de Lepanto»	Episodio histórico en 1 acto	1867
AKERROYDES, S.	Durfey	«The comical history of Don Quixote»	Comedia musical	1695
ALDAVE, P.		«Epitafio de Don Quijote»	Para soprano y coro mixto	1952
ALIS, R.		«Epitafios cervantinos»	Para solistas, coro y orquesta	1973
ALMAR, G.		«Don Quixote»	A musical extravagance, en 2 actos	1893
ALONSO BERNAOLA, C		«Don Quijote de la Mancha»		
ALONSO BERNAOLA, C.		«Galatea, Rocinante y Preciosa»	Para soprano y orquesta de cámara	1980
ALONSO BERNAOLA, C.		«Música para un espectáculo teatral»		1973
ALVAREZ ALONSO, A.		«Dulcinea»	Gavota	
APARICIO, M.A.		«Pasaje del Quijote»	Para coros y orquesta	2004
ARANDIA, J.		«Dos epitafios de Don Quijote»	Para soprano	1960
ARNEDO, L.		«En un lugar de la Mancha»	Sainete lírico en 1 acto	1887
ARNOLD, S.		«Don Quixote»	Opera	1774

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
ARTEAGA, A.		«Andaduras de Don Quijote»		
ARTEAGA, A.		«Músicas de Don Quijote»		
ARTEAGA, A.		«Música para un festival cervantino»		
ARTEAGA, A		«Quijote ayer y hoy»		
ARTEAGA, A		«Suite sinfónica»		
ARRIETA, E.	L. Mariano de Larra	«La Insula Barataria»	Zarzuela en 3 actos	1864
ASENJO BARBIERI, F.	Ventura de la Vega	«Don Quijote de la Mancha»	Comedia, con 3 n. <sup>os</sup> musicales	1861
ASENJO BARBIERI, F	Ventura de la Vega	«Don Quijote en Sierra Morena»	Drama musical	1861
ASENSI MARTÍN, M		«Don Quijote y los disciplinantes»	Obra orquestal	
ASINS ARBO, M.		«Cancionero de Alcalá de Henares»		1976
ASINS ARBO, M.		«Don Quijote en el Toboso»	Poema sinfónico	
BACARISSE, S.		«Aventure de Don Quichotte»		
BACARISSE, S.		«El retablo de la libertad de Melisendra»	Para teatro de títeres	1960
BACARISSE, S.		«Soneto a Dulcinea del Toboso»	Canción	1947
BALANYA ROSELL, J.M.		«Don Quixote meets Cassandra» Op. 95	Para soprano, clarinete, violonchelo y piano	2002
BARRERA, T	Sinesio Delgado	«El carro de la muerte»	Zarzuela en 1 acto	1907
BARRET SILVESTER		«Don Quixote»	Espectacular y extravagante vodevil en 5 actos	1873

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
BAUDOT PUENTE, G.		«Las bodas de Camacho»		
BEECKE, Icuaz Von	I. F. Notger	«Don Quixotte»	Opereta en 3 actos	1784
BEER, G. WALBRUN, A.	Fuchs	«Don Quijote der sinreiche junquer von der Mancha»	Tragicomedia musical en 3 actos	1911
BERNARDINI, M.		«Il Chisciotte de la Mancia»	Dramma giocoso	1769
BOCHSA, B.	F. A. E. de Planard	«Les noces de Camache»	Opereta	1815
BOROBIA Y TRULLAS	Sanjuan, Goyena, Fernández y González Ariño	«Don Quijote en Aragón»	Boceto lírico en 1 acto	1905
BOULANGER	J. Barbier y M. Carré	«Don Quichotte»	Opereta cómica	1869
BRAZIER		«La familie de Don Quichotte»	Vodevil en 1 acto	
BREL, J.		«L'homme de la Mancha»	Comedia musical	1968
BRWN, R.	Ruben Dario	«Letanía de nuestro señor Don Quijote»	Para coro, metales y percusión	1995
BURKARDS SOSAARS		«Don Quijote»	Obra escénica	
	Cadillav de Lagarde	«Don Quichotte espagnol revolte»	Tragicomedia	
CALDARA, A.		«Don Chisciotte in 1727 della Duchessa»		
CALDARA, A.		«Sancho Panza» 1733		
CAMPO, C. del		«Evocación y nostalgia de los molinos de viento»		1952
CAMPO, C. del		«El solar de Don Quijote»	Canción	1950

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
CANDELA J. ARDID, J.	de Burgos	«La ruta de Don Quijote»	Zarzuela	
CLAY, F.	Moltby Mess el Paulton	«Don Quijote de la Mancha»	Opereta en 3 actos	1875
COMELLAS, J.		«Don Quijote a Dulcinea»		1946
COMELLAS, J.		«La muerte de Dulcinea»	Para soprano, violonchelo y piano	1945
CONTI, FB.		«Don Chisciotte in Sierra Morena»	Opera	1719
COURBOIS, Ph.		«Don Quixotte»	Cantata	1728
COURTEVILLE, R.		«Don Quixote»		1696
CHAMPEIN, S.	L. Boissel	«Le nouveau Don Quichotte»	Opereta en 2 actos	1789
CHAPI, R.		«Combate de Don Quijote con las obejas»	Scherzo	1863
CHAPI, R.	C. Fernández Shaw	«La venta de Don Quijote»	Zarzuela en 1 acto	1902
DARION, J.		«Man of Mancha»		1965
	Da Silva	«Vida do grande Quixotte e do gordo Sancho Pança»	Opera jocosa	1733
DALCROCE, J.		«Sancho Panza»	Comedia musical	1897
DE KOVEN, H.L.	Harry B. Smith	«Don Quichotte»	Opera cómica	1889
DESAUGIERS, BRAZIER et MERLE		«Monsieur croque» mitaine, ou le Don Quichotte de Noisy- Le-Sec»	Vodevil en 1 acto	1813
DEUNKEL, F.		«Don Quijote o sea el caballero de la triste figura»		1789
DÍAZ GUERRERO, A.		«Quijotes de la Milicia»	Marcha militar	2005

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
DIETHER DE LA MOTTA		«Standchen fur Don Quixote»	Coral	1960
DITTERS		«Don Quichotte»	Opera	1795
DONIZETTI, G.		«Il furioso»	Opera	1833
DREVILH	Cuvelier, de Trie et Franconi	«Sancho dans l'ille Barataria»	Pantomima cómica en 2 actos	1816
DUPIN ET SAVAJE		«Don Quichotte aux noces de Gamache»	Vodevil en 3 actos	1835
ECCLES, J.		«Don Quixote»		1697
ECHEVARRIA ALONSO, C.	Rubén Darío	«Letanía de nuestro señor Don Quijote»		
ESPLA, O.		«Don Quijote velando las armas»	Poema sinfónico	1929
ESTEVE, P.	J. Meléndez Valdés	«Las bodas de Camacho»		1784
FALLA, M. de	M. de Falla	«El retablo de Maese Pedro»	Opera de cámara para títeres	1923
FEO, F.		«Don Chisciotto della Mancia»		1733
FENELON, Ph.	Ph. Fenelón	«Le Chevalier imaginaire»	Opera en 2 actos	1986
FERNÁNDEZ CABALLERO, M.	N. Serra	«El loco de la guardilla»	Zarzuela en 1 acto	1861
FERRAN, P.E. de	J. Grau y A. Gual	«Las bodas de Camacho»	Cuadro escénico	1903
FIELDING, H.		«Don Quixote in England»	Comedia musical	1734
FLETCHER STAYMAN, A.		«Don Quixote»	Polka, para piano a 4 manos	1885
FOGLIETTI, L.		«La patria de Cervantes»	Revista	1916
FONT DE ANTA, M.	Ortega y Munillas	«Las mocedades de Don Quijote»		Zarzuela

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
FOERTSCH, J.F.	J.F. Foertsch	«Don Quixote»	Opera	1690
FORTSCH, J.Ph		«Der irrende ritter Don Quixote de la Mancia»		1690
FRANCO, J.M.		«El mejor libro de España»	Síntesis radiófonica de D. Quijote de la Mancha	1946
FRANCO, M.		«Tres madrigales de El Quijote»	Canto	
FRAZZI, F.		«Don Chisciotte» terpretazione musicales (della vita del Cervantes e del commento di Unamuno»	In Opera	1952
FRANZ A.	Bergen	«Don Chisciotto»	Opereta en 2 actos	
FUR DELS BAUS		«Don Quijote en Barcelona»	Opera	
GAHRICH, W.	Taglioni	«Don Quichotte»	Comedia	h.1840
GANDOLFO, E.		«Marcha heroica de Don Quijote»	Marcha	1892
GARCIA, M.		«Don Quijote»	Opera bufa	1826
GARCIA ABRIL, A.		«Canciones y danzas para Dulcinea»	Orquesta	1993
GARCIA ABRIL, A		«Monsignor Quixote»		
GARCIA ROMAN, J		«La resurrección de Don Quijote»	Para orquesta de cuerda	1996
GAY, J.		«La cueva de Salamanca»	Sainete lírico en 1 acto	1905
GIAY, G.A.		«Don Chisciotte in Venezia»	Intermezzo	1752
GILLIER, J.C.		«Sancho Pança Gouverneur ou la bagatelle»	Opereta en 2 actos	1727

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
GIORGI, P.		«Don Chisciotto»		1790
GOMBAU GUERRA, G.		«Don Quijote velando las armas» sinfónico	Poema	1943
GOMIS, J.R.		«Del Toboso»	Seguidillas en estilo antiguo	
GONZÁLEZ MARTINEZ, J.		«Paseo musical por El Quijote»		
GUERRERO, J.	E. Reoyo y J.I Luca de Tena	«El huesped del sevillano»	Zarzuela en 2 actos	1926
GURIDI, J.		«Una aventura de Don Quijote»	Poema sinfónico	1915
HALFFTER, C.	A. Amorós	«Don Quijote»	Opera	2000
HALFFTER, C.		«La del alba sería»	Para coro mixto y orquesta	1996
HALFFTER, C.		«Muerte, mudanza y locura»	Visión electroacústica	
HALFFTER, E.		«Canción de Don Quijote»	Canción	
HALFFTER, E.		«Canción de Dorotea»	Canción	
HALFFTER, E.		«Don Quijote de la Mancha»		
HALFFTER, E.		«Dulcinea»	Farsa heroica	1944
HALFFTER, E.		«Nocturno y serenata a Altisidora»		
HALFFTER, E.		«Nocturno y serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora»	Canción	1981
HALFFTER, E.		«Serenata a Dulcinea»		
HALFFTER, E.		«Suite sinfónica de Dulcinea»	Para orquesta	

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
HALFFTER, R.		«Clavileño»	Opera bufa	1934
HALFFTER, R.		«Tres epitafios» Para las sepulturas de Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza	Para coro	1952
HERVITT, T.J.	F. Edmonds	«Don Quixote»	Opera cómica en 2 actos	1909
HEUSLER		«Don Quixote»	Opereta en 3 actos	1803
HOLTZBAVER, I.J.		«Don Chisciotto»	Opereta	1755
HUBATSCHEK	Hermanns	«Don Quichotte»	Opera en 3 actos	1790
IBERT, J.		«Chanson de la mort de Don Quichotte»	Melodías	1931
IBERT, J.		«Quatre chansons de Don Quichotte»	Canciones	1932
IGLESIAS, J., CALVA, M., ARRUSA, R. y BELFIORE, G.		«Don Quijote»	Canción	1982
IGLESIAS ALVAREZ, A.		«Primera salida de Don Quijote»	Para orquesta	1944
JACOBI, G.		«Don Quixote»	Opereta?	1894
JACQUES DALCROCE, E.S.		«Sancho Panza»	Comedia musical	1897
JAROSLAV KRIZKA	V. Dyck	«Don Quijote vuelto a la razón»	Comedia romántica	
JEKABS		«Canción sobre motivos del Quijote»	Canción	
JONES, R.W.		«Don Quixote»	Opera cómica	1903
KABALEVSKY, D.		«Serenade of Don Quixote»	Obra vocal con instrumentos	
KAUFMANN, W.G.		«Don Quixote»	Opera en 3 actos	1903
KIENZI, W.		«Don Quixote»	Opera en 3 actos	1898



COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
KOVEN, R.		«Don Quixote»		1889
KURT FOREST, J.		«Die abenteuer des Don Quijote»		1940
LALANDE, M.R.	C. Coypel	«Les folies de Pintor Cardenjo»	Música escénica <sup>1</sup>	1720
	Langedik	«Don Quichotte op bruiloft van Kamachio»	Opereta	1712
LASSIMANE		«Don Quichotte»	Opereta cómica	
LEBLANC	Suby	«Programme de Basile et Quitterie ou le triomphe de Don Qichotte»	Pantomima heroicomica en 3 actos	1802
LEMOINE, H.	Sibert	«Don Quichotte»	Romance	1826
LEGOUIX, E.	F. E. Legouix	«Le Gouvernement de Sancho Pança»	Comedia cómica en 1 acto	1903
LEO, L. y GOMEZ, P.	Gennatorio	«Il nuovo Don Chisciotte»	Opereta	1748
LEVI, E.		«Don Quixote»	Opera en 4 actos	1930
LORENZI		«Don Quixotte della Mancia»	Opereta	1771
LLIEV, K.		«Tres improvisaciones sobre Don Quijote»	Para coro mixto	1966
LOS CINCO LATINOS		«Don Quijote»	Canción	
LOPEZ DE LA ROSA, H.		«Canciones de Altisidora»	Canciones	1970
LOPEZ DE LA ROSA, H.		«Don Quijote a Altisidora»	Canción	1972
LORENZI		«Don Quixotte della Mancia»	Opereta	1846

(1) Escena del gran espectáculo de Cuvelier: «L' Empire de la folie ou la mort et l' Apotheose de Don Quichotte».

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
LOZANO, V.	L.M. Ortega	«La pastora Marcela»	Obra escénica	1948
MACFARREN, G.A.	G. Alexander	«Una aventura de Don Quijote»	Opereta	1846
MANZONI, G.	Nazim Hikmet	«Don Chisciotte»	Coral para soprano, flautín, coro y orquesta de cámara	1961
MARCO, T. y OLIVER, A.		«El caballero de la triste figura»		
MARCO, T. y OLIVER, A.		«Ensueño y resplandor de Don Quijote»		
MARCO, T. y OLIVER, A.		«Medianoche era el filo»		
MARTINI, G.		«Don Chisciotte»	Intermezzo	1746
MASSNET, J.	H. Cain	«Don Quichotte»	Comedia heroica, ópera en 5 actos	1910
MAZZUCATO, A.		«Don Chisciotto»	Opera en 2 actos	1830
MEJIA NAVARRO, A.		«Preludio a la tercera salida de Don Quijote»		
MELENDEZ VALDES, J.		«La bodas de Camacho el rico»	Zazuela?	
MENDELSSOHN, F.	C. A. L. von Lichtenstein	«Las bodas de Camacho»	Opera	1827
MERCADANTE, S.		«Don Quijote en las bodas de Camacho»	Opera bufa	1869
MERCADANTE, S.		«Las bodas de Camacho»	Opera	
MERCADANTE, G.	L. Laurier	«Le petit Don Quichotte»	Comedia	1822
MIARI	S.B. Pallavicini	«Don Quichotte»	Drama heroicómico	1810
MONIUSKO, S.	Fredo	«Le nouveau Don Quichotte»	Opera	1847
MONTECLAIR, M.P.		«Don Quixotte y Sancho»	Cantata	1719

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
MORAWSKI, E.D.		«Don Quixotte»	Poema sinfónico	1913
MORGAN		«The comical history of Don Quixotte»		1729
MOULET	Florian	«Don Quichotte»	Romance	1820
MULLER, A.		«Don Quixotte in dem mohrengebirge»	Opereta	1772
MULLER, W.		«Der ritter Quixotte»	Opereta en 2 actos	1802
NABOCOFF, N.		«Le coeur de Don Quichotte»		1933
NAVOIGILLE, G.	J. Cuvelier de Trie	«El imperio de la locura o muerte y apoteosis de Don Quijote»		1799
NEVENDORF, A.		«Don Quixotte»	Opera en 3 actos	1881
NOUGARET, P		«Sancho gouverneur»		1763
NOUGARO, C.		«Don Quichotte et Sancho Panza»	Canción	1997
OFFENBACH, J.	A. Sarden	«Don Quixotte»	Opereta?	
ORTEGA, A.		«Romance a Alonso Quijano»	Romance	2004
PACK		«The comical history of Don Quixotte»		1729
PAGES, J.M.		«Las bodas de Camacho»	Obertura para gran orquesta	1946
PAISIELLO, G.		«Don Chisciotte della Mancia»	Opera	1769
PAREJA BOCH, E.	L. Magaña	«En la tierra de Don Quijote»	Zarzuela	
PASTOR, S.		«La Mancha de Don Quijote»	Suite para guitarra	1987

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
PENELLA, M.		«La última española»	Revista	
PEREZ MONLLOR, C.		«Himno a Cervantes»		
PEREZ MONLLOR, C.		«La cueva de Montesinos»		
PERIS, J.		«Canciones para Dulcinea»	Para barítono	
PERRET, P		«Don Quichotte et Sancho Panza»	Canción	1995
PESSARD		«Don Quixotte»	Opera bufa	1874
PHILIDOR, F.A.D.	Poinsinet	«Sancho Pança dans son ile»	Opera bufa	1762
PICCINI, N.	G.B. Lorenzi	«Il Don Chisciotto»	Opereta	1770
PIGUENIT, D.J.		«Don Quixote»		1774
PLANAS, M.		«Don Quijote o la venta encantada»	Opera semiseria en 3 actos	1871
POPOLO GARCIA, M.		«Don Quijote»	Opera	
PURCELL, H.	T. d'Urfey	«La cómica historia de Don Quijote»		1695
RAMEAU, J. Ph.	A. Pirón		Opereta cómica en 3 actos con reminiscencias del «Quijote»	1723
RAUCHENECKER, G.		«Don Quichotte»		1897
RAVEL, M.		«Don Quichotte a Dulcinea»	3 canciones épicas o 3 melodias	1934
RAVEL, M.	J, Granero	«Tres canciones del Quijote»	Canciones	
REDDING, J.		«Don Quixote»	Opera	1884
RENAUD, A.		«Don Quixotte»	Música escénica	1895

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
REPARAZ, A. de	F. García Cuevas	«Las bodas de Camacho»	Episodio lírico	1866
REPARAZ, A.		«La venta encantada»	Zarzuela en 1 acto	1861
	C. Rima	«Sancio»	Dramma per música	1655
RISPO, C.	A. Silby	«Don Chisciotte della Mancia»	Opera en 3 actos	1859
RISTORI, G.A		«Un pazzone ne fa cento o il Don Chisciotte»		1727
RIVARD, M.		«Le retour de Don Quichotte»	Canción	1989
RIVIER, J.		«Obertura para un Don Quijote»		1932
RODRIGO, J.		«Ausencia de Dulcinea»	Poema sinfónico	1948
RODRIGUEZ ALBERT, R.	J. de Burgos	«La ruta de Don Quijote»	Fantasia lírica en 3 actos	1930
RODRIGUEZ ALBART, R.		«Las bodas de Camacho»		
RODWELL, G.B.H		«Don Quixote»		1840
RONGER (HERVE), FLORIMOND		«Don Quixotte et Sancho Pança»	Tableau grotesque en 1 acte	1848
ROLH et WEINZIERT	K. Graendor F.	«Don Quixotte»	Opereta	1877
ROTH, L.		«Don Quichotte»		1888
RUBINSTEIN, A.		«Don Quijote»	Poema sinfónico	1875
RUIZ-PIPO, A.		«El testamento de Don Quijote»	Para solistas y orquesta	1980
SAJON, C.	Morosini	«Il Don Chissiot della Mancia»		1680
SALIERI, A.	G. Gastone Boccerini	«Don Chiciotte alle nozze di Gamace»	Divertimento teatrale	1770

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
SALIERI, A.		«Don Quichotte de la Manche»	Opera	1771
SALINAS, H.		«La derrota de Don Quijote»		1970
SAN JOSE, T.	E. Barriobero	«Don Quijote de la Mancha»	Zarzuela	1905
SAN JOSE, T.	E. Barriobero	«Don Quijote y Sancho Panza»	Opera cómica	1916
SAN JOSE, T.	J. Villanova	«El Gobernador de la Insula Barataria»	Zarzuela en 1 acto	
SANTONJA, M.	E. Montesinos	«La nieta de Don Quijote»	Juguete cómico-lírico en 1 acto	1896
SANZ, J.		«La razón de la sinrazón»	Visión electro acústica	
SCHACK		«Don Quixotte»	Opereta	1792
SEGURA PEÑALVA, A.	M. Crespo Crespo	«Las bodas de Camacho»	Zarzuela en 2 actos	1936
SEIDEL, FL.		«Die aventueur des ritter Don Quixote von la Mancha»	Comedia con ilustraciones musicales	1811
SERRANO, E.		«Don Quijote de la Mancha»	Poema sinfónico	1920
SERRANO, E.		«La primera salida de Don Quijote»	Poema sinfónico	
SEYMUR	G. Almar	«Don Quixote»	Opereta en 2 actos	1833
SIEMENS, L.		«Tres momentos de Don Quijote»	Canción	2002
SOJO, E.		«Don Quijote»	Revista bufo-política de circunstancia	1885
SOTELO, M.	A. Ibáñez	«Sobre Dulcinea»	Opera para niños	2005

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
SPINDLER, F.S.		«Ritter Don Quixote»		1799
STADEL		«Don Quichotte de la Manche»		1703
STRAUSS, J. (I)	H. Bohrmann	«Das spitzentuch»	Opereta en 3 actos	1880
STRAUSS, R.		«Don Quixote»	Poema sinfónico Op. 35	1898
TOBOADA MANTILLA, R.	R. Taboada	«Altisidora» Serenata burlesca»		1905
TABOADA, J.	J. Redondo	«El caballo de clavileño»	Zarzuela	1930
TABOADA, J.	J. Redondo	«El yelmo de Mambrino»	Zarzuela	1930
TARCHI, A.		«Don Chisciotte della Mancia essica il cavalieri errante»	Opera	1790
TELEMAN, G. Ph.		«Don Quichotte»	Suite	1721
TELEMAN, G. Ph.		«Don Quichotte auf der hochzeit des Comacho»	Serenata cómica	1761
TELEMAN, G. Ph.		«Don Quichotte der lowenritter»		1761
TELEMAN, G. Ph.		«Obertura burlesca de Don Quijote»	Obertura	1721
TOSCHI, Ch. J.		«Don Quijote auf Camachos hochzeit»	Opereta h.	1770
TREU, D.G.		«Don Chisciotto»	Opera	1727
TURINA, J.L.	J. Navarro	«D.Q. Don Quijote en Barcelona»	Opera	2000
UDAETA, A.	V. Mañez	«La Insuña Peiró Barataria»	Comedia lírica en 1 acto	1915
VELEZ, E.		«Preludio sobre la primera salida de Don Quijote»	Poema sinfónico	1947

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TITULO	OBRA	AÑO
VIVES, A.	M. Ramos Carrión	«El caballero de los espejos»	Comedia en 1 acto con ilustraciones musicales	1905
ULLMAN, V.		«Don Quijote tranz-fandango»		
WICK, F.		«Yoribal, ein neuer Don Quichote»		1883
WERNER HENZE, H.		«Don Chisciotte»	Para solistas y coros	1976
WILLIERS, BRAZIER FILS		«Rodamont ou le petit»	Melodrama heroicómico en 3 actos	1807
ET GAUFFE		«Don Quichotte»		
ZARATE, J. Y BALANYA, J.M.		«Alonso de Quijada»		
ZARATE, J. Y BALANYA, J.M.		«Nocturno de Barataria»		
ZARATE, J. Y BALANYA, J.M.		«Sanchesca»		
ZENDER, H.		«Don Quijote de la Mancha 31 theatra lische abenteuer»	Música escénica	1991



## A N E X O N º 2

## B A L L E T S

COREOGRAFO O DIRECTOR	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	AÑO
BALANCHINE, G.	NABOKOB	«Don Quixote»	Ballet	1965
BEJART, M.		«Don Quijote y Bandoneon»	Ballet	1999
	BOISMORTIER, J.B.	«Don Quixote chez la Duchesse» Op. 97	Ballet cómico en 3 actos	1743
	BOURNOVILLE, A.	«Don Quixote ved Camachos bryllup»	Ballet	1857
	CANNABICH	«Don Quixotte»	Ballet	1778
CORTESI, A.	DONIZETTI, G.	«Il furioso nell' isola di San Domingo»	Ballet	1838
CRANKO, J.	ZIMMERMANN	«Don Quijote»	Ballet	1968
CUVELIER DE TRIE	NAVOIGILLE Y BANEUX	«El imperio de la locura o muerte y apoteosis de Don Quijote»	Ballet	1799
EIFMAN, B.		«Don Quixote or fantasies of a madman»	Ballet	1994
FRANCHI, P		«Le deluce nozze di Camaccio ovvero l' astuzia amorosa»	Ballet	1784
GALLET, S.	CANAVASSO	«La nozze di Gamacchio con diverse avventure di Don Chisciotte»	Ballet	1784
GERHARD, R.		«Don Quixotte» Suite n.º 1	Ballet	1941
GERHARD, R.		«Don Quixotte» Suite n.º 2	Ballet	1941
GOLINELLI, G.		«Don Chisciotte»	Ballet	1855
GORSKY, A.		«Don Quichotte»	Ballet en 4 actos	1902

COREOGRAFO O DIRECTOR	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	AÑO
GSOVSKY, T.	SPIESS	«Don Quijote»	Ballet	1949
LA RIBOT		«De la Mancha»	Ballet	2000
LEON, A.		«Cervantes»	Ballet	1997
LEON, A.		«Los baños de Argel»	Ballet	1994
LEPICQ, C.		«La nozze di Camaggio ossia Don Chisciotte in casa del Duca»	Ballet	1779
LIFAR, S.		«Le chevalier errant»	Ballet	1950
	LUCATONI, G.	«Don Chisciotto»	Ballet	1845
MILEV, L.J.		«Les noces de Gamache»	Pantomima	1808
MILON, L.J.	LEFEBRE	«Les noces de Gamache»	Baile-Pantomima en 2 actos	1801
MILOSS, A.	PETRASSI	«Le portrait de Don Quichotte»	Ballet	1947
	MORENO TORROBA	«Don Quijote»	Ballet	1982
NOVERRE, J.G.		«Die aufnahme der Sancho Panza in der insel Barataria»	Ballet	1773
NOVERRE, J.G.		«Don Quichotte»	Ballet	1766
NOVERRE, J.G. Y DAUBERVAL		«Noces de Gamache ó les fêtes de Gamache»	Ballet	1780
	PANNARD, Ch.F.	«Don Quichotte chez la Duchese»	Ballet	1734
PELIPA Y GORSKI	MINKOUS, A.F.	«Don Quixote»	Ballet	1872
PEREZ DAVILA, L.	MORENO TORROBA	«Aventuras y desventuras de Don Quijote»	Ballet	1982
PITROT, A.		«Le amanti incantate ossia Don Chisciotte»	Ballet	1792

COREOGRAFO O DIRECTOR	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	AÑO
RAMIS, P. Y MUÑOZ, M.		«Atlas o antes de llegar a Barataria»	Ballet	2005
SALOMONI, G.		«Combatto di Don Chisciotte con il gigante»	Ballet	1765
	SCHAEFFER Y GRENIER	«Don Quichotte de la Manche ou les noces de Gamache y de Quitterie»	Ballet	
SEMPERE, S.		«Don Quixote, petites et grandes morts»	Ballet	1993
HILVERDING, F.	STARZER, S.	«Don Quichot ou les noces de Gamache»	Ballet	1753
TAGLIONI, S.		«Un avventura di Don Chisciotte»	Ballet	1841
TERRADES, F.		«Dulcinea ristrovata nel mundo della luna da Chisciotte e Sancho»	Ballet	1794
ULLATE, V.		«Don Quijote» (versión sobre el de Pelipa)	Ballet	1997
	UMLAUFF, M.	«Don Quijote»	Ballet-pantomima	1807
	VENUA, F.M.A.	«Don Quixote ou les noces de Gamache»	Ballet	1822
ZULIO, M.		«Don Chisciotte ovvere storia del cavalieri della fantasia»	Ballet	2003

### BALLETS ANÓNIMOS

«Ballet de Don Quichotte»	Ballet	1614
«Die abentheuer des ritters Don Quixote de la Mancha und seines schildknappen Sancho Pansa»	Ballet	1848

COREOGRAFO O DIRECTOR	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	AÑO
		«Don Quichotte»	Baile cómico en 3 actos	1758
		«Il Don Chisciotte»	Ballet	1784
		«Le ballet de D. Quichot danse par Mrs. Sautenir»	Ballet	
		«L'Entree en France de Don Quichot de la Manche»	Ballet	1626

## A N E X O N º 3

RELACION DE FILMS Y DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS  
SOBRE EL QUIJOTE

DIRECTOR DEL FILM	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	NACIONALIDAD	AÑO
	ASINS ARBO M	«La ruta de Don Quijote»		Española	
AXELROD, N.	H. VINTER NITZ	«Don Quhote v'sa' adia Pansa»	Film	Israelí	1956
BACSKAI, I.L.	G. SELMECZI	«Mese Habbal»	Film		1979
BAILLIE, B.		«Quixote»	Film	Estadounidense	1965
BALLARIN, R.		«Don Quijote de la Mancha»	Film	Española	1968
BIADIU, R.		«La ruta de Don Quijote»	Film	Española	1934
BOURDON, J.	R. MELLIN y P. REVERBERI	«Don Quijote»	Film		1965
CARRETERO, A.		«Don Quijote es armado caballero»	Film		1970
CERVANTES, M. (sic)		«Animated epies: Don Quixote»	Animación TV		2000
CERVANTES, Miguel de (sic)		«Aventuras de Don Quixote»	Film	Brasileña	1954
CERVANTES, Miguel de (sic)		«Don Quixote»	”	Finlandesa	1962
CHKHEIDZE, R.	G. KANCHELI	«Tskhovreba» Don Kikhotisa da Sancho Panchosi»	”		1988
CORKIDI, Rafael		«Mi señor Don» Quijote»	”		1982
CRAVENNE, Marcel		«Theatre de la Jeunesse: Don Quichotte»	TV		1961
CROTT, Randi		«Vielleicht bin ich ein Don Quichotte»	TV		1995

DIRECTOR DEL FILM	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	NACIONALIDAD	AÑO
CRUZ DEL GADO, P.	A. ARETA y J. PARDO	«Don Quijote de la Mancha»	Animación	Española	1978
CSBA BOLLOK	BELA FARAGO	«Don Quijote»	Film	Húngara	1997
DELGADO, Miguel M.	S. GUERRERO	«Un Quijote sin mancha»	Film	Española	1969
EGIDO, G. Luciano		«Los caminos de Don Quijote»	Documental	Española	1961
ELORRIETA, José M.		«Por tierras de Don Quijote»	Film	Española	1946
ENGLANDER, Roger		«Young people's concerts fantastic variations (Don Quixote)»	TV		1968
FERNANDES, Ary	P. HERCULANO	«As trapalhadas de Dom Quixote e Sancho Pança»	Film	Brasileña	1977
FERNANDEZ ARDAVIN, C.	A. ARTEAGA	«Andaduras de Don Quijote» (La Mancha IV)		Española	1978
FERNANDEZ ARDAVIN, C.	A. ARTEAGA	«Quijote ayer y hoy»	Documental	Española	1965
FLOR, Julián de la		«Rutas de Don Quijote»	Documental	Española	1962
GABALDON, Roberto	W. DE LOS RIOS	«Don Quijote cabalga de nuevo»	Film	Hispano-Mejicana	1972
GARCIA MAROTO, Eduardo	S. RUIZ DE LUNA	«Aventuras de Don Quijote»	Film	Española	1960
GIL, Rafael	E. HALFFTER	«Don Quijote de la Mancha»	Film	Española	1947
GOMEZ DE LA SERNA, G.		«El Quijote»	TV (1)	Española	1967
GRIGORO VICH, O.	G. GLADKOV	«Don Kikhot vozvratscha yetsya»	Film	Ruso-Búlgara	1996
GRIMALDI, Giovanni		«Don Chisciotte e Sancho Panza»	Film		1969

DIRECTOR DEL FILM	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	NACIONALIDAD	AÑO
GUTIERREZ ARAGON, M.	J. NIETO	«El Caballero Don Quijote»	Film	Española	2002
GUTIERREZ ARAGON, M.	L. SCHIFRIN	«El Quijote de Miguel de Cervantes»	Film		1983
HELPMANN, Robert	J. LANCHBERY	«Don Quixote»	Film,	Ballet	1973
HILLER, Arthur	L. MITCH LEIGH	«El Hombre de la Mancha»	Film	Estadounidense	1972
HOLLDAK, Claudia		«Don Quichottes Kinder»	Film, TV	Alemana	1981
IWERKS,	C.W. STALLING	«Don Quixote»	Animación		1934
KOZINSTEV, Grigori	KARA KARAYEV	Don Quichotte»	Film	Rusa	1956
KUZMANO VIC	V. KUZMANO VIC	«Don Kihot i Sanco Pansa»	Film-TV		1971
LARGE, Brian		«Don Quixote»	Ballet-TV		1984
LOPEZ CLEMENTE, José		«La Mancha, Ruta de Don Quijote»	Documental	Española	1971
MARINHO BARBOSA, H.		«Don Quixote»	Film	Brasileña	1967
MORAND Y ARNOLD, Paul.	J. IBERT	«Don Quichotte»	Radio-Cine	Francesa	1933
MORLHON, Camile de		«Don Quichotte»	Film		1913
NONGUET, Lucien		«Don Quichotte»	Film		1903?
NUSSBAUM, Raphael		«The amorous adventures of Don Quixote and Sancho Panza»	Film		1976
PABST, Georg Wilhelm	J. IBERT	«Don Quixote»	Film	Francesa	1933

DIRECTOR DEL FILM	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	NACIONALIDAD	AÑO
PABST, Georg Wilhelm	J. FERNANDEZ GUERRA	«Don Quijote»	Film	Francesa	1952
PEREZ CAMARERO, Arturo		«La Mancha de Don Quijote»	Documental	Española	1948
RAE-MYEONG SEOK	CHEOL- HYEOK LEE	«Asphaltwivi Don Quixote»	Film	Coreana del Sur	1988
RAE-MYEONG SEOK	CHEOL- HYEOK LEE	«Naesalang Don Quixote»	Film	Coreana del Sur	1989
RAKOFF, Alvin	LEGRAND, Michel	«The adventures of Don Quixote»	Film-TV		1973
RAYNOCH, Krzysztof		«Don Quichotte»	Film		1983
RIM, Carlo	MELLIN, Robert	«Don Quijote»	Film	Hispano-Francesa	1964
RODENEY BENNET	GARCIA ABRIL, A.	«Monsignor Quixote»	Film-TV		1985
RODRIGUEZ, Carlos		«Orson Welles en el país de Don Quijote»	Film-TV		2000
ROHMER, Eric		«Don Quichotte»	Film-TV		1965
ROMERO, Manuel	SOIFER, Alberto	«Don Quijote del Altillo»	Film	Española	1936
ROUSILLON, François		«Don Quichotte»	Film-TV		2000
SAIZ DE LA HOYA, Ramón	CONTRERAS, Francisco	«Ilustraciones del Quijote»	Documental	Española	1963
SCAPARRO, Mauricio		«Don Chisciotto»	Film		1983
SCHMIDT, Otakára		«Don Quijote y Cechach»	Film		2005
SCREIBER, Andreas	G. ERIDMANN	«Ich bin nicht Don Quichote»	Film		1983
SOTRA, Zdrauke	V. KUZMANO VIC	«Don Kihot i Sanco Pansa»	Film-TV		1971
SULIK, Martín		«Don Quijote z Krivian»	Film		1993



DIRECTOR DEL FILM	COMPOSITOR	TITULO	OBRA	NACIONALIDAD	AÑO
WALKER, Orión	J. MOLINA y R. POLLARD	«Don Quixote»	Film		2000
WELLES, Orson	D. WHITE	«Don Quijote de Orson Welles»	Film		1992
WELLES, Orson		«In the land of Don Quixote»	Film		1964
YATES, Peter	R. HARTLEY	«Don Quixote»	Film-TV		2000

## LA EDAD DE ORO DE LA TRATADÍSTICA MILITAR ESPAÑOLA, 1570-1630

Antonio ESPINO LÓPEZ<sup>1</sup>

¿Hubo una particular Edad de Oro de la tratadística militar española? Sin duda, creemos que sí. Y nos atreveríamos a decir que dicho período abarcaría aproximadamente desde la década de 1570 y llegaría hasta la de 1630. Con la decadencia militar, quizá no tan abrupta como se piensa, también arribaría una cierta declinación, más cualitativa que cuantitativa, en la creación de la tratadística militar hispana, justo lo contrario a lo ocurrido con la creación literaria durante aquellas mismas fechas, en las que a su brillantez cualitativa también se le sumó una abrumadora producción.

Obviamente, antes de alcanzar su particular Edad de Oro la tratadística militar hispana hubo de pasar por un proceso de adaptación a la nueva realidad. La tratadística militar española de inicios del Quinientos, como también la europea, reflejaría la dificultad por encontrar un nuevo modelo de ejército en una época de cambios. Un ejército compuesto preferentemente por soldados nacionales, con predominio de la infantería y equipado con armas de fuego. El modelo legitimador se buscaría en la Antigüedad clásica, de ahí la necesidad de leer a los autores del pasado, en sus lenguas originales, latín o griego, o mediante traducciones, pero leerlos. Ante la evidencia de que numerosos guerreros no podían, o no querían, ser intelectuales al mismo tiempo, de que la espada y la formación literaria parecían estar reñidas, los tratadistas militares laboraron para señalar a todos la importancia, y la necesidad, de leer. Y de leer no sólo los clásicos, sino también las obras que informaban sobre las nuevas características de la

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Barcelona.

guerra. La poca confianza en la teoría frente a la práctica, es decir, frente al saber adquirido tras muchos años de ejercicio con las armas en las manos, se venció insistiendo una y otra vez en que el oficial no era perfecto sin «ciencia». Que desdeñar la tinta y alabar sólo la sangre no tenía sentido. Que teoría y práctica no tenían porqué estar reñidas forzosamente. Recordemos por un instante el título de la obra más famosa de Bernardino de Mendoza *Theórica y práctica de la guerra* (Madrid, 1595). Asimismo, recordemos también que el latinista Lorenzo Palmireno apuntó que el esfuerzo del soldado era más provechoso «si ayunta los libros al yelmo: pues no son contrarias al arte militar las letras...»<sup>2</sup>. No obstante, el peso de la práctica, del ejercicio activo de las armas, será tan extraordinario que, a menudo, los tratadistas se verán obligados a justificar el tiempo dedicado a la escritura. Quizá quien lo expresara de forma más bella fuese Marcos de Isaba en su *Cuerpo enfermo de la milicia española* (Madrid, 1594) cuando contando ya con cincuenta y cinco años, cuarenta de ellos de servicio, dirá: «...me ha acaecido a mí, hallándome ya ciego y manco, e inútil, que la conciencia me agrava tener el sueldo que se me da en la guerra, pues el oficio de capitán en que al presente sirvo a Su Majestad, requiere menos tiempo y más salud que la que yo tengo». Y por ello empleaba su tiempo en plasmar sus conocimientos y, en su caso particular, sus quejas para con la institución militar con ánimo de reformarla. También el alférez Juan de Funes, en la dedicatoria de su *Libro intitulado Arte Militar...* (Pamplona, 1582), supo compendiar algunas de las motivaciones de la escritura por parte del militar cuando confesaba: «Aviéndome puesto a ordenar en algunos ratos desocupados que he tenido, este tratadillo de arte militar: después de avello reducido en esta pequeña forma, he sido importunado de algunos mis amigos a hazello imprimir». O cuando Vicente Mut, sargento mayor del reino de Mallorca, admitía en la dedicatoria de su *El príncipe en la guerra y en la paz* (Madrid, 1640) que la génesis de su obra estaba en: «Estos ratos, ò procurados ocios de mis primeros estudios, [que] me mandaron imprimir mis amigos; yo lo escusava por ser mi profesión la de las armas, y más cuando estoy disponiendo unos papeles de fortificación, para darlos a la estampa: pero las armas no han de desperdiciar lo que trabajó el estudio (si es que resulta en mérito) vayan delante las letras, que Athenas siempre por la puerta de las escuelas pasaba los suyos a la campaña».

Eso sí, para hacer el camino más fácil, se insistirá una y otra vez en la concisión y en la brevedad de los escritos, en el uso de un lenguaje asequi-

---

<sup>2</sup> Citado por CÁMARA, A.: «La arquitectura militar y los ingenieros de la monarquía española: Aspectos de una profesión. (1530-1650)», en *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 1981, p. 265.

ble a todos. En un lenguaje apto para soldados. Los tratadistas de la artillería y la arquitectura militar serán especialmente sensibles a tal cuestión, dado que sus materias eran más complicadas y las novedades que aportaban imprescindibles. Entre ellos, al menos así se desprende de las dedicatorias de sus libros, abundaba la escritura por motivos altruistas, por dar a conocer lo que tanto nos había costado aprender. Por amor a la patria. Porque la experiencia es el primer paso para formar al especialista, que transformaba a posteriori dicha experiencia en teoría. El gran artillero Luis Collado lo expresó diáfanoamente. Decía éste en su *Plática manual de artillería* (Milán, 1592) que escribía porque «...después de haber con larga práctica, mucho estudio y costa mía alcanzado algunos secretos del arte de la artillería... no hay cosa en ella escrita que de mí no haya sido experimentada y puesta en obra», de modo que había llegado el momento de transmitir dichos conocimientos al lector. Un ingeniero militar, D. González de Medina Barba, en su *Examen de fortificación* (Madrid, 1599) también se explicó muy claramente; en su dedicatoria al lector decía: «...yo he dado lo que tenía en este libro, sin [h]averme quedado con más que el desseo de que sea bueno, y que fuera mucho más para darlo todo». Y Cristóbal de Rojas en su manuscrito «Sumario de la milicia antigua y moderna...» de 1607, alegaba que escribía por la necesidad de dar lustre al lugar donde nació y a su patria.

Los pensadores militares de los siglos XVI y XVII se enfrentaron a la enorme dificultad de hallar soluciones para unos problemas logísticos, tácticos y estratégicos de primer orden: se trataba de reclamar capacidad de acción, disciplina y organización a unos ejércitos cada vez mayores. Según su lectura del pasado, el ideal era conseguir ejércitos de reducido tamaño, pero de gran disciplina y, por lo tanto, de enorme efectividad. Nadie pareció caer en la cuenta de que los ejércitos de antaño no sólo eran disciplinados, sino que también eran enormes en número. Es decir, que lo que se buscaba era crear un ejército permanente –como el romano– sin disponer todavía de las estructuras estatales apropiadas para ello. Es más, muchos autores no pudieron disimular su admiración por los jenízaros del sultán turco, de los que se decía, precisamente, que se asemejaban al ejército romano. Pero pronto surgió un nuevo modelo que imitar. El soldado galés sir Roger Williams en su *A briefe discourse of Warre* de 1590 aseguró que el español debía ser el nuevo modelo para cualquier ejército europeo de su tiempo: «De veras, no he visto ejército que supere al del Duque de Parma en su disciplina y buen orden»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Citado en THOMPSON, I.A.A.: «La guerra en la Historia Moderna. La *Revolución Militar* y la trayectoria de España», en *Actas V Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2004, pp. 11-26, cita en p. 19.

Junto a esta desiderata básica, los tratadistas militares hispanos del Quinientos se volcarán en hacer de sus libros auténticas herramientas de estudio y perfección para aquellos que querían prosperar en su oficio. Son obras eminentemente prácticas, en tanto en cuanto la amplia mayoría de ellas tratan sobre las características deseables de los diversos empleos del ejército, en especial el cargo de sargento mayor, columna vertebral del tercio; el arte de escuadronear, para el cual era indispensable dominar la raíz cuadrada; por no hablar de los tratados de artillería y arquitectura militar, cuyas nociones todos los oficiales superiores debían conocer. Era una literatura sobre el ejército que debería ser, de la misma forma que las obras de Historia se entenderían como una información útil sobre los ejércitos que habían sido y merecía la pena recordar y copiar.

Un gran número de tratadistas militares buscarán, pues, formar a los oficiales, hacerlos doctos en el arte de la guerra, gracias no sólo a la militancia en los campos de batalla, sino también al estudio. ¿Era una forma de asegurarles un puesto importante pasando por delante del oficial aristócrata? ¿El dominio de la teoría no sería una fórmula para dificultar la carrera militar haciéndola exclusiva, no del noble, sino del plebeyo estudioso? El gran D. Ufano en su *Tratado de la Artillería...* (Bruselas, 1612) insistía en el prólogo del mismo que el oficial, aunque no fuese de buena posición social, podría, mediante el estudio, adquirir reputación y valía a los ojos de sus superiores. Está muy claro que existió una obsesión en la tratadística militar del momento por promocionar el mérito que, sin duda, en muchos casos no se tuvo en cuenta, de ahí la insistencia. Pero, poco a poco, todas las instancias fueron convenciéndose de la necesidad de contar con oficiales expertos y de valía. Y ello no será una característica del caso hispano, también se dará en la tratadística militar italiana o francesa; un tratadista tan importante como el duque de Rohan abogará insistentemente por el mérito en la Francia del siglo XVII. Y lo más importante: las críticas favorables al mérito y desdeñosas con la cuna no se inician en el Seiscientos, sino ya en el Quinientos.

\*\*\*\*\*

Lo mejor del arte de la guerra hispano se produjo en muy pocas décadas. De forma bastante clara, hasta el inicio de la guerra en los Países Bajos, la Antigüedad clásica y las guerras de Italia suministraron originales que se tradujeron y experiencias personales que se asimilaron, se escribieron y, gracias a la imprenta, se legitimaron y llegaron a un público mayor. Pero, sin duda, la escuela de Marte que fueron los Países Bajos, como se decía en

la época, produjo lo mejor de la tratadística hispana y, lo más interesante, en muy poco tiempo. A partir de la década de 1570 publicaron B. de Mendoza, B. de Escalante, S. de Londoño o F. Valdés; tampoco hay que olvidar a M. de Eguiluz o Marcos de Isaba, que se podrían incluir en el grupo, aunque su campo de operaciones principal fuese Italia. De hecho, para el Seiscientos se podrían argumentar dos cosas: en primer lugar, se tradujeron muchos tratados de autores italianos y, en segundo lugar, las posesiones italianas de la Monarquía sustituyeron a los Países Bajos como lugar de formación y, en muchos casos, de publicación de las obras.

Los tratados sobre artillería y sobre fortificación más importantes, salvo excepciones, también se concentraron en las décadas finales del XVI y a inicios del XVII: obras como las de C. Lechuga, L. Collado, D. González de Medina Barba, C. de Rojas, D. Ufano o D. Álava y Viamont así lo atestiguan. Por ello, podemos afirmar que el momento de esplendor de la tratadística militar hispana se situaría entre las décadas de 1570 y 1630 –contando los títulos y su importancia, el número de ediciones y el de traducciones que de estas obras se hicieron. Durante el reinado de Felipe II sólo se editaron trece títulos hasta 1579, pero entre 1580-1598 aparecieron treinta y tres nuevos títulos. ¿Fue casualidad? No lo creemos si, además, tenemos en cuenta las reediciones. Hasta 1579 se reeditó un solo libro, pero a partir de 1580 salieron de las prensas diecisiete ediciones de obras ya impresas. En total, cincuenta ediciones frente a catorce. La década de 1588-1598, es decir, los años del reinado de Felipe II marcados por la derrota de la Armada Invencible, es la más prolífica en número de ediciones de ambos siglos: se publicaron treinta y ocho. Sólo en 1595 y 1596 se imprimen siete ediciones cada año y seis en 1590. De todas formas, tampoco podríamos olvidarnos de la etapa 1640-1659, bastante fértil en cuanto a la producción, aunque los contenidos no sean tan brillantes, siempre con las consabidas excepciones. Por otro lado, el período que iría de 1492 a 1570 no fue tan pobre en ediciones como, en su momento, pensaba John R. Hale cuando comparó la producción de la tratadística militar en las prensas venecianas con las de otros estados europeos. Los sesenta y siete títulos de Venecia entre los años señalados impresionan, pero en la Monarquía Hispánica no se editaron sólo tres títulos –o diez en Francia– como apunta el autor británico: hemos encontrado treinta y un títulos para el caso hispano<sup>4</sup>.

