

Diccionario CERVANTES

JEAN CANAVAGGIO





Índice

Prólogo	11
Advertencia previa	14

A	
Acquaviva, Giulio	16
Adaptaciones teatrales	18
Agi Morato	22
Alcalá de Henares	26
Alexeieff, Alexandre	29
Argel	31
Atribuciones	36
Avellaneda, Alonso Fernández de	40
<i