En la comparación con otras producciones nacionales –a partir de los títulos que conocemos– podemos intentar rastrear alguna tendencia. Para

---

<sup>4</sup> Véase su «Printing and Military Culture of Renaissance Venice», en *Renaissance War Studies*. Londres, 1983.

cuando aparece en la imprenta el primer tratado de un autor hispano dedicado enteramente a la artillería, o bien el de L. Collado (primera edición en italiano de 1586) o el de D. de Álava (1590), los autores italianos ya habían publicado cuatro obras. La distancia es más abrumadora cuando hacemos la comparación con los libros sobre arquitectura militar. En 1598 aparece la obra de C. de Rojas; para entonces las prensas italianas ya habían publicado diecinueve títulos, que, a partir de 1599, y a lo largo del Seiscientos, se engrosarían con veintidós más. En total, cuarenta y un autores italianos publicaron en su país –más alguno que lo hizo fuera y en idioma extranjero–, mientras que sólo catorce españoles lo hicieron. Pero durante un cierto tiempo, tras los italianos, los artilleros y los ingenieros militares españoles fueron la punta de lanza de sus disciplinas en Europa.

\*\*\*\*\*

Como decíamos, sin duda, fueron las Guerras de Flandes y sus hombres el principal elemento dinamizador de la tratadística militar española del momento. El primer tratado hispano de una cierta trascendencia fue el del maestro de campo Sancho de Londoño, quien escribe su *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar à mejor y antiguo estado* en 1568 por orden del duque de Alba, tras tomar éste el mando del ejército de Flandes en 1567. Al no existir ordenanzas impresas, el duque de Alba hizo que S. de Londoño supliera dicha carencia con esta obra. Según S. de Londoño: «[Los soldados] españoles que aman la honra más que la vida y temen menos la muerte que la infamia; tienen de suyo voluntad a las armas, destreza y habilidad en ella; están en los peligros tan en sí como fuera de ellas, de manera que en sabiendo obedecer, guardar orden y lugar, sabrán cuanto es necesario para ser invencibles en tierra y en mar». Ciertamente, para S. de Londoño la obediencia es el fundamento de la disciplina militar, pero no lo es menos, como dice en su dedicatoria al de Alba, la elección acertada –por sus méritos– de los oficiales. El libro de Sancho de Londoño tuvo un gran éxito, gozando de seis ediciones en castellano, desde la primera en Bruselas (1587), así como una traducción al inglés por John Thorins publicada en Londres en 1590.

Con todo, si no nos equivocamos, no fue el libro de Londoño el primero en ser vertido al inglés. En 1582 se publicó en Londres gracias a la traducción de Nicholas Lichefield, la obra del capitán Luis Gutiérrez de la Vega *Nuevo tratado y compendio de Re militari* (Medina del Campo, 1569), producto de una gran experiencia. Gutiérrez de la Vega escribió un libro «útil y necesario», según se dice en la licencia de impresión, porque mucha gente se lo había pedi-

do y finalmente: «He determinado mostrarles en un breve compendio por escrito, lo que tantos y tan diversas veces me han pedido de palabra».

Una mención obligatoria merece el trabajo del maestre de campo Francisco de Valdés y su *Espejo y disciplina militar* (Madrid, 1578). Escrita en 1571, aunque, como vemos, publicada siete años más tarde, Valdés utiliza el diálogo entre Sancho de Londoño y Alonso de Vargas, todos compañeros en el ejército de Flandes. De hecho, la edición impresa en Bruselas en 1589 incluía el *Discurso* de Sancho de Londoño. Obra de enorme éxito, contó con trece ediciones, tres de ellas en italiano (una traducción del astrónomo y matemático P. Gallucci), y una inglesa (Londres, 1590) realizada por John Thorins.

Para Valdés, el buen orden de batalla era un factor clave, pues permitía vincular a los soldados del pasado con los del presente: «Julio César... ¿qué otra cosa que la buena disciplina y orden de guerra hizo victorioso? Y en nuestros días Hernán Cortés... al fin con sólo el buen orden conquistó el Imperio mexicano...». Otro ejemplo, como no podía ser de otra forma, era el propio duque de Alba. La definición de escuadrón que realizó nuestro autor se nos antoja perfecta: «es una congregación de soldados ordinariamente puesta por la cual se pretende dar a cada uno tal lugar que sin impedimento de otro pueda pelear y unir la fuerza de todos juntos, de tal manera que se consiga el principal intento y fin, que es hacerlos invencibles... sin duda debemos creer que el ejército que mejor ordenado y disciplinado estuviese, aunque menor en número, será siempre (según razón) señor de la victoria».

La obra de Valdés, como escribimos en su momento, marcó extraordinariamente la tratadística posterior no sólo en el estilo, sino también en los temas y las justificaciones para tratar de los mismos. En cualquier caso, muchos autores coincidirán en que el binomio disciplina-experiencia era la clave de un ejército competente.

A fines de siglo, dos autores muy importantes son de obligatoria reseña. Martín de Eguiluz y Marcos de Isaba, tuvieron en común su larga experiencia en la milicia y su estancia en Italia, el otro gran centro, junto a los Países Bajos, donde los oficiales hispanos desarrollaron todo su saber militar y llegaron a inmortalizarlo gracias a la imprenta.

La obra de Martín de Eguiluz *Milicia, discurso y regla militar...* (Madrid, 1592), dedicada a Felipe II, fue reeditada en Amberes en 1595. Pocas defensas de la milicia como la que escribiera Martín de Eguiluz recogen tan bien la ideología del momento: «el arte más honroso y sublimado de quantos ay, porque ella con las armas en las manos sustenta los reynos, estados y señoríos: y quien sino ella sustenta justicia y razón? (...) Y quien haze al que nació de baxo estirpe, noble, sino el valor dellas, exercitadas en servicio de su Rey y Señor, sirviéndole lealmente; aunque también se ennoblecen por las letras



y estudio: pero diferencia grande [h]ay de exercicio de estudio a las armas?». Para nuestro autor, armas y letras eran, más bien, complementarias: «Es muy bueno leer historias y escrituras de antiguos valerosos Capitanes, para despertar y habitar el entendimiento, y acrecentar el animo los que siguen la Milicia. Pero no se atenga nadie a que con solo [h]aver leydo serà apto para guiar el exercicio de la guerra, ni se fie de ello, sino que ha de ser cursado y [h]aver visto exércitos, y perdido el temor al enemigo. Si bien con el curso de la guerra juntando las letras será perfecto, más que sólo el que tiene el curso de la guerra: y a ningún género de gentes le asientan las letras mejor que al soldado, porque le hazen fuerte y perfecto hombre».

Marcos de Isaba, capitán de infantería con cuarenta años de servicio, manco y durante un período preso por los franceses, culminó su carrera con el cargo de castellano de Capua y con la redacción de un libro, dedicado a Felipe II, y, tras su muerte, finalmente impreso por su cuñado Miguel Guerrero de Cassedà. Marcos de Isaba, en su *Cuerpo enfermo de la milicia española* (Madrid, 1594), declaraba en su disculpa a los lectores que su propósito no era otro que «ver enmienda en esta milicia, y decir lo que de ella entiendo... reformándola de lo que no fuere bueno y allegándola a lo mejor y con suficientes razones diré no ser tanto el gasto de la hacienda en sustentarla... Y aunque el número no sea grande, guardando la orden y obediencia, se podrá esperar de ella el fruto que los buenos soldados dan a sus Príncipes». En estas líneas se condensa la mayor parte del pensamiento reformista militar hispano del momento.

En los años finales del Quinientos descollaría el maestre de campo Bernardino de Mendoza con su *Theórica y práctica de guerra* (Madrid, 1595). A nuestro juicio, Mendoza fue uno de los primeros en reflexionar acerca de la naturaleza de la guerra más conveniente para la Monarquía Hispánica, siendo consciente de que la Monarquía, por la extensión de sus posesiones, siempre se hallaría en guerra, ya fuera ésta defensiva u ofensiva. Para Mendoza, la guerra ofensiva era la «...más descansada para los Príncipes, por ser voluntaria, y no forçosa, como la defensiva, dando lugar para hazer las provisiones en tiempo, y tenerlas con el sazoadas: es de considerar ser natural cosa en todos los hombres, quanto más en los reyes el desseo de conquistar: y quando un príncipe lo haze es muy loadado, y no reprehendido, si dexa de acometer semejantes empresas...». Pero este tipo de guerra tenía muchos inconvenientes, sobre todo si nos embarcamos en una empresa que sobrepasase ampliamente nuestras fuerzas reales. Mendoza claramente apuntaría en su obra hacia los beneficios de la guerra defensiva para una Monarquía como la hispánica. El libro de B. de Mendoza, *Theórica y práctica de la Guerra...* fue el de mayor trascendencia fuera de la Península, junto al de F. de Valdés.

De hecho, apareció primero en francés (traducción de G. Acudiere, París, 1591) y, posteriormente, fue impreso de nuevo en 1597 (ó 1598). En italiano fue publicado en Venecia en 1596, 1602 y 1616, en traslación de Salustio Gracci, dedicándose las dos primeras ediciones al duque de Mantua. En inglés apareció en 1597, en traducción del diplomático Edward Hoby.

Creemos que dos obras de las primeras décadas del siglo XVII merecen la pena ser citadas, sobre todo porque, de alguna forma, fueron el producto tardío, si se quiere, de la ideología militar española de finales del siglo XVI. Una de ellas fue, sin duda, *Teórica, práctica y exemplos de guerra...* (Milán, s.f.) del capitán Bernardino Barroso<sup>5</sup>. Otro tratadista, el jurista y militar aragonés Francisco V. Sala y Abarca lo utilizaba aún en 1685 y decía de él: «Ya son pocos los libros que quedan de Barroso»<sup>6</sup>. La intención del autor era mostrar como un espejo, «con breve claridad, y erudición todo lo que un soldado noble, y virtuoso con officio o sin él puede desear saber en la Milicia para alcanzar en ella por sus derechos, y buen modo de proceder honrra, riqueças, y tropheos». Barroso es interesante cuando apuntaba que había introducido en su obra alguna novedad fruto tanto de su experiencia como del estudio. Es de los primeros en advertir que para los cargos superiores, como el de maestre de campo general, no era suficiente la experiencia personal, sino que la lectura de obras adecuadas debe suministrar un bagaje más amplio de situaciones vividas por otros que ayudasen en un momento dado a tomar la decisión correcta. Para Barroso: «...la fuerça, apoyo, y fundamento de la experiencia es la memoria, y sin ella no vale el [h]aber visto, oydo, ni practicado...». De todas formas, cuando se analizaban las virtudes de la mayor parte de los cargos del ejército, casi todos los tratadistas del siglo XVI alababan sobre todo la práctica adquirida tras largos años de servicio. Pero ¿no es lógico que así fuera? ¿Cómo se iban a adquirir conocimientos mediante la lectura si las principales obras llegaron a partir de las décadas de 1580 y 1590? Y, por último, ¿cuántos oficiales leían estas obras? En el siglo XVII sí se confió más en la teoría, sin desdeñar la práctica, por supuesto. ¿Pero quiénes confiaron en la teoría? Obvio. Quienes escribían, porque también eran quienes leían. Y un buen ejemplo lo tenemos en el segundo tratadista de esta época dorada del Seiscientos, M. Pérez de Exea en su obra *Preceptos militares...* (Madrid, 1632). El autor expuso claramente no sólo sus intenciones, sino también la forma de llevarlas a cabo: se tra-

<sup>5</sup> Contamos con una edición reciente con estudio introductorio de Antonio Espino, Madrid, Ministerio de Defensa, 2004.

<sup>6</sup> ALMIRANTE, J.: *Bibliografía militar de España*. Madrid, 1876, p. 60. ANTONIO, N., *Bibliotheca Hispana Vetus et Nova*. Visor, Madrid, 1996, Edc. facsímil de la edición de Madrid, 1788, vol. III, p. 215.

taba de experimentar en el campo de batalla las diversas formaciones para, posteriormente, reflejarlas en su libro en forma de «...científicas operaciones». En concreto, en el capítulo XVIII dedicado al tercio, Pérez de Exea expuso un planteamiento muy interesante de cómo se avanzaba en el conocimiento de lo militar. La teoría se adquiriría «...ya por la sciencia de libros, assi de guerra, como de historia, preceptos de grandes generales, y experiencias que en la paz se consiguen exercitando los soldados...». Luego, se pone en práctica lo aprendido, se desecha lo desacertado y con lo aprovechable se «...hacen aforismos, y reglas generales para todas ocasiones»<sup>7</sup>.

El resto del siglo XVII no deparó, a nuestro entender, obras del interés, o del nivel, de las anteriores, aunque cabría reconocer la importancia de los trabajos del barón de Auchy, del marqués de Aytona, de Pedro de la Puente o de Francisco Dávila<sup>8</sup>.

Y con relación a la ingeniería, la artillería y la arquitectura militar ocurriría algo parecido: el grueso de las obras importantes se produjo, con alguna excepción, a caballo de los siglos XVI y XVII.

Uno de los tratadistas artilleros más influyentes de la Europa del Quinientos fue el español Luis Collado. La *Plática manuale* (Milán, 1586) de Collado apareció primero en italiano al ser éste ingeniero en el ejército de Milán. No en vano, J. Almirante ya apuntó en su momento que Milán fue en los siglos XVI y XVII el principal centro de la artillería hispana<sup>9</sup>. Con todo, la obra de Collado tuvo una edición en castellano (Milán, 1592) y dos más en italiano (1626 y 1641).

L. Collado fue el primero en publicar la influencia que sobre el alcance de las piezas tenía la relación entre el calibre y la longitud de las mismas. Diego Ufano trabajará a partir de las experiencias del anterior en Italia, buscando la longitud que permitía un mayor alcance a cada pieza. La de L. Collado, a decir del general Vigón, fue la obra de estas características más difundida en España. Según Picatoste, «...su libro fue más apreciado y seguido que el de Alava, y sirvió por mucho tiempo en Europa como base para la enseñanza de la artillería»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Recordemos que N. Maquiavelo aconsejaba al príncipe que «Por lo que hace referencia al adiestramiento de la mente, el príncipe debe leer las obras de los historiadores y en ellas examinar las acciones de los hombres eminentes, viendo como se han conducido en la guerra, estudiando las razones de sus victorias y de sus derrotas a fin de que esté en condiciones de evitar las últimas e imitar las primeras...». MAQUIAVELO, N.: *El Príncipe*. Madrid, 1981, capítulo XIV.

<sup>8</sup> Véase ESPINO LÓPEZ, A.: *Guerra y Cultura en la Época Moderna. La tratadística militar hispánica de los siglos XVI y XVII: libros, autores y lectores*. Madrid, 2001, pp. 90-125.

<sup>9</sup> ALMIRANTE, J.: *Diccionario militar*. Madrid, 1889, p. 84.

<sup>10</sup> PICATOSTE y RODRÍGUEZ, F.: *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*. Madrid, 1891, pp. 53-54.

También es importante el tratado de Diego de Alava y Viamont, autor de *El perfecto capitán, instruido en la disciplina militar, y nueva ciencia de la artillería* (Madrid, 1590), aunque su trabajo no sólo versaba sobre esta cuestión. Alava rectificó los errores cometidos por el famoso matemático italiano N. Tartaglia, mejorando la teoría de la balística haciéndola avanzar. Alava fue uno de los primeros en considerar que era «...más noble la ciencia que la experiencia», y, más adelante, desarrolla esta idea: «quien inorare ser madre las letras del uso de las armas, no juzgue averme metido en facultad agena, pues ninguna lo será para quien tuviese varia lección de autores: ni se podrá llamar propia del que la trata, teniendo en ella por maestro à sola la experiencia, pues es acogida de inorantes, desacompañada del adorno de las ciencias, que para hazer cierto lo que enseña, han de andar en su compañía».

En la segunda década del Seiscientos comenzaron a publicarse los mejores tratados hispanos sobre artillería, como el de Cristóbal Lechuga, *Discurso... en que se trata de la Artillería y de todo lo necesario a ella* (Milán, 1611). C. Lechuga, que llegó al ejército como soldado raso y comenzó a leer por su cuenta la obra de L. Collado, afirmaba haber escrito su libro «para animar á algunos que aprendan por theorica lo que á mí... me pudo enseñar la práctica». Decía haber «leído todos los auctores que he podido hallar y de ella [h]an escrito...», y consistir su tarea en aclarar algunos puntos por la prolijidad y confusionismo que existía, pero añadía que lo había hecho sin «...perdonar algunos ratos desocupados que la ocasión y el tiempo pueden [h]averme ofrecido...».

Pero la estrella indiscutible de la artillería española fue Diego Ufano con su *Tratado de la artillería y uso della...* (Bruselas, 1612). La obra, dividida en tres partes, realizaba en la primera un breve recorrido por la evolución histórica de la artillería y de la pólvora, y pasaba a describir todo tipo de cañones –unos cincuenta modelos– y su fundición... La segunda parte divide en veintisiete capítulos un diálogo entre un general de artillería –su superior en el ejército de Flandes D. Luis de Velasco, cuyas ideas expone– y el propio autor sobre cuestiones artilleras, tratando aspectos prácticos de su arma en campaña, tanto durante la marcha como atacando una plaza. Obviamente, D. Ufano utilizará ampliamente su experiencia en las guerras de Flandes como fuente de conocimientos. La tercera parte versaba sobre la formación del «perfecto» artillero en una treintena de capítulos; se trata de enseñar a cebar las piezas, medir las para saber sus calibres, dispararlas, la fabricación de la pólvora y otros fuegos de artificio, incluyendo casos prácticos que se daban en campaña.

La obra de Diego Ufano fue la más traducida de las escritas por un tratadista militar español de la época. Además de tres ediciones en castellano, contó con una primera edición en francés, publicada en Frankfurt (1614), pero con la extraordinaria aportación de las láminas dibujadas por el famoso grabador Theodor de Bry. En francés, además de esa primera edición de 1614, se imprimió en Rouen en 1621 y 1628. La primera traducción alemana también fue de 1614 y la obra se reeditó en dicha lengua tres veces más. Los tratadistas franceses como el conocido François Blondel, en su *L'art de jeter les bombes* (1683) dedicaba tres capítulos a estudiar y criticar la aportación de Ufano a la luz de los nuevos conocimientos de Galileo, mientras que Jean Appier, llamado Hancetlet, Saint Rémy o Georges Fournier valoraron la obra del autor hispano. Pero fue en Inglaterra donde D. Ufano tuvo, incluso, mayor éxito. Tanto Ufano como L. Collado aparecían mencionados en la obra de Robert Ward, *Animadversions of Warre...* (Londres, John Dawson, 1639). Otro inglés, Robert Norton, había empleado las enseñanzas sobre artillería de N. Tartaglia a D. Ufano en su *The Gunner* (Londres, 1628), y publicó las tablas de D. Ufano sobre la trayectoria de los proyectiles. En la época de O. Cromwell, los tratadistas militares ingleses tradujeron a los autores italianos, españoles y franceses, de modo que el soldado inglés se familiarizó con las técnicas bélicas continentales. En concreto, W. Eldred –*Gunneris Glasse*, (Londres, 1646)– y Nathaniel Nye –*Art of Gunnery*, (Londres, 1647, 1648, 1670)– utilizaron la obra de D. Ufano como máxima autoridad.

En cuanto a la poliorcética, el principal autor hispano fue, sin duda, C. de Rojas. Rojas fue nombrado por Felipe II profesor de fortificación de la Academia de matemáticas y arquitectura civil y militar de Madrid, fundada en 1582. Su formación como arquitecto e ingeniero la adquirió junto a Juan de Herrera trabajando en El Escorial. C. de Rojas fue el primer tratadista español de fortificación gracias a su saber expuesto en su *Teoría y práctica de la fortificación* (Madrid, 1598), una obra que rápidamente fue incluida, mejorándola y completándola con otros datos, en la síntesis de Diego González de Medina Barba *Examen de fortificación* (1599). El propio C. de Rojas reclamaba el hecho de ser el primero en escribir sobre fortificación: «...y también lo fuera tomar à mi cargo el escribir esta materia, si algun Español lo huviera hecho; pero viendo que esta nacion tiene mas cuydado de derribar las fuerças, y muros de los enemigos, que de enseñar à fabricarlos... determinè abrirle camino, y poner en manos de V.A. este libro, para que viendole tan favorecidos, otros ingenios mas levantados den perfeccion à mi intento, sacando à luz sus talentos escondidos... Assi

lo espero yo de este libro como instrumento que moverá los que le seguirán luego...».

Hasta la aparición de la obra de C. Rojas, según Alicia Cámara, en España se habían utilizado las obras de autores italianos<sup>11</sup> sobre fortificación y ésta se contemplaba como un factor más del arte de la guerra, pero con dicho trabajo, donde se extractaba lo mejor de los autores transalpinos, ya no hizo falta.

\*\*\*\*\*

Probablemente, de todos los aspectos que tienen que ver con la tratadística militar el más cercano al universo de M. de Cervantes y el Quijote sea la disputa entre las armas y las letras. Dicha disputa era tan vieja como las opiniones favorables a que los grandes soldados –y la nobleza en general– fuesen tan versados en unas como hábiles con las otras, como se ha ido viendo. Ya Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* (Sevilla, 1540), citando el *De re militari* de R. Valturio (siglo XV), se hacía eco de todos los grandes generales de la Antigüedad que fueron amantes de las letras, (lib. III, capt. X) y concluía que las letras no sólo eran útiles a los reyes y príncipes, sino también para la gente de armas<sup>12</sup>. Pero algunos soldados, como el capitán Barahona en carta a Felipe II (1562) reclamaban la preeminencia de lo marcial: «¿Quién echó a los moros de España? ¿Quién descubrió las Indias? ¿Quién ha metido tantas riquezas en España? ¿Quién ha ganado los Estados de Italia y defendido los de Flandes? Por cierto, no el bachiller con sus párrafos, ni el escribano con sus plumas...»<sup>13</sup>. El médico valenciano Jerónimo Virués, a fines del siglo XVI, también se interesó por esta problemática en su participación en la llamada «Academia de los Nocturnos», lo que demuestra la atracción que sobre este tema hubo en amplios círculos culturales<sup>14</sup>.

Por su trascendencia literaria, el discurso de Don Quijote acerca de las armas y las letras es el más famoso, pero merece la pena conocer otros

<sup>11</sup> ZANCHI, G.B. de: *Del modo di fortificare le città*. Venecia, Pietrasanta, 1554. CATTANEO, G.: *Dell'arte militare, libri cinque, ne'quali si tratta il modo di fortificare, ofenderé et diffendere, una forteza...* Brescia, 1584. MARCHI, F.: *Dell'Architettura militare...* Brescia, 1599. BUSCA, G.: *Della espugnatione et difesa delle fortezze...* Turín, 1585.

<sup>12</sup> Véase, CASTRO, A.: *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, 1987, (1ª edición 1925), p. 216.

<sup>13</sup> Co.Do.In., Vol.50, citado en MARTÍNEZ SANZ, J.L.: «Servir al rey. El ejército español en tiempos de Felipe II», en VV. AA., *Felipe II y su época*, Tomo II, Madrid, 1998.

<sup>14</sup> J. Virués presentó un discurso titulado «Disputando qual es más provechoso para la República, el Estudio de las Letras, o el Estudio de las armas». Véase XIMENO, V.: *Escritores del reyno de Valencia*. Tomo I, Valencia, 1980, p. 214, edición facsímil de la de Valencia (1747).

escritos de aquellos años. El chantre de la catedral de Plasencia, Francisco Miranda, publicó en 1582 unos *Diálogos de la phantastica philosophia... de las Letras, Armas y del Honor...* En este trabajo las letras comienzan por considerarse como superiores al depender del ánimo y no del cuerpo, como las armas. Inmediatamente éstas responden que en la guerra el cuerpo, pero también el ánimo, son muy necesarios, pero incluso aun más éste último, que es la fuente de la fortaleza y la magnanimidad que deben adornar a los reyes y emperadores y causa de que éstos obtengan honores y fama. Por otro lado, las armas «son suficientes para hazer vivir a los hombres en razón y justicia...». (Fol. 95) En el diálogo entablado, las letras responden que los hombres se diferencian de los animales por la contemplación de las cosas celestiales y por la amistad, las cuales son entorpecidas por las guerras, algo bestial e inhumano. Las armas dirán que gracias a ellas se conservan los reinos y no por el trabajo de los contemplativos... Además, en un Príncipe es mayor el valor de la potencia que el de la ciencia, por ello, las armas deben ser preeminentes. Para las letras, todo lo que de positivo se obtiene mediante las armas, como las victorias, lo es por accidente y ello gracias a que los buenos capitanes han aprendido el arte de la guerra, que es ciencia: «Y así no pueden las armas ser de ningún precio sin la buena disciplina, la qual no se puede saber sin las letras...». (Fol. 97vº) Es más, son las letras las que vuelven a los hombres inmortales y, más en concreto, el trabajo de los historiadores que se ocupan de sus hazañas. La dignidad alcanzada por un soldado le llega a través de las letras. A ello responden las armas que las hazañas heroicas de un buen general se recuerdan sin necesidad de las letras. El diálogo termina recriminándose mutuamente todo lo que de malo han aportado al mundo y a los hombres unas y otras y, por último, deciden que sea el autor —«un valeroso espíritu» dice de sí mismo Miranda— quien diga la última palabra.

Diego de Santisteban y Osorio, en el prólogo de su *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas* (Madrid, Várez de Castro, 1599), exponía lo siguiente. «Opiniones hubo, que aún duran en nuestro tiempo, qual de las dos cosas, ò las armas o las letras tenían más conservada la república: y mirada la calidad de entrambas, me parece que son tan correlativas que para el buen gobierno y aumento de la patria son menester entrambas... por donde se colige ser verdadera conclusión, que tanta honra merece el que defiende su tierra, como el que la gobierna en la paz».

Un pensador político como Jerónimo Castillo de Bobadilla en su *Política para corregidores y señores de vasallos en tiempo de paz y guerra* (Madrid, L. Sánchez, 1597), tratando «De las letras para gobernar en la guerra», de entrada considera que los estados se defienden con las armas y con

las leyes –es decir, las letras o las ciencias–, pero, como tantos otros autores, no puede abstenerse de sacar a colación cuál de las dos es más importante. Utilizando argumentos de Platón y Valerio Máximo, Castillo de Bobadilla opina que por las armas se adquiere y se conserva la grandeza del Estado, mientras que con la disciplina militar se asegura el estado de paz. El ejercicio de las armas es el que da más gloria y fama a sus practicantes. Los modernos, como los franceses G. Botero, también reconocían su superioridad, porque la práctica de las letras iba, incluso, contra el espíritu de la persona, haciéndola melancólica. Pero, si bien el ejercicio de la guerra es el ámbito propio del militar, el decidir cuándo es lícito hacerlo es terreno propio del jurisconsulto. Hay que diferenciar muy bien el espacio de actuación de ambos, porque el letrado no puede opinar sobre nada práctico por carecer de experiencia directa en las cosas de la guerra, mientras que muchos militares han alcanzado la perfección del arte militar careciendo de letras. En el Estado, la virtud más valorada es la valentía; puesto que la guerra es un fenómeno tan común entre las monarquías, son los militares quienes defienden y conservan, atacan y engrandecen el Estado. La virtud suprema, que es la justicia (Aristóteles), debe pasar a un segundo plano por las necesidades de la guerra. El propio Aristóteles defendía que el gobernador debía ser hombre de letras, pero con conocimiento de lo militar. Justamente, dice Castillo de Bobadilla, si fuese así se acabaría la controversia.

En 1614, Francisco Núñez de Velasco vio impresos sus *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia* (Madrid), dedicados conjuntamente a Felipe III y al duque de Lerma. En las palabras dirigidas al rey, Núñez de Velasco recuerda la necesidad que para la seguridad de cualquier reino se tiene de ambas, armas y ciencias –que él tratará desapasionadamente al haberlas ejercitado–; al duque de Lerma, en su dedicatoria, le recuerda que tanto unas como otras habían vuelto a ser usadas con provecho hacía poco tiempo: «...haciendo conexión y vínculo de amistad estas dos insignes facultades se ha limpiado este Reyno de la perniciosa inmundicia de la seta Mahometica, cuyos sectarios por diferentes vezes han intentado destruirle...». En el proemio es muy interesante la siguiente anotación del autor: como es un diálogo, «Advierto también al lector, y encarecidamente le pido (por quanto gran parte del espíritu de lo que se escribe consiste en la buena expresiva del entendimiento y lengua) que si leyere en público estos Diálogos, lea expedidamente, y con propiedad, sabiendo imitar todas las acciones, adaptándolas propiamente, según las pasiones mansas o coléricas, afirmativas, negativas, ò interrogantes de los interlocutores que representa leyendo, porque no [h]ay género de escritura que pida mayor advertencia en el que lee, que la que se escribe en Diálogos».



Francisco Núñez de Velasco utiliza a dos personajes, el capitán Marcial y el doctor Apolonio, y comienza con la típica referencia a Julio César, insigne tanto en armas como en letras, para pasar a defender cada uno la antigüedad de la milicia por encima de la de las armas y viceversa. En el diálogo segundo cabe destacar la defensa que hace el autor de la necesidad de remunerar a los soldados, en especial a los que han servido bien y regresan a la patria mutilados. Pero, por otro lado, como también es cierto que se ha usado mucho entre los españoles del amotinamiento para reclamar pagas, el autor no duda en señalar el peligro de las armas aún entre amigos.

En el diálogo tercero, Núñez de Velasco trata sobre el ámbito afectado por armas y letras: «Como las letras y ciencia es acto del entendimiento, forçosamente han de fatigar el espíritu donde es su principal exercicio, lo qual no puede ser sin ofensa de salud, siendo al contrario en la guerra, donde el trabajo carga sobre solo el cuerpo, que no sólo no es dañoso, pero aún suele ser saludable por el continuo exercicio, que consume y gasta los malos humores». El defensor de las armas reclama entonces el uso que del entendimiento ha de hacer un capitán general cuando se dispone a dar una batalla, todas las prevenciones, ardidés etc., que debe tener en cuenta: «Ansi que no penséis señor Maestro que el arte militar carece de trabajo de espíritu, que si la inteligencia y sentido de una ley, de un texto o una glossa desuela muchas vezes à un vigilante letrado, mayor fuerça tienen para desuelar à un Capitán las cosas referidas, y otras que suelen ocurrir...». El defensor de las letras responderá entonces que no duda de lo anterior, pero que el debate debe dilucidar cuál de las dos materias produce mayores beneficios, y es obvio que las letras son la «coluna que sustenta y estriva nuestra sagrada religion...». Inmediatamente se contestará que el mejor remedio para terminar con infieles y herejes protestantes son las armas.

En el diálogo quinto se tratan las diversas formas de guerra que existen y se introducen ejemplos en los que se alaba, más que la fuerza, la inteligencia y la prudencia. Se dice, por ejemplo, lo siguiente: «Bien sé que las letras que yo defiendo no pelean, pero aconsejan, y muchas vezes un buen consejo para alcançar una victoria ha valido más que las armas, y poder de todo un reyno...». Pero, por otro lado, «Tampoco podeys vos con razón negar que en los casos militares, no tiene la ciencia cabida, sin la qual la milicia padecería mil defe[c]tos, así en la traça de un fuerte bien entendido, como en aquartelar un ejército con seguridad y fortaleza, y formar con acomodada perfección los esquadrones, según la disposición de la tierra, y del enemigo para lo qual la perfecta geometría, Arismética y Matemática son tan necesarias». A ello le sigue una admirativa descripción de la destrucción causada por la pólvora y la artillería en murallas de piedra y en las

murallas de acero que son los escuadrones. La respuesta no se deja esperar: «Según esso Marcial, si la ciencia fue inventora de armas tan atrozes y tan crueles, a ella y no a la milicia se debe imputar esse daño y siendo assí podríamos decir, que en quanto a esto es de culpar la ciencia, que dio instrumentos a la milicia con que executar su fiereza...».

En el diálogo sexto presenta el autor al emperador Carlos V como el paradigma del perfecto capitán; también trata del problema de las plazas supuestas en el ejército, un asunto que se intentó resolver incrementando las pagas, pero, como la mala costumbre estaba tan arraigada, no se solucionó. Por ello, se dejó de aumentar el sueldo de las tropas y se toleraron algunos fraudes. Por último, para evitar los malos capitanes, uno de los personajes propone que fuesen sustituidos por médicos, que, al estar acostumbrados a matar durante la paz, pueden seguir haciendo lo mismo en el transcurso de la guerra.

En el diálogo noveno se insiste de nuevo en que la milicia sin el concurso de la ciencia sería «rústica, imperfecta, y defectuosa, porque careciera de las sutiles invenciones con que la ha adornado y fortalecido, interviniendo en muchas de sus máquinas, perfecta Filosofía, curiosa Matemática para su composición, como se verifica en la forma de la artillería...».

Al final de la obra, el autor comenta su experiencia particular: iniciado en el mundo de las letras, tuvo un deseo irrefrenable por las armas y militó algunos años en Italia luchando contra los franceses; pero todos los momentos que tenía libres los pasaba con libros, especialmente de Historia, «que son los más adaptados a la milicia, y más propios a la nobleza, dexandola precedencia a las divinas, que aún en ellas [h]ay famosos sucesos militares...». Pero, finalmente, dice: «...hallo a la ciencia sublimada en tan supremo grado, que a mi parecer es imposible que la yguale la milicia...». La única milicia que permite llegar al Cielo es la cristiana, que es perfecta, y sólo ésta puede alcanzar la perfección de la ciencia.

Alonso Cano y Urreta fue autor de *Días del jardín* (Madrid, 1619), donde en el diálogo cuarto –la obra se divide en jornadas– reprocha la disputa entre armas y letras como algo baladí: «Soldados y Letrados son necesarios en las republicas... En ambos caben las honras y mercedes de los príncipes. Sin que importe decir que las fuerças del cuerpo son propias de brutos y las del ingenio de hombres». (Fol. 159) Pero más adelante dirá: «Nacen las leyes y toman bríos en manos valientes».

Para Miguel de Cervantes, las armas, como las letras, requieren del espíritu, pues está muy claro que el cuerpo, las fuerzas corporales, no intervienen a la hora de conjeturar los designios del contrario, urdir estrategias para confundirlo y derrotarlo o para prevenir y evaluar las necesidades mili-

tares que tendremos. Está claro que el fin del letrado es conseguir una justicia distributiva, dar a cada uno lo que es suyo y hacer que las leyes se cumplan; pero la finalidad del guerrero es asegurar la paz, «...que es el verdadero fin de la guerra; que lo mismo es decir armas que guerra». La vida del estudiante es dura y difícil; ¿acaso lo es menos la del soldado? Cervantes continúa comentando la pobreza que caracteriza la vida del militar, que depende de su soldada –cuando la cobra– para mantenerse, o de lo que pueda rapiñar, poniendo en peligro su conciencia. Con buen criterio, puesto que conoció la institución, Cervantes explica que mientras son innumerables los soldados muertos en la miseria, los premiados por la guerra son poquísimos, cosa harto curiosa si tenemos en cuenta las enormes dificultades y peligros que deben afrontar. En su caso, el premio no se corresponde con el esfuerzo que deben realizar.

Se dice que sin las letras no se podrían sustentar las armas, puesto que la guerra se rige por leyes y éstas están sujetas a las letras y a los letrados. Pero las armas pueden alegar que sin ellas, sin su defensa de la república, las letras tampoco se sustentarían. Si bien hay que esforzarse para llegar a ser letrado, también el soldado debe hacerlo, pero con la desventaja de que su vida está en permanente peligro, sobre todo en una época en la que las armas de fuego matan a distancia e impiden demostrar en la lucha cuerpo a cuerpo la pericia adquirida mediante la práctica de las armas<sup>15</sup>. En *Persiles y Segismunda* aboga Cervantes por la fusión del oficio de estudiante con el de soldado: «...no hay mejores soldados que los que se transplantan de la tierra de los estudios en los campos de la guerra; ninguno salió de estudiante para soldado que no lo fuese por extremo, porque cuando se avienen y se juntan las fuerzas con el ingenio y el ingenio con las fuerzas, hacen un compuesto milagroso, con quien Marte se alegra, la paz se sustenta y la república se engrandece». (III, x)

Es más que interesante el trabajo del portugués Joao Pinto Ribeiro, muerto en 1649, en su *Preferencia das letras as Armas* (Lisboa, Craesbeeck, 1645). Basándose en Aristóteles, que antepone la jurisprudencia, una parte de las ciencias contemplativas, al arte militar, Ribeiro también hace lo propio, pero dando oportunidad a ambos mundos para aportar sus pruebas. A partir de diez argumentos, Armas y Letras se defienden. En cuanto a las primeras, fueron preferidas por los romanos, grandes conquistadores; además, las armas aseguran la existencia de los reinos y permiten la paz, condiciones *sine qua non* para la subsistencia de la sociedad; las leyes siempre die-

---

<sup>15</sup> CERVANTES, M. de.: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 242-246.

ron la primacía a las armas sobre las letras y a la hora de la acción, cuenta más el saber militar, del arte de la guerra, que el consejo. Por otro lado, numerosos reyes y príncipes despreciaron siempre las letras. Además de estos cinco argumentos iniciales, los restantes son, hasta cierto punto, reiterativos. Por ejemplo cuando Ribeiro insiste en que la milicia es más necesaria para la conservación de la República que las letras; son las armas y no las letras quienes enseñan la auténtica magnanimidad y la fortaleza, grandes virtudes; las letras sólo sirven para alcanzar una vida mejor, para recreo y pasatiempo, cuando el ocio, como vimos al inicio de este trabajo, siempre estuvo perseguido y mal visto; la práctica, la acción, siempre es más noble que la contemplación, y ya se puede suponer quien contempla y quien actúa. Por último, Aristóteles, y a Ribeiro no le importa ahora que el famoso autor le eche una mano a las armas, creía más digna la causa operante que la consultante, y de nuevo las armas ejecutantes se proyectan por encima de las letras contemplativas.

Los argumentos favorables a las letras principian señalando Ribeiro cómo en el cerebro se sitúa el entendimiento que rige el corazón, donde mora el esfuerzo, ámbito natural de las armas, por lo que se colige que las letras mandan sobre las armas al estar aquéllas regidas por el entendimiento. Como el príncipe es la cabeza y el general las manos, la acción, las armas son súbditas de las letras más cercanas al príncipe. La ciencia y la sabiduría, y aquí la nómina de autores convencidos de ellos es muy notable, es superior, o más necesaria, que la fortaleza. Por otro lado, el camino de las letras asegura alcanzar la virtud, mientras que la profesión de las armas puede llevar más fácilmente a caer en los vicios. Las letras se rigen por la razón y el consejo, mientras que las armas lo hacen por la fuerza y la violencia. También, como en el caso de las armas, los argumentos favorables a las letras comienzan a ser un tanto repetitivos a partir del sexto, cuando Ribeiro señala cómo las letras son el cerebro y las armas el corazón. La ciencia es preferible a la experiencia, por lo tanto, el conocimiento de la guerra alcanzado a través de las letras es mejor que el obtenido gracias a la práctica. En todo caso, más bien parece que la auténtica perfección del militar sólo puede alcanzarse aunando una gran experiencia vital en la guerra junto con un complemento indispensable como era el conocimiento adquirido a través de la lectura apropiándonos de esta manera de las experiencias guerreras de otros muchos. Redundando este último punto, Ribeiro señala que en la guerra los consejos son muy útiles, de ahí la preeminencia de las letras sobre las armas. Además, las armas sólo aseguran destrucción y muerte, olvidándose momentáneamente de la seguridad y tranquilidad antes citadas, mientras que las letras son sinónimas de paz y felicidad. Por último, de forma inteligente, Ribeiro nos

hace ver que sólo gracias a las letras se podría perpetuar la gloria del soldado procurada en el campo de batalla. Como señala Manuel-Reyes García Hurtado, a quien hemos seguido en sus comentarios sobre Ribeiro, el triunfo final de las letras sobre las armas quedaba certificado cuando se percibía que éstas no podían sacar adelante su función si no iban acompañadas por toda una serie de conocimientos teóricos. En palabras de Ribeiro, «no basta para llegar al arte militar a su debida perfección el ordinario ejercicio de los ejércitos, sino que conviene haber escuelas, y que se aprenda & enseñen los primores de ella. Estos primores están más en la teórica, o especulativa, que en la práctica...». Y concluía que el gran soldado no sólo lo era por la práctica, sino también por la teórica. Como bien dice García Hurtado, «La conclusión de Ribeiro es firme pero descorazonadora. Las armas precisan de las letras, sin embargo los que dirigen los Estados y los ejércitos siguen anclados en la caduca creencia de que sólo por el valor se granjean las victorias. Aunque se escriba desde Portugal bien se puede aplicar a España, pues la ausencia de academias, de centros de formación reglada militar en el largo siglo XVII, cuando guerra se va tecnificando y la táctica complicando, no podrán menos que acarrear derrotas de las que Rocroi será un hito, marcando un antes y un después, pero lamentablemente un después que permanecerá anquilosado soñando con un antes que cree poder reverdecer, ignorando que las nuevas condiciones requieren nuevos métodos»<sup>16</sup>. Y como señala I.A.A. Thompson, en la segunda mitad del siglo XVII «Tanto en tierra como en mar, la guerra se hacía más técnica, era más una competición tecnológica en la cual los cálculos mecánicos tenían mayor relevancia que el espíritu militar». Y en esa competición España resultó perdedora<sup>17</sup>.

\*\*\*\*\*

Por su parte, Francisco de Quevedo, en su silva «Al inventor de la pieza de artillería», retomó un tema muy manido<sup>18</sup>: la pérdida del virtuosismo del

<sup>16</sup> Véase el excelente trabajo de GARCÍA HURTADO, Manuel-Reyes: *El arma de la palabra. Los militares españoles y la cultura escrita en el siglo XVIII (1700-1808)*. La Coruña, 2002, pp. 98 y ss.

<sup>17</sup> THOMPSON, I.A.A.: «La guerra en la Historia Moderna. La Revolución Militar y la trayectoria de España», en *Actas V Jornadas de Historia en Llerena*. Llerena, 2004, pp. 11-26, esp. pp. 25-26.

<sup>18</sup> Ya aparece en el *Orlando Furioso* de L. ARIOSTO, cuando en el canto X dice: «Torna a la fragua tu armadura fina,/ soldado, y el arnés, pica y espada:/ que si de un arcabuz no vas cargado,/ podrá ser que no seas bien pagado (...) Por ti, militar gloria es acabada,/ por ti, el arte de armas es caída,/ por ti el valor y la virtud postrada,/ que al malo y al bueno das igual medida:/ no gallardía ya, no hombre valiente/ pueden en el campo hallar par igualmente (...) Como he dicho, si el dicho este no yerra:/ bien fuera el más cruel de todos cuantos/ fueron en este mundo, en cualquier parte,/ el inventor de tan sangrienta arte». ARIOSTO, L.: *Orlando furioso*. Planeta, Barcelona, 1988, p. 148.

guerrero en la lucha a corta distancia. «Este burló a los muros su defensa;/ éste, a la muerte negra, lisonjero,/ la gloria del valiente dio al certero;/ quitó el precio a la diestra y a la espada,/ y a la vista segura dio la gloria,/ que antes ganó la sangre aventurada./ La pólvora se alzó con la victoria; della los reyes son y los tiranos; ya matan más los ojos que las manos (...)»<sup>19</sup>. Matan más los ojos que se aplican a la lectura del libro técnico, pero sin olvidar la práctica, que en estas materias lo es casi todo. De todas formas, F. de Quevedo da una imagen muy negativa de la milicia. En el soneto «Descubre quién lleva los premios de las victorias marciales», dice: «Más vale una benigna hora del Hado/ al que sigue la caja y bandera,/ que si una carta de favor le diera/ Venus para Mavorte enamorado./ Heridas son lesión al desdichado,/ no mérito a su fama verdadera;/ servir no es merecer, sino quimera/ que entretiene la vida del soldado./ De las pérdidas triunfa el venturoso;/ padece sus victorias el valiente,/ en mañosa calumnia del ocioso./ Druso, acomoda con la edad la mente;/ guarda para la paz lo belicoso;/ aprende a ser en el peligro ausente»<sup>20</sup>. Ahora bien, para otros autores, como Mosquera de Figueroa, los peligros de la guerra moderna son vistos con admiración por la capacidad de destrucción masiva, tanto de hombres como de las fortificaciones. Incluso el ruido de estas armas es calificado como agradable cuando se disparan para celebrar una victoria<sup>21</sup>. Es muy interesante el análisis sobre las armas de fuego que en su momento hizo Trajano Boccalini en sus *Discursos políticos y avisos del Parnasso* (Huesca, F. Larrumbe, 1640). En un supuesto juicio del inventor de la bombarda, se le quiere ajusticiar por haber descubierto dicho instrumento de muerte, pero el personaje se defiende diciendo que su intención había sido, en realidad, hacer ver el error –y el horror sumo– de la guerra con aquella máquina infernal. Pero, ante su sorpresa, los hombres habían aceptado su invención para seguir matándose de forma más eficiente. La culpa, pues, no la tiene el arma de fuego, sino todos aquellos que labran su beneficio en los campos de batalla y con la muerte de sus semejantes.

En cualquier caso, y a pesar del peligro del arma de fuego, el propio M. de Cervantes, en *El licenciado vidriera*, dice de su protagonista que terminó yéndose «... a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen

<sup>19</sup> QUEVEDO, F. de.: *Obra poética*. Vol. I, edición de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, pp. 279-282. También sobre Quevedo, véase CASTILLO CÁCERES, F.: «La idea de la guerra en la obra de Francisco de Quevedo», *Revista de Historia Militar*, nº 80. Madrid, 1996, pp. 155-182.

<sup>20</sup> QUEVEDO, F. de.: *Obra poética*. Vol. I, p. 240.

<sup>21</sup> Citado en MARAVALL, J.A.: *El Humanismo de las armas en Don Quijote*. Madrid, 1948, p. 146-147.

amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado»<sup>22</sup>. Como en la Antigüedad clásica, habrá muchos soldados literatos, o viceversa, durante estos años. Pero, ¿cuáles de sus hazañas perdurarán más tiempo, las literarias o las marciales? ¿Qué es mejor, la honra alcanzada por la guerra, o la gloria que confieren los libros?<sup>23</sup>

Normalmente, lo que se hizo, siguiendo a B. Castiglione, es mostrar cómo los grandes hombres de armas jamás desdeñaron las letras. En *El Cortesano* (1528) se señala que muchos capitanes antiguos, «...todos ennoblecieron las armas con la dotrina. Alexandre tuvo (como sabéis) en tanta veneración a Homero que siempre tenía la *Ilíade* a la cabecera de su cama; y no sólo en las letras que llaman de humanidad, más aun en la especulación de la filosofía puso muy gran diligencia tiniendo a Aristótil por maestro... César, cuán amigo fuese de las letras sus mismos *Comentarios*, que él divinamente dexó escritos, lo declaran. De Scipión Africano se dice que siempre traía en las manos aquellos libros de Xenofonte...». Incluso Aníbal, aunque fuese de «nación bárbara... no por eso dexó de tener letras y de alcanzar algunas noticia de lo griego; y acuérdome haber leído que compuso un libro en lengua griega». Continúa B. Castiglione recordando que los franceses eran quienes argumentaban a fines de la Edad Media que el conocimiento de las letras embarazaba el de las armas, cuando hay un vínculo muy claro entre ambas: en las cosas de la guerra, «la verdadera espuela es la gloria, y quien se mueve por intereses de dinero o de otro provecho... no merece ser llamado caballero, sino muy ruin mercader» –un tema del que trataremos más adelante–; y la auténtica gloria es «la que se encomienda a la memoria de las letras». A. Cornazzano, autor del siglo XV, era de la misma opinión. La prueba está en que los hechos de armas de los grandes capitanes del pasado son conocidos, al ser leídos, por todos. Las letras son el seguro de la fama perpetua. El punto de vista de Pietro Bembo, recogido dentro del diálogo de la obra de Castiglione, es el del defensor de las letras, que pertenecen al alma, por encima de las armas, que pertenecen al ámbito corporal. L. de Canossa era el encargado de sostener la primacía de las armas, aunque no desdeñaba la formación humanista que incluye, obviamente, la lectura de Historia<sup>24</sup>.

Trasladando la polémica al caso hispano, en su *Democrates primus* (Roma, 1535), Juan Ginés de Sepúlveda comentaba que al llegar a Bolonia

<sup>22</sup> CERVANTES, M. de: *Novelas ejemplares*. Vol. II, Madrid, 1982, pp. 43-74, cita en p. 74.

<sup>23</sup> M. de Cervantes plantea estos temas en su *Persiles*. Véase, CASTRO, A.: *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, 1987, (1ª edición, 1925), p. 218.

<sup>24</sup> CASTIGLIONE, B.: *El cortesano*. Madrid, 1994, pp. 178-186.

pudo constatar cómo algunos miembros de la nobleza española que guerreaban con el Emperador en Hungría, «algunos de ellos sentían especial inclinación no sólo a las armas, sino también a las letras, contra la costumbre de nuestra gente; pues, en tiempos pasados, rarísimo hubiera sido el español de ilustre linaje que hubiere aprendido siquiera la lengua latina; debido ello, según yo creo, a las guerras que, ya antiguamente, los nuestros, dentro de la misma España, hacían casi continuamente contra los enemigos de la Religión cristiana, pues la afición a las letras suele ser consecuencia de los ocios de la paz»<sup>25</sup>.

Un siglo más tarde, J. Caramuel de Lobkowitz, en su *Declaración mística de las Armas de España* (Bruselas, 1636), decía en el prólogo al lector que la Hispania romana se caracterizó por florecer en Armas y Letras por igual: «...esta Península...en armas floreció, y en Letras, ...fueron sus ciencias militares, conceptuosos sus armas, y dignísimas de singular observación». El autor buscaba un precedente para la época que le tocó vivir: «Son alas de aquesta invicta Monarquía las Letras, y las Armas, y con ellas se remonta a la soberanía que [h]oy tiene a pesar de poderíos injustamente belicosa. Alas, que [h]oy gobernadas con la dirección de su Real Alteza aspiran victoriosas a tender el vuelo sin sosegar, [h]asta abatir reveldias de las que [h]an de ser suyas... Alas son, que tienen plumas, y cañones; aquellas para que cortadas subriles derriben errores scismáticos de nuestros enemigos; estos para que fulminen rayos, que sin hazer daño a los rendidos, hagan ceniza todos aquellos en quienes hallaran resistencia» (p. 150).

Quizás fuera D. Antonio de Herrera y Tordesillas, cronista regio, quien mejor resumiera este contencioso. Herrera no está de acuerdo en que «...las letras enflaquecen los ánimos y los afeminan», y para probar lo contrario nos ofrece la consabida lista de milites aplicados a las letras, tanto antiguos como modernos, tanto cristianos como turcos. Es curiosa la relación que nos proporciona de licenciados que estuvieron presentes en la conquista de América. Ahora bien, «...en quanto a los soldados particulares la común opinión es que no han de saber más que bien obedecer, no siendo como no es necesario que sean tan instruidos en las letras, como las cabezas, para tan excelente inteligencia como la de las cosas del gobierno y de la guerra»<sup>26</sup>.

Desde el punto de vista del autor interesado en la formación de la nobleza, como Pedro López de Montoya, autor de un *Libro de la buena educación*

<sup>25</sup> *Democrates primus* o «Diálogo sobre la compatibilidad entre la milicia y la religión cristiana», en LOSADA, A. (traductor y editor): *Tratados políticos de Juan Ginés de Sepúlveda*. Madrid, 1963, p. 133.

<sup>26</sup> *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de Don Antonio de Herrera*. Madrid, 1804.



y enseñanza de los nobles... (Madrid, P. Madrigal, 1595), en la porfía por el primer rango entre armas y letras, apuesta por las segundas, puesto que el noble, además de pelear, también gobernará, y para tal menester la erudición es básica. Como el fin de toda guerra justa es la paz, en ésta son mucho más útiles las letras que, obviamente, las armas. Pero es que, además, para el manejo de las armas –para la guerra– es muy necesario el conocimiento de las ciencias. Para que la guerra marche bien es necesario el consejo, el buen entendimiento, el estudio, las letras en definitiva. No vencen los más fuertes, sino los más fuertes en armas, orden y consejos acertados. Como de niños nos faltan fuerzas para el manejo de las armas, López de Montoya concluye que la sabia naturaleza ya ha dispuesto que primero acudamos a las letras para que, cuando nuestro cuerpo crezca, dispongamos de la sabiduría necesaria. Los grandes capitanes sin erudición son casos excepcionales; sin duda, de haber tenido sabiduría hubieran sido aún más grandes.

Dentro del mundo de la milicia había otro punto de vista. Un soldado de infantería veterano como Martín de Eguiluz, que escribía en su prisión milanesa sobre el tema que nos ocupa, comentaba: «Todo esto he querido dezir... ser suprema nobleza la de las armas, exercitadas en servicio de su Rey y señor. Y si bien las letras son la flor, las armas son el fruto en grandeza, valor y fuerça... y assi se deve gloriarse el soldado, que a su Rey sirve lealmente...»<sup>27</sup>. Un técnico como Luis Collado, en su *Plática manual de Artillería* (Milán, 1592), advierte que la tranquilidad tanto del cuerpo físico como del cuerpo universal de la república descansan no sobre la paz directamente, sino sobre la capacidad para hacer la guerra: «...Es tanta finalmente la excellencia del arte militar, que aun esta paz misma, sin el presidio de las armas en ningún lugar, ni tiempo podría estar segura, ni menos los mortales gozar los tan salubres frutos de ella, que son de una sancta tranquilidad de spiritu dulce y suave reposo del cuerpo, cosas que con natural afecto todos los bivientes desean».

El religioso Juan B. Gil de Velasco, autor de *Católico y Marcial modelo de prudentes y valerosos soldados* (Madrid, 1650), dice: «...las letras son la madre del uso de las armas, y las que corrigen las guerras, con la lección de tantos títulos, y libros del arte militar... Y si hubo Príncipes y capitanes que llegaron a la perfección de la Milicia, sin noticia de las letras, esto es bueno para que se animen los que no saben leer, que ya (sic) muchos en los exércitos, y que los que saben no desprecien la lección: porque con ella llegarán antes a esta perfección...», además de con la consabida práctica. Y cita

---

<sup>27</sup> Y poco más adelante dice que letras y armas unidas son «...como la cavallería con la infantería en exército, que la una con la otra juntas son fortísimas...».

al poeta de la Arcadia (J. Sannazaro) quien escribió sobre Julio César: «Letras y Armas igualava/ Quando más la guerra ardía,/ Si peleando escribía/ Escribiendo peleava». (Fol. 21)

Otro religioso, el jesuita, calificador inquisitorial, lector de Teología y Sagrada Escritura en Salamanca y predicador de Felipe IV y de Carlos II, Andrés Mendo, interesado en la formación del príncipe en su *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos y morales* (Lyon, Boissat y Remeus, 1662), trataba así la cuestión: «Las ciencias y las armas forman un príncipe perfecto; dándose las manos con amigable ayuda; no basta cada una por sí sola, y la dicha del gobierno se deriva de ambas juntas». «El tiempo de la paz es oportuno para cultivar el entendimiento con noticias provechosas; el de la guerra para manejar las armas, ò alentar el exercito con su presencia, [h]aviendo aprendido el arte militar, con que conocer si està dispuesto con destreza... En los libros se aprende à pelear; en las armas se enseña como se han de guardar el Derecho y la Justicia. Alternativamente se dirigen las leyes y las armas». El valor que debemos poseer con la sabiduría se engrandece, puesto que la prudencia necesaria sólo la hallamos gracias al conocimiento y sin prudencia el valor acaba en temeridad o, si declina, en cobardía. Es falsa la idea que el hombre de armas y el príncipe no deben entender de letras. «La erudición y los libros muestran el camino para los aciertos, avivan el discurso para las empresas, instruyen la voz para la eficacia, inflaman el pecho para la verdadera gloria, retrahen el ánimo de acciones indecentes, y persuaden obras dignas de la magestad y grandeza». De todas formas, recomienda que el príncipe sepa de todas las ciencias pero lo justo, que no dedique más tiempo a estos menesteres que al gobierno. Pero en la lectura de obras históricas no hay cortapisa: «Más enseña la Historia en poco tiempo, que la experiencia en mucho» (emblema XVIII).

En el ámbito de la política, las letras tenían las de ganar. Éstas llevaban anexas unas virtudes que, junto con el deseo de obtener honra, hacen que el político –en el caso de Castillo de Bobadilla el corregidor– se esfuerce por gobernar bien, de modo que es preferible el corregidor letrado al iletrado. Tras exponer dicha idea, Castillo de Bobadilla se anima y termina por preferir el estudioso de las leyes al militar, porque el soldado, sin la dignidad del mando, es inferior al primero. Para finalizar la disputa en forma de concordia, Castillo de Bobadilla piensa de forma brillante que «en los actos meramente de guerra se prefiera el cavallero; pero en los actos de letras, ò de gobierno solo, ò de gobierno y milicia juntamente, se prefiere el letrado...», (p. 117) sencillamente porque tiene más virtudes y más honra que ganar que el propio soldado. Eso es así porque, según el autor, «Con las letras se corriegen los vicios de la intemperancia, de la temeridad, de la injusticia, de la

imprudencia, y de la pusilanimidad, y con ellas se perfeccionan los hechos hazañosos y suben de punto hasta el mayor grado de virtud». (p. 119)

No deja de ser curiosa una actitud como la de Justo Lipsio. Autor de dos obras muy apreciadas por los militares –*De Militia Romana* (1595) y *Poliortetica* (1596)–, J. Lipsio era consciente de que «La mayor parte de nuestra juventud está mal instruida y se le inculcan opiniones equivocadas: sólo a las artes mercenarias se dedica y descuida o desprecia las artes antiguas e ilustres, con las cuales se alcanza no sólo doctrina, sino prudencia». A otros corresponsales suyos les recomienda que no desdeñen las letras, a pesar de que en una época de guerras como aquella, las «artes óptimas son los que honran y forman el espíritu» y se ejercitan mediante la lección y los libros<sup>28</sup>. La guerra, pues, a fines del Quinientos, podía tener una influencia perversa sobre la juventud, según Lipsio; por ello nos ha parecido muy interesante contrastar una opinión como la expuesta con la de algunos jefes militares florentinos de las primeras décadas del siglo XVI para los que el servicio militar hizo de una juventud viciosa, depravada e insustancial un dechado de virtudes ciudadanas. En este caso, había sido el ejercicio de la milicia el factor purificador de una sociedad civil corrompida<sup>29</sup>.

En las últimas décadas del Seiscientos, J. V. Sala y Abarca en su *Después de Dios la primera obligación; y glosa de órdenes militares...* (Nápoles, 1681) hacía disputar sobre este asunto a un soldado y un letrado quien, tras reconocer que la mayor honra se ganaba sirviendo al rey como soldado en unos años tan difíciles como aquellos, y que su formación cultural, mediante la lectura de obras de arte militar, le permitiría alcanzar la perfección en el mundo de las armas de forma más rápida, terminaba por enrolarse en el ejército.

En realidad, en el contexto de las luchas religiosas, especialmente del siglo XVI, el empleo de la milicia terminó por superar al de las letras. R. Puddu señala como muy significativo el papel de los jesuitas quienes, especialmente tras el Concilio de Trento, tomaron el timón en la lucha contra la herejía mediante la educación de los laicos<sup>30</sup>. Estos mismos jesuitas, en el siglo XVII llegan a emplearse en la lucha directa, como el padre Camassa en la batalla de Nördlingen (1634), y se aplicaron al estudio de las matemáticas y de la artillería (Isidro de Monzón, Genaro María Afflitto, José

<sup>28</sup> RAMÍREZ, A.: *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*. Madrid, 1966. La primera cita pertenece a la carta al capitán Francisco de San Vítores (25-XII-1594), pp. 80-81. La segunda es una carta a Lope Dionisio de Castilla (8-VIII-1597), p. 247.

<sup>29</sup> VERRIER, F. : *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe. Siècle*. París, 1997, p. 48.

<sup>30</sup> PUDDU, R.: *El soldado gentilhomme*. Barcelona, 1984, p. 121.

Zaragoza y, en el XVIII, con Vicente Tosca o José Cassani). El padre Gracián de la Madre Dios –hijo del helenista Diego Gracián de Alderete– fue quien lo expuso más clara y radicalmente: «Mi profesión es de soldado y no de theólogo... no quiero defender mi Iglesia Romana con la lengua, sino con la espada, con armas y no con letras», dirá el soldado iletrado Liranzo al soldado hereje Guillermo en un diálogo de su *El soldado católico* (Bruselas, 1611). Y el franciscano Juan Ginto decía en 1653 que, «...ya que con la lança ò pica no puedo ayudaros, lo hiziese con la pluma...».

Otro religioso, Fr. Juan de Salazar en su *Política española* (Logroño, 1619)<sup>31</sup> considera que armas y letras eran, por igual, garantes para el buen funcionamiento de los asuntos del Estado. Cuantos mayores y mejores son los capitanes y los letrados, más duradera será la Monarquía. Salazar habla de «escuadrones» de letrados, muchos de ellos eclesiásticos, que «fortifican» su monarquía tanto como puedan hacerlo las fortalezas o las tropas. Para este autor, los hombres doctos, sobre todo los religiosos, consiguen aplacar a los más vulgares miembros de la república, y con el concurso de una lengua común para todos los vasallos, se impiden las sublevaciones o las revueltas en los diferentes reinos de una monarquía. El otro instrumento para aplacar los ánimos y conservar la Monarquía son las armas. La milicia hispana es invencible al poseer buenos soldados –valerosos, animosos, eficientes y disciplinados– y excelentes capitanes, prácticos y experimentados en los asuntos de la guerra. La juventud es el mejor momento de la vida para aprender, y en la guerra ocurre igual, de manera que hay que ejercitarse desde jóvenes, para aprender todo lo que se pueda. Ensalza su frugalidad, muy útil al fallar los aprovisionamientos en la guerra; aunque claro, cuando se producía tal circunstancia los paisanos eran los primeros en enterarse, si bien el autor no menciona el hecho público y notorio.

Fr. Juan de Salazar antepone las cualidades personales a la cuna. Sólo deberían dirigir ejércitos aquellos que, a la nobleza de su condición, añadan sabiduría y experiencia adquiridas en el seno del ejército. Aunque se tengan conocimientos teóricos y, sobre todo, el apoyo de unos poderosos, el negocio de la guerra es tan importante que no se puede dejar un ejército en manos de alguien que sea general, pero no soldado. Opinión también compartida por Alonso Menor, caballero de San Juan y jurista, en sus *Avisos a príncipes y gobernadores en la guerra y en la paz* (Zaragoza, 1647), cuando dice: «La nobleza es un fundamento fuerte para la milicia. Y aunque es

<sup>31</sup> Citamos por la edición de M. Herrero García, Madrid, 1945. Véase, asimismo, CASTILLO CÁCERES, F.: «El providencialismo y el arte de la guerra en el Siglo de Oro: la 'Política Española' de fray Juan de Salazar», en *Revista de Historia Militar*, nº 75, Madrid, 1993, pp. 135-156.

difícil el juntar esto en la guerra, porque no todos los soldados pueden ser hijos de padres nobles, a los menos las facciones de importancia procuré-  
se encomendar a quien lo sea y tenga buena sangre, y podarse esperar buen  
sucesso».

De hecho, debido en parte al auge de la propaganda política como  
herramienta de lucha –como diría Alexandre Ros en su *Cataluña desenga-  
ñada* (1646): «En siglo tan cauteloso en que se pelea más con libros que con  
ejércitos, [h]e querido militar con las armas de la pluma»– las letras y las  
armas acabaran por superar su distanciamiento. O podríamos argumentar  
que, en el caso hispano, nunca lo hubo. Según P. Vilar, «no ha habido, por  
lo menos en Occidente, tantos escritores-soldados y soldados-escritores  
como en el Siglo de Oro español»<sup>32</sup>. Sin contar con los ambientes, tramas y  
personajes salidos directamente del mundo de las armas y recogidos por la  
literatura del momento<sup>33</sup>. Seguidamente leeremos a algunos de tales poetas-  
guerreros.

Observamos que, como en el caso italiano, finalmente la querrela entre  
armas y letras no tienen sentido: ambos mundos deben servir a la causa de  
su príncipe. Por un lado, el militar no debe dejar de lado su formación inte-  
lectual, mientras que el letrado no debe quedar atrás en la defensa de su  
príncipe y de su religión. En segundo lugar, Girolamo Muzio tuvo el acier-  
to de colocar al soldado y al letrado en la misma categoría: el de la persona  
que obtiene el ennoblecimiento no por la cuna, sino por el mérito, uno físi-  
co, otro intelectual. Otro tratadista del duelo, Darío Attendolo hablará de las  
diferentes formas de ennoblecimiento –por las armas, por las letras y por la  
riqueza– y de cómo la nobleza de cada profesión o estatus social es dife-  
rente porque se sostiene sobre virtudes específicas. Armas y letras son,  
pues, honorables y sus practicantes también<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> VILAR, P.: *Hidalgos, amotinados y guerrilleros*. Barcelona, 1982, p. 33.

<sup>33</sup> DÍEZ BORQUE, J.M.: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, 1976, pp. 194-  
207: «Exaltación de la patria: la comedia como propaganda bélica».

<sup>34</sup> VERRIER, F.: *Les armes de Minerve*. Páginas 128-134.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA,  
CABALLERO ANDANTE:  
EL ACTO DE INVESTIDURA  
A PARTIR DE SUS IMÁGENES

José Manuel LUCÍA MEGÍAS <sup>1</sup>

*Uno*

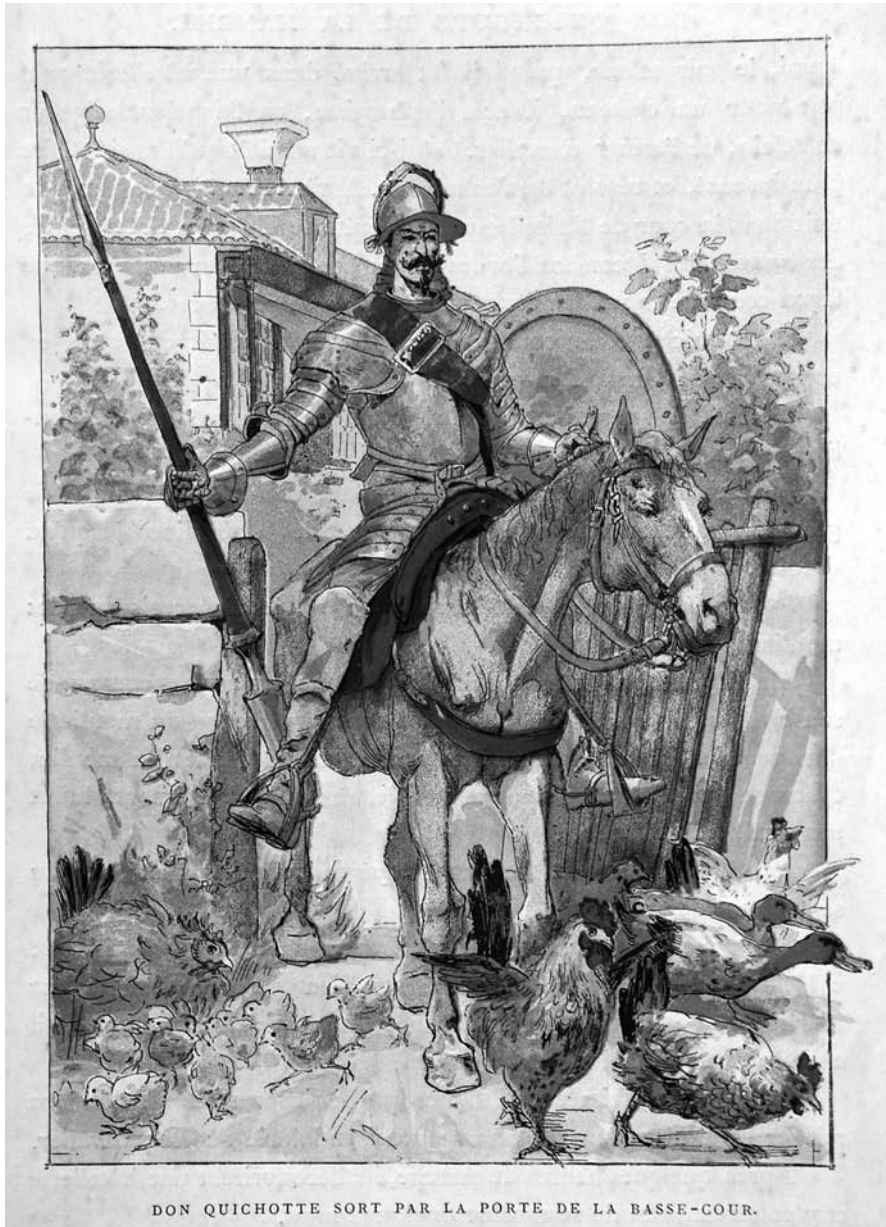
«**M**ás apenas se vio en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible, y tal, que por poco le hiciera dejar la comenzada empresa; y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a la ley de caballería, ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero, y puesto que lo fuera, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase. Estos pensamientos le hicieron titubear en su propósito; mas, pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían» (I, cap. 2)<sup>2</sup>. Don Quijote, el caballero andante que, como se sabe, salió una madrugada por la puerta del corral en busca de aventuras, conoce hasta en sus detalles los ritos y las características de la milicia, de la caballería andante.

Caballero por naturaleza y caballero por locura, después de la lectura de sus admirados libros de caballerías, don Quijote se alza por encima de la caricatura al ser capaz de asimilar, de hacer suyos los principios, las finalidades de la caballería andante en particular y de la milicia en general. Don Quijote

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid. Centro de Estudios Cervantinos.

<sup>2</sup> Cito por la edición de Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, p. 49.



*Lámina 1: Don Quijote en su primera salida (I, cap. 2): por Myrbach de Rheinfield, Felicien (París, 1883)*

no es la caricatura de un caballero andante –de los cientos de héroes que pululan a sus anchas en las centenarias páginas de la literatura caballerescas– sino que es un verdadero caballero andante: verdadero en espíritu, verdadero en conocimientos, verdadero en sus acciones... sólo que ni el tiempo, ni la geografía, ni sus fuerzas ni edad son las adecuadas para hacer realidad sus sueños, sus lecturas. Los libros de caballerías se escribieron a principios del siglo XV –y también desde la Edad Media– para servir de «espejo de príncipes», de manual de conducta a sus lectores... otro gallo le está cantando a la literatura caballerescas a finales de la centuria, cuando el entretenimiento por el entretenimiento es la fórmula literaria –y vital– que está triunfando, y es el punto de referencia de Cervantes como autor y de sus lectores coetáneos<sup>3</sup>.

Don Quijote y Sancho Panza –y en menor medida, el Caballero del Verde Gabán en la segunda parte de la obra– son los únicos personajes «verdaderos» de la obra, de ahí su capacidad de cambio, de mutación, de aprendizaje vital, en una palabra, de ir acercándose a partir de sus experiencias vitales al mundo de los sueños leídos (don Quijote) o escuchados (Sancho Panza). El resto de los personajes que irán saliendo y entrando por las puertas geniales de la obra cervantina tendrán (demasiados) claros los límites entre la ficción (el ideal caballeresco) y la realidad (su triste edad de hierro), por lo que conocen que nunca «serán» lo que «sueñan ser» cuando leen los mismos libros que ha ido devorando el hidalgo Alonso Quijano en su «lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme». «Son» y nunca podrán dejar de «ser», por más que ante lo ojos de don Quijote –el más verdadero entre todos los personajes– «parezcan» ser lo que podrían llegar a ser si se dieran el respiro de soñar con otra vida. Lo escrito hasta ahora parece un pequeño galimatías, pero no ha de ser así si contamos con la ayuda de un ejemplo, que nos permitirá establecer –como presupuesto teórico– el procedimiento más habitual del humor en la primera parte del *Quijote*, que es el texto que ahora nos interesa.

Don Quijote, el caballero novel que casi abandona sus aventuras caballerescas antes de comenzarlas al darse cuenta de que no puede avanzar en la búsqueda de sus sueños al no haber sido armado caballero, llega al cabo del día a una venta, después de haber caminado «sin acontecerle cosa que de contar fuese». La risa está garantizada: va a comenzar la primera de las «transformaciones literarias» de nuestro caballero; la vida no se ve a través de los ojos de la realidad sino de los de la ficción:

---

<sup>3</sup> Para una visión general del corpus caballeresco y de su evolución, véase ALVAR, Carlos y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: *Libros de caballerías castellanos (Una antología)*. Barcelona, De Bolsillo, 2004, con numerosos textos, a los que volveremos en otras páginas de este trabajo.



Y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan (I, cap. 2, p. 52).



Algún enano hacia señal de su venida.....

Lámina 2: El enano que toca su cuerno (I, cap. 2): F. Fusté, por dibujo de Apeles Mestres (Barcelona, 1879)

Y así la realidad, gracias a la magia de los sueños literarios, se va a ir transformando ante nuestros ojos, convirtiendo en carcajada lo que era una sonrisa inicial: el sonido del cuerno del porquero «que andaba recogiendo de unos rastros una manada de cerdos» se transformará en la señal que un enano da en el castillo para anunciar la llegada de un caballero andante; las «dos mujeres mozas, destas que llaman del partido», que están a la puerta, llegan a ser dos princesas y el ventero, «hombre, que por ser muy gordo, era muy pacífico», se ha convertido en el noble castellano que le ofrece con palabras muy corteses alojamiento en su fortaleza: «Si vuestra merced, señor caballero, busca posada, amén del lecho, porque en esta venta no hay ninguno, todo lo demás se hallará en ella en mucha abundancia»... y así pasará con la comida y con las cañas que hace sonar un castrador de puercos, que le hace pensar a don Quijote que no puede tener más dicha ya que está disfrutando la primera noche de sus aventuras de un magnífico y sabroso banquete en uno de los castillos más importantes de la región: «con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal, y las ramerías damas y el ventero castellano del castillo, con esto daba por bien empleada su determinación y salida» (I, cap. 2, p. 58).

En el siguiente capítulo este simple esquema inicial (ficción que transforma la realidad a partir de referencias comunes en la imaginación del caballero andante) se va a complicar un poco, marcando las líneas maestras del comportamiento de los personajes a partir de este momento. Don Quijote interrumpe su cena –espléndida a su paladar y asquerosa en su realidad picaresca– por la necesidad de pedirle al ventero (para él castellano) un don: que le arme caballero. De rodillas, ante él, le dice: «No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano» (I, cap. 3, p. 58).

Y el mundo de ficción se ampliará ahora con la participación de los personajes, que le van a seguir el juego «por tener que reír aquella noche». Y así el ventero no sólo acepta –por unos minutos– «ser» dueño de un famoso castillo, sino que va a inventarse en ese momento un linaje y un pasado, que deja admirado al caballero andante –que lo escucha al pie de la letra– y divertido al lector –que va más allá de lo que se dice. Vale la pena rescatar este párrafo, lleno de guiños para los lectores de su época<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> Esquema y modelo narrativo que reutilizará Cervantes en el episodio de los galeotes en la primera parte de la obra.

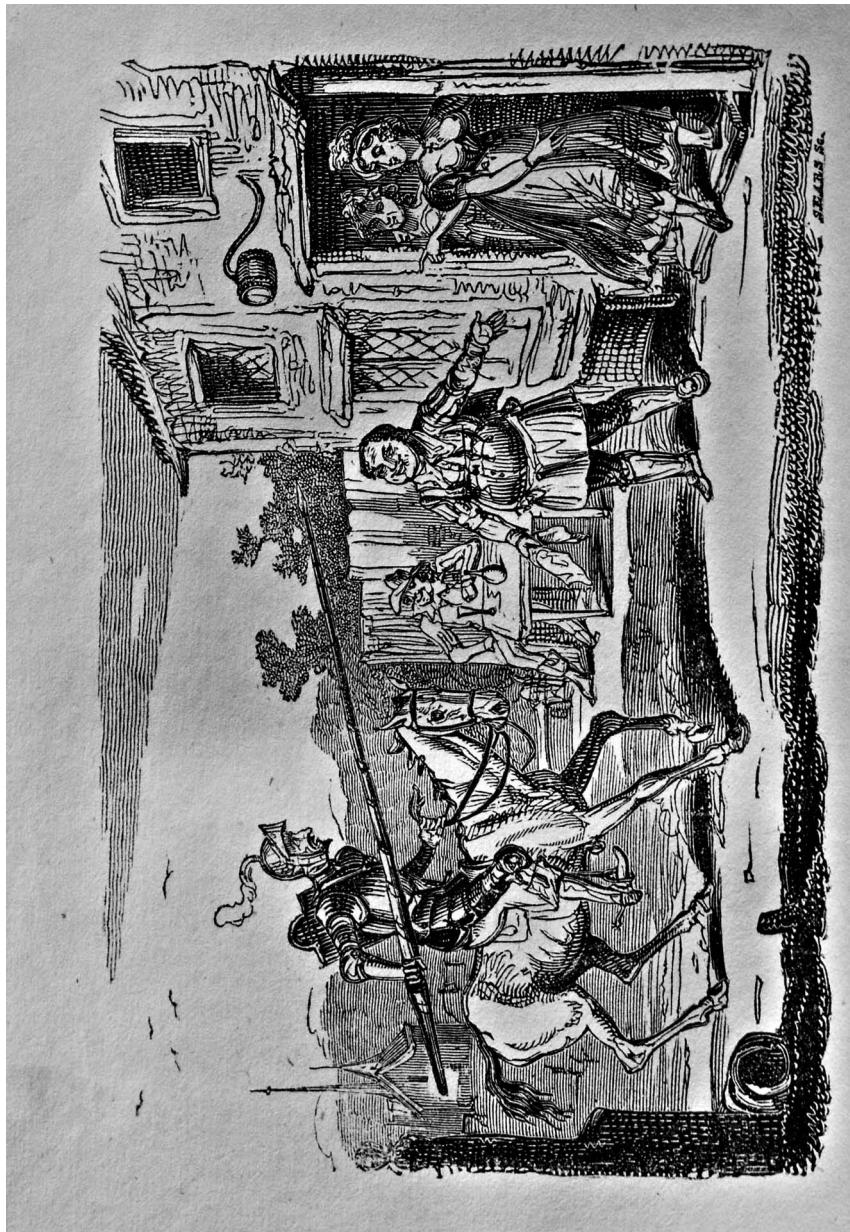


Lámina 3: (1, cap. 2): Sears, a partir de dibujo de George Cruikshank (Londres, 1831)

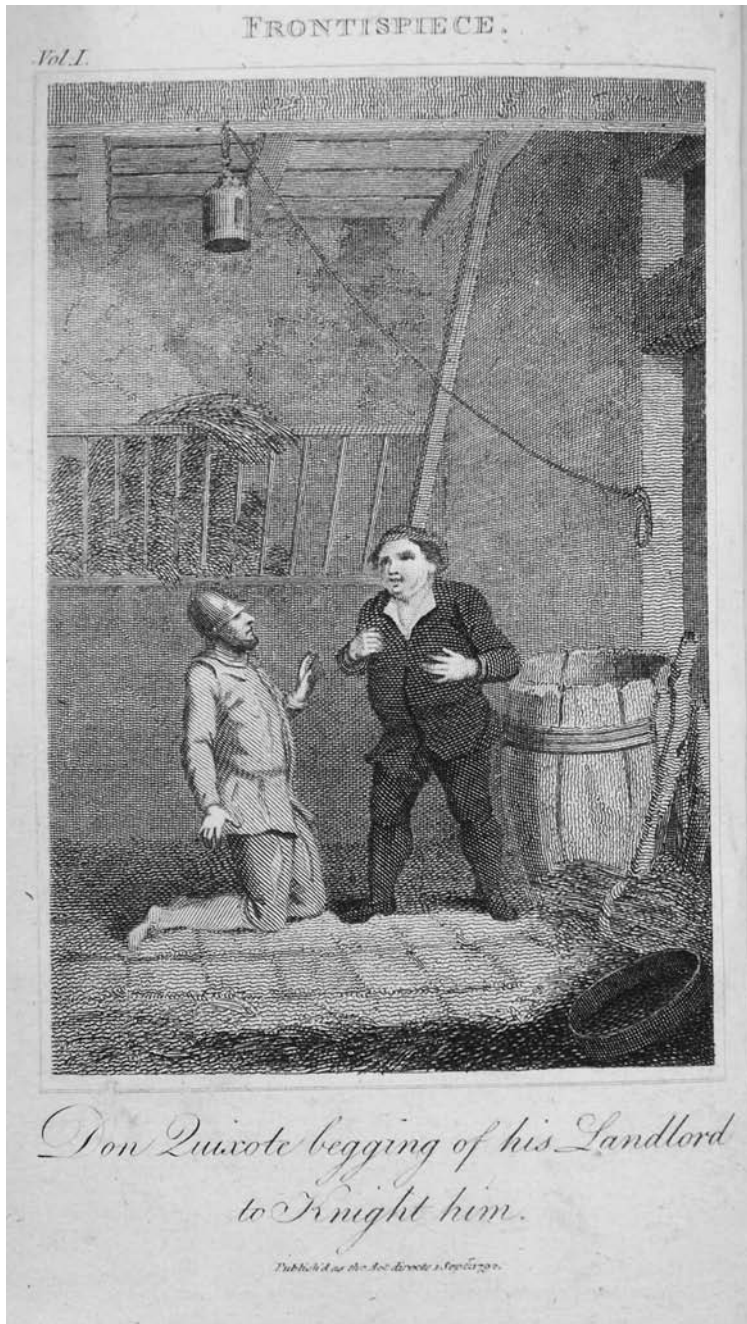


Lámina 4: Don Quijote pide un don al ventero (I, cap. 3): Anónimo (Londres, 1792)

y así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía, y que tal prosupuesto era propio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo. (I, cap. 3, pp. 59-60).

El mecanismo narrativo de estos primeros capítulos del *Quijote*, estudiado hasta la saciedad<sup>5</sup>, implica tanto una voluntad (la de transformar la realidad, por parte del caballero andante, y la de conseguir un rato de diversión, por parte del ventero) como un entendimiento y una memoria –por no salirnos de las tres potencias del alma–: las lecturas de los libros de caballerías. El ventero sólo puede actuar como un castellano porque sabe cómo se comportan estos personajes; y este conocimiento le viene de haber leído –o quizás, para ser más precisos, de haber escuchado– las aventuras de los caballeros andantes en las páginas de diversos libros de caballerías. Los dos –caballero y ventero– comparten un mismo conocimiento literario –y vital–, que se amplía a los lectores de la época del *Quijote*, que eran capaces de descodificar todas las claves sin tener que pasar por la tediosa lectura de eruditas notas a pie de página.

De este modo, el juego humorístico del *Quijote* no se basa en la parodia de una literatura o de unos personajes, como son los libros de caballerías, si no en el diferente uso que hace cada uno de ellos de estos conocimientos, que todos comparten, y que se resumiría de la siguiente manera:

---

<sup>5</sup> Riley y Antohy Close, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.

1. Don Quijote cree vivir en un libro de caballerías; la realidad se convierte en una ficción, que le da pie a buscar lo que «realmente» esconde.

2. El ventero –y otros tantos personajes– le hacen creer que ellos también son parte de este nuevo libro de caballerías, pero esta nueva identidad sólo la toman por un breve tiempo y con una única intención: «tener que reír aquella noche».

3. El lector coetáneo, que es el que realmente ríe con la lectura de este nuevo libro de caballerías en que confluyen el ventero –por voluntad humorística– y don Quijote –por locura–, sólo puede disfrutar realmente de todas las claves de la obra si comparte con ellos sus conocimientos, tanto de la ficción caballeresca como de la realidad de su época<sup>6</sup>.

En este esquema, podríamos insertarnos nosotros, lectores del siglo XXI, que no podemos leer el *Quijote* tal y como lo pensó y lo ideó Cervantes, sino a partir de las lecturas que se han hecho en estos cuatrocientos años y de nuestros propios conocimientos tanto literarios como de la realidad de aquella época; lecturas muy diferentes a las del siglo XVII, pero lecturas igualmente válidas y pertinentes.

En este sentido, para volver a nuestro discurso inicial, don Quijote en estos primeros capítulos –y con Sancho Panza a partir de la segunda salida–, es el único personaje «verdadero» dentro de la ficción del libro de caballerías que se ha decidido vivir cuando sale a los Campos de Montiel: él se ha transformado en un caballero andante, él es un caballero andante y como tal se comporta, al margen de los peligros que pudieran venirle. En toda la obra –hasta el final– don Quijote no deja de ser caballero andante, de vivir la vida que ha elegido y no tanto la que le había asignado el destino en su pequeño lugar; en cambio, el resto de los personajes «vivirán» en el libro de caballerías sólo de manera momentánea, es decir, «no-verdadera»: el ventero cuando decide ser castellano o, más adelante, cuando Dorotea se transforme en la princesa Micomicona (así como el cura y el barbero en dos de sus escuderos), y así podríamos seguir con otros tantos personajes de la novela.

Pero el ser capaz de apreciar en su verdadera dignidad el «ser» caballero andante de don Quijote nosotros, lectores del siglo XXI, lo hemos perdi-

---

<sup>6</sup> Y del mismo modo, en la novela se mezcla y relacionan en la voz del narrador tanto la visión de don Quijote como la del resto de los personajes, realidad y ficción que, poco a poco, van viendo cómo sus fronteras van desapareciendo en otra ficción como es la novela del *Quijote*. En esta capacidad de romper los límites entre los que «somos» y lo que «queremos ser», es decir, entre la realidad y la ficción hay que buscar una de las claves geniales de la obra de Cervantes.

do, ya que, frente a lo que les sucedía al hidalgo Alonso Quijano, al ventero, al cura, el barbero y al resto de personajes de la obra, nosotros ni hemos leído ni hemos escuchado, en general, libros de caballerías. Podemos en el siglo XXI –como en centurias anteriores– leer el *Quijote* desde diferentes ángulos y podemos aprender y disfrutar de él desde diversas perspectivas, pero lo cierto es que ya no es posible, como sus lectores coetáneos, acercarnos a sus aventuras como lo que son: ejemplo magnífico de un libro de caballerías, uno de los mejores de los escritos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

En estas páginas pretendemos rescatar uno de estos momentos caballescamente esenciales, llenos de matices para sus lectores, a través de las imágenes de sus tres primeros siglos de difusión y éxito, y lo haremos a partir de algunas de las ilustraciones de la obra, que ahora son mucho más accesibles gracias al proyecto en Internet del *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905* ([www.qbi2005.com](http://www.qbi2005.com)). El momento elegido es el que marca el principio de la vida caballeresca de todo caballero novel: el acto de investidura.

## Dos

La preocupación que le embarga a don Quijote en su primera salida estaba completamente justificada: un caballero andante no puede ser considerado como tal hasta que no es armado caballero. Don Quijote tenía un nombre, una patria, una dama, un caballo, unas armas, pero no podía cumplir con su misión si no recibía de otro caballero la orden de caballería. El rito caballeresco, ya desde Ramón Llull y su *Llibre de l'ordre de caballeria*, y las *Siete partidas* de Alfonso X, se había ido codificando en una serie de aspectos, que desembocará, con mayor o menor preciosismo en la descripción en los textos caballescamente tanto de la Edad Media como en los Siglos de Oro<sup>7</sup>, y que para los siglos XIV y XV se había concretado en los siguientes puntos, que sólo expondremos de manera general, y que vienen a simplificar en la práctica lo que había sido el lujoso y complejo ceremonial en la época alfonsí, acompañados con dos ilustraciones procedentes de un códice de finales del siglo XV, que ha transmitido el relato caballeresco del *Libro del cavallero Zifar* (BNF: Esp. 36):

---

<sup>7</sup> Véase para esta evolución, a partir de la documentación medieval histórica, Nelly R. Porro Girardi, *La investidura de armas en Castilla (Del rey Sabio a los Católicos)*, León, Junta de Castilla y León, 1998.

- a) Preparación física de los caballeros noveles: baño, lavado y vestidos, que poco a poco va a caer en desuso.
- b) Preparación espiritual: vela de las armas en una iglesia, que comienza con la procesión del novel al templo.
- c) Preguntas al caballero novel si acepta mantener los principios de la caballería<sup>8</sup>.
- d) Calzar las espuelas, signo distintivo del caballero.
- e) Ceñir la espada.
- f) Pescozada al contrayente, para que recordara el compromiso contraído con este ceremonial.
- g) Beso del oficiante, y de los otros caballeros, al novel en señal de fe, paz y hermandad.

Normalmente, el ritual de investidura pone el punto de partida para la organización de torneos y otros tipos de festejos en los que, al tiempo que se comparte la alegría de contar con un nuevo caballero andante, permitía al joven demostrar sus habilidades.

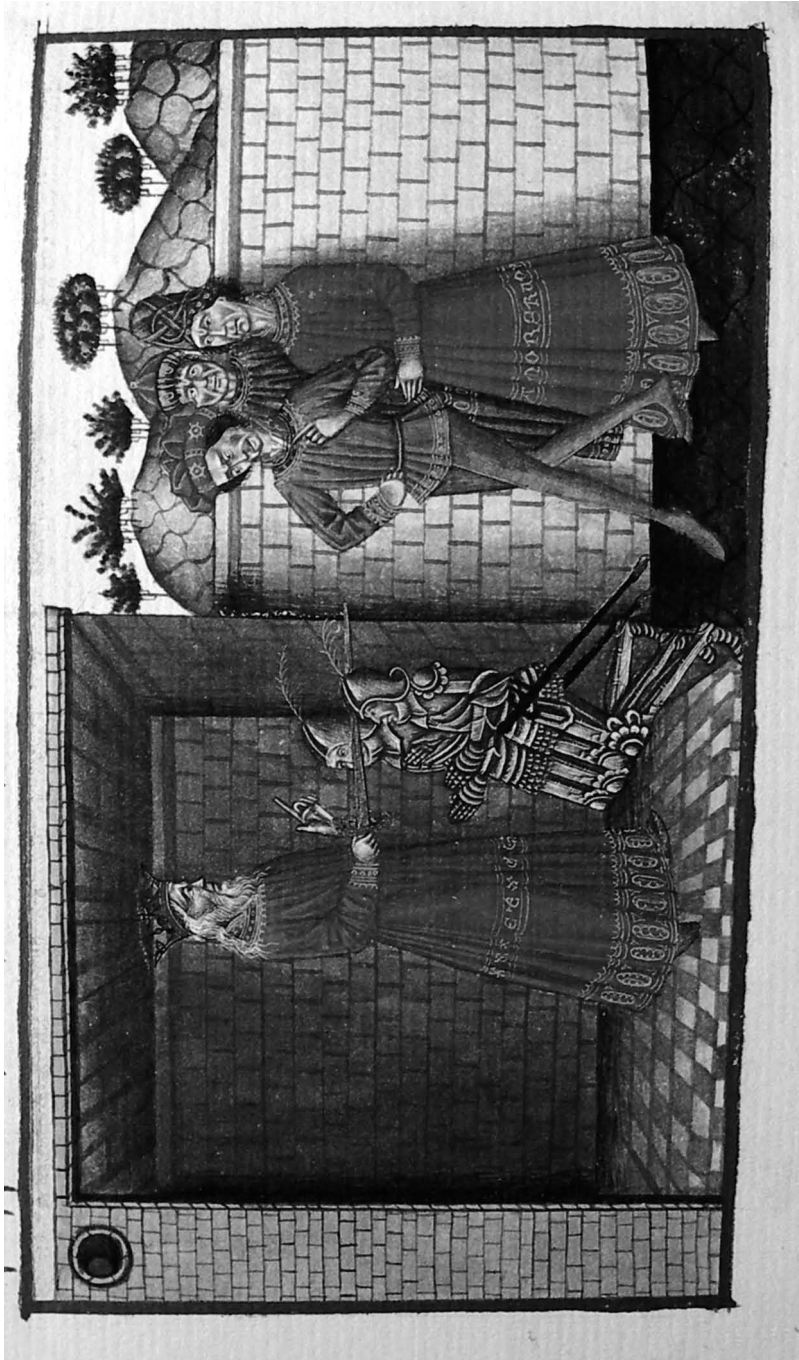
Este ceremonial, cada vez más codificado, era conocido por los lectores de la época: el ventero no había asistido a ninguno, pero los conocía al dedillo después de haber escuchado el romancero, las historias caballerescas o las cronísticas, y así no le costará encontrar argumentos para convencer a don Quijote de la posibilidad de reducir el tiempo de vela de las armas y comenzar en plena noche con la ceremonia: «Díjole como ya le había dicho que en aquel castillo no había capilla, y para lo que restaba de hacer tampoco era necesaria, que todo el toque de quedar armado caballero consistía en la pescozada y en el espaldarazo, según él tenía noticia del ceremonial de la orden» (I, cap. 3, p. 64). El mismo conocimiento que comparte con don Quijote y con los lectores de la época.

En los libros de caballerías castellanos de los siglos XVI y XVII la descripción del acto de investidura irá llenándose de detalles y de espectacularidad y teatralidad a medida que va pasando el siglo y los textos abandonen su primer

---

<sup>8</sup> Este aspecto, como resalta Emilio Sales Dasí en su *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, casi no aparece en los libros de caballerías castellanos del siglo XVI; tan sólo en el *Silves de la Selva* del humanista Pedro de Luján, de 1546, podemos encontrar un caso de lo que debió ser esta parte del ceremonial caballeresco, cuando Amadís de Gaula arma caballero a la infanta Pantasilea: «El rey Amadís le dijo: –Señora y hermosa infanta, ¿queréis recibir la orden de caballerías según la costumbre de vuestra tierra os da licencia? –Sí, quiero, –dixo ella. –Pues jurad de defender a todos aquellos que vuestra ayuda hubieren menester, especialmente a dueñas y doncellas. –Sí, juro, dijo la infanta». (Cito por Emilio J. Sales Dasí, *ob. cit.*, p. 28).





*Lámina 5: Acto de investidura: Libro del caballero Zifár, códice de finales del siglo XV.*

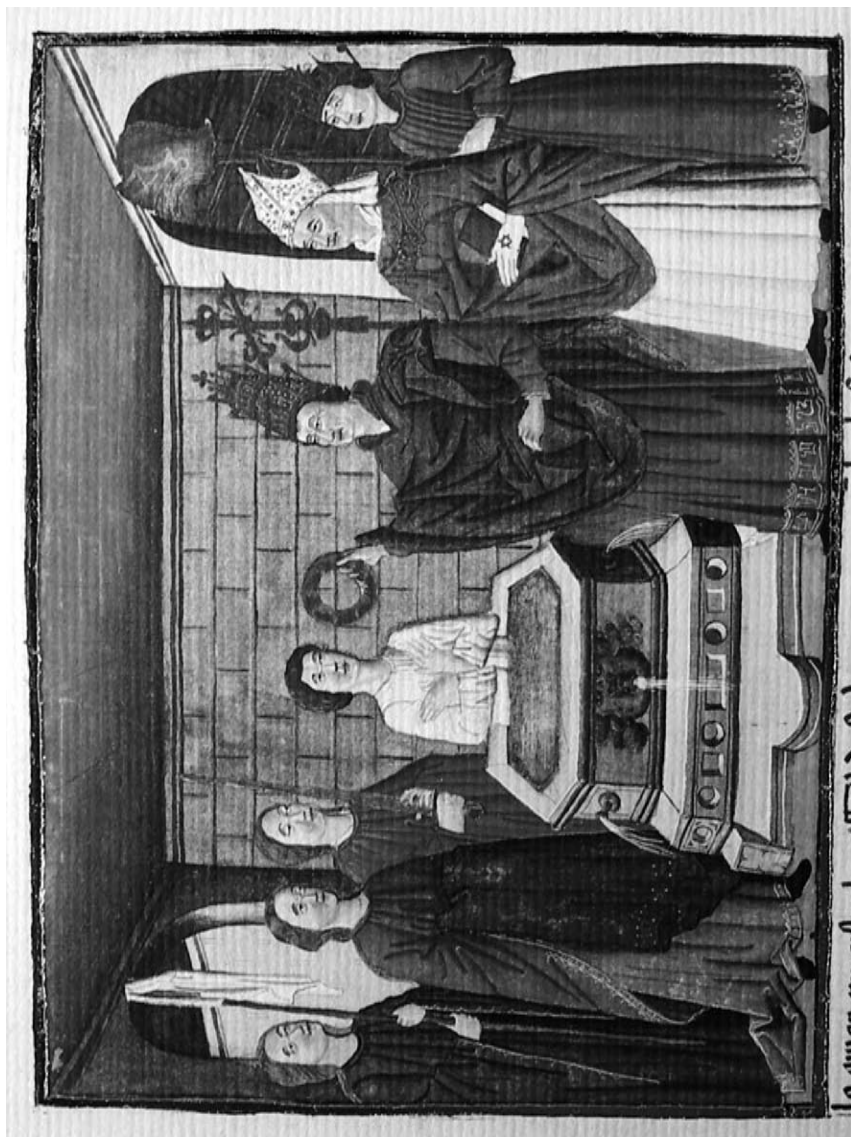


Lámina 6: Acto de investidura: Libro del cavallero Zifar, códice de finales del siglo XV.

idealismo y finalidad didáctica para convertirse en obras en las que dominan por encima de todo el entretenimiento, la diversión y el placer de la propia lectura.

Amadís de Gaula, el primero y el más grande de todos los caballeros andantes castellanos, es armado caballero por su propio padre, que desconoce su identidad. La escena, hecha casi en soledad, es narrada de esta manera por Garci Rodríguez de Montalvo, el refundidor de la obra a finales del siglo XV. Oriana es quien le pide a Perión que arme a su caballero, el Doncel del Mar, que había velado armado de sus armas «salvo la cabeza y las manos», en la capilla del castillo:

El Rey vio el Doncel tan hermoso que mucho fue maravillado, y llegándose a él dixo:

–¿Queréis recibir orden de caballería?

–Quiero, –dixo él.

–En el nombre de Dios y él mande que tan bien empleado en vos sea y tan crecida en honra como él os creció en hermosura.

Y poniéndole la espuela diestra, le dixo:

–Agora sois cavallero y la espada podéis tomar.

El rey la tomó y diógela, y el Doncel la ciñó muy apuestamente. Y el Rey dixo:

–Cierto, este acto de os armar cavallero según vuestro gesto y apariencia con mayor honra lo quisiera aver fecho. Mas yo espero en Dios que vuestra fama será tal, que dará testimonio de lo que con más honra se devía hazer<sup>9</sup>.

Se han mantenido los elementos esenciales de la ceremonia, aunque se han omitido las fiestas propias de tal caballero, como el propio Perión recuerda y lamenta. En otros libros de caballerías, se añadirá al ritual un elemento maravilloso: la procedencia de las armas que llevará el caballero y que marcarán su futuro heroico. El joven Palmerín de Olivia (1511) es armado caballero por Florendos, pero antes de comenzar la ceremonia aparece una doncella que le lleva como presentes un yelmo y un escudo que le envía su señor, con los que será armado caballero:

–Vós tenéis agora mejor cumplimento de armas que yo vos di, porque las que vos trajo la doncella son muy buenas, especialmente el escudo, que es muy fuerte. E ruego a Dios

<sup>9</sup> Cito por la edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 277.

que vos faga tan buen caballero que fagáis verdaderas las palabras de la doncella.

E tomó Florendos la espada que fuera de Guamecir, que era muy rica, e fizo caballero con ella a Palmerín e después besolo en el rostro e djóle:

—¡Quiera Dios, mi verdadero amigo, que yo vea aquel día que tan bueno habéis de ser e ansimesmo vea las vuestras caballerías, que tan grandes han de ser!

Palmerín le besó las manos e saliéronse al gran palacio<sup>10</sup>.

Mucho más espectacular será el modo en que Lisuarte de Grecia consiga su espada después de haber sido armado caballero en una Constantinopla cercada por los enemigos paganos, según lo imaginado por Feliciano de Silva, el gran novelista caballeresco del siglo XVI, en su primera obra *Lisuarte de Grecia* (1525). En este nuevo modelo caballeresco cada vez tendrá una mayor importancia la figura de los encantadores, en este caso, el mago Apolidón (favorable a la estirpe griega) y su enemiga, la Infanta Melía. El acto de investidura se despacha en pocas líneas: «A esta sazón salió el emperador con muchos caballeros que traían en medio a Lisuarte, e Argamonte era el padrino. E así salieron a vista de todos los paganos. El Caballero de la Espera, besando en la faz a Lisuarte e calzándole la espuela derecha, le dijo que Dios le hiciese buen caballero», pero cuando el caballero se dispone a tomar la espada que estaba encima del altar para ceñírsela, aparece la maravilla:

Ellos que en esto hablaban, cayó un rayo con muy gran trueno e dio en la imagen que sobre la puerta estaba que Apolidón hiciera, como ya os hemos contado. E quebrándola en dos partes, cayendo toda la pieza en que estaba, salió un león, el más grande e fiero que jamás hombres vieron. Traía por los pechos metida una muy rica espada que el pomo era de un carbunco y el puño de un muy rico rubí que brasa parecía. Y estaba metida fasta la cruz e salíale la punta con gran parte por las espaldas. El león daba tantos e tan grandes bramidos que a todos ponía espanto, que le hacían gran campo, que nadie se osaba llegar a él tanto andaba sañudo<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Cito por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos (Una antología)*, ob. cit.

<sup>11</sup> Cito por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos (Una antología)*, ob. cit.

Después de leer una profecía que aparece en una caja caída también en el momento de rayo, el joven caballero Lisuarte de Grecia se dispone a quitarle al león su espada, encomendándose a su dama. Y justo en el momento en que está por hacerlo, una nueva sorpresa, un nuevo juego de artificios literarios y de imaginación:

A esta sazón oyó venir un ruido por el aire que parecía abrir el cielo. Él miró por ver qué era e vio la espada que cometa estaba hecha venir con aquel ruido hasta el suelo. E no hubo caído cuando fue tomada por un vestiglo, el más espantable e feo que jamás se oyó. Venía echando fuego con la boca; era tan grande que no había jayán que con gran parte se le igualase. E alzando la espada y esgrimiéndola muy recio, se fue contra Lisuarte con tanta fiereza que, aunque él era de muy gran corazón, no pudo estar que no recibiese gran miedo. A esta sazón hallose tan cerca del león que bien pudo poner la mano en el puño de la espada que por él metida estaba. A esta sazón el vestiglo llegaba muy cerca; Lisuarte tiró del espada con muy gran fuerza que gela sacó toda del cuerpo. Al salir, hizo tan grandísimo ruido que todos cuantos ahí eran, así paganos como cristianos, cayeron sin ningún sentido en el suelo. E no era de maravillar, qu'el ruido fue tan grande que en todo el universo mundo sonó.

El vestiglo termina siendo la Infanta Melía, que muere al ser golpeada por la espada de Lisuarte, que hasta el anochecer permanece inconsciente. El caballero ha recibido una espada mágica porque sólo con ella sería posible matar a la gran maga, tal y como Apolidón pudo ver hacía muchos años.

Estas sendas alrededor de lo maravilloso, de lo fantástico serán las que transiten con más asiduidad los textos caballerescos a partir de la SEGUNDA mitad del siglo XVI, y serán las habituales –que no las del *Amadís de Gaula*– para los lectores del propio *Quijote*: a estos lectores habituados a textos caballerescos de entretenimiento es a los que iba destinado, en primer lugar, el *Quijote*, el que estaba llamado a ser un best-seller que pudiera competir en el gusto con el picaresco *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

*Flor de caballerías* es un libro de caballerías manuscrito que debió escribirse hacia 1599, justo en los mismos momentos en que Cervantes pergeñaba las líneas maestras de su obra<sup>12</sup>. Este puede ser un buen ejemplo del horizon-

<sup>12</sup> Para más detalles sobre este y otros textos caballerescos manuscritos, véase José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial, 2004.

te de perspectivas literarias en que nos tenemos que situar para intentar comprender –aunque de una manera lejana– qué esperaban los lectores de aquella época de un libro de caballerías de entretenimiento como, en parte, lo es el propio *Quijote*. Cuando cumple quince años, Belinfor, el protagonista de la obra, le comunica al sabio Menodoro, quien le está educando, su deseo de ser armado caballero. En el Deleitoso Bosque un gigante le arrebató su espada y en su búsqueda se encuentra con una «dueña con honrada y largas tocas», que no es otra que la sabia Medea, que será la que ha preparado un encantamiento para que el joven caballero muestre su primacía desde sus primeros pasos caballerescos. Todo comienza con un espacio propicio para la aventura:

El castillo quedó abierto todo a manera de un gran tabernáculo: todo por de dentro adornado de riquísimos paños de oro, en ellos divuxadas todas las proezas del magno monarca Alexandre macedónico; en medio de aquel hermoso castillo estava un grande y maravilloso arco de tan estraña riqueza que en gran manera al príncipe admiró; era todo de fino y maciço oro de Arabia entretallado y gravado con tan ricas y hermosas piedras y perlas que valían un reino, haciendo tan agradables y estrañas labores matiçadas con tan finos y diversos colores que cosa era de espantar; en lo alto d'este arco estavan pintados todos los hechos de armas que en este tienpo se pueden leer; y un cavallero armado de unas armas que parecían de cristal y en un escudo pintado en él aquel arco con la espada en la mano los estava amenaçando; encima del arco avía un dosel de brocado tendido con dos ricas almohadas; delante de aquel estrado avía una rica silla de alabastro con muchas piedras preciosas, en ella estava sentado un cavallero de mediana edad, de gentil presencia y con ricos paños adornado, tenía en su caveça una muy preciada corona de monarca, a sus lados tenía cuatro cavalleros con coronas de reyes, a la mano derecha de la silla avía una mesa con cubierta de brocado, en ella estavan unas armas<sup>13</sup>.

El mejor caballero del mundo, como lo es Belinfor, será armado caballero ni más ni menos que por «cuatro doncellas con coronas de reinas» y «eran las cuatro virtudes cardinales», a las que se sumará otra doncella con corona de emperatriz, que es la Honra, y por la Fama, «otra doncella [que]

---

<sup>13</sup> Cito por mi edición, *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, pp. 22-23.

tenía unas alas de plumas y una diadema de oro». Serán las doncellas quienes le coloquen las manoplas, el yelmo, el escudo, las espuelas y «luego juró en manos de aquel emperador todo lo que se requiere para recibir la orden de caballería», y este será el momento para que la Fortaleza le ciña la espada, con la siguiente frase: «No os encargo nada cavallero porque tenéis la virtud muy cumplida». El emperador que está subido en lo más alto, acaba la ceremonia con un «Cavallero sois». Dos gigantes vendrán para entregarle el último elemento maravilloso para completar su fantástica armadura: un caballo. «Era este cavallo ligerísimo y tan fuerte que, aunque corriera todo un día, no se cansara; tenía el pellejo encantado de suerte que ninguna arma lo podía pasar; demás d'esto era tan entendido que no le faltava por tener uso de razón sino la habla; llamávase Bucífero» (ed. cit., p. 24).

Estos son los referentes literarios y caballerescos a cuya luz hemos de leer el episodio del acto de investidura como caballero de Don Quijote de la Mancha.

### *Tres*

Como hemos visto, en todo acto de investidura destacan dos momentos por su especial relevancia: la preparación espiritual del joven caballero y el propio acto de investidura en sí, con todo el ritual por el que el novel no sólo recibe las armas que le permitirán afrontar con éxito sus futuras aventuras sino los signos externos que le abren las puertas a la caballería: la pescozada y, en algunas ocasiones, el beso del oficiante. Ritos de vasallaje, ritos de iniciación. Precisamente serán estos dos los momentos elegidos por Cervantes para levantar sobre ellos los momentos más humorísticos de este episodio, que sólo pueden ser entendidos en sus detalles más cómicos si tenemos siempre presente el hipotexto caballeresco, el de los libros de caballerías de entretenimiento, que es el que está triunfando en estos años. Dos momentos esenciales, pero resueltos de manera diferente por Cervantes.

Con la vela de las armas comienza el espectáculo; todo parece que la larga noche en la venta pasará en un suspiro entre risas y bromas:

Contó el ventero a todos cuantos estaban en la venta la locura de su huésped, la vela de las armas y la armazón de caballería que esperaba. Admiráronse de tan estraño género de locura y fuéronse a mirar desde lejos, y vieron que con sosegado ademán unas veces se paseaba; otras, arrimado a su lanza, ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un buen espacio dellas... (I, cap. 3, p. 62).

Pero el ritual, que don Quijote lleva a rajatabla, siguiendo las leyes escritas en tantas de sus lecturas caballerescas, se verá interrumpido por un arriero que quiso dar «agua a su recua», por lo que tuvo necesidad de quitar las armas de don Quijote. La interrupción de un momento tan solemne estará seguida de un no menos solemne discurso en que don Quijote se acuerda de su dama y de un golpe de lanza, no menos solemne, que «le derribó en el suelo tan maltrecho, que, si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que lo curara». Al poco rato, acude un nuevo arriero con idéntica intención sin conocer la fortuna que le había tocado en suertes a su compañero. Y también él termina en el suelo, con la cabeza hecha pedazos. A las voces y al ruido, acuden todos los que estaban en la venta, y los arrieros, al ver tan malheridos a sus compañeros, sin hacer caso de las voces del ventero ni de las del propio caballero andante, comienzan a arrojarle piedras: el silencio que debe acompañar toda vela de armas se ha convertido en uno de los enfrentamientos más sonoros y ruidosos del libro, sólo comparable a la disputa del baciyelmo capítulos más adelante.

Lo que estaba llamado a ser un inofensivo espectáculo humorístico, gracias al que el ventero pensaba pasar la noche entre risas, se ha convertido en un problema, con lo que se decide terminar cuanto antes lo que había comenzado: única manera de calmar a la fiera que se había descubierto en el cuerpo anciano de aquel hidalgo: «No le parecieron bien al ventero las burlas de su huésped, y determinó abreviar y darle la negra orden de caballería luego» (I, cap. 3, p. 64). Y así, lo hará, durante esa misma noche, sólo acompañado por las prostitutas, que harán el papel de princesas, como así les ha destinado el guión caballeresco ideado por don Quijote, a la luz de un «cabo de vela que traía un muchacho».

El final del episodio, el final del capítulo, resume todas las líneas humorísticas que se han ido fraguando en sus páginas:

Hechas, pues, de galope y apriesa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras, y, ensillando luego a Rocinante, subió en él y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan extrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas. El ventero, por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buena hora (I, cap. 3, p. 66).

Y don Quijote, como hemos tenido oportunidad de apreciar en este rápido resumen, es el único personaje que ha «vivido realmente» el acto de



investidura: el ventero mantiene –junto a las prostitutas– la farsa hasta el final, aunque no ve el momento de ver desaparecer al nuevo caballero andante de su posada; los arrieros no llegan nunca a entrar en la farsa, por más que hayan sido informados por el ventero de la locura de su huésped; sólo don Quijote ha cumplido con todos los ritos que marca un verdadero acto de investidura: ha velado sus armas y ha recibido con toda solemnidad sus armas así como el espaldarazo que le abría las puertas de la caballería. Se ha escrito y comentado mucho sobre si don Quijote puede ser «realmente» caballero andante al haber recibido la orden de persona que no tiene el don de otorgarla; comentarios y análisis que mezclan los dos niveles en los que se mueve la novela: el de la ficción –don Quijote ha recibido la orden de caballería de manos de un rico castellano, acompañado de dos princesas– y el de la realidad –un loco hidalgo manchego recibe una orden en una ceremonia grotesca de manos de un ventero y de dos prostitutas. Dos niveles, dos mundos, dos visiones que ahora se muestran claramente delimitados, fronterizos. A lo largo de la novela, en especial a partir del triunfo del personaje de Sancho Panza, se irán desdibujando los límites de estas fronteras.

Pero, ¿cómo se han visto, se han representado estos dos episodios en la ilustración de las distintas ediciones de la obra? ¿Hasta qué punto a partir de estas imágenes podemos rescatar las líneas maestras de los cambios de lectura del *Quijote* en sus tres primeros siglos de éxito y difusión?

#### Cuatro

Las primeras representaciones del *Quijote*, las del siglo XVII, se van a decantar por los momentos más humorísticos de este episodio, por destacar las acciones más cómicas de un libro de caballerías que comienza de manera tan particular<sup>14</sup>. La primera vez que estos episodios pasaron al universo de la iconografía quijotesca fue en el París de mediados del siglo XVII, en el juego de estampas sueltas impulsadas por Jacques Lagniet y dibujadas, en su mayoría, por el pintor Jérôme David<sup>15</sup>, que se imprimieron con el título de *Les Aventures du fameux chevalier dom Quixot de la Mancha et de*

<sup>14</sup> Para poder contextualizar estas primeras imágenes, remito a mis trabajos *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero & Ramos, 2005 y *Leer el Quijote en imágenes*, Madrid, Calambur, 2006, donde el lector interesado encontrará las referencias bibliográficas oportunas.

<sup>15</sup> Puede verse ahora facsímil de todas ellas, además de los dibujos originales conservados en la Hispanic Society en el libro: coordinado por Patrick Lenaghan y José Manuel Lucía Megías, *Les Aventures du fameux chevalier dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa, son escuyer*, Toledo, Empresa Pública Quixote, 2005.

*Sancho Pansa, son escuyer.* Estampas muy cercanas al texto cervantino en su lenguaje iconográfico, que muestran tanto el momento en que Don Quijote se dispone a atacar al segundo de los arrieros que se acercan al pozo a tomar agua, como el propio acto de investidura [láminas 7 y 8].



Lámina 7: Don Quijote ataca al segundo de los arrieros (I, cap. 3): J. Lagniet, por dibujo de J. David (París, 1650-1652)



Lámina 8: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): J. Lagniet, por dibujo de J. David (París, 1650-1652)

Las imágenes quieren rescatar los momentos más cómicos de todo el episodio, comicidad que vendrá reforzada por la actitud de las dos prostitutas, situadas en la ventana en la primera imagen y con la risa malévola de «doña Molinera» cuando está calzando al nuevo caballero; al que es necesario añadir los comentarios que se han impreso dentro de la imagen: «He

ahí a un caballero a la nueva usanza armado por su huésped y dos doncellas», «Don Quijote cree firmemente que su huésped le hace prestar juramento», «Él cree ser armado caballero de veras»<sup>16</sup>... Todo ha sido ideado para recordar las risas, las carcajadas de los primeros lectores del *Quijote* cuando se encontraran de bruces con este episodio. Las imágenes sólo vienen a reforzar esta lectura de uno de los libros de caballerías más cómicos que nunca se hayan escrito, que es la lectura triunfante en el primer siglo de difusión de la obra cervantina a lo largo del siglo XVII.

En el primer *programa iconográfico* del *Quijote*, aparecido en la traducción holandesa de 1657 publicada en Dordrecht por Jacob Savery, que es también el responsable de las ilustraciones, este episodio no había merecido la atención de sus promotores, que defendían una lectura del texto cervantino más allá de su referente caballeresco; pero no sucederá así en la edición impresa por los Verdussen entre 1672 y 1673 en Amberes, que es la difusora del *modelo iconográfico holandés* por toda Europa. Frederik Bouttats será el encargado de grabar esta estampa, a partir de un dibujo original, que hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid [láminas 9-10].

En la imagen múltiple que ofrece la estampa se rescatan los dos momentos anteriormente indicados: el momento en que don Quijote se dispone a pegar con su lanza a un arriero y el acto de investidura, en que todos los personajes, frente a lo que podíamos ver en la estampa francesa, muestran una solemnidad, más allá de los detalles cómicos en los que había basado Cervantes la comicidad de su texto. El *Quijote* es un libro de caballerías cómico, pero, sobre todo, un libro de caballerías, en que don Quijote ahora sí que parece recibir, como se merece, la orden que le abrirá las puertas a la fama de sus hazañas. Esta misma solemnidad es la que parece encontrarse en la estampa inglesa, de autoría anónima, que ilustra este episodio en la primera edición inglesa ilustrada de la obra cervantina, la impresa en Londres en 1687 [lámina 11].

En cambio, en la propuesta de transición del *modelo iconográfico holandés*, la edición impresa en Bruselas en 1706, con ilustraciones ideadas y grabadas por Jacob Harrewyn, se sigue de cerca la imagen realizada por Bouttats, pero incidiendo en algunos detalles cómicos, como la expresión del ventero, que ya no está empuñando la espada, mientras lee en el «libro donde asentaba la paja y la cebada que daba a los arrieros», como si estuviera diciendo una «devota oración», sino que le está dando con su espada el «gentil espaldarazo» que el caballero novel estaba esperando [lámina 12].

---

<sup>16</sup> Agradezco a Jacqueline Ferreras la traducción de los textos de las estampas francesas.

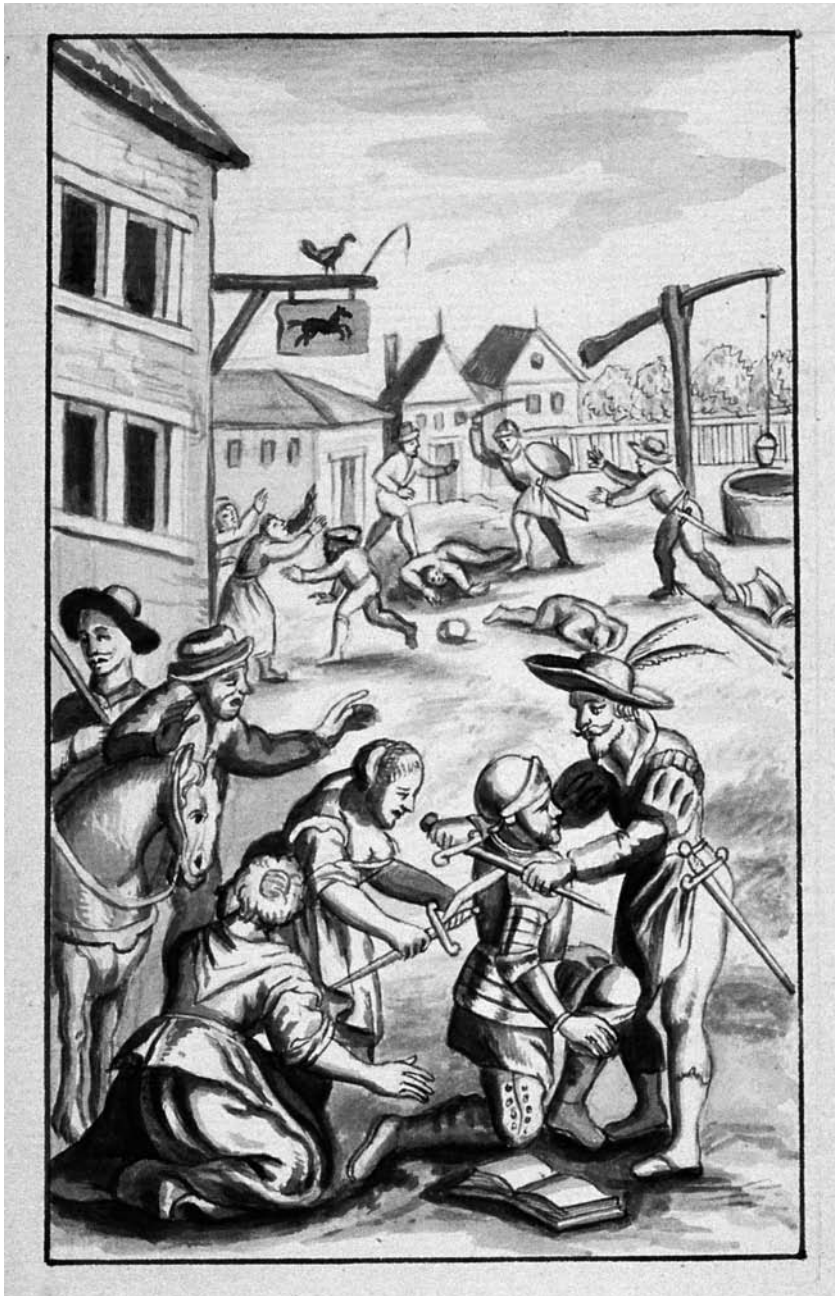


Lámina 9: *Don Quijote es armado caballero* (I, cap. 3): Dibujo anónimo (Biblioteca Nacional de Madrid)

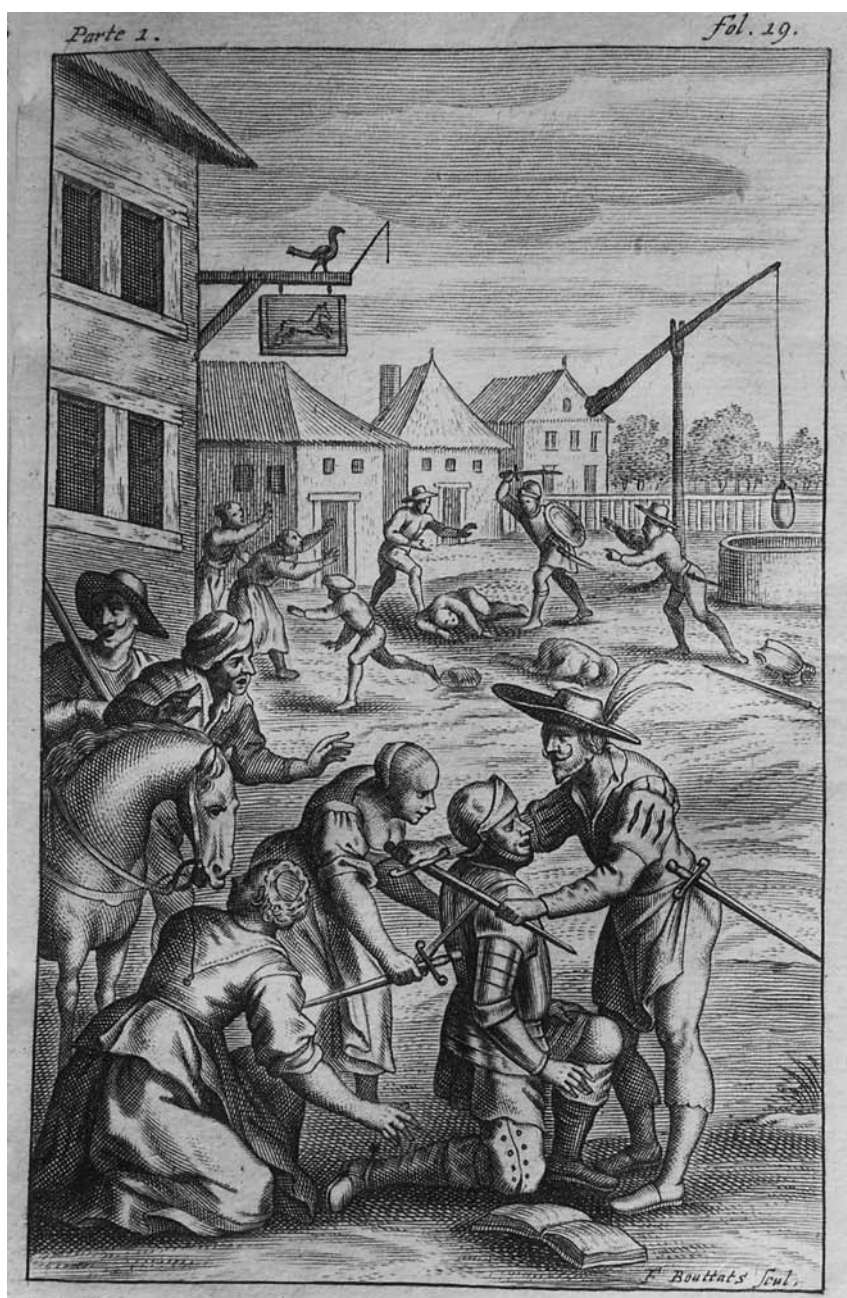
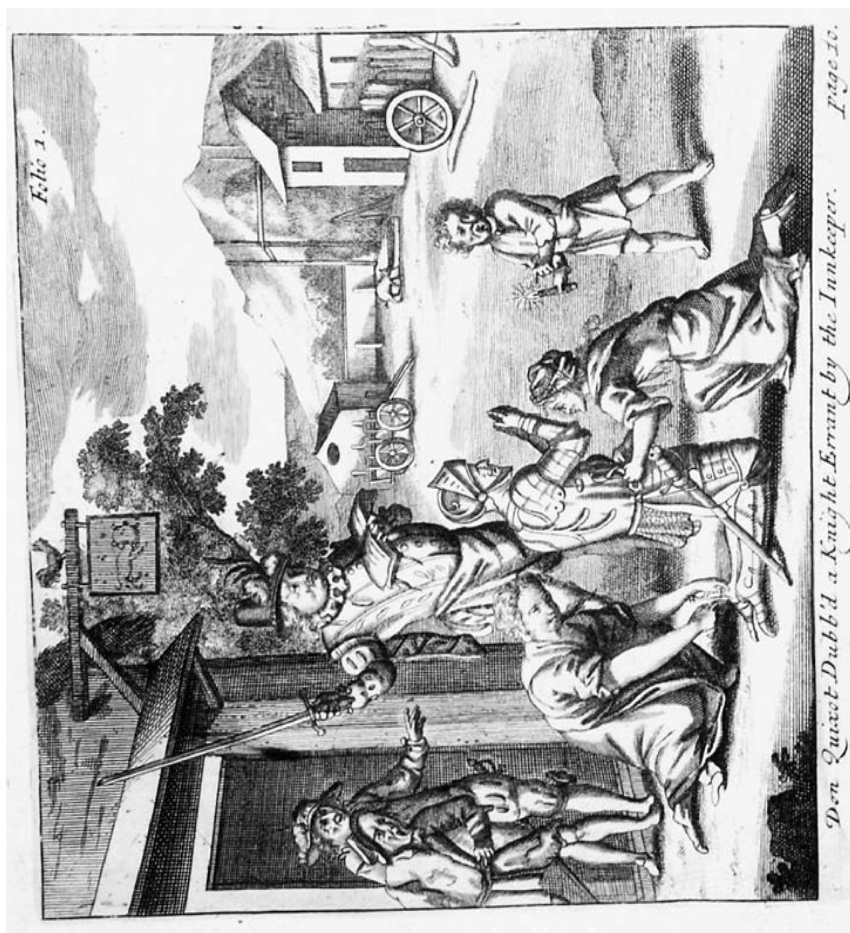


Lámina 10: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): F. Bouttats por dibujo anónimo (Amberes, 1673)



*Don Quixot Dubbd a Knight Errant by the Innkeeper. Page 10.*

Lámina 11: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): Anónima (Londres, 1687)

1.



Lámina 12: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): por Jacob Harrewyn (Bruselas, 1706)



Humor y solemnidad –que también resulta cómica cuando se tiene en cuenta no las acciones de los personajes, sino su capacidad para realizarlas– serán las líneas maestras de la recepción del *Quijote*, de este particular episodio durante el siglo XVII: un libro de caballerías cómico, como muy bien se aprecia en uno de los tapices de Francis Poyntz, de hacia 1675, conservado actualmente en el Cawdor Castle en Escocia [lámina 13]. Entre la maraña de personajes y de decoraciones, se aprecia la figura del ventero, con su espada en alto, la figura de las dos prostitutas, la expresión solemne del nuevo caballero andante, así como los elementos necesarios para poder identificar otro de los primeros episodios ilustrados de la primera parte del *Quijote*: la comida del caballero andante en la venta, con caña incluida.

El pintor aragonés Cristóbal Valero Iriarte dedicó varios cuadros a representar diferentes aventuras del *Quijote*, todas ellas, en unos grandes espacios, en los que los detalles del interior de las ventas destacan por su preciosismo. Este episodio no dejó de ser pintado por él, en un cuadro actualmente conservado en el Museo del Prado, en que la escena ha ganado en costumbrismo lo que ha perdido en efectividad cómica [Lámina 14].

### Cinco

El siglo XVIII se presenta plagado de nuevos *modelos iconográficos*, que ofrecen nuevas lecturas de la obra cervantina, con lo que la representación de un episodio cómico como el que ahora nos interesa, se llenará de matices, de nuevos ángulos y perspectivas.

El *modelo iconográfico francés* nace, como ya he tenido ocasión de explicar en otras ocasiones, de los cartones que ideara el pintor Charles Antoine Coypel para la Manufactura de los Gobelinos, que gozará de un enorme éxito a lo largo de todo el siglo XVIII. El cartón que dedica Coypel para ilustrar este episodio es el primero de los que realizó a lo largo de su vida, y se data entre 1715 y 1716. Entre 1723 y 1724 se pone a la venta una serie de estampas sueltas basadas en estas imágenes, que serán algunas de las propuestas iconográficas más exitosas a lo largo de la centuria: no podía ser de otro modo, dado la preeminencia cultural del rococó francés por toda Europa. En la estampa grabada por Charles Nicolás Cochin, el padre, en 1724, se aprecia el gusto de Coypel por las representaciones teatrales, la clara disposición de los personajes, la solemnidad a la que se ha sometido toda la escena... una solemnidad forzada, a punto de estallar en medio de carcajadas y risas, como se muestra en la cara de varias de las mujeres que aparecen en la escena, y que miran –como suele ser habitual en este tipo de



*Lámina 13: Tapiz de Francis Poyntz (h. 1675).*



Lámina 14: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3); por Cristóbal Valero Iriarte (h 1720)

representaciones francesas— directamente al público, convirtiéndose en espejo de la reacción de los lectores coetáneos del *Quijote* a principios del siglo XVIII. El *Quijote* se va llenando de detalles, el *Quijote* va congregando a su alrededor a los más importantes artistas, a los más excelentes escritores... pero sigue siendo leído como un libro cómico, como un texto que hace las delicias de sus lectores, aunque ya los libros de caballerías se hayan convertido en una lectura lejana, en absoluto cotidiana, como había podido ser un siglo antes.

Será en Inglaterra, de la mano de uno de los políticos más influyentes de su momento, Lord Carteret, cuando el *Quijote* se salga de la órbita de los libros de entretenimiento para convertirse en una sátira moral, en una lectu-



Lámina 15: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): Charles Nicolás Cochin, el padre, a partir de cartón de Charles Antoine Coyvel (París, 1724)

ra sería que intenta enseñar a partir de la risa, del humor... el humor ahora convertido en un ropaje antes que en una finalidad. La edición londinense del *Quixote* de 1738, impresa por los Tonson y patrocinada por Lord Carteret, inaugura el *modelo iconográfico inglés*, y con él una nueva forma de leer el texto cervantino, que se irá imponiendo a lo largo de la centuria:

La fama de Cervantes ya está establecida, sus lectores son curiosos de saber las ocurrencias de su vida, que había sido soldado, herido en una gloriosa facción, que los hombres poderosos de su tiempo no se avergonzaban dejarle en suma pobreza. Su fama no ha sido disminuida, antes acrecentada, por las dichas circunstancias de su vida. [...] Sólo él fue capaz de desterrar las fantásticas y extravagantes ideas que habían inficionado la del valor y trato civil y, si con verdad se pudiera decir que el que enmienda el genio de una nación y le da tales realces hace más provechoso a un reino que el que extiende sus límites, podemos decir que Cervantes fue uno de estos hombres inestimables, cuyo nombre vivirá tanto cuanto las buenas letras en el mundo subsistieren, el cual por la fertilidad de su ingenio inmortal, produjo (aunque a lo burlesco) lo más seriosos, útiles y saludables efectos que pudieras imaginar (pp. iii-iv).

Para ayudar a que estas nuevas ideas se difundieran, la edición de 1738 se llenó de estampas: con sus más de 60 imágenes, dibujadas en casi su totalidad por John Vanderbank, y grabadas, casi todas ellas, por Gerard Vandergucht, bien puede decirse que esta edición es una de las más lujosas de las que han tenido al texto cervantino como protagonista. Sólo hace falta mirar con atención la forma de representar el acto de investidura en esta edición para darnos cuenta de las nuevas lecturas, de las imprevisibles perspectivas que ahora se están defendiendo [lámina 16].

Los mismos personajes que en la estampa francesa realizada a partir del cartón de Coypel; la misma actitud y el mismo momento de la imagen del *modelo iconográfico holandés*, estampada por Frederik Bouttats... pero hay algo en esta imagen diferente: las prostitutas, así como los personajes que miran la escena desde la puerta, parecen reír, parecen sonreírse con lo que están presenciando, pero ya no es la carcajada de las estampas francesas de Lagniet, ya no es esa cara burlona de la imagen de Coypel, si no que está todo comedido, porque lo que prevalece en la imagen, lo que realmente se ha convertido en su centro, es la actitud seria y solemne, como no podía ser



Lámina 16: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): G. Vandergucht, por dibujo de J. Vanderbank (Londres, 1738)

de otro modo en momento tan trascendental en todo libro de caballerías, tanto del huésped, que lee en su libro, como de don Quijote, que, de rodillas, espera (casi impaciente) que con el espaldarazo dé comienzo su carrera de caballero andante. Imagen muy similar, aunque con algunos toques más cómicos, como suele ser habitual en su autor, es también la ideada por Francis Hayman para la edición londinense de 1755, que entra también dentro del *modelo iconográfico inglés* [lámina 17].

Y esta solemnidad y esta lectura que rompe completamente los últimos contactos entre el *Quijote* y los libros de caballerías, el género que le vio nacer y que le dio sentido en su primer siglo de éxito, se consolidará completamente en la edición académica de 1780, la que inaugura el *modelo iconográfico español*, impresa en Madrid en la prestigiosa imprenta de Joaquín Ibarra [lámina 18].

### *Seis*

A lo largo del siglo XIX, e incluso en algunas reediciones de finales del siglo XVIII, nos vamos a encontrar con tres tendencias a la hora de ilustrar este episodio, que muestran cómo el texto cervantino, poco a poco, va a prescindir de las imágenes a la hora de defender determinadas lecturas, ya que, llegados a este punto, ha conquistado ya todo tipo de lectores (desde los más cultos a los más populares) y todo tipo de productos editoriales.

#### *Seis / Primero*

La representación del acto de investidura con cierta solemnidad: don Quijote, tanto el libro como el texto se van alejando cada vez más de una lectura cómica para mostrarnos, mediante el humor, unas determinadas lecturas y enseñanzas. En este sentido, es importante que el personaje principal, que el héroe se presente cargado de toda la autoridad desde un inicio, y así lo representará, por ejemplo Tony Johannot en 1836 (ampliado en sus detalles en la edición mexicana de Cumplido de 1842 [lámina 19]), Celestin Nanteuil en su edición de 1860, impresa en París [lámina 20], Apeles Mestres en la edición barcelonesa de 1879 [lámina 21], o en esa maravillosa versión inglesa para niños ilustrada por Crane, en 1900, en que los personajes femeninos aguantan la risa, abriendo la brecha para una lectura menos seria, realizada ya desde la lectura de un libro universal, de un mito, de un clásico, que es el lugar que le corresponde al *Quijote* a principios del siglo XX [lámina 22].



Lámina 17: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): Charles Grignion, por dibujo de Francis Hayman (Londres, 1755)



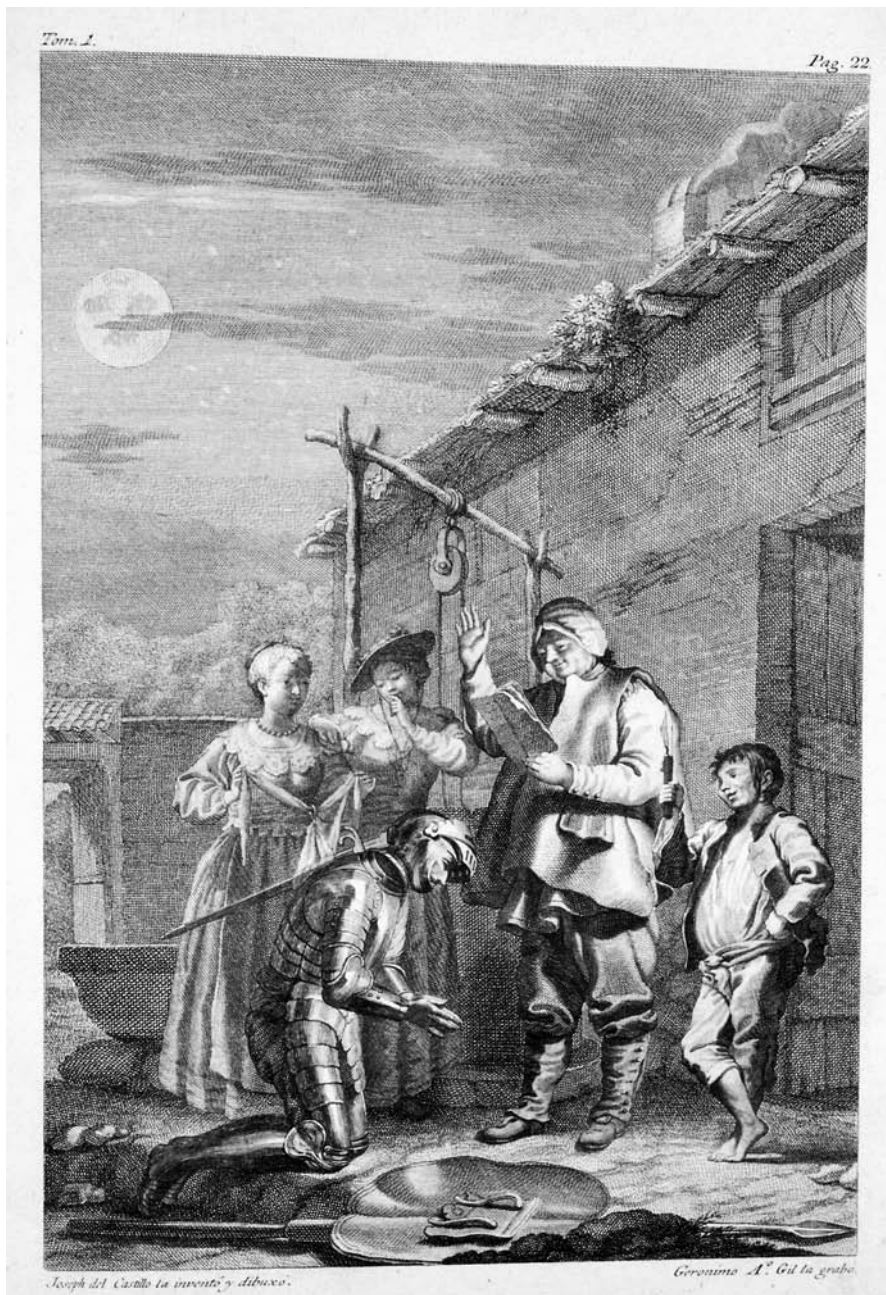


Lámina 18: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): J. Antonio Gil por dibujo de José del Castillo (Madrid, 1780)

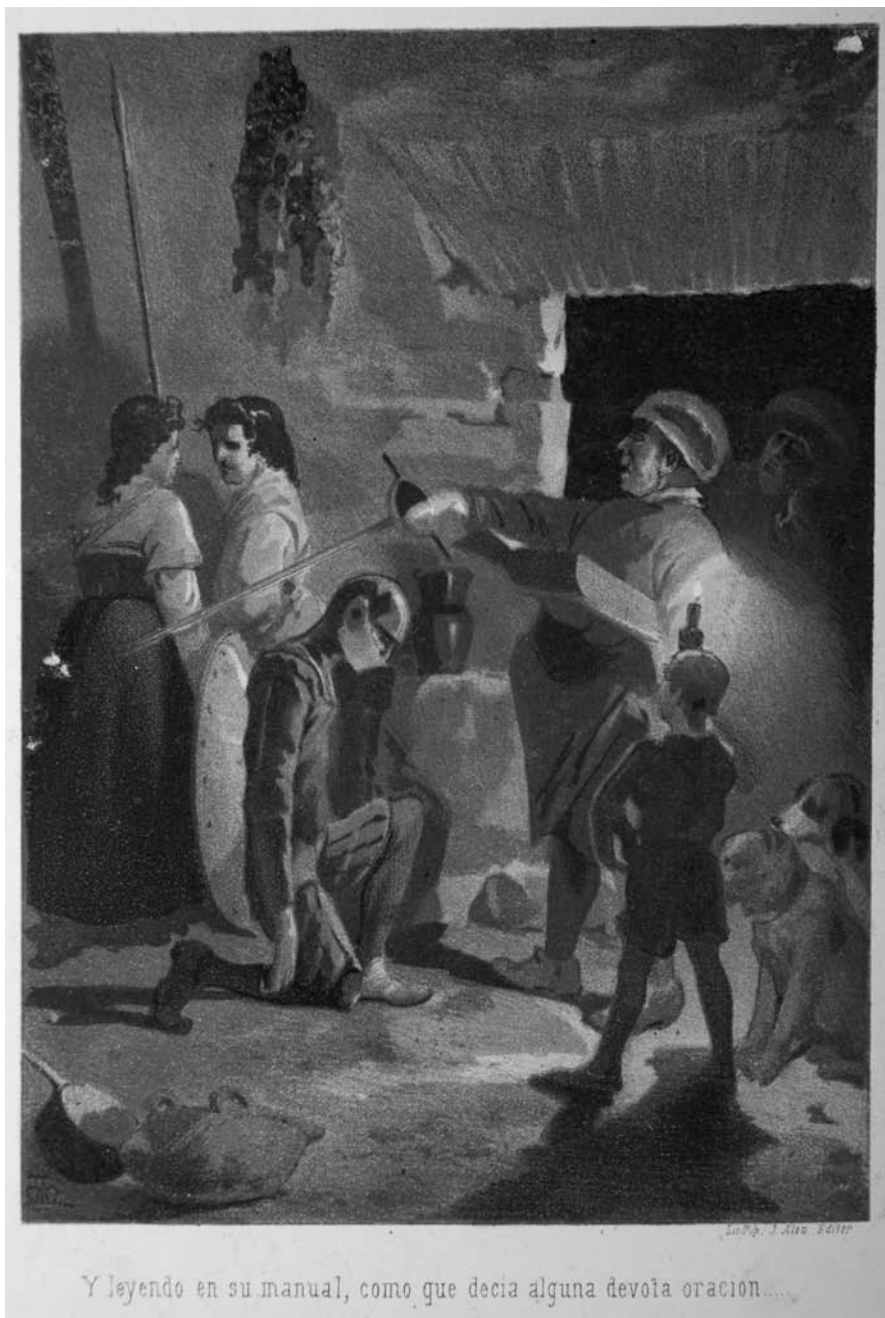


*Lámina 19: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): Litografía de Massen y Decaen (México, 1842)*



Don Quichotte se fait armer chevalier par son hôte.

Lámina 20: *Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3)*; por Celestin Nanteuil (París, 1860)



Y leyendo en su manual, como que decia alguna devota oracion.....

Lámina 21: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): por Apeles Mestres (Barcelona, 1879)



Lámina 22: *Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3)*; por Walter Crane (Londres, 1900).

*Seis / Segundo*

En otros casos, se va a seguir prefiriendo una representación cómica del episodio, un incidir en detalles cómicos, concretados tanto en la actitud de los personajes como en sus gestos. En estas ediciones, como así sucedía en las primeras propuestas iconográficas del *Quijote*, se ilustrarán los dos episodios en que hemos dividido la aventura: tanto los golpes que reciben los arrieros o don Quijote en la vela, como el propio acto de investidura. Uno de los primeros grabadores en rescatar el momento en que don Quijote comienza a recibir la lluvia de piedras de los arrieros es Daniel Chodowieki en la edición ilustrada del *Quijote* en alemán impresa en 1780 [lámina 23]. Piedras que también aparecerán en la edición impresa en Madrid por la Imprenta Real entre 1797 y 1798 [lámina 24] que ofrece una lectura cómica de la obra, con la representación de episodios muy alejados de las ideas defendidas por las ediciones académicas o por la espléndida edición de Gabriel de Sancha, y ya más adelante en la edición francesa de 1866, con ilustraciones de Roux [lámina 25].

En todo caso, no será este el momento más ilustrado de este episodio: se preferirá, como así sucedía en el siglo XVII, con los golpes que don Quijote arremete al primero o al segundo arriero, como así lo hará Thomas Stothard en la edición londinense de 1782 [lámina 26], George Cruikshank en 1831 [lámina 27], Alken, en una muy poco conocida serie de estampas, impresas en Londres también en 1831 [lámina 28], Tony Johannot en su edición super-ilustrada de 1836-1837 [lámina 29] o Ricardo Balaca, en su monumental edición ilustrada de 1880 [lámina 30].

En el caso de la representación del acto de investidura, el humor se buscará, además de en la expresión de algunos de los personajes, como así lo hace Grandville en la edición de Tours de 1848 [lámina 31], en la representación de don Quijote en posturas poco acordes al momento solemne que se está representado; este es el camino que andará Robert Smirke en su edición de 1818 [lámina 32] o Houghton, en la edición londinense de 1866 [láminas 33]. Sobran las palabras.

*Seis / Tercero*

Pero ya desde finales del siglo XVIII encontraremos otro momento en estos episodios digno de ser representado; el momento en que el caballero andante se dispone a velar sus armas:

Prometiolo don Quijote de hacer lo que se le aconsejaba, con toda puntualidad; y así, se dio luego orden como velase las armas

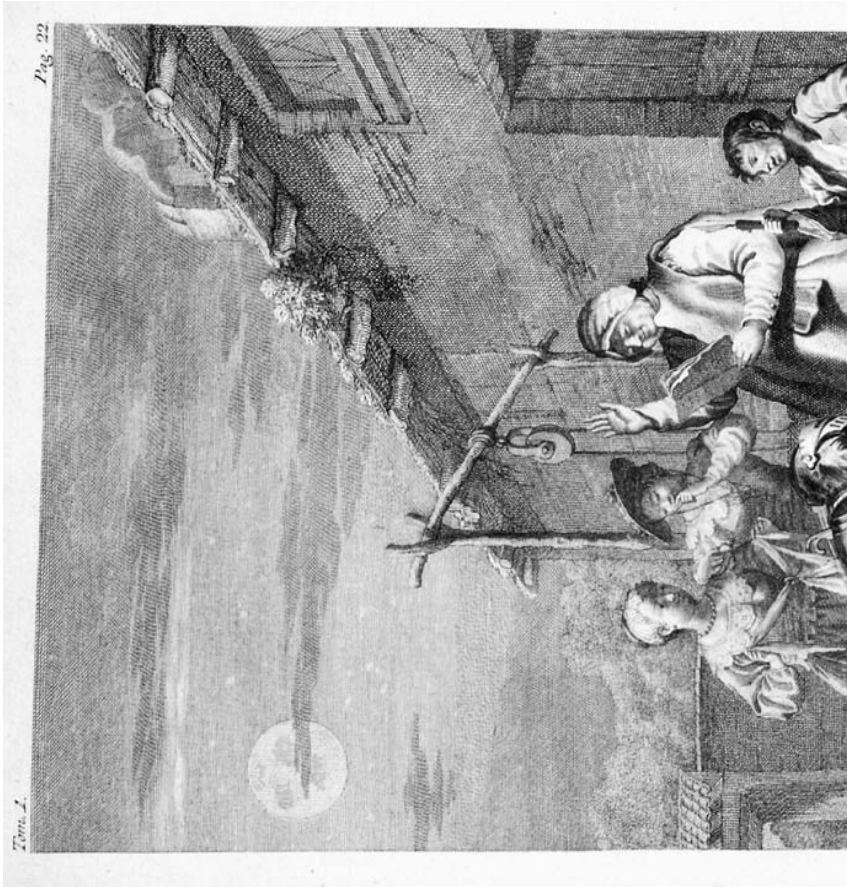
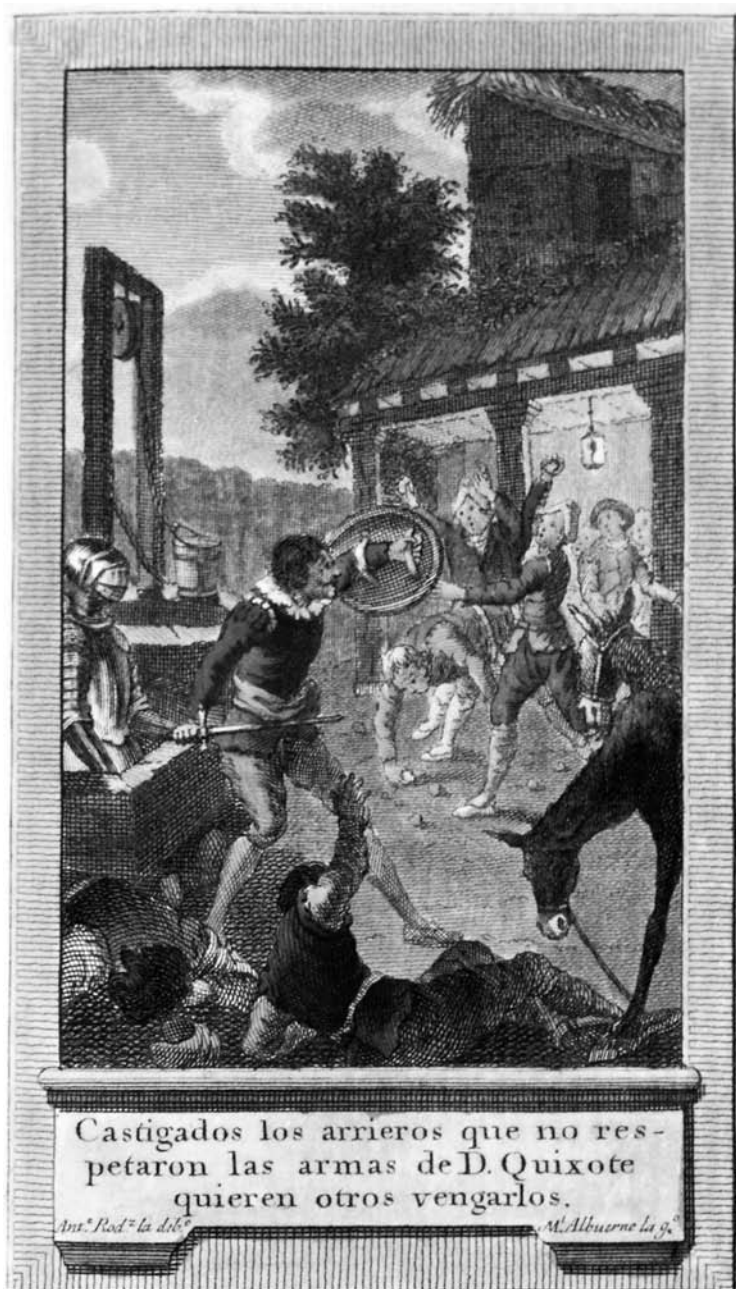


Lámina 23: Don Quijote es atacado por los arrieros (I, cap. 3); por D. Chodowiecki (Leipzig, 1780)



Castigados los arrieros que no respetaron las armas de D. Quixote quieren otros vengarlos.

Ant.º Rod.º la dib.º

M. Albuerno la g.º

Lámina 24: *Don Quijote es atacado por los arrieros (I, cap. 3)*: por Manuel de Albuerno, a partir de dibujo de Antonio Rodríguez (Madrid, 1797-1798)



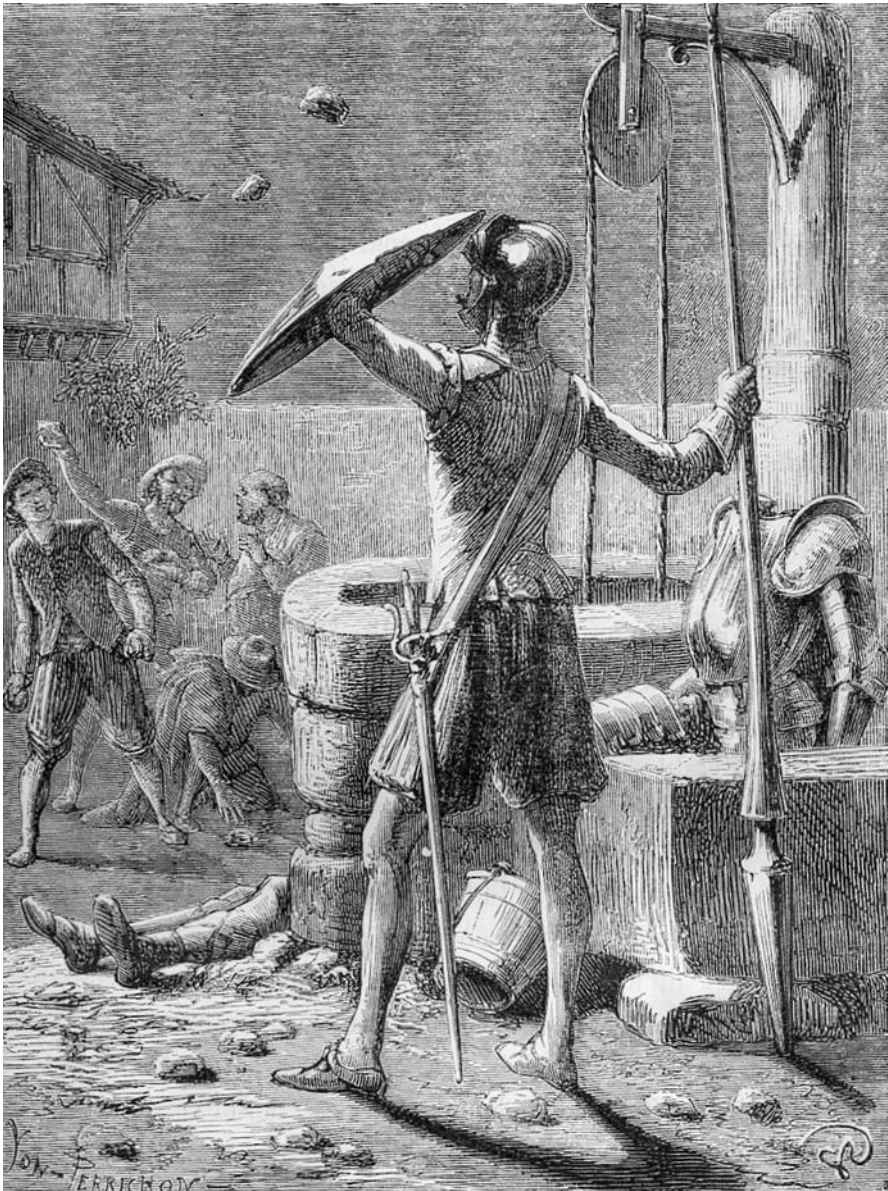


Lámina 25: Don Quijote es atacado por los arrieros (I, cap. 3): Yon y Pericón por dibujo de G. Roux (París, 1866)

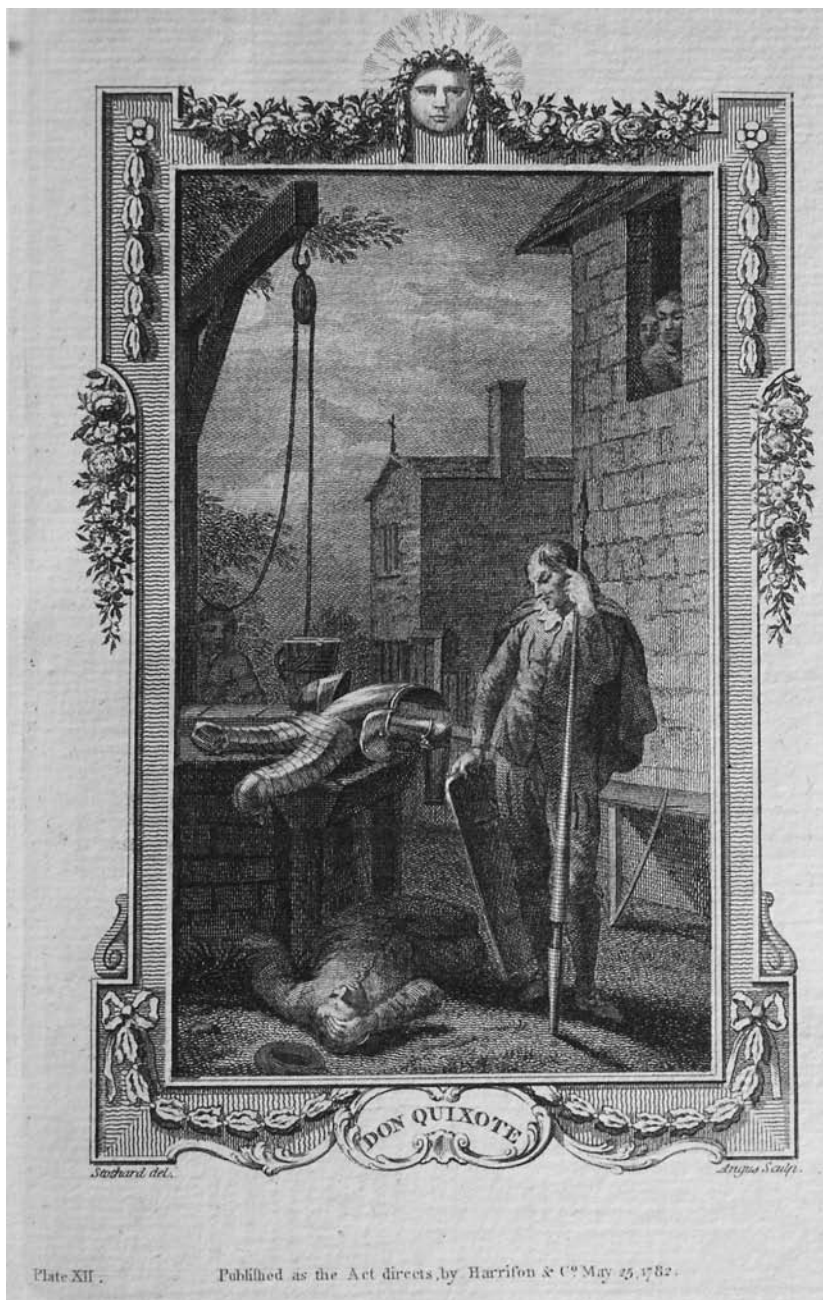


Lámina 26: Don Quijote ataca a uno de los arrieros (I, cap. 3): W. Angus, a partir de dibujo de Th. Stothard (Londres, 1782)



Lámina 27: Don Quijote ataca a uno de los arrieros (I, cap. 3): Sears a partir de dibujo de G. Cruikshank (Londres, 1831)

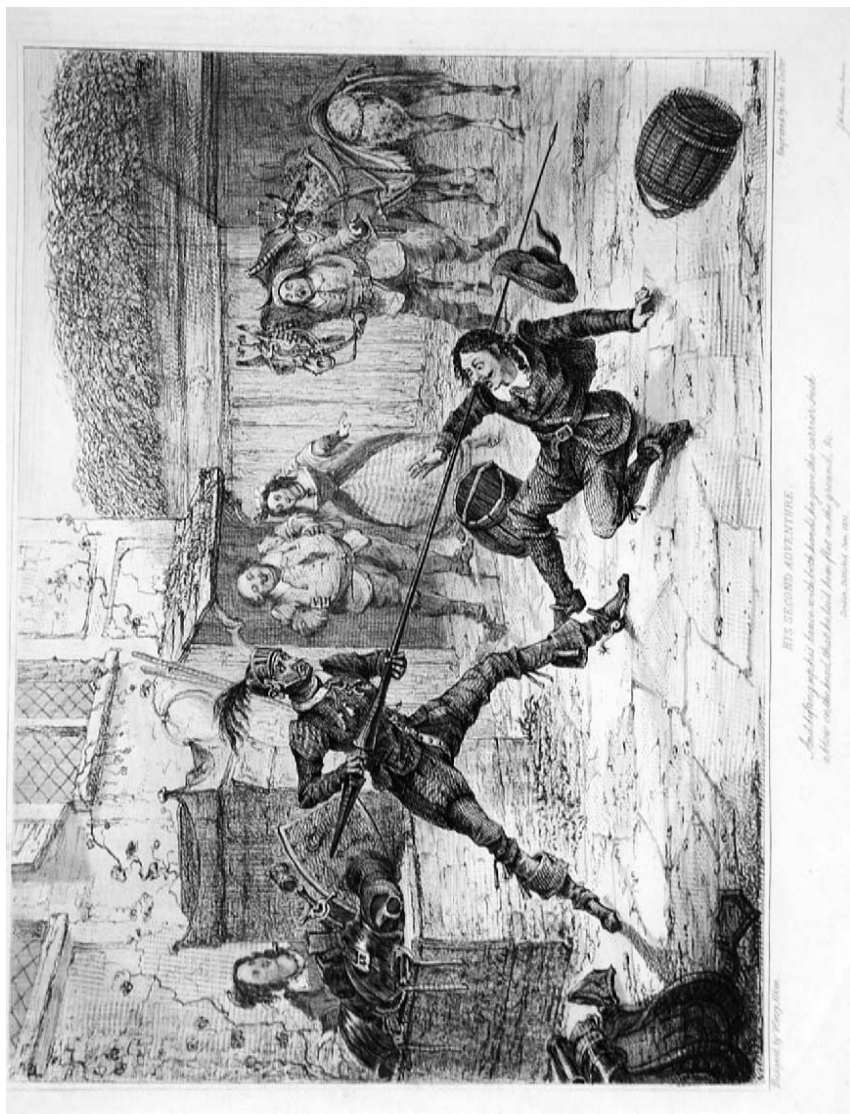


Lámina 28: Don Quijote ataca a uno de los arrieros (I, cap. 3): por Alken (Londres, 1831)

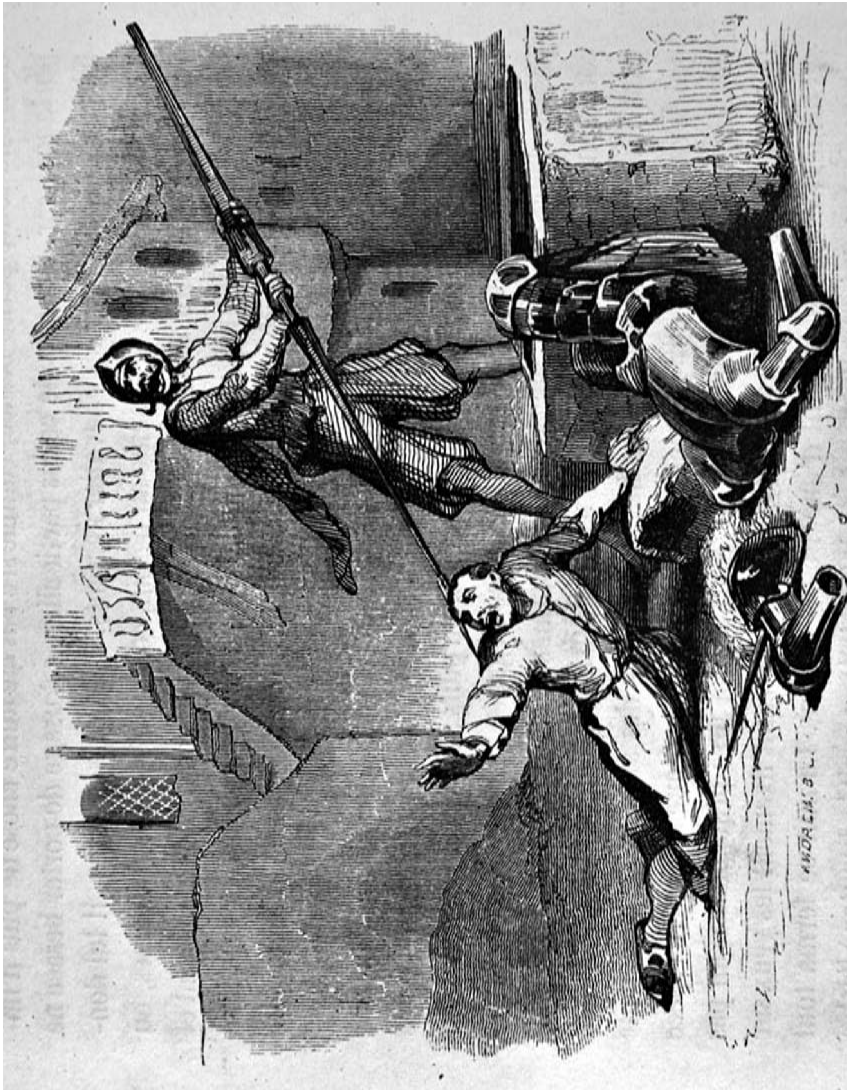


Lámina 29: Don Quijote ataca a uno de los arrieros (I, cap. 3); por Tony Johannot (París, 1836-1837)

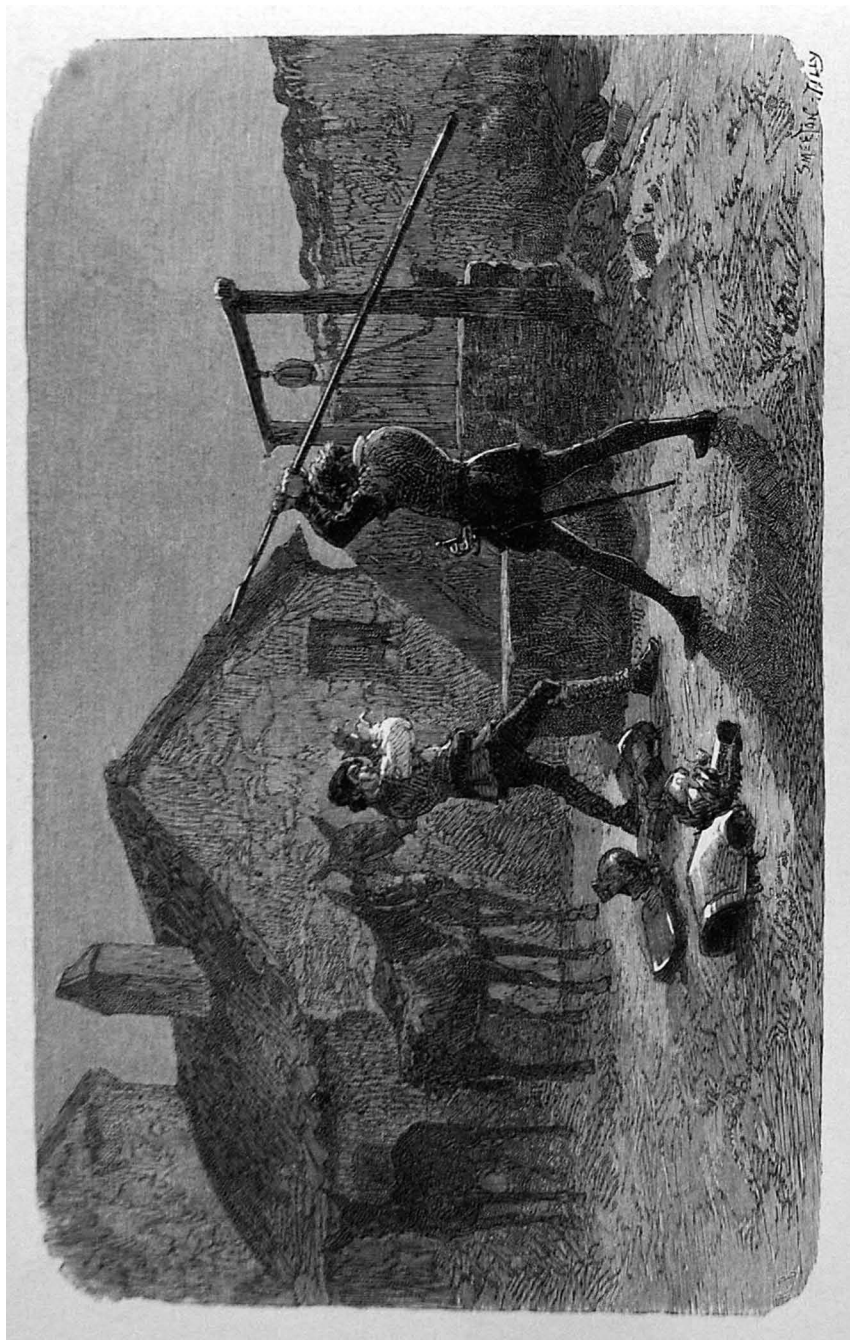


Lámina 30: Don Quijote ataca a uno de los arrieros (I, cap. 3); por Ricardo Balaca (Barcelona, 1780)



Lámina 31: *Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): por Grandville (Tours, 1848)*

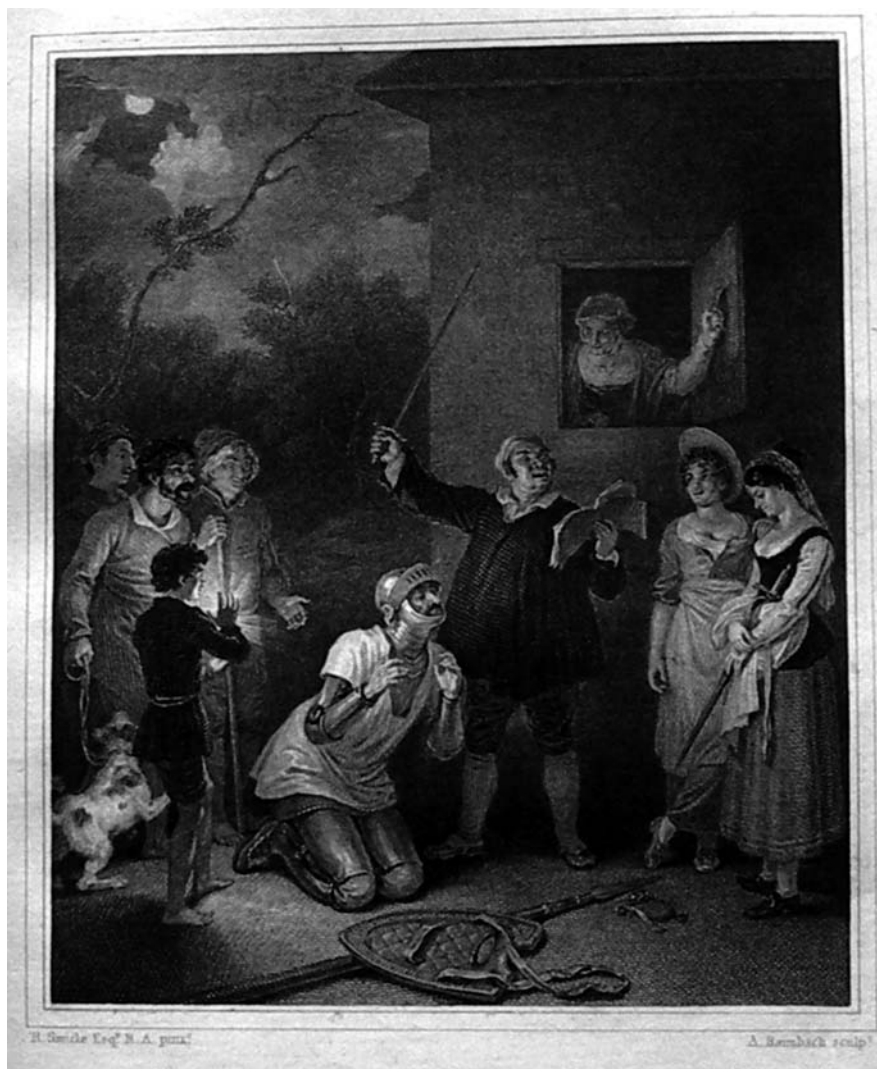


Lámina 32: Don Quijote es armado caballero (I, cap. 3): Robert Smirke (Londres, 1818)





Lámina 33: Don Quijote es armado caballero (1, cap. 3); por Houghton (Londres, 1866)

en un corral grande que a un lado de la venta estaba, y recogíendolas don Quijote todas, las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y, embrazando su adarga, asió de su lanza y con gentil continente se comenzó a pasear delante de la pila; y cuando comenzó el paseo comenzaba a cerrar la noche (I, cap. 3, p. 61).

El primero que eligió este momento para ilustrar el episodio fueron Isidro y Antonio Carnicero, en el *programa iconográfico* complementario al de la edición académica de 1780, impreso en Madrid, en la imprenta de Joaquín Ibarra, en 1782 [lámina 34]. En esta ocasión, se representa a don Quijote unos segundos antes de comenzar su ataque al primer arriero, que acaba de entrar en el corral con sus animales. Habrá que esperar a las lecturas más románticas, a las lecturas más personales del siglo XIX cuando saquen todo el partido a este momento de la ilustración, mostrando a un caballero andante solo ante su destino, un caballero andante al que le esperan mil aventuras –mil desventuras– ya conocidas por sus lectores que comienzan a devorar las primeras páginas del libro. Ha llegado el momento de sorprender al caballero andante en solitario, más allá de las acciones cómicas que habían hecho las delicias de los primeros lectores; más allá de las reacciones, de las carcajadas, del asombro y del enfado de los que comparten con él en la venta una de sus primeras aventuras caballerescas. Este será el momento elegido por Adolph Shrödter para darle forma a esta aventura en Berlín en 1863 [Lámina 35], o Ricardo Balaca, en su edición de 1880 [lámina 36] o Worms, en una imagen impresa en 1884 en París, en la que se aprecia al final de la imagen la presencia del primero de los arrieros [lámina 37]. Idéntico momento, igual episodio, pero en realidad, ¡qué diferentes lecturas ya en un siglo XIX en que el *Quijote* ha traspasado todas las fronteras!

Y en este ir conformando una nueva imagen, una lectura que vaya más allá del libro para acercarse al mito, es necesario colocar en un lugar destacado la propuesta de Gustave Doré, grabada por Henri Pisan e impresa en París en 1863 [lámina 38]: don Quijote en sombras, don Quijote en noche cerrada, Don Quijote sólo ante su próximo destino. Don Quijote en su apoteosis desde las primeras páginas del libro. Don Quijote levantando su espada a los cielos. Don Quijote desafiando a la luna por su amor por Dulcinea.

### *Siete*

«La del alba sería, cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reven-

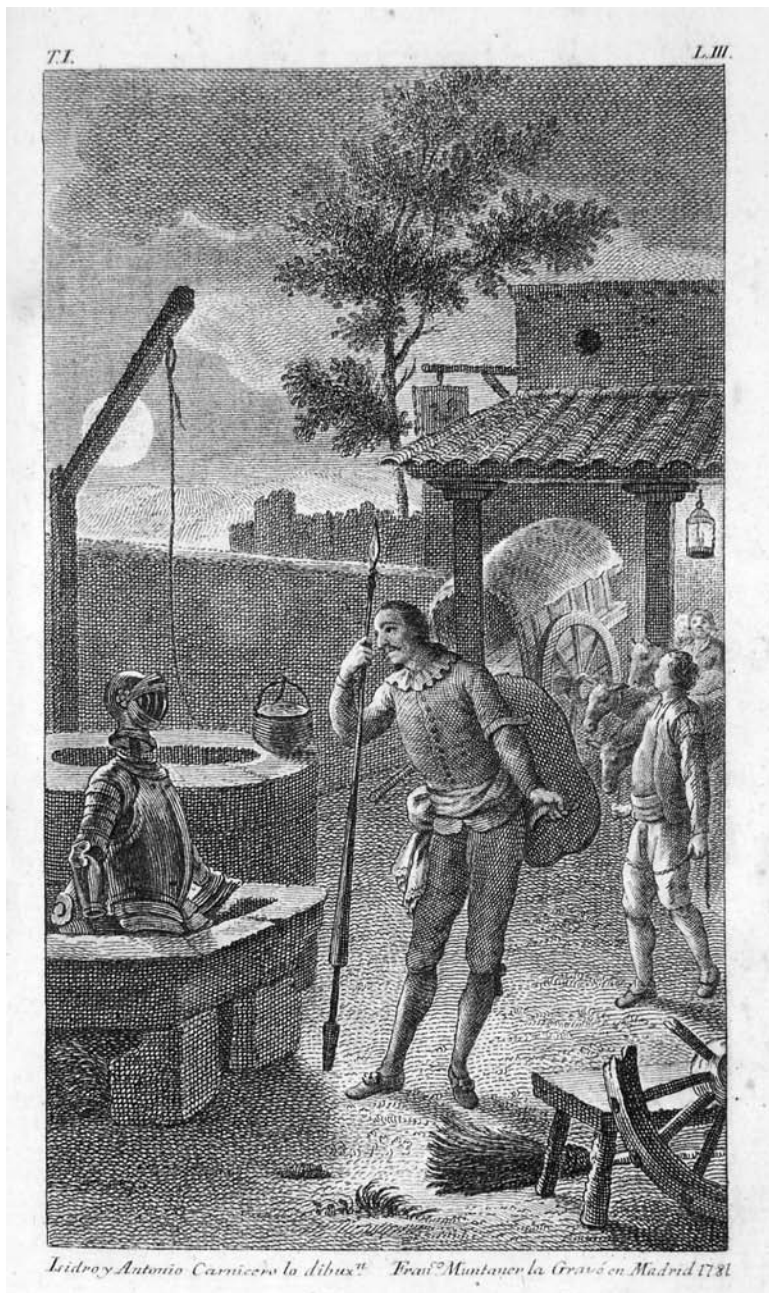
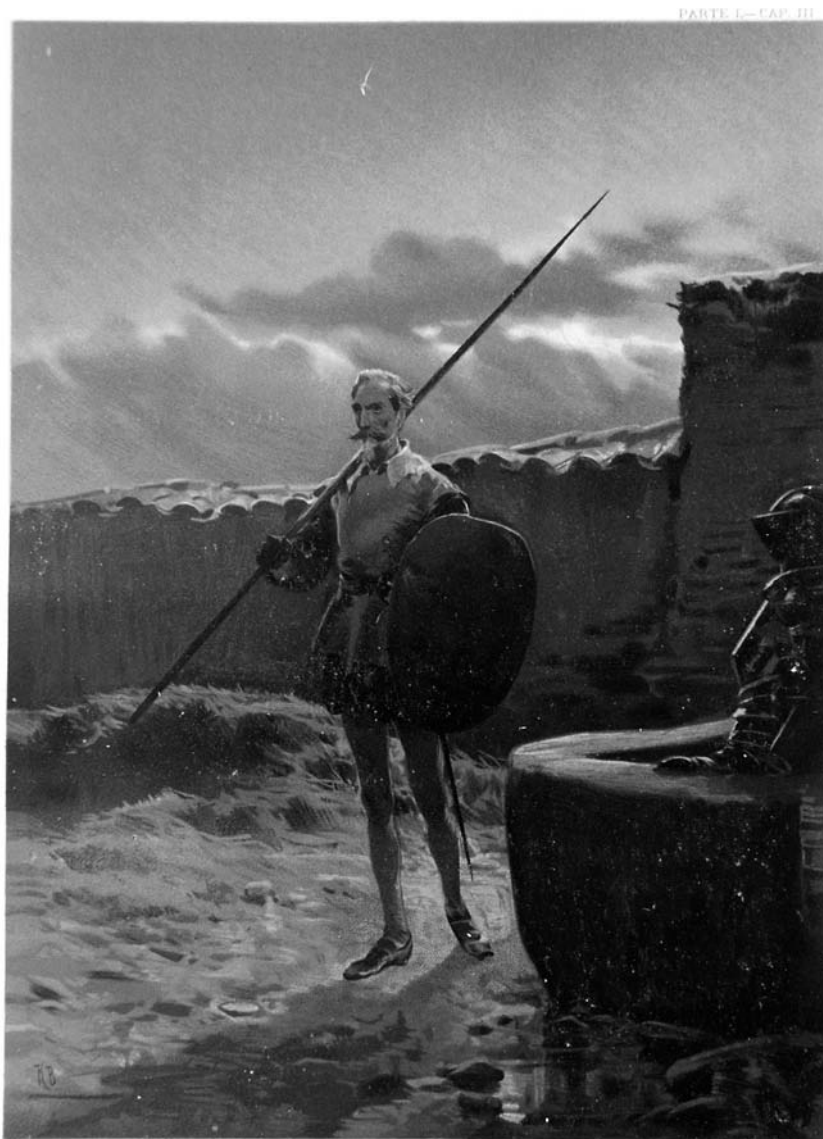


Lámina 34: Don Quijote vela las armas (I, cap. 3): F. Muntaner, por dibujo de Isidro y Antonio Carnicero (Madrid, 1782)



Lámina 35: Don Quijote vela las armas (I, cap. 3): Adolph Shrödter (Berlín, 1863)



*Lámina 36: Don Quijote vela las armas (I, cap. 3): por Ricardo Balaca (Barcelona, 1880)*



*R. de Los Ríos sculpt.*

LA VEILLÉE DES ARMES

( Don Quichotte, part. I, ch. 3 )

Lámina 37: Don Quijote vela las armas (I, cap. 3): por Ricardo de los Ríos, a partir de dibujo de Worms (París, 1884)

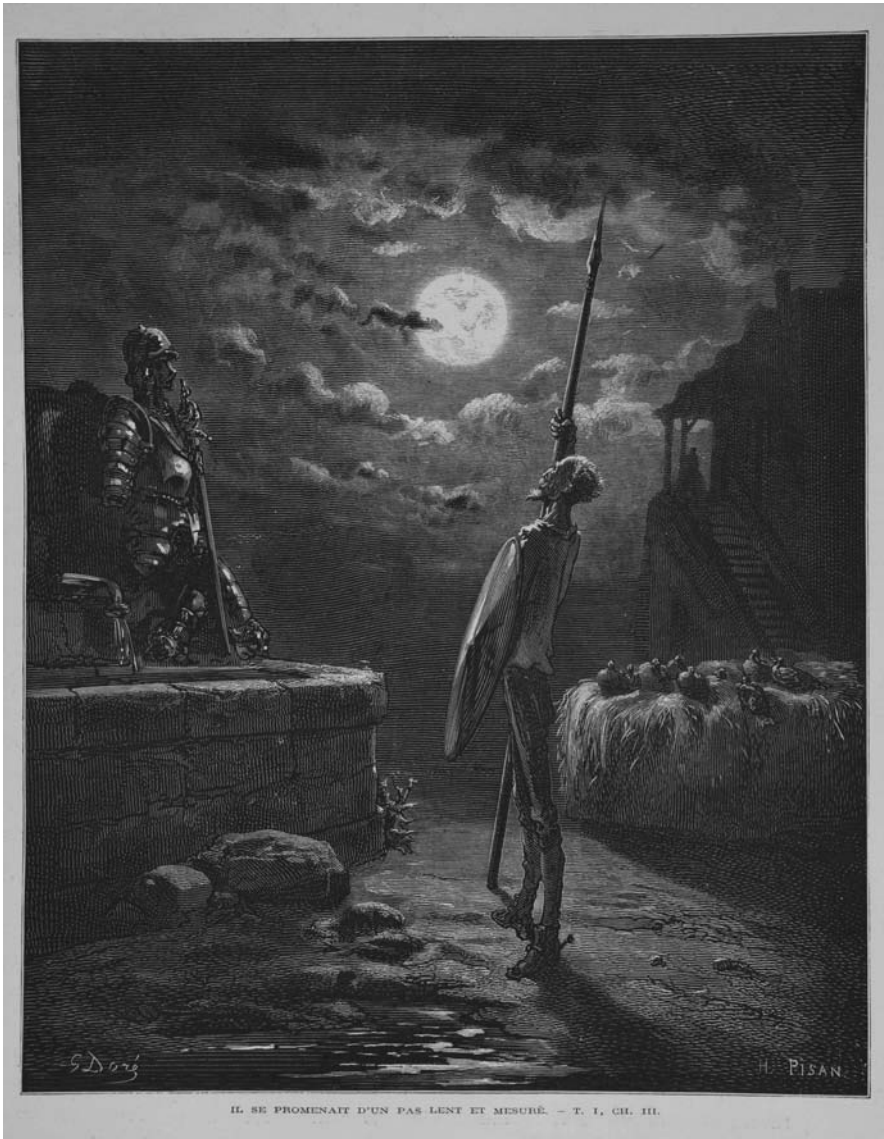


Lámina 38: Don Quijote vela las armas (I, cap. 3): Henri Pisan por dibujo de G. Doré (París, 1863)

taba por las cinchas del caballo. Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería» (I, cap. 4, p. 67). Don Quijote, ahora ya sí caballero andante, no cabe de gozo cuando comienza el segundo día de su (corta) carrera de héroe: si el día anterior le había llevado de las dudas a la enorme alegría de ser armado caballero, no menos intensa será su segunda jornada, en la que verá cumplidos todos sus sueños, hechas realidades todas sus fantasías cuando libere al niño Andrés del (justo) castigo de Juan Haldudo... otro cantar será el resultado real de su hazaña: ahora sólo interesa movernos en el cada vez más preciso libro de caballerías que va viviendo don Quijote a medida que pasan las horas. Por eso, no nos extraña, que después de dar «felicísimo y alto principio a sus caballerías», se descuelgue con el siguiente discurso:

—Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha; el cual, como todo el mundo sabe, ayer rescibió la orden de caballería y hoy ha desfecho el mayor tuerto y agravio que formó la sinrazón y cometió la crueldad: hoy quitó el látigo de la mano a aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapulaba a aquel delicado infante (I, cap. 4, p. 72)

Este discurso a principios del siglo XVII debió leerse entre carcajadas; carcajadas por el lenguaje afectado tan cercano a los textos caballerescos que se seguían leyendo y devorando; carcajadas por ese pecho altivo de don Quijote que se considera el mejor de los caballeros andantes de su tiempo; carcajadas porque la realidad se convierte en el punto de referencia para leer, para entender el Quijote. Pero dos siglos después, al lado de la impresionante y post-romántica imagen ideada por Gustave Doré, es otra la lectura, otro el sentimiento al entonar con voz entrecortada este mismo discurso. La ficción, los sueños caballerescos de un viejo y pobre hidalgo manchego se han impuesto sobre una realidad, la del siglo XVII que para los lectores del siglo XIX resulta tan lejana, tan de ficción como la de los libros de caballerías del siglo XVI. Don Quijote se ha convertido, ahora para siempre, en un verdadero caballero andante, caballero que ha llegado



a tener su definición en las cuadriculadas columnas de Diccionario de la Real Academia Española: «Hombre que antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin conseguirlo».

Don Quijote se ha impuesto como personaje real: los sueños de un hidalgo, la locura caballescaca de un anciano en los últimos días de su vida han pasado a un segundo plano. Don Quijote se ha convertido ya, y ahí está la iconografía cervantina para ponerle cara y gestos, en el mejor caballero andante que nunca haya existido, dentro y fuera de las letras de molde.

## PERSPECTIVAS ACTUALES DEL *QUIJOTE*

José MONTERO REGUERA<sup>1</sup>

La lectura que hoy en día hacemos del *Quijote* se muestra heredera en buena medida de la exégesis llevada a cabo a lo largo del siglo XX, en especial, a partir de los estudios de Ortega y Gasset y Américo Castro, todavía en el primer tercio de la centuria, y la recuperación de los estudios histórico-literarios a partir de 1950. En efecto, por esas fechas, los estudios cervantinos, como, en general, los filológicos, se encuentran todavía seriamente afectados, primero, por la guerra civil española de 1936 y, después, por la Segunda Guerra Mundial. En España, el nuevo régimen político influye decisivamente, y surge una nueva lectura de la novela que intenta asimilar obra y autor a las nuevas ideas imperantes. Hay, en efecto, mucha propaganda y carga ideológica detrás de los abundantes actos que tuvieron lugar para celebrar la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, pero también hay publicaciones e iniciativas dignas de aplauso, algunas de las cuales todavía perviven, como emblema del mejor cervantismo: la revista *Anales Cervantinos* (1951) y varios volúmenes monográficos, como el publicado por *Ínsula* (1948) con trabajos todavía útiles y considerados como clásicos en los estudios cervantinos: José Manuel Blecua, Stephen Gilman, Américo Castro, Joaquín Casaldueiro, etc. En este sentido, la crítica en España se encontraba todavía muy dependiente de la erudición y el positivismo de primeros de siglo (Luis Astrana Marín, Agustín González de Amezúa) y concentraba sus esfuerzos en la edición de textos (Adolfo Bonilla, Rudolph Schevill, Francisco Rodríguez Marín); por otra parte, el influjo de la interpretación romántica se mostraba todavía muy influyente, pero los libros de Américo Castro, Ortega y Gasset, las contri-

---

<sup>1</sup> Universidad de Vigo.

buciones puntuales de la escuela filológica española y de algunos hispanistas (Auerbach, Spitzer, Bataillon), van mostrando las singularidades de los textos cervantinos con rigor y precisión filológicos, abriendo así el camino a la amplia, variada, brillante en ocasiones, lectura crítica del *Quijote* en la segunda mitad del siglo XX.

Los textos cervantinos se van abriendo camino en el hispanismo que les presta cada vez mayor atención: el *Quijote* no sólo ha llegado a los lugares más insospechados, sino que los grandes nombres de la Filología y de la Romanística, ocupados hasta entonces en otros temas y cuestiones, encuentran ahora en la novela cervantina la obra clave de la literatura española que les sirve para ejemplificar o desarrollar sus métodos de trabajo, como Leo Spitzer, o Erich Auerbach, cuyo libro *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura*, (1950), estudia cómo se ha considerado la realidad en la literatura a lo largo de tres milenios. El método es similar al de Spitzer: un mínimo texto, un fragmento sirve para llegar a conclusiones generales, ahora sobre la representación de la realidad en un determinado autor, obra o época. En este caso, a partir de un fragmento del capítulo diez de la segunda parte («La Dulcinea encantada»), Auerbach se pregunta ¿cómo y cuándo se produjo el paso de la mimesis clásica, según la cual lo cotidiano era esencialmente risible, a la novela moderna, que es capaz de tratarlo como algo trágico y problemático? He aquí cuando el *Quijote* adquiere una importancia fundamental, pues representa el momento clave de ese cambio, al encontrarse en él ya todos los constituyentes de la forma moderna de representar la realidad: un héroe que choca constantemente con la realidad y no consigue más que fracasos; estos, además, no se sufren trágicamente, de manera que sus actos no ponen en entredicho la sociedad de la que surge la obra; finalmente, el autor ve la acción lúdicamente, deleitándose en la variedad de acciones. La influencia de Auerbach ha sido grande, hasta el punto de haberse podido considerar como alternativa a las ideas de Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*. Trabajos ya de nuestros días a cargo de hispanistas como Thomas R. Hart y Anthony J. Cascardi muestran palpablemente la huella de *Mimesis*.

Los esfuerzos críticos del hispanismo en estas fechas son muy abundantes y de singular alcance: se desarrollan y matizan ideas ya conocidas (de Ortega, Castro, Pirandello, etc.), se ensayan otras nuevas y, en buena medida, se condiciona toda la crítica posterior: Helmut Hatzfeld se acerca al *Quijote* desde la estilística; Mario Casella da a la imprenta dos gruesos volúmenes sobre *Cervantes: il Chisciotte* (1938), que no han recibido la atención que realmente merecen; en Francia, el gran hispanista Marcel Bataillon entabla polémica con Castro sobre el posible erasmismo de Cer-

vantes, cuestión que llega a nuestros días sin una solución definitiva; Alemania ofrece tres aportaciones, hoy en algunos aspectos muy superadas, pero de singular importancia en su momento, a cargo de Walter Pabst (1953); Harald Weinrich, (1956) y Werner Brüggemann, (1958).

En este contexto, adquiere especial importancia el acercamiento al *Quijote* que efectúa el hispanismo británico a través de la autorizada voz de Alexander A. Parker, quien llamó la atención sobre la necesidad de reaccionar contra el quijotismo imperante, e intentar recuperar el significado original del texto cervantino: aplica al *Quijote* la particular visión inglesa de acercamiento a los textos clásicos combinada con las más modernas corrientes del «New Criticism» americano, con el objetivo de recuperar el significado original de la obra de Cervantes. Esta lectura del *Quijote* ha sido desarrollada por otros críticos, británicos fundamentalmente (E. C. Riley, Peter Russell), quienes han conformado una línea de investigación sobre esta obra cervantina alejada de la generalmente sostenida durante casi un siglo, y que tiene su formulación más acabada en el libro de Anthony Close *The Romantic Approach to «Don Quixote»* (1978); hoy ya traducida, afortunadamente, al castellano (2005).

En 1962 E. C. Riley publica una obra capital en la historia del cervantismo: *Cervantes's Theory of Novel*, traducida poco después al castellano (1966). En primera instancia, puede ser entendida como una prolongación de las ideas de Parker sobre la necesidad de recuperar el sentido original del texto cervantino: entre otras cosas, el trabajo de Riley venía a dejar bien claro que el *Quijote* se compuso en un momento determinado y como consecuencia de unas lecturas y unas ideas que se corresponden con los textos teóricos –italianos y españoles– de la segunda mitad del siglo XVI fundamentalmente, y no otros; que no se escribió, en fin, por casualidad sino que surgió de la reflexión cervantina sobre obras teóricas muy diversas y su puesta en práctica a través de los distintos cauces que la literatura de la época le ofrecía. E. C. Riley consiguió levantar una teoría de la novela en Cervantes «amplia», pero no «exhaustiva», en la que quedaban algunos espacios que la crítica posterior ha intentado llenar: naturaleza de lo cómico, exigencias del cuento, procedimientos cervantinos que dieron lugar a la creación del *Quijote*, etc. Esta teoría de la novela muestra a un Cervantes que intenta reconciliar varios aspectos de la teoría de la época que se encontraban en pugna, como las relaciones entre arte y naturaleza, la originalidad y la imitación de modelos literarios, el público ilustrado y el vulgo, la admiración y la verosimilitud, etc. Estos asuntos, asimismo, traían consigo problemas añadidos ante los que el escritor debía actuar y resolverlos. El análisis concienzudo de todo ello lleva a Riley a mostrar su convencimiento de

que la novela contemporánea debe más a Cervantes que a ningún otro escritor de todos los tiempos, cuyo aporte podría cifrarse en esta sintética formulación: «La principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía» (p. 344). Han matizado y desarrollado las ideas de Riley; Alban K. Forcione, Edwin Williamson y Anthony Close.

La historia textual del *Quijote*, sobre todo en lo referente a la primera parte, no ha sido conocida y explicada con detenimiento hasta los años setenta del siglo XX. Se debe al hispanista Robert M. Flores el trabajo que más y mejor ha tratado los problemas textuales relativos al *Quijote*. Su estudio *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quijote»*, Part I, publicado en 1975, supuso el inicio de una nueva etapa en la consideración de los textos de las primeras ediciones del *Quijote*. Flores mostró con abundancia de pruebas la manera en que los operarios de la imprenta de Juan de la Cuesta actuaron sobre el manuscrito cervantino, que fue modificado ampliamente por tales impresores siguiendo sus propios hábitos de ortografía, acentuación y puntuación, de manera que el texto de la primera edición del *Quijote* de 1605 no refleja la ortografía, puntuación y acentuación cervantinas, sino la de los referidos operarios. Examinó asimismo las diferencias entre la primera y segunda ediciones de Cuesta. Si bien las conclusiones de Flores han sido matizadas por Alberto Sánchez, Daniel Eisenberg, José María Casasayas, Helena Percas de Ponseti y Francisco Rico, entre otros, su labor ha sido esclarecedora, definitiva en la consideración de los textos primeros de Cervantes. Esos estudios han sido, sin duda, el soporte ecdótico fundamental para todas las ediciones posteriores del *Quijote* hechas por especialistas reconocidos en materia cervantina. Ello ha permitido un fructífero debate en torno a los criterios que ha de seguirse para editar el *Quijote*, y la elaboración de diversas y valiosas ediciones del texto cervantino, como las de John Jay Allen, Luis Andrés Murillo, Juan Bautista Avalle-Arce, Martín de Riquer, y Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner. El siglo XX se ha cerrado, en lo que tiene que ver con el texto del *Quijote* con dos esfuerzos editoriales extraordinarios, pero llevados a cabo con procedimientos y resultados muy distintos. El primero, la edición de Vicente Gaos (1987), significa el último de los grandes comentarios individuales al *Quijote*, en los pasos de un Bowle, Clemencín o Rodríguez Marín, con los que mantiene un interesante diálogo crítico; el largo tiempo transcurrido entre la concepción de esta obra y su acabamiento, casi veinte años

después, fallecido ya Gaos, han influido negativamente en la validez del esfuerzo realizado. El segundo lo constituye la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (1998 y 2004), que surge de la colaboración entre el Instituto Cervantes y el Centro para la Edición de Textos Clásicos Españoles. Publicada en dos tomos, el primero recoge la edición de las dos partes de la novela, mientras que el segundo se concibe como instrumento complementario, en el que se incorporan unas *Lecturas del Quijote*, el aparato crítico, las notas complementarias, la extensísima bibliografía manejada, varios apéndices sobre indumentaria y aspectos histórico-sociales de la época, y el índice de voces comentadas; a todo ello hay que añadir un CD-Rom con el texto del *Quijote* tratado informáticamente de tal manera que el interesado puede hacer pormenorizadas búsquedas de palabras, establecer su frecuencia de aparición, etc. La obra supone en síntesis el fin de los comentarios individuales extensos al *Quijote*, sustituido ahora por el trabajo de un nutrido grupo de especialistas sabiamente coordinado por su director, una vuelta rigurosa a las primeras ediciones efectuada de manera directa, nuevas lecturas de pasajes quijotescos amparadas en los modernos métodos ecdóticos, y una pormenorizadísima información complementaria, lo que la convierte en instrumento de primer orden tanto para el erudito cervantista como para el lector menos especializado. No han faltado otros intentos en forma de ediciones sueltas, en el seno de colecciones de obras completas de Cervantes, y en soporte electrónico, en especial en vísperas del cuarto centenario de la publicación de la Primera Parte: Real Academia Española, Felipe Pedraza, Florencio Sevilla, José Luis Pérez López, etc. Si bien los resultados obtenidos no son comparables a los esfuerzos antes referidos, han contribuido notablemente a la difusión del *Quijote* entre la comunidad hispanohablante.

Muchos son los elementos que relacionan el *Quijote* con la realidad histórica de su tiempo. Fue Américo Castro el que mejor situó la obra cervantina en su contexto histórico, estableciendo las bases fundamentales de la exégesis cervantina posterior, a través de *El pensamiento de Cervantes* (1925). A partir de 1940, tras su exilio americano, el pensamiento de Castro evoluciona y elabora la imagen de un Cervantes nuevo, descendiente de conversos, cristiano nuevo, que refleja en sus personajes literarios el problema de castas del momento. Estudia la obra cervantina no ya en el seno de los Siglos de Oro, sino dentro de lo que él denominó la *Edad conflictiva*. Estas nuevas ideas se exponen en dos libros también importantes en la historia del cervantismo: *Hacia Cervantes* (1957), *Cervantes y los casticismos españoles* (1966), y su estudio preliminar a una edición del *Quijote* publicada en 1971. Uno de los aspectos que más le interesó a Américo Cas-

tro fue el de la posible influencia de Erasmo en Cervantes. Y, en efecto, se planteó la cuestión de si el autor del *Quijote* había leído directamente a Erasmo o no. El gran estudioso del erasmismo en España, Marcel Bataillon, se opuso en un principio a la idea de Castro, tras el análisis que había hecho de la presencia de los textos de Erasmo en los índices inquisitoriales de 1559 y 1583. Con el tiempo, sin embargo, se mostró más favorable a la otra postura (*Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual de España*, 1966, 2ª edición en español corregida y aumentada). Partiendo de estos trabajos, diversos investigadores han ofrecido nuevos datos sobre la cuestión, magníficamente sintetizada por Francisco Márquez Villanueva: «El pensamiento de Cervantes ofrece una amplia coherencia, pero no rigideces. En realidad, la familiarización de Cervantes con Erasmo debió ser un irreconstruible proceso de lecturas aisladas, no exhaustivas ni cronológicas, paralelo a todo el curso de su vida. Proceso por definición abundante en lagunas e interregnos propicios tanto a olvidos y metamorfosis como a la reflexión crítica, cambios de foco y fluctuaciones estimativas» («Erasmo y Cervantes, una vez más», *Cervantes*, IV, 2 [fall, 1984], 123-37, p. 137).

Si el *Quijote* se constituye, tras la exégesis del primer Castro, en una obra encuadrada dentro del Renacimiento, este ha de ser el contexto ideológico en el que debe situarse, como han hecho numerosos investigadores; así José Antonio Maravall quien sitúa el *Quijote* en el contexto del pensamiento utópico del Renacimiento. Esta obra ha tenido gran repercusión, y ha originado una serie de trabajos que tiene muy presente el del profesor Maravall a cargo, entre otros, de Angelo J. Di Salvo, Francisco López Estrada, y Mariarosa Scaramuzza Vidoni. No ha faltado tampoco la lectura del *Quijote* que aplica la perspectiva del materialismo histórico, y encuentra en Ludovik Osterc a uno de sus mejores representantes. Tal análisis ha sido muy discutido, si bien no se niegan aportaciones valiosas, como ha resalta-do Javier Salazar Rincón, autor de uno de los libros más interesantes sobre el trasfondo histórico del *Quijote*.

La investigación en fuentes librescas y clásicas se ha equiparado, desde mediados los años setenta del siglo XX, a los estudios de carácter o perspectiva folklóricos, que han demostrado ser un fructífero campo de estudio. Muchos son, en este sentido, los elementos que un escritor culto puede tomar prestados de la tradición folklórica: chistes, anécdotas, frases hechas, canciones, mitos, personajes o arquetipos de personajes, cuentecillos tradicionales, etc. Estos últimos han sido objeto de detenido análisis por otros investigadores (por ejemplo, Maxime Chevalier, Mac. E. Barrick y Eduardo Urbina). En relación con lo anterior, es muy interesante el estudio de algunos aspectos de la lengua de Sancho Panza efectuado extensa y sagaz-

mente por la hispanista francesa Monique Joly en varios trabajos que ayudan a caracterizar a este personaje desde esa perspectiva. La utilización por Cervantes de máximas, dichos, sentencias, aforismos (especialmente los que tienen un origen oral o popular), ha sido estudiada también por Michel Moner, quien, siguiendo el camino abierto por Maxime Chevalier, también ha hecho hincapié en la posible aplicación al *Quijote* de las técnicas de la oralidad.

Los estudios de Mijail Bajtín sobre el carnaval han abierto un amplio campo de investigación que diversos cervantistas han aplicado al *Quijote*. Este crítico mostró en su libro *La cultura popular durante la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1974) cómo, paralela a la cultura oficial seria, se desarrolló desde la Edad Media una riquísima cultura popular de la risa, del carnaval que se manifestaba en la plaza pública, en las fiestas y se transmitía de manera básicamente oral. Este hecho es el que permitió, concluye Bajtín, la «creación de obras maestras universales como el *Decamerón* de Boccaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare». Y, si bien Bajtín no publicó ningún estudio de conjunto sobre el *Quijote*, su teoría sobre el carnaval parece adquirir plena validez en el caso de la novela cervantina, como así ha mostrado Elías Rivers, entre otros.

Este camino ha sido seguido por otros investigadores, entre los que destaco a Agustín Redondo, cuyos trabajos se fundamentan en tradiciones folklórico-literarias, carnaval e historia, dando lugar a uno de los cuerpos de exégesis de la novela cervantina más amplio y sugerente de los últimos años (*Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura*, 1997). Cervantes aprovecha numerosos elementos procedentes de esta tradición y los incorpora a su creación literaria más universal; el profesor Redondo ha estudiado cómo no sólo personajes, sino también situaciones, episodios e, incluso, elementos lingüísticos provienen del carnaval

Los procedimientos que Cervantes llevaría a cabo para la elaboración del *Quijote* han sido objeto de interés constante por los cervantistas quienes han profundizado en su análisis, dando lugar a una importante lectura crítica de la novela que ha insistido sobre todo en cuestiones como el manejo de fuentes, la reescritura y pulimento de partes o episodios, el plan inicial de la obra y sus modificaciones conjeturables.

Los tradicionales estudios sobre fuentes, basados fundamentalmente en la relación del *Quijote* con los libros de caballerías, aunque no de manera exclusiva, han dado paso a otros en los que se insiste en la posibilidad de que Cervantes hubiera escrito inicialmente una novela corta, que, por razones no del todo explicadas todavía, el propio autor desechó. Esta primera



versión acaso sería una parodia del *Entremés de los romances*, obra que ha interesado sobremanera a los defensores de esta hipótesis. Partiendo de esa novelita inicial, Cervantes ampliaría su original por razones no del todo claras. Esta modificación en el propósito original de Cervantes originaría que, desde fechas muy tempranas, el autor fuera criticado por una serie de descuidos, desaliños e incoherencias que podían observarse en su *Don Quijote*. G. Stagg y R. M. Flores dieron los primeros pasos sobre este proceso de elaboración del *Quijote*. Tras ellos muchos han sido los intentos por aclarar esta cuestión, entre los cuales quiero destacar el de José Manuel Martín Morán, quien ha intentado explicar las claves de construcción de la novela concibiendo el *Quijote* como un «work in progress», que fue modificándose al mismo tiempo que su autor lo iba escribiendo. El autor de este trabajo intenta buscar lo que denomina el «Protoquijote», ese *Quijote* inicial que estaría en la mente de Cervantes en un primer momento y que fue variando de forma paulatina.

Por lo que se refiere a la segunda parte se tiende a hablar no tanto de un *Quijote* primitivo o novela corta inicial que luego Cervantes desarrollaría, sino de la posibilidad de una revisión a menor escala y de una considerable disminución de las incoherencias narrativas. Estas, en buena medida, vendrían determinadas por la existencia de una serie de episodios que estarían compuestos antes del conocimiento por parte de Cervantes de la publicación del *Quijote* de Avellaneda y de otros episodios que lo serían después. En estos últimos, el *Quijote* apócrifo debió de actuar como una fuente por repulsión. El estudio de las relaciones entre el *Quijote* cervantino y el de 1614, pues, se ha orientado más hacia el análisis de la posible influencia del *Quijote* de 1614 en el de 1615, que en el de la manera en que Avellaneda utilizó los elementos del *Quijote* de 1605 para parodiarlos y criticarlos. Este último aspecto era el habitual, o, al menos, el más frecuentado por la crítica cervantista anterior, como acertadamente ha sintetizado Luis Gómez Canseco en su edición del *Quijote* apócrifo (2000). Esta línea de análisis ha sido desarrollada por Nicolás Marín y, en especial, Carlos Romero. Por otra parte, las hipótesis sobre la identidad de Avellaneda son diversas: como la de un viejo compañero cervantino de armas llamado Jerónimo de Passamonte. La hipótesis de Riquer ha tenido además la valía de crear una línea de investigación que otros han seguido, como Alfonso Martín Jiménez (*El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca*, 2001); y ha abierto el camino a otras hipótesis: Pedro Liñán de Riaza (José Luis Pérez López, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71; «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda», *Lemir*, 9, 2005), y Baltasar de Navarrete

(Javier Blasco, *Baltasar Navarrete, posible autor del Quijote apócrifo* (1614), Valladolid: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005), entre otros.

Desde principios del siglo XX se ha venido resaltando la importancia radical que el diálogo tiene en el *Quijote*. Ya en 1910, Ortega definía la novela cervantina como «un conjunto de diálogos». Diversos trabajos han acotado, desde diversas perspectivas, elementos y aspectos interesantes de los diálogos del *Quijote*, como Pablo Jauralde, quien ha analizado sus antecedentes ideológicos y formales en diálogos españoles e italianos del siglo XVI, así como en los *Colloquia* de Erasmo, mientras que Anthony J. Close ha propuesto a este respecto posibles deudas de Cervantes con la comedia clásica, la *Celestina* y los diálogos entre amo y criado que aparecen en algunas obras de Lope de Rueda y Juan de Timoneda. Las ideas y sugerencias de Bajtín sobre la novela y su aplicación concreta en el *Quijote*, en especial los dos conceptos básicos de su teoría literaria, esto es, polifonía y dialogismo, han abierto nuevos caminos para el estudio del *Quijote* que la crítica cervantista no ha desaprovechado; es más, acude a ellos para considerar el *Quijote* como la primera novela moderna: «Cervantes compone [...] la primera novela polifónica del mundo. La heterología, la multitud de estilos que en ella convive constituye la señal de su modernidad», con palabras de Fernando Lázaro Carreter (véase la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico [Barcelona: Crítica, 1998]; 2ª. ed. de 2004). Mijail Bajtín definió la novela moderna, utilizando un término musical, como polifónica, esto es, como un conjunto de voces cada una de las cuales representa un mundo. El autor se encarga de contraponerlas a lo largo de las páginas de su obra. Ésta es, pues, la novela polifónica, dialógica o, según Lázaro Carreter, que sigue a Todorov, heterológica. Este concepto permite a Bajtín establecer dos líneas novelísticas fundamentales: a) La polifónica o dialógica, cuyo mejor representante es el novelista ruso Dostoyevski. Cervantes y el *Quijote* son, sin duda, los que han abierto este nuevo camino de la novela: «En la novela deben estar representadas todas las voces socioideológicas de la época; dicho de otra forma, todos los lenguajes, incluso los menos importantes; la novela debe ser un microcosmos del plurilingüismo [...] Así formulada, esta exigencia es, en efecto, inmanente a la idea del género novelesco que determinó la creación y evolución de la principal variante de la gran novela moderna, empezando por el *Quijote*»; y b) la monológica, de una sola voz, la del autor que toma la narración desde el principio de la obra hasta su final. Éste sería el caso de la novela de caballerías, o de la pastoril, etc., incapaces de mostrar otras modalidades que no sean las de narraciones prodigiosas, héroes modélicos y amores elevados

A esta manera de ver el *Quijote* y basar en Bajtín alguno de sus elementos como fundador o anticipador de la novela moderna no se hubiera podido llegar probablemente sin el conjunto de estudios que desde finales de los años sesenta se ha sucedido sobre el papel que desempeña el narrador en el *Quijote*. Los estudios seminales de George Haley y Ruth El Saffar abrieron el camino a toda una línea de análisis del *Quijote* que se ocupa de sus narradores y de la técnica narrativa allí empleada y que James A. Parr ha denominado la orientación estética de la crítica cervantina. Las aportaciones de hispanistas sobre esta cuestión han sido abundantes; se encontrará en un artículo de Santiago Fernández Mosquera el esquema más claro y acertado de los narradores en el *Quijote* («Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIV [1986], pp. 56-63).

La aplicación de la terminología narratológica, en especial la derivada de los trabajos de Genette, al estudio del *Quijote* ha sido llevada a cabo en fechas muy recientes por diversos hispanistas, como James Parr, John G. Weiger y José María Paz Gago.

En los últimos años del siglo XX se ha producido una relectura de los textos auriseculares partiendo del análisis de la presencia de la mujer en aquellos, que ha abierto nuevos modos de intepretarlos. Así ha sucedido también con el *Quijote*, al que se han dedicado una antología publicada en 1981 con el título *Amor y sexo en Cervantes* (Madrid: Altalena, 1981) y, al menos, dos congresos: el IX Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, que se celebró en la primavera de 1989 en la Universidad Autónoma de Madrid, tuvo como título general *El erotismo y la literatura clásica española*; y, dos años más tarde, en noviembre y diciembre de 1991, se celebró en Montilla el coloquio *El erotismo y la brujería en Cervantes*. Un congreso sobre el mismo asunto que se celebrará en Valdepeñas en noviembre de 2005 y la extensa colectánea *El «Quijote» en clave de mujeres* publicado este mismo año, muestran la impronta, también en España, de este tipo de estudios.

Los trabajos del investigador francés René Girard abrieron un campo de estudio sobre el *Quijote* que ha sido seguido por diversos hispanistas. En efecto, en libros como *Mesonge romantique et vérité romanesque* (1961) o *La violence et le sacré* (1961), entre otros, desarrolló una teoría del deseo como móvil básico de las obras literarias, que no duda en aplicar al *Quijote*. Esta manera de estudiar la novela cervantina ha tenido diversos seguidores; quizás el principal de ellos sea Cesáreo Bandera, que ha dedicado un libro entero, *Mimesis conflictiva* (1975), a desarrollar las teorías de Girard y aplicarlas a episodios concretos del *Quijote*. En esta misma línea, Louis Combet ha expuesto su idea de la existencia en toda la obra cervantina de

un principio estructurante de raíz psicológica (*Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantès*, Lyon: Presses Universitaires de la France, 1980). Otros trabajos se han acercado a la cuestión desde una perspectiva histórico-filológica, como Monique Joly y Agustín Redondo, quien ha recordado uno de los motivos fundamentales de la aparición –directa o indirecta– del erotismo en esta obra cervantina: el *Quijote*, en primer lugar, es una parodia de los libros de caballerías, obras donde aparecen muchos pasajes, situaciones, motivos y episodios de carácter erótico, por lo que es un elemento que, lógicamente, ha de aparecer por fuerza en esta novela de Cervantes.

Otra línea de investigación ha propuesto estudiar los personajes del *Quijote* como si de personas reales se tratara. Éstos, por tanto, son susceptibles de analizarse a la luz de la psicología moderna, en algunas de sus posibles vertientes. Carroll B. Johnson es, quizás, el más destacado exponente de esta manera de analizar la obra cervantina con su libro *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to «Don Quixote»* (1983). Este tipo de lectura del *Quijote* tiene un lejano precedente en la conocida *Guía del lector del «Quijote»*, de Salvador de Madariaga (1926), y, más cercanamente, en algunas de las obras de René Girard y en el libro de Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau. De «Don Quichotte» à Franz Kafka* (1962). Por este camino, John G. Weiger ha estudiado, utilizando las teorías sobre la personalidad de Carl G. Jung, el proceso de individuación que, a su parecer, tiene lugar en el personaje de don Quijote (*The Individuated Self: Cervantes and the Emergence of the Individual*, 1979); y Ruth El Saffar ha elaborado numerosos trabajos combinando ideas que proceden de estudios sobre la presencia de la mujer y el erotismo en Cervantes (*Beyond Fiction. The Recovery of Feminine in the Novels of Cervantes*, 1984). Es muy interesante desde esta perspectiva la miscelánea que editaron conjuntamente la hispanista antes mencionada y Diana de Armas Wilson, *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), con aportaciones de diverso alcance a cargo de Anthony Cascardi, Anne Cruz, Paul Julian Smith y Maurice Molho, entre otros.

En plena efervescencia celebrativa del cuarto centenario de la publicación me falta perspectiva para evaluar las aportaciones de los dos o tres últimos años; me limitaré a destacar y comentar dos libros muy recientes. Ambos con título muy similar, el primero, es ejemplo y síntesis de una brillante trayectoria en el cervantismo; el segundo ofrece nuevas perspectivas de alcance todavía no del todo mensuradas.

Con un título similar que, además, ha tenido cierta fortuna en el campo del cervantismo, Martín de Riquer (*Para leer a Cervantes*) y Juan Carlos

Rodríguez (*El escritor que compró su propio libro. Para leer el «Quijote»*) publicaron en 2003 dos gruesos volúmenes de singular interés para el que quiera acercarse al *Quijote* con cierta profundidad.

En el primero de ellos, Martín de Riquer, ofrece al lector una muestra amplia de los trabajos cervantinos –algunos publicados previamente, otros inéditos– que ha venido escribiendo desde hace más de cincuenta años y que le ha hecho ocupar un lugar de primer orden en los estudios cervantinos. El volumen consta de cuatro partes en las que se integra la mayoría de sus trabajos cervantinos; en un sentido, estos no ofrecen novedad: salvo dos no publicados, los demás son bien conocidos; reunidos ahora ofrecen cabal medida de la destacadísima labor de Riquer como estudioso de Cervantes y, especialmente, del *Quijote*. Por otra parte, entre la fecha de publicación de cada uno de los trabajos y la de este libro ha pasado un número variable de años. Mucho se ha publicado desde entonces; la actualización bibliográfica es mínima, pero tampoco era necesaria otra más pormenorizada dado el tenor y carácter de la mayoría de los trabajos.

La primera parte de este libro («Aproximación al *Quijote*») la constituye una guía de lectura del *Quijote* pensada en su origen para alumnos de bachillerato, pero que se ha convertido en uno de los instrumentos de consulta sobre la novela cervantina más reiteradamente utilizado, a la par que constituye una obra pionera, pues se anticipa a lo que en los años ochenta y noventa del siglo XX han ensayado otros críticos, pero con fortuna desigual. La primera versión data de 1960; la que se incorpora ahora, tras sucesivas revisiones y puestas al día, supone la octava: todo un éxito para un libro de estas características. Está compuesto de cuatro partes, que van de lo general a lo particular; las dos primeras («Los libros de caballerías» y «Cervantes: vida y literatura») enmarcan adecuadamente el contexto literario y personal que permite entender mejor la lectura del *Quijote* que sigue. Esta parte se cierra con un capítulo muy interesante sobre «El cervantismo» que, si bien es el que acusa más el paso del tiempo, por otra parte afronta una posible definición del término, para luego exponer sus principales hitos.

La segunda parte («Cervantes en Barcelona») combina estudios sobre las posibles vinculaciones biográficas de Cervantes y Barcelona, con el análisis de episodios del *Quijote* y de alguna novela ejemplar relacionados con aquella ciudad; todos ellos presididos por el rigor a la hora de presentar los testimonios, y la cautela para establecer conclusiones.

La tercera parte («Cervantes, Passamonte, Avellaneda») tiene su origen en una conferencia dictada en 1969, luego convertida en libro que, con el mismo título con el que se recoge en este volumen, apareció en 1988. Se trata de un trabajo extenso a caballo entre la pesquisa detectivesca y la historia

literaria en el que se defiende la siguiente hipótesis de trabajo: el autor del *Quijote* de Avellaneda fue un soldado aragonés, Gerónimo de Passamonte, que luchó con Cervantes en Lepanto. Los documentos aportados no son definitivos, pero la argumentación está bien traída, sutilmente expuesta y, en definitiva, la hipótesis se nos muestra verosímil. Independientemente de la opinión que cada uno pueda tener, lo cierto es que el libro publicado en 1988 reavivó y reorientó los estudios sobre Avellaneda, muy olvidados por entonces salvo alguna honrosa excepción, y ha favorecido, sin duda, la publicación de otros posteriores que han revisado y analizado más ajustadamente la influencia del *Quijote* de 1614 en el de 1615, hasta ese momento muy minusvalorada, en favor de la influencia del *Quijote* de 1605 en el de Avellaneda.

Dos textos inéditos cierran este grueso volumen: «Parapilla» constituye una erudita nota filológica que ilumina el significado del apelativo dado a Ginés de Passamonte en el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, y sirve para reforzar la hipótesis defendida en la parte anterior sobre la atribución de la novela de Avellaneda. Por su parte, «Las armas en el *Quijote*» es una nota extensa y divulgativa –quizá el rasgo más característico de este libro– sobre las armas que lleva don Quijote.

Por su parte, el volumen de Juan Carlos Rodríguez introduce al lector en una apasionante época de la peripecia vital cervantina. Dos fechas (1605-1615) delimitan una década cervantina en la que éxito, literatura y supervivencia van de la mano. Este ensayo constituye en parte un intento de explicar esos años a partir de una lectura morosa, detenida de los dos *Quijotes*. Alejado de las ingenuidades con que la crítica se ha acercado muchas veces a la obra maestra cervantina, Juan Carlos Rodríguez se sitúa en una corriente de estudio sobre el *Quijote* que ha ponderado las circunstancias comerciales que rodearon la publicación de nuestra obra maestra. La literatura, como criticaba Cervantes del teatro lopeveguesco, empezaba a hacerse «mercadería vendible», vale decir, es un medio con el cual se puede ganar dinero, vivir de ella. Y este es el axioma que vertebra el libro de Rodríguez: se considera a Cervantes como persona cuya actividad esencial es la de escribir, motivada a su vez por la necesidad más básica: el hambre. La imprenta se ha convertido en un auténtico negocio que podía ofrecer pingües beneficios y Cervantes (como Lope) es creador de algo nuevo que depende del mercado. Por ello, el *Quijote* se convierte así en «un texto directamente comercial» (p. 59), «el primer libro laico que expresa directamente y sin tapujos su intención: está escrito para ser leído en masa» (p. 9); y su autor en un escritor profesional.

En función de estos principios se examina la mayor parte de episodios quijotescos, siguiendo un esquema similar en todos los casos: resumen más

o menos sintético de la aventura y comentario sobre ella, de mayor o menor calado, según los casos. Cervantes es, por tanto, un escritor atento al mercado, y el *Quijote* se entiende como consecuencia de ello. Las sugerentes reflexiones de Rodríguez abren asimismo otras incógnitas no fáciles de resolver: ¿qué papel jugó en todo ello el editor, Robles? ¿Por qué Cervantes decidió abandonar una primera redacción del *Persiles* para escribir una obra muy probablemente pensada como una novela corta, luego convertida en el primer *Quijote*? ¿Por qué espera a 1613 para publicar un tomo de novelas cortas cuando a la altura de 1598, o antes, tenía varias escritas, como atestigua el hoy desaparecido manuscrito Porras de la Cámara? Y, sobre todo, ¿cómo se entiende que este escritor profesional no vuelva a publicar hasta 1613? A esta pregunta sí se enfrenta Rodríguez en un intento de explicar por qué Cervantes «se quedó ‘quieto’ y ello en un momento en que sí quería ser escritor» (p. 230). La respuesta que se ofrece (pp. 231-243) incide en que Cervantes quería ser considerado como un escritor serio a través de las *Novelas ejemplares*: «para Cervantes y para su reducido grupo de amigos literarios, las *Novelas ejemplares* representan [...] su obra cumbre y por fin su confirmación como escritor ‘en serio’» (p. 61). La solución se me antoja problemática porque, en términos de época, el único libro serio que publicó Cervantes fue el *Persiles*: ¿Se pueden considerar realmente las *Novelas ejemplares* como literatura seria? La postura lopesca al respecto es suficientemente reveladora pues a pesar de escribir novelas a partir de 1620, en 1602 las consideraba como «cosa indigna de hombres de letras». Con tales antecedentes creo que es difícil explicar así el retraso de Cervantes en publicar otro libro. Acaso habría que indagar por otros caminos, que tendrían que pasar, quizá, por la vuelta a Madrid, siguiendo los pasos de la Corte y las posibilidades que ésta –como antes Valladolid– ofrecía para una persona que «trata negocios»; y probablemente el fracaso en estas empresas comerciales le haría volver a imprimir sus libros y podría explicar la frase de Márquez de Torres ya referida. Esto implicaría consecuentemente que Cervantes no las tenía todas consigo en lo que se refiere a la explotación comercial de la literatura, al menos en fechas tan tempranas como la de 1605; otra cosa muy distinta es en 1615 ó 1616, cuando prepara para la imprenta el *Persiles*.

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

En este trabajo resumo y sintetizo estudios míos previos adonde remito para una exposición más detenida de las ideas aquí ofrecidas. He aquí las referencias bibliográficas completas:

- MONTERO REGUERA, José: *El «Quijote» y la crítica contemporánea*. Premio Fernández Abril de la Real Academia Española. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- MONTERO REGUERA, José: «La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX», *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, Grecia, octubre de 2000)*, Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, vol. I, pp. 195-236.
- MONTERO REGUERA, José: «Edward C. Riley o el honor del cervantismo», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 4-5 (2004), pp. 415-424.
- MONTERO REGUERA, José: *El «Quijote» durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Colección «Acceso al saber», n.º. 3.
- MONTERO REGUERA, José: «*España en América*: los trabajos cervantinos de Federico de Onís», Diego Martínez Torrón y Bernd Tietz, eds., *Cervantes y el ámbito anglosajón*, Madrid: Sial / Trivium, 2005, pp. 318-331.



## UNA ADARGA ANTIGUA: NOTAS SOBRE LAS ARMAS DE DON QUIJOTE

Álvaro SOLER DEL CAMPO <sup>1</sup>

El término armas tuvo para Cervantes una doble acepción, como práctica o ejercicio de lo militar y como armamento propiamente dicho<sup>2</sup>. Según la primera acepción, la práctica y la destreza de las armas son concebidas como actividades que tanto para él como para sus contemporáneos proporcionaban prestigio. En segundo lugar, este término se aplica tanto para las armas ofensivas como para las defensivas, ya que hace referencia a dagas, espadas, piezas defensivas incluyendo diversos tipos de

---

<sup>1</sup> Director de la Real Armería de Madrid.

<sup>2</sup> Para una aproximación al armamento citado en *El Quijote* ver: ALMIRANTE, J.: *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico*, con dos vocabularios francés y alemán. Madrid, 1869. BERNIS, Carmen: *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid, 2001. BLAIR, Claude: *European Armour, circa 1066 to 1700*. London, 1958. BOCCIA, L.G.; COELHO, E.T.: *L'arte dell'armatura in Italia*. Milan, 1967. BRUHN DE HOFFMEYER, Ada: *Arms & Armour in Spain II. A Short Survey. From the End of the 12th Century to the Beginnings of the 15th Century*. Madrid, 1982. BRUHN DE HOFFMEYER, Ada: «Las armas en la historia de la Reconquista». En: *Gladius*, Tomo especial. «Actas del Primer Simposio Nacional sobre las Armas en la Historia». Madrid, 1988, pp.31-101. BRUHN – HOFFMEYER, A.; CORTÉS, X.: *Glossarium Armorum. Edición española. Armas Defensivas*. Graz, 1981. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, 1611. GAGO-JOVER, F.: *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*. Granada, 2002. GAMBER, O.; SCHULZ, M.: *Glossarium Armorum. Arma defensiva. Tabulae*. Graz, 1972. LAVIN, J.D.: *A History of Spanish Firearms*. London, 1965. LaROCCA, Donald, J.: *The Academy of the Sword. Illustrated fencing books 1500-1800*. (Cat.expo). Nueva York, 1988. LEGUINA, Enrique de: *Bibliografía e historia de la esgrima española*. Madrid, 1904. LEGUINA, Enrique de: *Las armas de Don Quijote*. Madrid, 1908. LEGUINA, Enrique de: *Glosario de voces de armería*. Madrid, 1912. LEYDI, Silvio: «Milan and the Arms Industry in the sixteenth Century». En: *Heroic Armor of the italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries*. (Cat. Expo. Nueva York, 8 de octubre de 1998, 17 de enero de 1999). Nueva York, 1998, pp. 25-33. MARTI, R.; SALA, X.; CALVO, J.L.: *Pistoles, trabucs i pedrenyals. La producció d'armes portàtils de foc a Catalunya de 1462 a 1869*. Barcelona, 1995. NORMAN, A.V.B.: *The Rapier and the Small-Sword, 1460-1820*. London – Melbourne – New York, 1980.

escudos, lanzas, etc.; pero se equipara sobre todo con arnés o armadura. El hidalgo manchego comenzó sus aventuras un caluroso día de julio bajo el peso de un equipo pintoresco, sucio y anticuado que perteneció a sus bisabuelos. Su armadura debió ser a buen seguro heterogénea por tener elementos de distinta procedencia no exentos de remiendos. Las referencias a sus antepasados y a una adarga antigua refuerzan el carácter anticuado de su equipo, hipotéticamente contemporáneo a la guerra de Granada y muy probablemente español como indica la referencia al uso de una adarga como escudo.

Para comprender el equipo con el que Cervantes armó a Don Quijote, dotado de cierto carácter cómico e irónico, es necesario recordar, a grandes rasgos, el equipo que había caracterizado al caballero medieval español, muy similar a los del resto del continente.

Las primeras imágenes de un equipo caballeresco se remontan a finales del siglo XI y la primera mitad del siglo XII, entendiéndose como equipo caballeresco el vinculado a una caballería dotada de un armamento corporal defensivo cuya posesión suponía una diferencia de clase. Durante el alto medievo algunos cuerpos especializados de los ejércitos europeos ya disponían de él, pero su generalización no se había producido a juzgar por las fuentes iconográficas y literarias disponibles. Entre los siglos XI y XIII las defensas de malla centraron el armamento caballeresco, provocando a su vez la evolución del armamento ofensivo. En un principio las estructuras de malla se limitaban a cubrir el cuerpo del caballero mediante lorigas que llegaban a las rodillas y mangas para los brazos, pero entre los siglos XII y XIII la protección se perfeccionó añadiendo otros elementos como los almófares, o capuchones de malla para la cabeza, las manoplas, y, por último, las brafoneras que cubrían completamente las piernas.

Estas defensas se completaban con cascos que hasta entonces respondían a modelos abiertos, semiesféricos o ligeramente apuntados dotados de un nasal o barra que protegía la nariz. Desde el siglo XII el nasal fue sustituido por una pieza a manera de máscara que cubría completamente la cara, iniciando así el proceso hacia los cascos completamente cerrados que surgieron en el siglo XIII. La aparición de estos tipos de cascos fue paralela a la adición de placas metálicas en las defensas corporales de mallas desde el último tercio del siglo XIII, que supusieron el inicio de la superación de las estructuras de mallas hasta entonces dominantes. Durante la primera mitad del siglo XIV se fueron añadiendo piezas rígidas para la protección de las extremidades superiores e inferiores que paulatinamente se fueron articulando entre sí. Las defensas de la cabeza dejaron de ser rígidas para adoptar elementos móviles que serían perfeccionadas a lo largo del siglo XV.

En el último tercio del siglo XIV aparecieron los primeros petos rígidos cubriendo el torso. La combinación de los petos con piezas articuladas en las extremidades y yelmos dotados de elementos móviles supuso la aparición en este momento de las armaduras tal y como las concebimos en la actualidad.

Durante el siglo XV las armaduras fueron perfeccionadas dando lugar a tipos que reflejaban tendencias nacionales más claramente definidas. En el caso español la influencia de los centros italianos, sobre todo Milán, convivió con rasgos propios, pero, sobre todo, el armamento defensivo peninsular se distinguió por el uso de otro tipo de arnés defensivo, compuesto por un capacete, o casco abierto dotado de un ala ligeramente caída; un barbote articulado y una coracina. Esta última consistía en una estructura de placas superpuestas fijadas a un soporte de cuero mediante remaches visibles al exterior ordenados en hileras. Este equipo fue el de mayor difusión durante la guerra de Granada, por lo que alguno de estos elementos podría haberse encontrado en casa de Don Quijote, como lo sugiere Cervantes al comenzar sus aventuras.

La narración de los preparativos de Don Quijote para su primera salida es especialmente significativa<sup>3</sup>:

*No ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.. Lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos habían estado puestas y olvidadas en un rincón. Limpio-las y aderezolas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple, más esto suplió su industria porque de cartones hizo un modo de media celada, que encajada con el morrión hacían una apariencia de celada entera.. Le dio varios golpes de espada y como se rompio le puso una barras por dentro, quedando satisfecho de su fortaleza y teniéndola por celada de finísimo encaje.*

Don Quijote recurre por tanto a piezas de armadura, probablemente de origen diverso, que debieron datar de finales del siglo XV o inicios del XVI. Con ello Cervantes acentuó la imagen estrafalaria con la que se quiso dotar al personaje a los ojos de un contemporáneo y sitúa su armadura en el con-

---

<sup>3</sup> I Parte, cap. I.

texto de las novelas de caballerías bajo medievales. La armadura imaginada debió haber sido lisa, de acero bruñido en su color, sin decoración.

Como defensa de la cabeza alude a un morrión, casco propio de la infantería caracterizado por ser abierto, con calva apuntada o semicircular y una pequeña ala perimetral. En época de Cervantes este término podía ser sin embargo aplicado a otras defensas abiertas análogas como los capacetes. Esta indefinición también es recogida indirectamente por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, donde los define como *capacete o celada*, dos tipos claramente diferenciados por contraponer respectivamente una forma abierta simple y otra cerrada con piezas articuladas. Cervantes utiliza sin embargo este y otros términos con absoluta propiedad como demuestra al distinguir entre morrión y celada en la primera salida del hidalgo y en la discusión sobre el yelmo de Mambrino<sup>4</sup>. En este caso debió equiparar el morrión al capacete, defensa abierta antecesora de los morriones. La referencia al morrión o capacete tiene como finalidad dar paso al cómico juego por el que lo convierte en una celada de encaje como defensa más apropiada para un caballero.

Cervantes parece utilizar las voces celada, almete y yelmo como sinónimos a lo largo de la novela. Las celadas y los almetes son defensas cerradas, al igual que el yelmo, vocablo genérico que por lo general agrupa este tipo de defensas. El almete se considera antecesor de la celada, pero al igual que ella está compuesto por cuatro piezas, tres de ellas móviles: la calva, fija, es la pieza de base para la protección del cráneo, a la que se adaptaban los restantes elementos móviles; el barbote o las yugulares para cubrir la mandíbula; el ventalle para la protección de la cara y la vista, o rejilla para la visión que encaja en el ventalle. Como su nombre indica, las celadas de encaje fueron diseñadas para que las launas o piezas inferiores que protegían el cuello no pudieran entorpecer los movimientos y no dejaran zonas del cuello expuestas. Estas celadas eran propias de las armaduras de guerra, torneo o justa ecuestre, es decir, eran utilizadas exclusivamente por caballeros, como bien recuerda Sancho Panza en el encuentro con los arrieros y carreteros al decir que éstos ni siquiera las habrían oído *nombrar en todos los días de su vida*<sup>5</sup>. La conversión de un morrión o de un capacete en una celada de encaje es constructivamente imposible, sobre todo por la presencia en los primeros de un ala caída perimetral que debería ser recortada y por la necesidad de forjar y soldar completas la mitad inferior de la supuesta celada. Estos impedimentos técnicos son acertadamente subsanados por Cervantes al especifi-

---

<sup>4</sup> I Parte, cap. XXI.

<sup>5</sup> I Parte, cap. X.

car que respecto a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que encajada con el morrión hacían una apariencia de celada entera<sup>6</sup>, es decir, la mitad inferior y todas las piezas móviles eran de cartón y se adaptaban al morrión sin que se especifique si éste conservaba o no el ala. En cualquier caso, sobre todo si tenía ala, su aspecto debía ser disparatado, como bien se especifica en diversas ocasiones al no superar las primeras pruebas de resistencia, al ser calificada como mal compuesta o contrahecha, o al dar lugar a situaciones cómicas. Entre ellas destaca el episodio de la venta, en la que va a ser desarmado por dos mujeres que no pueden quitarle la celada. No pudieron porque estaba atada a la gola con unas cintas verdes que hipotéticamente pretendían subsanar la débil fijación del morrión o capacete convertido en seudo celada. Cortar las cintas supondría desbaratar su estructura, por lo que permaneció con ella toda la noche y al comer, dando lugar a situaciones cómicas que reforzaban su imagen.

El cuerpo del hidalgo estaba defendido por un *coselete*, o media armadura compuesta por gola, peto y espaldar. El peto era uno de los elementos claves de una armadura porque defendía la parte más vulnerable y expuesta del cuerpo, desde el cuello hasta el vientre. Formaba un binomio con el espaldar y podía vestirse con una armadura completa, o sólo ellos, generando así el mínimo equipamiento posible. Cervantes no proporciona ninguna descripción detallada del peto de don Quijote, pero debió imaginar al hidalgo manchego con un peto de caballería a juzgar por las diversas referencias al acto de enristrar la lanza. Si aceptamos que su arnés era antiguo, comparado en el primer episodio de la venta con un *pan negro* y *mugriento* por efecto de la oxidación<sup>7</sup>, probablemente de finales del siglo XV o inicios del XVI, y si también aceptamos que debía ser español por el origen y extracción social del hidalgo, debemos entonces suponer hipotéticamente que se trataría de un modelo típicamente español, liso, sin decoración, forjado de una pieza pero dotado de ristre, con cuello y axilares limitados por un borde ancho y alto. El carácter anacrónico de su armadura es recordado cuando se cae de Rocinante en el encuentro con los mercaderes toledanos, cuando se especifica que *el peso de las antiguas armas* le impedía levantarse<sup>8</sup>.

Debajo de la armadura llevaba un jubón de armar que podría haber tenido piezas de cota de malla cosidas en las axilas para su protección, ya que éstas no son cubiertas por los guardabrazos<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> I Parte, cap. I.

<sup>7</sup> I Parte, cap. II.

<sup>8</sup> I Parte, cap. IV.

<sup>9</sup> II Parte, cap. XXII.

En cuanto al arnés de las piernas, Cervantes sólo especifica en una ocasión la utilización de grebas por el hidalgo cuando éste libera a los galeotes y es despojado de sus armas y vestidos. Es posible que vistiera grebas solas para resaltar el carácter incompleto, anticuado y sobre todo ridículo de su armadura ya que las grebas son las piezas de la armadura que defendían las espinillas y las pantorrillas. Podían ser cerradas, compuestas por dos piezas articuladas mediante bisagras, o medias grebas, con una sola pieza para cubrir la espinilla que se fijaban mediante correas que abarcaban las pantorrillas. La única referencia a su uso es sin embargo importante porque en una armadura correctamente montada las grebas deberían ir acompañadas por unos quijotes, ya que las primeras son su continuación lógica porque los quijotes eran las piezas de la armadura que protegían el muslo. Podían ser medios quijotes de una o varias launas, cuando sólo defendían el frente del mismo, o enteros, en cuyo caso estaban contruidos al menos con dos launas articuladas que protegían la pierna envolviéndola desde la rodilla hasta casi la ingle. Los quijotes incorporaban también una rodillera articulada, que en ocasiones se sujetaban mediante pitones para poder acortarlos o alargarlos. Sorprende que no sean citados en toda la novela y que sin embargo Cervantes eligiera este término como apodo del hidalgo, aunque se haya señalado el parecido con su apellido, el carácter ridículo del sufijo *-ote* en castellano, o el juego con el famoso Lanzarote. En cualquier caso, Cervantes no explica claramente por qué le puso ese apodo, pero si parece obvio que la intención era satirizar, ridiculizar, dar un carácter cómico o extravagante al personaje desde un principio. Cervantes reservó por tanto el nombre con toda la intención. Traducido a términos actuales un contemporáneo suyo leería todas las referencias a Don Quijote como Don Muslera o Don Muslo de la Mancha, siempre cargadas de un carácter cómico y caballeresco de fácil lectura para sus contemporáneos.

En cuanto al resto de su equipo defensivo del hidalgo, Don Quijote efectuó su primera salida armado con una adarga, o escudo de cuero que caracterizado por su peculiar forma bivalva. Las adargas estaban contruidas mediante piezas de cuero plegadas, cosidas y pegadas, sin ningún otro tipo de estructura que actuara como soporte. Por ello eran ligeras y flexibles, aptas para desviar golpes pero no para pararlos frontalmente. Las adargas eran armas de marcado carácter español que se subrayan la procedencia del hidalgo ahondando en sus orígenes. Fueron introducidas hacia mediados del siglo XIII por contingentes norteafricanos de caballería ligera según la tradición musulmana, pero continuaron siendo utilizadas después de la conquista de Granada en los llamados juegos de cañas hasta el siglo XVII. Para un contemporáneo de Cervantes las adargas todavía conservaban el eco de

las antiguas armas nazaríes previas a la conquista. Esta evocación bajomedieval explica que El Quijote comience con una referencia a una *adarga antigua*, quizá nazarí o al menos procedente de la frontera granadina, que remite y evoca el mundo fronterizo militar y caballeresco previo a la conquista.

La referencia al uso de una adarga debe entenderse como un recurso para hacer hincapié en el carácter español de Don Quijote porque no vuelven a ser citadas en salidas posteriores. En la segunda salida del hidalgo fue suplantada por una rodela más acorde con el armamento contemporáneo a Cervantes<sup>10</sup>. Las rodelas eran escudos circulares, aproximadamente de cincuenta centímetros de diámetro, contruidos en madera o acero y de campo levemente convexo destinadas fundamentalmente a parar golpes de armas blancas y de asta. En su época fueron el tipo de escudo más difundido, tanto para un uso militar, como para el desarrollo de determinados juegos caballerescos.

Entre los tipos de escudos citados en la novela también se alude a los paveses como una referencia más al armamento bajomedieval. Los paveses eran unos escudos rectangulares destinados a cubrir la mayor parte del cuerpo. Surgieron como escudos de caballería a finales del siglo XI, pero desde el siglo XIII y hasta finales de siglo XV fueron utilizados como defensa de la infantería, fundamentalmente como armas de asedio y defensa de plazas porque se apoyaban en el suelo para poder agazaparse detrás. Estaban contruidos mediante tablas de madera cortadas longitudinalmente, ensambladas en paralelo para proporcionar la altura deseada con una sección recta o ligeramente convexa. Esta estructura se recubría con cuero, pudiendo estar estucados o no para soportar una decoración pictórica generalmente de carácter heráldico. En época de Cervantes eran armas obsoletas como bien recoge Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611, contemporáneo por tanto a la novela cervantina, al especificar que *se usaron hasta el tiempo de nuestros abuelos*. Cervantes recurrió a ellos en la burla a Sancho Panza en el fin de su gobierno<sup>11</sup>. Sancho fue vestido con dos paveses, uno delante y otro detrás unidos por cordeles, proporcionando una imagen cómica como si estuviera vestido con un tonel de madera. Cervantes juega con la forma, el tamaño y el material con el que se contruían. Por eso especifica que estaba *entablado* y que no podía andar porque se golpeaba con las rodillas, impedimento que a la postre ilustra la baja estatura de Sancho.

---

<sup>10</sup> I Parte, cap.VIII.

<sup>11</sup> II Parte, cap.LIII

En cuanto a sus armas ofensivas, Don Quijote es descrito como *un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*. Don Quijote recogió en principio una lanza presumiblemente antigua, al igual que el resto de sus armas, guardada en un astillero o lancera. Sebastián de Covarrubias definió la lancera o astillero como un estante para lanzas que se ponía para adornar las casas de los hidalgos, situado generalmente en el patio o soportal. Cervantes no especifica cómo era dicha lanza, pero podemos imaginarla, hipotéticamente, como una lanza de pabellones hueca, de justa y no de guerra, utilizadas a lo largo del siglo XVI. Así parece sugerirlo el hecho de que se rompió con facilidad en la venta, ya que las lanzas para justa estaban expresamente concebidas para ser rotas con relativa facilidad, sin la rigidez de otros modelos para evitar accidentes.

Cervantes recurrió a este arma como un instrumento más para fijar su imagen, tanto por las características lanzas que utilizó como por la constante rotura de las mismas, proporcionando entre ambas una aproximación cómica al arma. Es importante señalar que este carácter es resaltado en la primera parte de la obra, pero que sin embargo se pierde en la segunda, en la que no hay tantos enfrentamientos desfavorables para el hidalgo y en la que la lanza dejó de ser utilizada para proporcionar una imagen grotesca del mismo.

En el inicio de la novela, don Quijote recogió en principio una lanza presumiblemente antigua, que no tardó en romperse en la venta<sup>12</sup>, siendo el primero de los al menos cinco cambios de lanza que tuvo que realizar. Cada uno de estos cambios aporta un elemento cómico a la figura del hidalgo. La siguiente lanza utilizada debió tratarse de un tipo para caballería provisto de gocete, porque la enristra, es decir, debería ser una lanza de menor sección en la zona de la empuñadura para que pudiera hacer tope con el ristre. Aunque teóricamente debería ser así, Cervantes deja claro más adelante que don Quijote podía llegar a enristrar casi cualquier tipo de asta, lo cual no dejaba de ser un despropósito que nos hace dudar de la naturaleza de la lanza utilizada. En la aventura de los molinos volvió a romperla, pero sin posibilidad de recambio. Por eso se vio obligado a improvisar para solucionar el contratiempo utilizando un tronco seco de encina o de roble.

Si Cervantes especifica que era seco, y por tanto quebradizo, y que *casi le podía servir de lanza*, es de suponer que no se distinguiría precisamente por tener un asta recta y flexible, ni por ser el arma ideal. Las maderas que busca el hidalgo tampoco son las más adecuadas para una buena lanza, que generalmente se hacían de fresno.

---

<sup>12</sup> I Parte, cap.IV.



Posteriormente volvió a cambiarla, ya que en un rincón de la venta *así un lanzon que allí estaba, para que le sirviese de lanza*<sup>13</sup>. Su contemporáneo Covarrubias definió el lanzón como una lanza corta y gruesa con hierro alto y ancho para guardar la casa, las viñas y los melonares, es decir, lo opuesto a la lanza de un caballero. Posteriormente llegó a enristrar el lanzón, lo cual debía ser imposible si no es concebido como una licencia de Cervantes<sup>14</sup>. Con él continuó hasta el capítulo cuando lo rompe contra un cuadrillero<sup>15</sup>.

En la segunda parte del Quijote las referencias a las lanzas adquieren otro carácter diferente. En primer lugar no hay tantas menciones a la lanza del hidalgo, pero en su lugar sí aporta datos más precisos sobre las lanzas contemporáneas. Estas podían ser de diversas clases según el uso al que estaban destinadas, diferenciándose diversos modelos para caballería e infantería recogidos parcialmente por Covarrubias. Entre las primeras se cita una lanza de armas en manos del caballero del bosque, definida como *grande y gruesa con hierro de un palmo*,<sup>16</sup> es decir, de pabellón estriado y dotada de una punta larga, de unos treinta centímetros, probablemente elíptica siguiendo la tipología contemporánea.

Don Quijote no volvió a usar una lanza de caballero hasta que no le fue proporcionada una por el duque durante su viaje a Barcelona. Entonces se le proporcionó otra lanza para su enfrentamiento con el lacayo Tosilos, a la cual se le había quitado la punta por precaución inhabilitándola como arma<sup>17</sup>.

En cuanto a su espada, tampoco podemos descartar, hipotéticamente, que formara parte del conjunto de armas viejas que halló en el desván. En ese caso sería una espada bajomedieval, con hoja recta de doble filo y empuñadura con pomo discoidal o redondo y arriaz recto o curvado provisto de patillas. En cualquier caso, nada se especifica sobre ella ni sobre sus aspectos simbólicos, lo cual llama la atención en un contexto caballeresco.

Por el contrario, en El Quijote también se citan algunas espadas legendarias de manera concisa, pero efectiva por el carácter de la obra. El carácter legendario viene dado en un caso por su autoría y en tres por sus propietarios. El primero alude a las famosas espadas llamadas del perrillo por la forma de la marca de armero<sup>18</sup>. Los restantes aluden a la espada Tizona

<sup>13</sup> I Parte, cap. XVII.

<sup>14</sup> II Parte, cap. XVIII.

<sup>15</sup> I Parte, cap. XXXVII.

<sup>16</sup> II Parte, cap. XIV.

<sup>17</sup> II Parte, cap. LVI.

<sup>18</sup> Ver: DUEÑAS BERAIZ, Germán (2000): «Julián del Rey: Nuevos datos sobre su figura». *Glaadius*, XX, pp.269-284.

del Cid, utilizada como un recurso socarrón de Sancho tras el encuentro con los yangüeses; a la llamada espada de Roldán que Cervantes pudo ver en la Real Armería de Madrid donde todavía se conserva; y por último, de manera indirecta, a la leyenda asociada a la espada de Diego García de Paredes. Cervantes introduce una referencia a este personaje en la tertulia que sobre los libros de caballerías tuvo lugar en la venta donde se hospedaba Don Quijote. Un sacerdote refiere las hazañas de esta figura convertida en legendaria, entre ellas el haber detenido a todo un ejército en la entrada de un puente sólo con su montante o espada de dos manos. Esta referencia en El Quijote también debe ser entendida desde el contexto de las espadas contemporáneas, porque el suceso en cuestión dio lugar en España a que durante el siglo XVI algunas espadas fueran grabadas en la hoja con inscripciones alusivas a dicho personaje.

Dentro del equipo de un caballero tampoco podemos olvidarnos de los arreos de Rocinante y de otras monturas. Entre ellos sólo se hace diversas referencias a las sillas de montar, aunque sin grandes detalles por tratarse de un objeto cotidiano bien conocido por el lector contemporáneo. Por ello no encontramos datos precisos que permitan identificar tipos específicos desde el punto de vista formal, aunque sí podemos hacerlo desde el funcional. En el Quijote, Cervantes se refiere a los modelos genéricos de *sillón*, *silla rasa* y *jineta*. El primero respondería al modelo convencional de arzones delanteros altos y rectos, mientras que los traseros serían altos y curvos recogiendo los riñones. Por el contrario la silla rasa y las sillas a la jineta se distinguirían respectivamente por no tener arzones o porque éstos eran muy bajos. Esta distinción procede de las distintas necesidades de las dos escuelas de monta practicadas en España desde el medievo. La monta a la jineta se definía porque las acciones o correas que sujetan los estribos se llevaban cortas, obligando a tener las piernas flexionadas, en sillas sin arzones o con arzones bajos que permitían una gran movilidad. Por el contrario, la monta a la brida se realizaba con acciones largas y las piernas estiradas en sillas de arzones altos, más adecuadas para la caballería pesada o para viajar.

Por todo ello debemos considerar que las armas de Don Quijote debieron corresponder a un equipo obsoleto e incompleto, de procedencia heterogénea, es decir, debieron ser piezas probablemente pertenecientes a diferentes armaduras que habían quedado arrinconadas y oxidadas en la casa familiar. La referencia a un morrión, en realidad un capacete, sugiere que probablemente dataran de época de los Reyes Católicos. La pretendida conversión en una celada de encaje contemporánea a Cervantes parece ahondar también en este sentido y en la imposibilidad de disponer de un equipo contemporáneo. La ausencia de algunos elementos claves en la armadura de un

caballero reafirman que se trata de un conjunto de piezas no utilizado durante mucho tiempo. La utilización de una adarga antigua en su primera salida remite igualmente a los años cercanos a la conquista de Granada, pero sobre todo incide en la procedencia española del hidalgo, evitando las dudas que podría haber producido la descripción de un equipo estrictamente contemporáneo a Cervantes. La elección de un equipo de estas características se explica únicamente por su intención de fijar una imagen cómica, o cuando menos chocante, a los ojos de sus contemporáneos, quienes verían en él una extraña figura armada con un desaliñado equipo bajomedieval opuesto a la imagen del caballero transmitida en las novelas de caballerías, como claramente vio el ventero en su primera salida<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> I Parte, cap. XXXVII.

## EL HIDALGO, EL CORTESANO Y EL DISCRETO

### Tres derivaciones hispanas del ánimo caballeresco

Miguel ALONSO BAQUER<sup>1</sup>

Se dió un salto cualitativo muy notable en la actitud ética ante la vida allá por el siglo XV que para nuestro objeto –el humanismo de las armas– podríamos sintetizar diciendo que las virtudes del Caballero fueron subestimadas ante la exaltación de las virtudes del Héroe. Se salta desde el cuidado de la honra, que la caballerosidad bien entendida había comunicado como sano ideal a las bases sociales de la España renacentista, al culto del honor, que el heroísmo clásico hará depender, ante todo, de la valentía o coraje de un príncipe, más que de la lealtad entre compañeros de armas.

La *Segunda Partida* de Alfonso X el Sabio en su título XXI (Ley IX) había ofrecido la triple clave del primer sistema de virtudes del que fue consciente el Caballero medieval: lealtad, honra y vergüenza. Desde una sola virtud explícita, la lealtad y desde otra implícita, la fidelidad, el Caballero se ocupaba de la defensa de todos, guardaba el buen nombre de su propio linaje y procuraba eludir la caída en vergüenza.

Sánchez Albornoz, en su día, desarrolló lo que habían querido decir sobre el ánimo caballeresco Raimundo Lullio y el infante D. Juan Manuel, ofreciéndonos lo que sería una primera derivación de la caballerosidad hacia el ideal heroico. Y escribió en *España, un enigma histórico*:

*«La honra se vinculaba a la lealtad y al valor. Exige la fidelidad al ideal y a las empresas nacionales y al cumplimiento del deber frente a la comunidad allí donde el destino*

---

<sup>1</sup> Instituto Español de Estudios Estratégicos.

*hubiera colocado al español. Y a la par requería el coraje heroico en la práctica de la lealtad y en el ejercicio de la misión personal de cada uno».*

La honra se sitúa por D. Claudio como corolario del culto al Príncipe, que es el único Héroe poseedor de todas las virtudes. Y esta derivación (o retorno) desde lo caballeresco hacia el heroísmo, en su opinión, dará lugar a estas cinco variaciones de la honra.

*«La honra se proyectaba por sendas muy varias sobre la vida de todos los hispanos. Todos estimaban mucho la honra-jerarquía y gustaban de acrecentarla; eran muy celosos de la honra-homenaje personal que ora recibían ora tributaban según los casos; cuidaban con pasión de ganar la honra-gloria en las batallas o en la vida pública y vivían siempre en guardia para conservar su honra-fama o para vengar su deshonra y restaurar su honra-crédito».*

Son cinco las variaciones del tipo ideal de honra que Sánchez Albornoz encuentra en el Siglo de Oro. La valentía (en el horizonte de la heroicidad) ha sustituido a la lealtad (en el horizonte de la caballerosidad). Hay una catarata de denominaciones que circundan el culto al Príncipe. La honra era jerarquía social, era homenaje personal, era gloria en las batallas y era fama y era crédito. El honor suplanta al hambre de honra y se entra en una dinámica que ya no es la de Raimundo Lullio en el *Libro de la Orden de Caballería* ni la de D. Juan Manuel en el *Libro del Caballero y del Escudero*.

*«Los caballeros tienen honor y señorío sobre el pueblo para ordenarlo y defenderlo... El caballero es un hombre elegido entre mil para tener el oficio más noble de todos... Así como la caballería da todo lo que es propio del caballero, así el caballero debe emplear todas sus fuerzas en honrar la caballería».*

Este lazo entre la persona del caballero y la institución de la caballería había sido una invención nueva, una Nueva Milicia, tal como la había proclamado siglos atrás Bernardo de Claraval. No se identificaba al caballero con la nobleza de sangre sino con la aceptación del mensaje evangélico. Se buscaba la enmienda de un desorden en la naturaleza de las cosas. Se consideró necesario que alguien ejerciera dignamente el oficio de mantener la justicia desde el núcleo de la Cristiandad.

*«Faltó en el mundo caridad, lealtad, justicia y verdad; comenzó enemistad, deslealtad, injuria y falsedad y de ahí nació error y turbación en el pueblo de Dios... Al comenzar en el mundo el menosprecio de la justicia por discriminación de la caridad, convino que justicia recobrase su honra por medio del temor».*

Llullio murió ya octogenario en 1315. En 1314 había sido quemado vivo el Gran Maestre de la Orden del Temple y en 1453 será decapitado el Maestre de la Orden de Santiago D. Álvaro de Luna. Lo grave era que con ello se ponía en cuestión el poder de mandar y el poder de juzgar que habían confluído en el caballero de origen noble. La caballerosidad, por tantos elogiada, no se fundaba en la valentía frente al enemigo sino en el servicio a la paz y a la justicia.

Se produjo una disyuntiva entre dos niveles de categoría social, el aristocrático y el plebeyo. Y se le dio confianza suma al caballero villano, la síntesis nueva de hidalguía y caballería. Es lo que luego se denominó caballero pardo o pardillo (Lope de Vega). No era así en Llullio ni lo será en Cervantes.

*«Hidalguía y caballería concuerdan entre sí, pues hidalguía no es otra cosa que continuado honor antiguo; y caballería es orden y regla que se mantiene desde el tiempo en que fue instituida hasta el tiempo presente».*

Y concluye Llullio: *«Si armas caballero a hombre que no sea hidalgo haces que sean contrarias hidalguía y caballería en lo que haces».* Cervantes, al escribir *El Quijote*, prolonga hasta el siglo XVII esta conclusión propia del siglo XIV, que no del Siglo de Oro.

Para *El Quijote* estaba claro que *«la caballería consiente que pueda haber (o tener) caballería algún hombre de nuevo honrado linaje en atención a sus muchas nobles acciones y con permiso de algún noble príncipe».*

Cabía, pues, un repertorio de salidas para la caballerosidad que no requerían culto al heroísmo. En la historia se fueron dando hasta estas cuatro derivaciones, la del hidalgo que se esmera en la ingeniosidad, la del cortesano que apunta hacia la gentileza, la del discreto que se concentra en la atención a la realidad de su entorno y finalmente una cuarta, la del seductor, que se gozará en el ejercicio de la galantería.

Naturalmente que el juego entre estas cuatro derivaciones, contemplado por escritores tan eminentes como Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Baltasar Gracián y Tirso de Molina, dará pie a una nostalgia del ánimo

perdido (o a punto de perderse), que era el caballeresco. En la modernidad más reciente –siglo XIX–, la idea de retorno tomará las notas de unas formas nuevas de caballerosidad que serán vividas, ora por el caballero de la resignación, ora por el caballero de la fe. Pero éste desenlace pertenece al declinar del siglo XIX y será propio de quienes ya no podían ser ni siquiera héroes patéticos o románticos, sino héroes trágicos. De aquí que lo apuntado como modo de ser del burlador por Tirso de Molina, tuviera la oportunidad de máximo desarrollo situándole en la estela del Fausto de Goethe, un egoísta que sí que venderá su alma al diablo con tal de ganar el amor de una doncella.

### *1. El hidalgo, un ser ingenioso*

Se dio un gran salto (de nuevo hacia el siglo XVI) entre la vergüenza del Caballero (honra medieval, cuya síntesis ética se constituía en lealtad) y la magnanimidad del Héroe (honor renacentista, que se precipitaba en valentía).

Atrás quedaba en el tiempo de la Antigüedad Clásica la figura del guerrero de las epopeyas donde se exhibían hacia el vencido en noble lucha tanta generosidad, como delicadeza y templanza. Todavía no se habían generalizado la simpatía y la compasión hacia el soldado de filas, atento al cumplimiento riguroso de un deber, propias de la literatura sentimental del Siglo de las Luces. Mucho menos se pensaba en aceptar el prestigio del militar de carrera, si un jefe se demostraba competente allí donde después arraigó el Romanticismo.

No se hablaba en la España del Siglo de Oro del honor de las armas y menos aún del honor militar, temas que serán ambos muy decimonónicos. Hay que llegar a Napoleón para que alguien confiese que todo un pueblo, al alzarse en armas contra la invasión de sus tierras, se había comportado como un hombre de honor, –el pueblo español–.

Los modos de existencia que estaban patentes en la realidad histórica eran: el modo peregrino y quijotesco de la hidalguía cervantina; el modo, entre cortesano y rural, de sentir la honra propia de un padre de familia del teatro de Calderón; el modo, urbano y señorial, de la discreción gracianesca y quizás in fieri el modo desvergonzado, pero nada picaresco, de burlarse de los sentimientos de la mujer característicos del D. Juan de Tirso de Molina.

Miguel de Cervantes crea la figura de un caballero, –caballero andante, para subrayar en ella la ausencia de lo aristocrático y la presencia de lo popular–, al que califica de ingenioso hidalgo. Es una derivación, fiel en lo esencial al modelo de Alfonso X, de Lullio y de D. Juan Manuel. Nada hay en D. Quijote de apología del heroísmo clásico que todavía Cervantes iden-

tificaba con la hazaña sobresaliente de un príncipe y con la presunta sacralización del poder en el vértice de una monarquía católica.

D. Quijote vive poseído por una sóla pasión, la de servir, que en absoluto se orienta en su intimidad hacia el oficio de mandar ni hacia la capacidad para juzgar. Quiere ser justamente famoso, pero sólo por sus buenas obras. En nada se aplica a crear milicias o ejércitos con aires de reconquista o de cruzada. No prepara batallas contra un enemigo definido, ni se ofrece como gobernador de ínsulas, quizás porque en absoluto se cree (o se sabe) capacitado para dictar sentencias. Es, eso sí, un esforzado liberador de quienes están encadenados. Se pone siempre del lado de quienes, a su apresurado juicio, están siendo víctimas indefensas de quienes le resultaban al ingenioso hidalgo hombres demasiado apasionados porque se haga pronta justicia, —los funcionarios reales, en su caso—.

Cervantes nos deja ver con suma claridad que D. Quijote es un ingenioso hidalgo que se ha vuelto loco para así sentirse más obligado a deshacer entuertos. No es un Guerrero, ni tampoco un Soldado. Mucho menos un Capitán. Ni va a la guerra, ni sienta plaza en filas, ni forma partidas. Para no ser un Caballero solitario le basta la asistencia de un Escudero a quien pretende instruir de palabra en la norma de conducta que a sí mismo se aplicaba con sumo rigor.

La honra se les supone a los dos, —al Quijote y a Sancho—. El honor (o los honores) del Caballero puede esperar un tiempo antes de ser reconocido por las gentes. Lo que ambos pretenden al unísono es la fama que les viene de la virtud, no de la hazaña. D. Quijote, en tanto presunto Héroe, en nada se parece a los demás héroes de la antigüedad. Es, quizás, como dirá el crítico Charles Moeller en *Humanismo y Santidad*, (antecedente de su magna obra *Literatura del Siglo XX y Cristianismo*) un hombre bueno, humilde y sabio cuya existencia sólo tiene sentido desde la religiosidad más íntima.

D. Quijote sufre la dolorosa vivencia de una pérdida. Algo muy valioso, el ánimo caballeresco, estaba perdiendo vigencia. Y no era deseable mantener la situación de descrédito sin mostrar que seguía siendo posible el ejercicio de la caballerosidad en la forma de hidalguía. ¡Aunque a él se le negara la oportunidad de ser un héroe por no se sabe bien que hechizo, siempre a cargo de un enemigo oculto!

Un libro de Francisco Garrote Pérez, *La Sociedad Ideal de Cervantes*, nos separa del culto al principio monárquico que descubrimos en el «gran teatro del mundo» de Calderón de la Barca. Y nos distancia de las «engañosas estancias» que Baltasar Gracián calificaba de tentaciones al discreto peregrinaje de los dos personajes suyos, los de *El Criticón*, Andrenio y Critilo. La depuración ética de la honorabilidad, que los autores clásicos hacen en beneficio de la honra y en demérito del honor, ofrecerá en Tirso de Moli-



na el mayor de los contrastes al crear la figura del burlador de Sevilla. Y también la del condenado por desconfiado, ahora transferidos a tierras de Italia, para mejor expresarse a sí mismos como nuevos arquetipos universales de hombre, los de la modernidad.

La moral del soldado honrado de infantería, que esperará al reinado de Carlos III para entrar en las Reales Ordenanzas por la puerta grande, no eran el objetivo del ingenioso hidalgo se la Mancha, que no buscaba disciplina militar sino libertad del alma para obrar siempre bien.

La Primera Parte del Quijote presenta al modelo cervantino de honra en la figura de una mujer, Marcela, que ha provocado con su desdén la muerte voluntaria del refinado pastor que era su enamorado, el estudiante Grisóstomo.

*«Yo nací libre y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos... Tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie».*

Parece a todas luces que estamos en la antítesis del soldado; pero no hay tal, sino la antítesis del Cortesano. Cervantes le está abriendo una vía a la verdadera nobleza en el ámbito natural de la hidalguía que era la soledad de los campos. Del roman de caballería ha saltado el ingenioso hidalgo a la novela pastoril. Lo negado como ideal es la cortesanía del vergonzoso en palacio (que diría Tirso de Molina).

La ingeniosidad cervantina consiste en saber a ciencia cierta que la verdadera nobleza nunca se hereda por sangre, ni por ascendencia de cuna. La nobleza reside en la virtud, propia e interiorizada, que se gana al obrar bien. No es algo externo a la persona. «Obras son amores y no buenas razones» les dirá el Quijote tanto al clérigo como al ama, y al bachiller, en cuanto les oiga teorizar sin altura de miras sobre el bien honesto.

*«La verdadera nobleza consiste en la virtud... La sangre se hereda y la virtud se enquista. Y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale... La honra puédela tener el pobre, pero no el vicioso; la pobreza puede anublar a la nobleza; pero no oscurecerla del todo».*

El mensaje valía también para los soldados y marineros de los Reales Ejércitos y de la Real Armada de la Monarquía Católica. Pero no iba dirigido a ellos. El hombre común, –el ser del hombre– debía construir con sus méritos un personal porvenir del todo digno en sí mismo considerado.

Don Quijote es un caballero andante. Es el caminante, –mejor sería decir como Ignacio de Loyola, el peregrino–, que va hacia los santos lugares de su oficio, en su caso, los santuarios de la caballería. Pero no para triunfar en un torneo sino para conquistar una sabiduría sobre la realidad de las cosas, haciendo el bien y practicando la justicia. Y lo dice de esta forma tan ingeniosa, es decir, tan penetrante:

*«Es una ciencia (la sabiduría) que encierra en sí todas o las más de las ciencias del mundo... (El caballero andante)... Ha de guardar la fe a Dios y a su dama, ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla».*

## 2. El hambre de fama y de honra

No es ésta, ni la síntesis de las virtudes del hombre de bien ni lo que pregonará luego como hidalguía el romanticismo alemán tras haberla encontrado reflejada en los dramas de Calderón y nunca en los relatos de Cervantes. La interpretación decimonónica de lo hispánico desde Europa Central peca de idealista, de simbólica y de mitológica allí donde hubiera sido suficiente señalar el arraigo debido de la mejor idealidad en lo más prosaico como la solución recomendada por Cervantes.

Harri Meier en una obra de 1940 (que esperó a 1985 para ser traducida) no se olvidará del papel de la gracia divina en los cuatro escritores aludidos para mejor comprender las cuatro derivaciones de la caballería encarnadas por el hidalgo de Cervantes, el cortesano de Calderón, el discreto de Gracián y el seductor (burlador) de Tirso. La obra se titula *Sobre la gracia y la dignidad*. Y lleva por subtítulo... *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Una polémica entre Kant, Schiller, Goethe y Hegel*.

Más preciso que los alemanes citados se muestra nuestro Menéndez Pidal, después de habernos ofrecido renovada la figura caballeresca del Cid. En *Cervantes y el ideal caballeresco* (1948) escribirá D. Ramón:

*«El caballero debía distinguirse como individuo único... Existe la autonomía aventurera de los individuos caballerescos».*

Cervantes sabe que la hidalguía para ser eficaz tenía que levantar un puente entre lo personal y lo social. La caballería había dispuesto un orden caballeresco como solución al riesgo del ensimismamiento (que era tanto un peligro del Héroe como una tentación del Caballero).

La hidalguía del Quijote pretende vivir en el hiato entre las cualidades morales y los cometidos ético-sociales. Y Cervantes no lo olvida porque nos dice lo siguiente, según Menéndez Pidal, para dejarlo claro.

*«Don Quijote tiene además ideales sociales y políticos de mayor alcance, que sólo en parte quedan cubiertos por el ideal caballeresco».*

El hombre de honra del ingenioso hidalgo no se agota en lo que por él se dice, que es simplemente la búsqueda de las aventuras que le permitan la creación ex nihilo de una fama de Héroe:

*«¡Dichosa edad y siglo glorioso aquel donde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de tallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro!»*

La heroicidad en Cervantes –caso del Persiles– es más literaria que política, más humana que cortesana, más humana (en general) que castrense, marcial o militar (en particular). La caballerosidad en Cervantes –caso del Quijote– es un fenómeno social, el de la hidalguía sublimada.

*«Una de las cosas que más debe dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa».*

La hidalguía en que desemboca Cervantes supone un rechazo de la heroicidad del Barroco. Pero también de la militancia reglada del soldado al servicio del Rey.

*«Los caballeros han sido reemplazados ya hace tiempo por los soldados; el combate individual por la movilización de las masas y las armas de fuego han hecho su entrada triunfal».*

Y es que la ingeniosa hidalguía de Don Quijote no se formaliza como Orden de Caballería. Carece tanto de liturgia como de vida en común en un

convento de célibes. Pero dará por supuesto que existen por todas las Españas otros muchos hidalgos tan peregrinos como él. Pero en absoluto será concebible un quijote-soldado con otros, es decir, una compañía de quijotes.

El ingenioso hidalgo no se inquieta por la transformación del mundo. No es ni un reformador, ni un inquisidor. Quiere su autorrealización personal, que es lo que dice de él Vicente Gaos. Su personal valentía a veces aparece como más importante que la lealtad personalizada. Pero en el fondo, lo primordial para Cervantes en el Quijote es la síntesis en su interior de la justicia cardinal con la caridad teologal. Sólo al servicio de estas dos categorías tendrá valor el esfuerzo de su brazo. Y le comunica a Sancho para elevar su deprimida moral esta noticia esperanzadora:

*«Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro».*

La vocación de la caballería andante propia del hidalgo Don Quijote consiste en una restauración que incluso eluda la primacía del heroísmo de los clásicos que nos había traído el Renacimiento. Es un ánimo, no es un ideal.

Los ideales en concreto de Don Quijote no pasan ni por la caballerosidad (en el sentido cristiano medieval) ni por el heroísmo (en el sentido humanista). Se forja con su figura un peculiar modelo de hidalguía desmilitarizada. Heinz-Peter Enders al describirlo habla de igualdad, de estado, de paz, de verdad, de justicia y de libertad. El sentimiento del honor no es la clave del quijotismo. Ni el discurso de las armas y de las letras nos ofrece al contraste de lo civil y de lo militar luego exagerado por la generación del 98. El núcleo está en la vivencia de la honra que se entiende como autoestima clara de un oficio ya viejo, que es el oficio de las armas ejercido en soledad.

*«Voy por la angosta senda de la caballería andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra».*

El aprecio de la honra y de la fama se superpone al de la virtud en el Quijote. Nótese la ausencia de la gracia divina como factor decisivo a la que sin embargo se respeta.

*«Si tomas por medio la virtud y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que los tienen príncipes y señores, porque la sangre se hereda y la virtud se enquistá. Y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale».*

Estamos, como quiere Américo Castro que estemos, en una nobleza que viene de la virtud estoica, es decir, de la de Petrarca. Erasmo y Luis Vives, interiorizada e independiente del tríptico nobiliario «fama, casta y linaje». La deseable unión del espíritu caballero y de la sabiduría clerical evitará la belicosidad que se desprendía del culto al Héroe y abrirá un espacio al servicio nada bélico del hidalgo.

*«Por mucho que insista en el poder de las armas, Don Quijote se rige en definitiva por un ideal de paz... Don Quijote alcanza mediante las armas «la depuración interior del ser humano» porque las armas sirven a la justicia y a la virtud».*

Es un retorno al Caballero de Raimundo Lullio y de D. Juan Manuel, y al espíritu que estaba en las Partidas de Alfonso X, paladín de una justicia militante que liberara de sus cadenas a quienes les llevan cautivos para ser juzgados en la Corte. El sentimiento que priva es el amor a la libertad individual, que no el del honor de una estirpe. En absoluto se trata de remitir un ejército a Viena para vencer al Turco, el enemigo exterior de la Cristiandad. Se trata del autodomínio de las pasiones más egoístas. Para no ser esclavo de una herencia no deseada ni siquiera querrá figurarse a sí mismo siendo padre de familia, cual si se hubiera casado con Dulcinea, por ejemplo.

*«Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida... El cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres».*

Cervantes hace militar al hidalgo de la Mancha en la defensa de la justicia, aunque sea con notorias imprudencias. Cree, como Mateo Alemán, que sin esfuerzo de la persona no viene dada la justicia y hace reaparecer la frase más emblemática del libro de Job, un modelo de hidalguía, que él había sacado del Antiguo Testamento.

*«La vida del hombre milicia es en la tierra; no hay cosa segura, ni estado que permanezca, perfecto gusto, ni contento verdadero; todo es fingido y vano».*

Es así la hidalguía: *«Le pareció –se dice desde el comienzo de la gran novela– conveniente y necesario hacerse caballero andante así por el aumento de su honra como para el servicio de su república porque la honra y las virtudes son adornos del alma».*

Las virtudes del hidalgo hablan de la merecida consideración de su indudable honra, del prestigio que se le otorgará, de la distinción que él ganará para sí y de la estima social que se le debe. Pero, en definitiva, todo se reduce a la fama, algo que llega a ser, en palabras de Enders, sinónimo de la virtud. Lo decisivo de esta fama quijotesca del ingenioso hidalgo no viene de hecho sobresaliente alguno al que se denomine hazaña. Ni tampoco de la virtud en abstracto, como sería una ausencia de culpa o de mala intención. Llega como consecuencia directa de un catálogo de buenas obras que nada tienen que ver con la milicia organizada de un Ejército o de una Orden militar. Pero menos aún dependerá de las estancias de una Corte, es decir, del favor regio.

*«Dejando aparte que ha de estar adornado de todas las virtudes teologales y cardinales... ha de guardar la fe a Dios y a su dama... los caballeros andantes son los ministros de Dios en la tierra y son brazos por quien se ejecuta en ella la justicia».*

Nada apunta en el Quijote a la figura del Cortesano, como hiciera antes que él, Baltasar Castiglione, «un estado de perfección del hombre en su totalidad». Cervantes refiere a la realidad concreta de lo que hace a cada uno «hijo de sus obras». La honra cervantina, que para Américo Castro era un tributo de la virtud (cuando no una mera apariencia de lo virtuoso, como se temía Baltasar Gracián) vuelve a ser –Calderón y Tirso, le darían la razón– una sombra... de la verdadera virtud.

*«De mí, sé decir que después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos».*

Faltan en absoluto las referencias a las virtudes del soldado honrado de infantería, es decir, el de los Tercios. Se sugieren rasgos del estoicismo de Erasmo y hasta del espíritu corporativo de la Compañía de Jesús. Quien se sabía armado Caballero era llevado a un modo de conducta que otros seres humanos deberían compartir, El Hidalgo de la Mancha supone que existen otros seres tan ingeniosos como Don Quijote a los que convendría hacerles algún caso porque son también modelos ejemplares de proceder para su tiempo.

Cervantes nunca celebra que héroe para un tiempo sea sólo aquel que se asienta por herencia en la cumbre del poder. ¡Quien habiendo nacido noble se rodea de vasallos o de súbditos! Se distancia él, del tema del honor aris-

toocrático porque le da mayor categoría ética a las virtudes que corresponden al Caballero villano que a las cualidades del Héroe clásico, que es sólo un hombre sobresaliente en sí mismo y considerado sin más como superior por las gentes de la época, aunque en nada se esfuerce para demostrarlo con buenas obras. El Príncipe de Maquiavelo, podría pasar por Héroe, pero nunca por Caballero. Menos aún por un ingenioso Hidalgo como Don Quijote, según Cervantes.

### 3. *El cortesano, un hombre gentil*

La segunda derivación del ánimo caballeresco dada en el siglo XVI fue recogida en una obra clásica, *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione. No es cuestión irrelevante la de percibir su presencia en el teatro del Siglo de Oro; pero el ejemplo más significativo a favor del cultivo de la gentileza (o arte de parecer bien a las gentes de alcurnia) lo encontramos en Calderón de la Barca algo más tarde.

Calderón se empeñará en dilucidar las consecuencias del sentimiento del honor mal entendido en la sociedad cortesana de su tiempo. Los problemas de la cortesanía, sin embargo, no son específicos del hombre de armas. Se dirá que existen gentilhombres (incluso soldados gentilhombres que anuncian el tipo anglosajón del «gentleman»). Y se recordará que, siendo la obediencia camino hacia la mejor y principal hazaña, necesariamente habrá de entenderse a la milicia como una religión de hombres honrados. ¡No se dice honorables!

El Cortesano, hombre gentil, preludia más al padre de familia que al soldado honrado. Pero su figura también se establece en la órbita de la honradez. El gentilhombre actúa como guardián de la castidad de su esposa y de sus hijas. La honorabilidad suya se aplica antes al combatiente que supera graves pruebas en el campo de batalla que al gentil cortesano cuyo escándalo siempre viene detrás de la mentira que se pronuncia en su presencia. Una mentira que nace de la cobardía de quien prefiere presentarse sin mérito como Héroe, a decir la verdad y a cumplir su palabra de Caballero. La leyenda titulada luego «A buen juez, mejor testigo» expresa muy bien cual era el mayor pecado del Cortesano, el incumplimiento de lo que se había prometido que surge junto a la negativa a reconocer que hubo una promesa ante el Crucificado en la Vega toledana.

Las comedias de capa y espada, los dramas de honor y las tragedias sin salida fácil tienen un sentido muy preciso a favor del Honor de un personaje principal. La autoridad, para decretar que hubo un mérito, se vincula a la

aparición del mejor alcalde, que es el Rey. Pero el reconocimiento más amplio de la Honra está al alcance de todo hombre de bien. Los oficiales reales, los corregidores, los capitanes y en una palabra, los cortesanos, están siempre tentados a seguir por muy concretas pasiones para mantener (o salvar) mejor su prestigio (o su buen nombre) un comportamiento hipócrita. Si faltan a sus compromisos en aras de un vicio (o tras haber cedido a algo inconfesable) se ocultan en un disfraz, llegan a mentir y lo hacen con mayor frecuencia cuanto más cobardes sean. La mentira de la boca parte de la cobardía del corazón. En el escenario teatral hay escándalo porque a veces faltan a la verdad quienes más presumen de poseer palabra de caballeros.

El espacio teatral calderoniano hace posible la existencia del orden. Dentro de un orden (querido por Dios) algunas comunidades libres –una honesta familia o una compañía de soldados– rinden culto a la verdad. Tienen honra, no por la altura de su nacimiento, sino por la decidida voluntad de ser fieles a las normas racionales o a las doctrinas reveladas que en su día aceptó cada persona para sí misma.

La realidad de la guerra y de las batallas, si aparece en el teatro de Calderón, son noticias que se mueven en la lejanía. Alguien había mostrado valentía y alguien había incurrido en villanía. Todo estaba claro. No hay drama. La realidad cercana de la Corte es artificiosa. El gran teatro del Mundo debería aprender de la realidad del Campo, que era más limpia. Hay menosprecio de Corte y alabanza de Aldea. Y cuidado sumo por salvaguardar la intimidad familiar, que es un peculiar señorío donde nadie miente. Es el hogar aquel sitio donde la virtud brilla más. Si llega el Rey a una villa para dictar una sentencia es porque el Rey ha salido de la Corte y se ha personado en la Aldea.

En las aldeas y caseríos viven seres dignos cuya honra no debe serle arrebatada por los frívolos cortesanos, ni siquiera por el mismo Rey que llegara hasta allí disfrazado de galán. Tirso y Calderón coinciden en ello, –el honor es el patrimonio del alma que sólo es de Dios, aunque la hacienda y la vida deban dársela al Rey. La novela picaresca para explicar lo contrario como muy frecuente pondrá su escenario en la ciudad donde pululan los transgresores. Si los libros de caballería habían hecho del Villano, un anticaballero; ahora la picaresca hace del Pícaro un antihéroe.

Se trataba de salvar al Hidalgo (rural) del contagio del Cortesano (palaciego). Lo que se salva es la honra del Padre de familia que, a diferencia del honor del Príncipe del Reino, no pretende fama ni busca gloria; aunque sí buen nombre para sí y para los seres débiles acogidos a su tutela.

El drama del honor calderoniano parte de una injuria (o de una violación del orden ético) que, aunque se refiera a una mujer engañada, convier-



te en responsable al hombre que la tiene a su cargo. No se le hace sufrir tanto al verdadero culpable de la deshonra como al deficiente guardián de la honra de los suyos.

Hay en el ambiente una obsesión por la pulcritud, por la pureza y por la castidad de un conjunto sólido de seres humanos, en principio intocables. Es una forma peculiar de sentir la felicidad que se sabe amenazada. Se pierde la excelencia de una familia, no por lo que uno mismo hace, sino por lo que le hacen otros a los miembros más delicados de la comunidad familiar, sea por la fuerza, sea mediante engaño o burla, sin más. De aquí la peligrosidad incluso de lo que Lope de Vega denominó la *Dama boba* en una de sus mejores farsas.

Se teme que el Cortesano sea finalmente un Burlador. La gentileza y la galantería se mezclan para eliminar el conflicto moral y para todo dejarlo en mero placer fugaz. El Burlador es un solitario que se niega a responder de la moralidad de nadie, ni siquiera de la suya. Se supone que sólo Dios le castigará, quizás después de su muerte. Pero el responsable de la armonía familiar, objeto de la indignidad, puede y debe ser castigado inmediatamente por la misma comunidad, si consiente la injuria y si no se juega la vida por recuperar su honra.

Alfonso García Valdecasas, en su magnífico libro *El hidalgo y el honor*, describe bien el juego de culpabilidades. Habla de la posibilidad del perdón y de la enmienda del daño que se realiza a través de la propuesta de matrimonio, es decir, de fundar una nueva familia, que se le ofrece al Burlador. Este retorno a la norma ética le indultaría.

No se trata de un drama de celos, porque aquí entraría en el juego una notoria infidelidad o su sospecha. Se ha roto, o se cree que está roto, un vínculo sagrado. Una calumnia puede acelerar la tragedia. Es lo que amargaría la existencia de Otelo en el teatro de Shakespeare. El binomio gentileza-galantería, en lugar de hacer felices a los hombres más próximos al vínculo, siembra la venganza de Otelo y precipitará incluso el acto asesino contra una mujer inocente, Desdémona.

Muy diferente será el tratamiento de la honra que encontramos en Baltasar Gracián. Gracián se separará olímpicamente de las cuestiones íntimas que interesaban a Calderón y a Tirso, todas dentro de la relación hombre-mujer y ninguna en el juego mando-subordinado. Baltasar Gracián se interesará por el arte de buen mandar (mucho más que Cervantes y que Calderón) para ofrecernos al Discreto como la solución de los males de España.

También se distanciará Gracián de las pretensiones de liberación del débil y perseguido por la ley, que tanto ocuparon al ex cautivo Cervantes. Las reflexiones del jesuita aragonés no se refieren al Hidalgo, pobre e ilu-

minado, ni al Padre de familia, digno y ofendido. Se desplaza Gracián desde un punto de partida todavía heroico (y quizás caballeresco) –el del Héroe– hacia un punto de llegada menos cortesano que discreto. Alguien –el Político– debería mandar sutilmente pero con autoridad en todos.

Apenas nos dice nada sobre el Caballero, sobre su honor o su hidalguía. Insiste en la necesaria presencia de la honra para convivir en paz y armonía. Pero lo que Gracián echa de menos es la excelencia de unos hombres valiosos por su lucidez mental. Ser persona y serlo de modo eminente es la finalidad que para Andrenio y Critilo busca Gracián.

Ante sus ojos, –fué capellán castrense como antes Diego Laínez– el hambre de honra llevaba a las filas de los ejércitos del Rey de España a tantos y tantos soldados no precisamente gentilhombres. El horizonte del Soldado era la honra, no el honor, aunque dejará de serlo ésta cuando se opte por la recluta más barata de vagos y maleantes que soportó el siglo XVIII. ¡Y esto no se debería permitir!

Se oponen la caballerosidad cervantina y la discreción gracianesca. En realidad, se oponen la hidalguía de un loco y la atención discreta a la realidad tal cual es, no tal como aparece, de dos peregrinos andantes. Ni Cervantes ni Gracián se ponen al escribir al servicio de la moral del soldado honrado de infantería porque no sueñan en instituciones sociales sino en modelos de conducta personales. En la sombra queda todo lo que le importaba a Calderón y también a Tirso: el honor del rey en la estela de la honra de las gentes sencillas, que quieren poseer para sí tanto Critilo como Andrenio, tanto el Quijote como Sancho Panza, pero no Guzmán de Alfarache.

*«El honor llegó a ser vivido –dice García Valdecasas– como un valor absoluto, como un precepto incondicional que marca inexorablemente el camino a seguir... El arte de Calderón –podría decirse lo mismo del de Tirso– es una grandiosa y heroica acción defensiva: sus dramas de honor luchaban por mantener enhiestas las reglas de la antigua moral social».*

Gracián prescindirá de tales reglas. Él va en busca de las normas nuevas que le sugiere su propia reflexión manteniendo simplemente los ojos abiertos a la realidad. El Discreto, del que tantas cosas se han dicho, es un Varón atento, ni gentil ni galante, al que superficialmente se le verá desde Francia como si fuera un Hombre de Corte (Cortesano).

Pero no hay tal cortesanía en Gracián. El vocablo que el jesuita tenía en su mente para explicar la situación, es el de Galante ¡Hubiera servido la galantería como eficaz complemento de la pretendida y valorada discreción!

No parece que Gracián dejara escrito el libro que prometió sobre la galantería. Ni tampoco se escribieron por los tratadistas militares de su tiempo los libros que debieran consagrarse a la gentileza bien entendida de Castiglioni, un escritor platónico hispanizado.

Ni Cervantes, ni Calderón, ni Gracián (ni Tirso luego) fueron fieles continuadores de la imagen del Caballero que dibujó antes de ellos la poesía de Jorge Manrique. El hidalgo, el cortesano, el discreto (y, luego, el seductor) se atienen a una renuncia muy clara. Piensan en seres, en hombres y en varones, que no son aristócratas de sangre porque les suponen más atentos a la auténtica virtud que los mismos miembros de la nobleza.

#### 4. *La vividura hispánica o el carácter de Castilla*

El Caballero de las Órdenes, como aristócrata de hecho, era una figura que ya estaba del todo clara para el altísimo poeta que fue Jorge Manrique. Es lo que desvalorizará al punto el historiador y filólogo del siglo XX que fue Américo Castro. En la original interpretación de la historia de España, que subtítulo *Judíos, moros y cristianos*, éste nos dirá que la alta nobleza de aquel caballero, recordado en las Coplas, nos ofrece una simbiosis populista que, a su juicio, sirvió de fundamento a lo que Castro llamaba la «vividura», es decir, la hispánica.

El ánimo caballeresco, a su modo de ver las cosas, le había vuelto las espaldas a la interioridad lírica de los españoles del siglo XVI, que colocada tras Erasmo de Rotterdam, disponía del mejor camino para la modernización de España. En otro libro suyo, *Sobre el nombre y el quien de los españoles*, se dedicará con mayor entusiasmo aún a la censura de ese tipo de caballerosidad épica que nos dice, indebidamente, pasó a invadir desde la alta nobleza de Castilla a las bases populares de toda España.

El capítulo IV de aquella recopilación de estudios, *—Cristianismo, Islam, en Jorge Manrique—* nos resume la severa crítica de Américo Castro. El texto vio la luz en la revista de Camilo José Cela, los *Papeles de Son Armadans* en mayo de 1958, que es donde se desarrolla por Castro esa crítica feroz a la estrofa más expresiva de las *Coplas a la muerte de Rodrigo Manrique*.

*«Y pues Vos, claro varón  
tanta sangre derramaste de paganos  
esperad el galardón  
que en este mundo ganaste por las manos».*

El poeta se refería así a las tres virtudes teologales como prioritarias en la existencia del difunto Maestre de Santiago:

*«Y con esta confianza  
y con la fé tan entera que tenéis  
partid con buena esperanza  
que esta otra vida tercera ganaréis*

En definitiva, el intelectual agnóstico del siglo XX (Castro) le niega al poeta creyente del XVI (Manrique) el derecho a considerar acorde con el Evangelio a la vida activa del caballero, todavía medieval, que fue el padre del poeta. No son igualmente válidos –dice Américo Castro– los dos modos de acceso a la eternidad, el de los buenos religiosos, que lo lograban con oraciones y con lloros y el de los caballeros famosos que penetraban en los cielos con trabajos y aflicciones contra moros.

En *Hacia Cervantes*, Américo Castro insiste en lo mismo; pero añade que la afirmación de Jorge Manrique revelaba un modo de creencia paralelo a la fé islámica. El Reino del que habla Manrique –las Españas– es, según *La realidad histórica de España* (Méjico, 1962), la simbiosis militante de tres castas religiosas donde predominará, por desgracia, todo lo que viene del Islam sobre lo que venía de Cristo.

*«Alá ha prometido a todos bien, pero ha otorgado a quienes luchan, un galardón superior al de los sedentarios».*

El lírico Castro aborrece al épico Manrique. Y se explica:

*«Estos modos de valorar el vivir y el morir se hicieron habituales para la casta cristiana por ser muy grandes el prestigio y la fuerza de sus seculares adversarios; su expresión adquirió forma estable en la institución de las órdenes militares, tan islámicas en Europa como en la Península».*

Castro, interesado en diferenciar el estilo santiaguista de vida del padre de Jorge Manrique del sentir cortesano de los caballeros del resto de Europa, buscará un resultado distinto para la evolución la caballería en el corazón de Europa, a pesar de creer en su común origen islámico. Lo vituperable es que Rodrigo Manrique apenas se separó de la praxis islámica y que, por su influencia, tampoco lo hicieron los españoles de los siglos posteriores al XVI.

*«La vida terrena de don Rodrigo Manrique se trasciende en una doble salvación: la infinita del vivir celestial, la máxima del sobrevivir terreno».*

No afirma Castro que la «vididura» de los restantes nobles de Castilla siguiera anclada en la doctrina de la «guerra santa». Señala que en Castilla se buscaba con un afán digno de mejor causa una simbiosis de lo divino y de lo humano. Aquí, «más importante poética y mentalmente que la guerra contra el infiel, era quien la hacía».

Las *Coplas* –sigue diciendo– lograron la simbiosis aunando en un mismo y bellísimo ritmo la esperanza de eternidad y el afán de perennidad. Lo cual, según, D. Américo– es algo tan hispánico-cristiano como judaico-cristiano. No dice que el fenómeno social consiguiente sea únicamente islámico. Subraya que el hecho de poner en el núcleo del vivir a la persona misma del guerrero era la esencia de Castilla, pero no la de la Europa de El Otoño de la Edad Media (la de Huizinga).

Tendrá prisa Américo Castro por acusar el contrastar entre lo hidalgo (ibérico) y lo cortesano (europeo). Y se amparará en la poesía laicista del francés François Villon, para defender la vuelta de espaldas a la religiosidad cristiana de los franceses aquellos que no se daba todavía en Castilla.

*«El morir para Villon es sentido como un fenómeno que viene del exterior; una forma extrema de mudanza y alteración, sin halo ultraterreno alguno... Al estar, aquí y ahora, sigue el no estar en ninguna parte».*

Castro maneja una escala de preferencias en sentido norte-centro-sur, bipolar, casi maniquea. Desde el sur (Islam), pasando por el centro (Castilla) se llega al norte (Europa). La mezcla (o simbiosis) está en lo castellano; porque el bien radica en quienes no creen, al norte y el mal en quienes creen demasiado, al sur.

*«En Castilla se dice que el morir es un morirse o un se me murió por y para algo, como hizo don Rodrigo».*

Era la influencia del Islam lo que les inclinaba a los caballeros santiaiguistas a que se amara a la guerra en cuanto tal. Algo –recuerda Castro con malicia– que no aparece en los Evangelios.

*«A quien quiera que combata en la vía de Alá, muera o venza en la lid, nos le concederemos rico galardón».*

Lo material y lo espiritual –afirma Castro con triunfalismo– no existían disociados en el Islam, pues lo uno refluye constantemente sobre lo otro... (Como en todas las religiones, digo yo, sobre todo en las tres creencias inspiradas por la Biblia).

Y es que Castro dará por sentado lo mucho que se arabizó y se islamiizó la estructura vital española. Él quiere decir sólo la de Castilla, que es su obsesión. Nosotros, los españoles, venimos de unos caballeros (islamizados a fondo durante la Edad Media). Y ello a pesar de la resistencia del pueblo llano y de las razones aportadas por las minorías cultas del Renacimiento, siempre líricas y nunca épicas, como querían que fueran desde los Países Bajos, tanto Erasmo como Vives.

Y he aquí la tesis de fondo: el conflicto entre un mal, la Castilla, caballeresca e hidalga, y un bien, una periferia peninsular cortesana y gentil, que se ganó para sí Castilla haciéndoles a todos los seres peninsulares españoles sin más.

*«El «nosotros» español comenzó como un «nosotros» castellano, que fue ampliando su radio vital hasta magnificarse como un «nosotros» español... Los castellanos fueron castellanizando hasta donde les fue posible a leoneses, gallegos, navarros, aragoneses, catalanes, valencianos, a los indios de América. Pero no españolizaron a los celtíberos, ni a los tartesios, ni a los íberos... porque no existía ya ningún «nosotros» que continuara llamándose visigodos, iberos o celtíberos».*

La cita es asombrosa. Oculta los nombres y la condición de los geniales castellanizadores de todo cuanto tocaban. No nos dice Castro ni el modo con que Isabel castellanizó a Fernando el Católico, ni con el que el Católico no aragonizó a Isabel, porque nadie sabe lo que es eso de castellanizar o aragonizar al vecino. ¡Qué ley, dictaron los Condes de Castilla que fuera de obligado cumplimiento allí donde había otros reyes u otros condes! Pero a Castro se le ocurre de nuevo la comparación con Europa Occidental y escribe:

*«Nunca los franceses afrancesaron a los galos, ni los alemanes ni los ingleses hicieron algo similar, es decir, ni los italianos italianizaron a los etruscos... Todos pasaron por lo mismo, es decir, por una mezcla de invasores e invadidos que los historiadores jerarquizan según fuera la etnia dominante para el ejercicio del poder».*

Castro discrepa del tipo castellano de caballero que, con unción de hijo, el poeta de Castilla, integrado en el séquito del emperador Carlos, evocaba como ejemplar. Le niega españolidad al padre (Rodrigo) para otorgarle un modo islámico de valorar al hijo (Jorge). Y de paso se lleva por delante todas las posibles españolidades de muchos seres humanos sobresalientes del pretérito ibérico. Séneca –nos grita Castro–, como todo el mundo sabe, era un romano. Trajano era simplemente un hispano. Isidoro de Sevilla, un visigodo. Viriato, anteriormente, tampoco era portugués, sino lusitano. ¿Dónde y cuando aparecerá, por fin, algún ilustre varón de la Península Ibérica que merezca ser valorado como español?

Al escritor fino, sin duda francés, Michael de Montaigne, –que carecía del ánimo caballeresco del español Miguel de Cervantes– le parecieron claros franceses múltiples antepasados suyos, sin desdeñar a Vercingetorix ni a Clodoveo. Para Castro, depurador de asignaciones de españolidad, el leal caballero castellano de la Reconquista, fue un juguete de moros y de judíos. Si algún guerrero tuvo personalidad lo será a costa de la toma de rasgos foráneos como, según Camón Aznar, había ocurrido con el guerrero para su gusto mozárabe, el Cid Campeador. Las personas creyentes en la divinidad de Cristo, que luego hubo entre los hispanos-romanos y los visigodos de Iberia, al llegar los musulmanes sólo habitaron una fracción al norte del espacio que antes fuera imperial. La parte más extensa de la Península Ibérica se islamizó en profundidad. Sólo empezarán, según Castro, a ser españoles los súbditos castellanizados de cada uno de los Reinos cristianos enfrentados a los musulmanes de los Reinos de Taifa. Comarca a comarca, desde la Provenza ultrapirenaica y a lo largo del Camino hasta Santiago, terminaron haciéndose españoles en potencia sólo los escasos súbditos del primer Condado de Castilla. ¡Luego hubo muchos más!

El ánimo (o espíritu) caballeresco *de Las Coplas de Jorge Manrique* no significaba pues una españolización sino sólo una castellanización. No hubo, –lo indica Américo Castro como prueba– en la Edad Media ni rey ni reina que se denominara rey o reina de España. Será la fecha, –1500– del nacimiento de Carlos en Gante, la única irrefutable para que, por fin, hubiera un rey Carlos I (de España) y no un rey consorte, Felipe I el Hermoso (de Castilla) su padre.

*«Las poblaciones heterogéneas que ocupaban las zonas cristianas de la Península al Sur de los Pirineos fueron propias de españoles sólo a partir de determinado momento».*

Ese determinado momento quiere D. Américo que se sitúe lo más tarde posible. El sustrato ibérico romanizado del siglo I de la era cristiana no le

sirve. Tampoco el sustrato cristiano de la parte peninsular reconquistada por varios reyes leoneses de origen visigodo. Lo que nace por generación espontánea hacia el año 1000 es un mosaico de comarcas insolidarias.

Castro no pierde ocasión para marcar diferencias dentro del actual espacio de la España histórica. España es plural; pero Europa es uniforme. La antigua monarquía visigótica de Leovigildo había sido más uniforme que la posterior «Hispania» medieval de los cinco Reinos. Uniformidad profunda sólo hubo aquí con los romanos del siglo IV, ya extinguidos por el Islam hacia el año 800 de la era cristiana.

Castilla, según este apasionado de la pluralidad que era Castro, le lleva la contraria al irresistible pluralismo de la España que pudo ser y no fue. Sólo Castilla quiere uniformarse. Todos los demás habitantes hispanizados del medievo quieren seguir pluralizándose. Cada comarca es diferente porque todas son distintas de Castilla. Esto es lo único que les une, una protesta. Y lo que la periferia peninsular rechazará antes serán Las Coplas del Soldado Jorge Manrique a la muerte de un Caballero (de la Orden de Santiago), su padre Rodrigo Manrique.

Para Castro los ingeniosos hidalgos del siglo XVII son todos castellanos. Los restantes soldados gentilhombres del siglo XVII tampoco fueron españoles; pero de hecho siguieron la pauta marcada por Castilla. En Italia y en los Países Bajos lo que aparece como nuevo es el Cortesano, el Hombre de Corte, el más parecido al «gentleman» de las Islas Británicas. Las Órdenes de Caballería europeas eran ya entonces más cortesanas que hidalgas. Los erasmianos y los tacitistas, que terminaron impresionando a Miguel de Cervantes y a Baltasar Gracián, les transmitieron según D. Américo ésta única idea: la pluralidad existía sólo en España porque aquí no entró el humanismo, lo hubiera que supuesto la unidad de lo ibérico con lo europeo de haberse generalizado en la España de Felipe II).

Castro percibe la gran diferencia en el Tratado de Corbeil de 1258. Estaban allí representadas dos monarquías distintas, la del rey cruzado, San Luis IX de Francia, que era todavía sólo rey de los francos y la del rey reconquistador, Jaime I de Aragón, que ya era rey de esos territorios concretos, (Aragón. Mallorca, Valencia) y conde de otras tierras o ciudades, (Barcelona y Urgel) además de señor de Montpellier.

Y es que, según D. Américo, el salto de francos a franceses fue inmediato. Los hispanos saltaron en dos tiempos un foso mucho mayor para ser sucesivamente cristianos y españoles (siendo de veras por delante otra cosa, «castellanos»). O castellanizados por el expansionismo del extraño fenómeno que fue la lengua de Castilla. Una lengua, milagrosa sin duda, que hacía lo que no hicieron ni el catalán, ni el gallego, ni el vasco: que se



comprendiera y se hablara allí donde los reyes de Castilla no eran soberanos ni aspiraban a serlo. Piénsese en la estirpe regia que sucumbe con Pedro I (sea el Cruel para unos o el Justiciero para otros). No se piense en la Casa de Trastámara como si esta otra estirpe fuera el único esfuerzo coherente del unitarismo ibérico.

Para Castro lo que hubo en Castilla y (sólo en Castilla) fue un superior belicismo de base islámica. Los caballeros del Condado (y luego Reino) de Castilla estaban más islamizados que todos los demás caballeros de la Cristiandad: «Sólo entre castellanos, ya lo dije, surgió una épica sobre temas contemporáneos» –escribe Castro pensando en la novela de Cervantes.

Esta épica castellana –nada se dice de la épica carolingia o de la épica del círculo artúrico (o la de los caballeros de la Tabla Redonda) –dependía de la vigencia del principio monárquico en tanto poseía éste el peculiar valor –lo dice Castro sin sonrojarse– que tenía la dignidad regia entre los moros del siglo XI.

*«La palabra rey, en castellano, fue inyectada en sentido oriental; el rey mandaba sobre fieles creyentes y sobre territorios conquistados... La institución regia, en Castilla o Aragón, no se ajustaba al sentido que tomó en francés el vocablo latino rex, relacionado con regere, tanto en el sentido lineal como en el moral de rectitud. Rey, en sentido latino, sería como el gobernante justo; Rey, en sentido islámico, es el que manda sobre los creyentes y sobre las tierras conquistadas».*

Castro, que nunca fue tenido por buen medievalista, se introdujo en nuestra Edad Media para descalificar desde ella al monarquismo ibérico mirándole como miraba al caballero D. Rodrigo Manrique, es decir, islamizándole. La Monarquía Católica, exclamará Castro, es tan islámica como las Órdenes de Caballería. Francia reaccionó dos veces contra ello, una quemando vivo al Maestre templario (islamizado) y otra guillotinando al rey de Francia en 1792 (por la misma razón); acaso, porque seguía siendo un rey algo islamizado, aunque no tanto como los Borbones de España en tanto que éstos no se atrevieran a clausurar la Monarquía Católica, de una vez por todas, antes del año 1700, el del cambio de dinastía en Madrid.

##### 5. *El discreto, un varón atento a la realidad*

Hay una nota que curiosamente les une a los dos grandes intérpretes de nuestra historia que fueron, hace ya medio siglo, Américo Castro y Claudio

Sánchez Albornoz. Su hostilidad recíproca se aminora cuando se está tratando del mito del *Quijote* y se disuelve del todo en su común falta de aprecio a la propuesta del *Criticón*. La figura del *Varón discreto y atento* (a la realidad dibujada por Baltasar Gracián) les tiene a los dos sin cuidado.

Desde la primera edición en 1959 de la obra más nítida de Castro –*Origen, ser y existir de los españoles*–, tras la publicación en 1961 del libro más agresivo –*De la edad conflictiva*–, hasta llegar en 1962 a la reflexión mejor vertebrada –*La realidad histórica de España. Judíos, moros y cristianos*– su gigantesco rival medievalista Sánchez Albornoz, no había dejado de discrepar, en su *España un enigma histórico*, de la imagen de Castilla como ejemplo de una arabización (o mejor, islamización). La «estructura vital hispana», que es como D. Claudio denominará a lo que D. Américo llamaba «vidiura hispánica, nunca se arabizó.

Tanto Roma –nos dice Sánchez Albornoz– como el Cristianismo y la inmediata invasión de los godos, sentaron las bases para que luego, al ser invadida por el Islam, toda la Península Ibérica se fuera decantando, paso a paso, de norte a sur, a favor del Occidente en tanto cristiano. La «estructura vital hispana» no se arabizó, aunque estuviera tentada a ello al menos hasta el año 1.000 de la era cristiana, que será la nuestra de una vez para siempre.

Castro insiste y concreta lo esencial de su postura (la postura de quien será nombrado embajador de la Segunda República Española en la Alemania del Tercer Reich): las dos instituciones más islamizadas de lo que sería luego España, él piensa que fueron la Monarquía y la Caballería, por este orden. El doble rechazo a lo monárquico y a lo caballeresco era una nota que Castro creía compartir con todos sus compañeros de generación intelectual, la de los hijos del 98 en la terminología de Pedro Laín Entralgo (un médico aragonés que se movía a gusto en el hiato que desde el muy patético Miguel de Unamuno nos llevaba al más lógico Xavier Zubiri, dos ilustres vascos).

En *España como problema*, una obra lainiana de 1949, ya se había recogido la teoría a favor de la simbiosis de las tres castas religiosas. Una tesis que supone, gratuitamente, la feliz convivencia de las tres creencias (judía, islámica y cristiana) hasta los preliminares de la expulsión de la judía por los Reyes Católicos y de la islámica por Felipe III, (ésta en días cercanos a cuando aparecieron las dos partes del *Quijote* y acababa de nacer Baltasar Gracián).

Tanto la Monarquía (católica) de los Habsburgo, como la Aristocracia (nobiliaria) de las Órdenes ibéricas de Caballería, ya estaban, según Laín, islamizadas. Vivían en conflicto con el humanismo europeo por esa causa.

La disyuntiva, según Castro, podría resolverse de este modo: haciendo del hidalgo todo lo contrario del caballero y convirtiendo al hidalgo en cortesano, en hombre de corte ó en gentilhombre. Sólo así hubiera afluído al primer plano en la Península Ibérica lo que finalmente hubiera acercado a la España (plural) la Europa (unida).

*«La hidalguía, institución tan característica de castellanos y portugueses, nada tiene que ver con la caballería. La hidalguía poseía sentido mágico, era como un espíritu que realizaba a la persona y que podía irse como había venido».*

La españolidad del hidalgo, –un espíritu hispano que nos distancia del cortesano europeo, (el legítimo heredero de una caballeridad menos islamizada que la ibérica)– indicaba originalidad; pero nunca perfección. En definitiva, era más bien un defecto propio del arte de imperar de una casta sobre las otras dos.

*«En España y en su imperio triunfó la energía y el arte de imperar de la casta hidalga militar y religiosa y fueron ahogados los intentos de formar una ciencia y una cultura a tono con las de Europa».*

El defecto estaba más bien para Laín sólo en una de las tres castas. Nótese que también la Iglesia Católica en pleno resultaba implícitamente aludida como nada o poco europea. Reteniendo, no expulsando, a las castas judía y musulmana y dándoles mayor relieve en nuestra vida colectiva a los cristianos nuevos, es decir, a los conversos, España hubiera quedado más cerca de Europa, dice Castro.

*«Fueron necesarios unos quinientos años (desde el siglo VIII al XIII) para que los cristianos de España tuvieran un nombre común, «español», mientras a comienzos del siglo I de nuestra era –dice Castro– todos los habitantes de la provincia romana Hispania eran llamados «hispani» ó «hispaniensi»».*

Castro identifica al «hispaniense» con el habitante pagano de una provincia romana (sin todavía castas religiosas). Lo malo, escribe el agnóstico Américo Castro (que ya había desacreditado antes al creyente Jorge Manrique) es que del «hispaniense» del siglo I pasamos al «cristiano» del VIII antes de producir en el siglo XIII al «español», siendo lo más decisivo todo

lo que se realizó en el ámbito de la cultura desde el siglo X, por el hombre «castellano». Sin Castilla, todo hubiera sido diferente. Si nunca se hubiera generalizado su estilo de vida en la Península, lo que entendemos hoy por «hidalgo» (que no por «cortesano») hubiera cambiado de signo.

*«La institución de la limpieza de sangre, clave de la sociedad española desde la época de Carlos V, no es cristiana sino judía... La fusión de la Iglesia con el Estado, en la forma que tal fusión acabó por tomar en España, es una institución musulmana».*

Castro deja a la Cristiandad de los pueblos ibéricos sin raíces propias. Ni siquiera considera como raíces de la «vividura» (hispanica) a las ideas cristianas. Castilla, o copiaba del Islam o copiaba de Israel. Salta a la vista suya que el salvador de España, –Erasmus de Rotterdam– tenía que ser ciudadano de los Países Bajos, nacido algo después del otoño de la Edad Media en expresión de Huizinga. Era este humanista quien tenía la misión de clausurar las dos nefastas influencias y de reformarlo todo, poniendo a los españoles de espaldas a la Iglesia Católica, la de los clérigos, sacerdotes y monjes. Sólo así, los españoles enmendaríamos el daño causado por las dos instituciones más judaicas y más islámicas de nuestros pretérito, la Monarquía y la Caballería. Es la misma tesis que Castro exhibió en su *Hacia Cervantes*:

*«La guerra se convirtió para quienes abrían su conciencia a la vida entre los siglos VIII y XIII, el tema primordial... Si el hispano-judío se destacaba por su aguda inteligencia y el moro por su industriosa constructiva y laboriosa, el cristiano se especializó en el cultivo del esfuerzo heroico y batallador».*

Nótese que Castro dice que fue el «cristiano» y no el «español» el hombre más belicista. Porque el hispano-judío y el moro peninsular estaban mucho más cerca de lo que privaba en Europa. Aquel, el «cristiano», era el único obseso por la guerra, por la acción heroica, por la proeza y por las hazañas. Cortesanos y artesanos al estilo europeo no los teníamos en Castilla. Teníamos, como único paradigma, al noble caballero de las Órdenes militares y no valía la pena que Sánchez Albornoz se aplicara a mostrarnos la vigencia y la eficacia reconquistadora de la caballería villana, que sí que fue la verdadera matriz de la hidalguía del Quijote, según D. Claudio (un republicano).

*«Actos de heroísmo –dice Castro– los hay por doquiera; pero en la historia de España desempeñaron un papel singular, justamente por la menor atención concedida a otras clases de proezas. En la forma de constituirse los reinos de la Península y en la expansión mundial de los españoles, el heroísmo desempeñó una función céntrica y cordial; en otras partes de Occidente, por frecuente y extraordinario que el heroísmo fuera su misión aparece más bien ocasional ó periférica».*

Refiriéndose al periodo 1600-1900 todos estos estudiosos del heroísmo llegaron a creer que «tres siglos de error y de dolor gravitaban sobre nosotros los españoles», en palabras que Ortega escribió en 1910. Y esto es lo más grave por sus evidentes efectos desmoralizadores. No porque en aquellos trescientos años España entrara voluntariamente en guerras o ensalzara desmesuradamente a los hombres de armas, porque más bien ocurría todo lo contrario, según decía el mismo Ortega, al referirse a las épocas sin heroísmo, tan frecuentes en la España de esos siglos vituperados por su pluma. ¡No todo fue error y dolor!

El ideal heroico, el ánimo caballeresco, el espíritu hidalgo y el consiguiente estilo del varón atento (que no se entregó por discreción al estilo cortesano de existencia, ni a las formas galantes del seductor) nunca alcanzaron a dominar del todo a una colectividad que se estaba modernizando a lo europeo y que tenía a su alcance otras múltiples formas de existencia; pero estuvieron muy vivos y operaron sobre las minorías del Reino durante el Siglo de las Luces.

Las otras proezas, nada bélicas, que Américo Castro también echa de menos en la España de los tres siglos aludidos por Ortega, el poeta Jorge Manrique las valoraba mucho y las ponía por delante del elogio a la memoria de su padre. *Las Coplas* pretendían todo lo contrario que una censura a los letrados. Querían que el esfuerzo bélico del heroico caballero, –es un título del Doctor Palacios Rubio– fuera mejor valorado porque también resultaba válido, incluso como mérito para la salvación. Como el discurso cervantino de las armas y las letras, *Las Coplas* se escriben para que quienes practican el oficio de orar y el oficio de pensar no desdeñen el oficio de las armas. Es un acto de defensa del quehacer por muchos desvalorizado, el bélico.

La alegoría popular que se tituló *El triunfo de Don Quijote* era en los comienzos del siglo XVII un cántico al peregrino que fue Iñigo de Loyola y una advertencia a las sociedades menos generosas que se presentaban asociadas como del todo fieles a su fundador, fueran ellas compañías de soldados o de clérigos (de los Tercios de Flandes o de los Colegios de Ignacio de Loyola). Los

primores, los realces y las crisis con que Gracián ordena sus libros son unas llamadas claras para que se atienda a la realidad tal cual es y no cómo aparece.

## 6. Sólo un príncipe nuevo puede ser héroe universal

Nos interesaría conocer mejor la idea que el jesuita aragonés se fue haciendo del sentimiento del honor en tanto esta idea haya podido servir en aquella España para fundar un peculiar humanismo no precisamente europeo. Nos encontramos, como en el caso de Cervantes (y quizás el de Calderón de la Barca o de Tirso de Molina) ante escritores que tuvieron experiencia de la guerra y que llenaron con su pluma muchas páginas con encendidos elogios a algunas gentes de armas.

Nada hay en Gracián contrario a la vida militar y sí mucho de admiración hacia quienes en ella gozaron de prestigio y de reputación. Ciertamente que se daba una notable diferencia entre el sentido cortesano de sus dedicatorias a nobles y la amarga censura de los comportamientos de soldados subrayados en el relato como viciosos. Pero, en definitiva, Gracián respeta al Príncipe, mira extasiado al Héroe, se asombra del ideal del Político y sólo como consecuencia lógica de un desengaño, penetrará en la necesidad de las buenas cualidades del Discreto.

El Caballero en la pluma de Gracián apenas protagoniza ningún episodio del *Criticón*. El Hidalgo no encuentra tampoco sitio digno en las demás obras de Gracián y cuando se le otorga alguna presencia al Soldado, lo es para describir un modo de ver las cosas carente de grandeza.

En *El Héroe* –su primera obra–pretende Gracián «formar con un libro enano, un varón gigante... sacar un varón máximo, esto es, milagro de perfección». Veinte primores dejarán acabado su retrato. «Gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no a la comprensión... Arguye eminencia de caudal penetrar toda voluntad ajena y constituye superioridad saber celar la propia».

Retengamos la expresión de Gracián «varón máximo». Porque estamos en una atmósfera de lucha... «más no consiste la gala en ser primero en tiempo, sino en ser el primero en excelencia». Y añade esta evidencia:

«¿Qué príncipes ocupan los catálogos de la fama sino los guerreros?».

Se reconoce lo obvio. Que «a ellos se les debe en propiedad el renombre de magnos. Llenan el mundo de aplauso, los siglos de fama, los libros de proezas, porque lo belicoso tiene más de plausible que lo pacífico», Pero

se nos matizan los modos de aquella lucha añadiendo que «tan gloriosa es una bella retirada como una gallarda acometida». «Un lunar tal vez da campo a los realces de la belleza». El Primor último de *El Héroe* nos viene a favor del ejercicio de la virtud cristiana pero por sorpresa:

*«Fue Constantino entre los césares el primero que se llamó Magno y fue juntamente el primer emperador cristiano... Carlos, primer emperador de Francia, alcanzó el mismo renombre y aspiró al de santo. Luis, gloriosísimo rey, fue flor de santos y de reyes. En España, Fernando, llamado comúnmente el Santo en Castilla, fue el Magno del Orbe».*

Se anuncia lo santo. Que «no puede la grandeza fundarse en el pecado, que no es nada, sino en Dios, que lo es todo... Ser héroe en el mundo, poco o nada es; serlo del Cielo es mucho».

El horizonte del auténtico heroísmo en el primer Gracián prolongará fielmente el horizonte nada heroico en sí, sino caballeresco, sugerido por Cervantes, Calderón y Tirso. No se busca ser héroe en el mundo sino buen caballero. *El Político*, su segundo libro, se sitúa en idéntica trayectoria. Pero Gracián exhibe como válida una excepción mundana:

*«Las principales de estas heroicas prendas son antes favores del celestial destino que méritos del propio desvelo».*

Es una tesis ignaciana la que hace propios de la gracia divina los «favores del celestial destino» que tuvieron, dice Gracián, su hombre predilecto, en Fernando el Católico:

*«El claro sol que entre todos brilla es el Católico Fernando, en quien depositaron, la naturaleza prendas, la fortuna favores y la fama aplausos. Copió el Cielo en él todas las mejores prendas de todos los fundadores monarcas».*

El nuevo humanismo, que será grato al Cielo y a la fortuna al mismo tiempo, también concede favores. Se elogia al monarca fundador por excelencia. Hay una clara inclinación hacia las tesis laicistas de los estoicos que a Gracián le vienen desde Séneca y le llevan hasta Justo Lipsio:

*«Entregó Fernando la juventud a la milicia y la senectud a la política. Atendió en sus primeros años a conquistar, en los*

*postreros a gobernar. Piden las edades sus empleos: compete el valor a la mocedad y la prudencia a la vejez».*

El cambio ético de perspectiva, a favor de Tácito contra Maquiavelo, es rotundo en Gracián:

*«Apetece la vejez todo lo contrario, ama la paz, porque el sosiego da leyes, reforma las costumbres, compone la república, establece el imperio... Vanse encadenando los príncipes ingloriosos, pero los heroicos son raros y singulares».*

Lo cristiano de nuevo reaparece en el jesuita. «Es la Providencia suma autora de los imperios, que no la ciega y vulgar fortuna». Pero se añade: «suma infelicidad de un príncipe es llegar a la monarquía ya postrada, caído el valor, válida la ociosidad, desterrada la virtud, entronizado el vicio, las fuerzas apuradas, la reputación fallida, la dicha alterada, todo envejecido y, como cosa vieja, amenazando por instantes la ruina total».

Estamos ya en la época de Felipe IV. La clave del éxito ya no se pone en la virtud del Príncipe (la virtud del actor principal) sino en unas circunstancias que son las del escenario político. «Depende en mucho el salir un príncipe perfecto de la nación en que mora... Naciones hay que echan a perder sus reyes y otras que los ganan».

No estamos glosando todavía a la figura de El Discreto, ni al Varón Atento, ni al Varón Galante. La hazaña como único ideal del Héroe ya se ha quedado atrás.

*«No tienen algunos por gran príncipe sino al que fue gran caudillo, gran batallador, estrechando el empleo universal de un monarca al español de un capitán, confundiendo el del superior con el de un inferior, la eminencia real no está en el pelear, sino en el gobernar».*

No se nos dice todavía de El Político que «vale más la maña que la fuerza». Casi se nos apuntaba lo contrario. «Vulgar agravio es de la política el confundirla con la astucia; no tienen algunos por sabio sino al ingenioso. La capacidad de D. Fernando el Católico es sabiduría de quien posee el arte de gobernar».

*«Su mayor prenda y el sol de los demás fue una prodigiosa capacidad, fundamento seguro de una real grandeza... La capacidad constituye personas; la incapacidad monstruos».*



Hay armonía. «Es la capacidad el fundamento de la política... seno de la prudencia. Del saber y del valor se adecúa un príncipe perfecto... un César haciendo blasón de la pluma y de la espada... un Felipe II de España que comenzó valiente y acabó prudente».

Los perdidos Avisos sobre el Varón Atento pueden estar aludidos en esta concisa consigna: «Más alcanza en todas las artes una mediana habilidad con aplicación, que no un raro talento sin ellas». Es lo que se espera de «un príncipe compresivo, sagaz, penetrante, vivo, atento, sensible... y en una palabra sabio «como fue –dice Gracián– el Católico Fernando, el rey de mayor capacidad que ha habido».

No hay manera de reproducir los aforismos, todos ellos certeros. Ni de abreviarlos. Pero el conceptismo hace todo lo que queda a su alcance al proclamar que «*Sólo un Príncipe Nuevo puede ser Universal Héroe*».

Los veinticinco realces de *El Discreto* tienden, –lo escribe Emilio Blanco– a elevar la personalidad, a dar lustre, es decir, personalidad. Realce indica la elevación. Tiene que ver con «real», regio. No se quiere abandonar el horizonte monárquico del heroísmo; pero se reconoce en esta obra madura que ya se está en el horizonte de la discreción, un horizonte nuevo propio del siglo XVII. «Comience por sí mismo El Discreto a saber, sabiéndose. Mejor lo podría decir El Varón Atento»:

*«El varón sabio ha de ir deteniéndose y más donde no conoce; ha de entrar con recato sondando los fondos, especialmente si presiente profundidad... Aquí importa mucho la Templanza».*

*El Discreto* es un libro que se desarrolla como un manual de estrategia: «Háse de pensar despacio y ejecutar de presto... Si quería vencer, que peléase a su modo: esto es, que esgrimiese la muleta del Tiempo... Más triunfos le consiguió a Hércules su discreción que su valor». El Héroe no debía renunciar a la prontitud. Otra cosa mejor será la calma de El Discreto.

El Realce XVI se lanza en tromba Contra la figurería de los que «afectan ir a lo antiguo, renovando vejedades». El Realce XVIII hace Burla de la Ficción Heroica porque «no solamente ha de ser aseado el entendimiento sino la voluntad también». El Realce XX es otra sátira Contra la Hazañería. Aquí se critica al Quijote de Cervantes porque «la jactancia es intolerable... Nace la hazañería de una desvanecida poquedad y de una abatida hinchazón, que no todos los ridículos andantes salieron de la Mancha». Y se referirá con notable extensión a quienes andan «mendigando hazañas», es decir, las hormiguillas del honor.

*«Gran diferencia hay de los hazañosos a los azañeros y aún oposición, porque aquellos, cuanto mayor es su eminencia la afectan menos; conténtase con el hacer y dejan para otros el decir».*

Distingue Gracián, elitista a su modo, entre quienes son buenos para ser mandados, porque ejecutan con felicísima diligencia, más no valen para mandar, porque piensan mal y eligen peor tropezando siempre en el desierto.

Los Realces XXIII y XXIV hablan del Arte de ser dichoso y de la Búsqueda de la fortuna, algo a su juicio, siempre mal emprendido por estudiantes y soldados. «Entraron –dice Gracián– en la Casa del poderoso Mando y era tanta la confusión y la prisa con que todos, sin discurrir, se movían, que no hallaron quien les respondiese, ni aún le escuchasen, aunque toparon con muchos».

A El Discreto en el último Realce (el XXV), se le llamará El Varón Galante. «La tercera jornada de tan bello vivir, la mejor y la mayor, dice Gracián, es la que se emplea en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto».

Los trescientos aforismos del *Oráculo Manual y Arte de la Prudencia* nos han reiterado lo ya dicho: pero se hace apurando el intimismo porque «todo está en su punto y el ser persona en el mayor». Insisten en que «Milicia es la vida del hombre». Y uno de los asertos más avanzados en el texto, dirá que «lo bueno, si breve dos veces bueno y a mí lo malo, si poco, no tanto malo».

Ser persona es, en definitiva, adquirir un carácter, una personalidad moral. Esta filosofía práctica no lo es sólo para hidalgos, cortesanos o gentileshombres sino válida para el hombre común que se niegue a ser vulgar, es decir, que aplauda la discreción. La actitud legitimadora de todos los textos anteriores queda apuntada, religiosamente, en el aforismo CCLI, el único ignaciano del todo, sin duda alguna:

*«Hánse de procurar los medios humanos como si no hubiera divinos, y los divinos como si no hubiera humanos; regla es de gran maestro, no hay que añadir comentario».*

Los aforismos CCXCV y CCXCVI lo dicen más claramente todavía:

*«En Dios, todo es infinito, todo inmerso; así en un héroe, todo ha de ser grande y majestuoso, de suerte que todas sus*

*acciones y aún razones vayan revestidas de una transcendente y grandiosa majestad».*

El último aforismo CCC sigue identificando al auténtico heroísmo con la santidad. Es el más extenso. Tiene de original que se olvida de la humana discreción y que se vacía de pura humanidad al heroísmo universal tantas veces citado del príncipe para llenarlo de religiosidad.

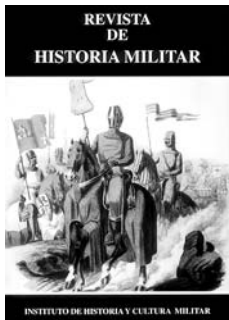
*«En una palabra santo, que es decirlo todo de una vez. Es la virtud cadena de todas las perfecciones, centro de felicidades. Ella hace un sujeto prudente, atento, sagaz, cuando sabio y valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y universal héroe. Tres eses hacen dichoso: santo, sano y sabio».*

Las Crisis de lo que será la obra magistral de Gracián –una novela alegórica– *El Criticón*, aún lo dirán con mayor galanura. Por ejemplo, la III Crisis, que será donde se nos reitere la lección del Libro de Job:

*«Todo es arma y todo guerra, de suerte que la vida del hombre no es otra que una milicia sobre el haz de la tierra».*

Es ésta una sentencia que nada nos impediría verla en boca del ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha y en la pluma de Cervantes.

**OBRAS DE CARÁCTER HISTÓRICO-MILITAR  
EDITADAS POR EL MINISTERIO DE DEFENSA**



### *Revista de Historia Militar*

Números 51 al 96, ambos inclusive.

Números extraordinarios dedicados a:

- *Francisco Villamartín, escritor militar* (1983, agotado).
- *III centenario del marqués de Santa Cruz de Marcenado* (1985, agotado).
- *V centenario de Hernán Cortés* (1986, agotado).
- *Índice general números 1 al 85* (1999).
- *Primeras jornadas sobre historia de las Órdenes Militares* (2000).
- *Conquistar y defender. Los recursos militares en la Edad Media hispánica* (2001).
- *Historia militar: métodos y recursos de investigación* (2002).
- *Los franceses en Madrid, 1808* (2004).
- *Patria, Nación y Estado* (2005).

### *Historia del Ejército español*

- Tomo I: *Los orígenes (desde los tiempos primitivos hasta la invasión musulmana)*. Segunda edición, 1983, 448 páginas con 30 láminas.
- Tomo II: *Los ejércitos de la Reconquista*. 1984, 235 páginas con 32 láminas, (agotado).



### *Tratado de heráldica militar*

- Tomo I, libros 1º y 2º, 1983, 288 páginas sobre papel ahuesado, 68 láminas a ocho colores y 50 en blanco y negro (escudos de armas, esmaltes heráldicos, coronas, cascots, etc.).
- Tomo II, libro 3º (diferentes métodos de blasonar y lemas heráldicos) y libro 4º (terminología armera y el arnés), 1984, 389 páginas sobre papel ahuesado, 8 láminas a ocho colores y 1 en blanco y negro.



### *El Ejército de los Borbones*

- Tomo I: *Reinados de Felipe V y Luis I (1700-1746)*. 1990 (agotado).
- Tomo II: *Reinados de Fernando VI y Carlos III (1745-1788)*. 1991 (agotado).
- Tomo III: *Las tropas de ultramar (siglo XVIII)*. 1992, dos volúmenes, 1.058 páginas, 143 láminas a color (agotado).
- Tomo IV: *Reinado de Carlos IV (1788-1808)*. 663 páginas y 143 láminas a color.
- Tomo V: *Reinado de Fernando VII (1808-1833)*. Tres volúmenes.
- Tomo VI: *Reinado de Isabel II (1833-1868)*.

### *Historiales de los Cuerpos y del Ejército en general*

- Tomo I: *Emblemática general del Ejército. Historiales de los Regimientos de Infantería núms. 1 al 11* (agotado).
- Tomo II: *Regimientos de Infantería núms. 12 al 30* (agotado).
- Tomo III: *Regimientos de Infantería núms. 31 al 40* (agotado).
- Tomo IV: *Regimientos de Infantería núms. 41 al 54*. 1973, 403 páginas, 17 láminas en color.
- Tomo V: *Regimientos de Infantería núms. 55 al 60*. 1981, 35 láminas en color y 14 en blanco y negro.
- Tomo VI: *Regimiento de Infantería «Alcázar de Toledo» núm. 61 y Regimiento de Infantería «Lealtad» núm. 30*. 1984, 288 páginas, 20 láminas a cuatro colores y 5 en blanco y negro.
- Tomo VII: *Regimiento de Cazadores de Montaña «Arapiles» núm. 62*. 1986 (agotado).
- Tomo VIII: *Regimiento de Cazadores de Montaña «Barcelona» núm. 63 y Batallones «Cataluña», «Barcelona», «Chiclana» y «Badajoz»*. 1988, 347 páginas, 31 láminas en color y 5 en blanco y negro.
- Tomo IX: *Regimientos «América» y «Constitución», y Batallón «Estella»*. 1992, 350 páginas, 42 láminas a color y 9 en blanco y negro.
- Tomo X: *Regimiento de Infantería Cazadores de Montaña «Sicilia» núm. 67 (batallones de Infantería «Colón» y «Legazpi»)*.
- Tomo XII: *Regimientos, de Caballería Ligero Acorazado « Santiago nº 1, Husares de la Princesa, Cazadores de Jaén, 2º y 6º Provisional*.





**Regimiento de Caballería «Dragones de Santiago» núm. 1** (agotado).

**Regimiento mixto de Artillería núm. 2.** 1965 (agotado).

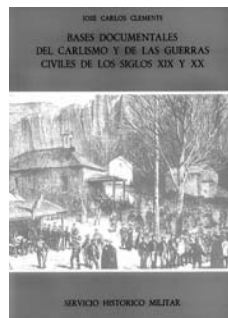
**Regimiento de Zapadores núm. 1 para cuerpo de ejército.** 1965 (agotado).

**Historial del regimiento de Caballería «Lanceros del Rey».** 1989, facsímil con 121 páginas en papel couché mate a cinco colores (agotado).

**Organización de la Artillería española en el siglo XVIII.** 1982, 376 páginas (Agotado).

**Las campañas de la Caballería española en el siglo XIX.** 1985, tomos I y II, 960 páginas, 48 gráficos y 16 láminas en color.

**Bases documentales del carlismo y guerras civiles de los siglos XIX y XX.** 1985, tomos I y II, 480 páginas, 11 láminas en blanco y negro y 9 en color.



**Evolución de las divisas en las Armas del Ejército español** (agotado).

**Historia de tres Laureadas: «El regimiento de Artillería núm. 46».** 1984, 918 páginas, 10 láminas en color y 23 en blanco y negro.



**Blasones militares.** 1987, Edición restringida, 440 páginas, tamaño folio, en papel couché (ciento cincuenta documentos (pasaportes, licencias, nombramientos, etc.) con el sello de las autoridades militares que los expedieron; ciento veinticuatro escudos de armas, en color, de ilustres personalidades militares de los tres últimos siglos; catorce retratos y reseñas de otros tantos virreyes del Perú).

### ***Galería militar contemporánea***

- Tomo I: *La Real y Militar Orden de San Fernando (Primera parte)*. 2ª edición, 1984, 435 páginas.
- Tomo II: *Medalla Militar. Primera parte: Generales y coroneles (1970)*. 622 páginas, (agotado).
- Tomo III: *Medalla Militar. Segunda parte: Tenientes coroneles y comandantes*. 1973, 497 páginas, (agotado).
- Tomo IV: *Medalla Militar. Tercera parte: Oficiales*. 1974, 498 páginas, (agotado).
- Tomo V: *Medalla Militar. Cuarta parte: Suboficiales, tropa y condecoraciones colectivas*, (agotado).
- Tomo VI: *La Real y Militar Orden de San Fernando (Segunda parte)*. 1980, 354 páginas, (agotado).
- Tomo VII: *Medalla militar. Quinta parte. Condecoraciones en las campañas de África de 1893 a 1935*. 1980, 335 páginas, (agotado)

***Carlos III. Tropas de la Casa Real. Reales cédulas***. Edición restringida del Servicio Histórico Militar, 1988, 350 páginas, tamaño folio, en papel verjurado, 24 láminas en papel couché y color, 12 de ellas dobles (agotado).

***Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile***. 1983, 449 páginas.

***Catálogo de los fondos cartográficos del Servicio Histórico Militar***. 1981, 2 volúmenes.

***Cerramientos y trazas de Montea***. Edición en colaboración entre Servicio Histórico Militar y CEHOPU.



***Historia de la música militar de España***. Ricardo Fernández de Latorre, Instituto de Historia y Cultura Militar, 2000, 688 páginas tamaño holandesa, contiene CD de música militar.



Carpetas de láminas:

- *Ejército austro-húngaro*. Carpeta de Armas y carpeta de Servicios, 4 láminas cada una.
- *Caballería europea*. 4 láminas.
- *Milicia Nacional Local Voluntaria de Madrid*. Dos carpetas de 6 láminas.
- *Ejército alemán, siglo XIX*. 6 láminas.
- *Carlos III. Tropas de Casa Real*. 6 láminas.
- *Ejército francés (siglos XVIII y XIX)*. 6 láminas.
- *Carlos III. Estados militares de España*. 6 láminas.
- *Primer regimiento de la Guardia Real de Infantería. Vestuario 1700-1816*. 6 láminas.
- *Tropas de ultramar*. 6 láminas.
- *El ejército de los Estados Unidos (siglo XVIII)*. 6 láminas.
- *Comitiva regia del matrimonio de Alfonso XII y la archiduquesa María Cristina*. 14 láminas.
- *El ejército de Fernando VII*. 8 láminas.
- *Colección marqués de Zambrano I* (carpetas 1 y 2).

Ultramar:*Cartografía y relaciones históricas de ultramar*

- Tomo I: *América en general* (dos volúmenes).
- Tomo II: *EE.UU y Canadá*. Reeditado en 1989 (dos volúmenes).
- Tomo III: *Méjico*. Reeditado en 1990 (dos volúmenes).
- Tomo IV: *América Central*. Reeditado en 1990 (dos volúmenes).
- Tomo V: *Colombia, Panamá y Venezuela* (dos volúmenes).
- Tomo VI: *Venezuela*. Editado en 1990 (dos volúmenes).
- Tomo VII: *El Río de la Plata*. Editado en 1992 (dos volúmenes).
- Tomo VIII: *El Perú*. Editado en 1996 (dos volúmenes).
- Tomo IX: *Grandes y Pequeñas Antillas*. 1999 (cuatro volúmenes).
- Tomo X: *Filipinas*. Editado en 1996 (dos volúmenes).

Historia:

**Coronel Juan Guillermo de Marquiegui: *Un personaje americano al servicio de España (1777-1840)***. Madrid, 1928, 245 páginas, 8 láminas en color y 12 en blanco y negro.



***La guerra del Caribe en el siglo XVIII***. Reedición de 1990, aportación del Servicio Histórico Militar a la conmemoración del V Centenario (agotado).

***La conquista de México***. Facsímil de la obra de Antonio Solís y Ribadeneyra editada en 1704 en Bruselas (agotado.)

Fortalezas:

***El Real Felipe del Callao. Primer Castillo de la Mar del Sur***. 1983, 96 páginas, 27 láminas en color y 39 en blanco y negro.

***Las fortalezas de Puerto Cabello***. Aportación del Servicio Histórico Militar a la conmemoración del V Centenario, 1988, 366 páginas en papel couché y 137 láminas.



***El Castillo de San Lorenzo el Real de Chagre***. Ministerio de Defensa, Servicio Histórico Militar y M.O.P.U.

África:

*Dos expediciones españolas contra Argel (1541-1771)* (agotado).

*Historia de las campañas de Marruecos*

- Tomo I: *Campañas anteriores a 1900* (agotado).
- Tomo II: *1900-1918* (agotado).
- Tomo III: *1919-1923*. 724 páginas (agotado).
- Tomo IV: *1923-1927*. 270 páginas.

OBSERVACIONES

Todas estas obras pueden adquirirse, personalmente, en el Instituto de Historia y Cultura Militar y en la Librería de Defensa (calle de Pedro Teixeira, s/n, planta baja), o por teléfono al 91 205 42 02.

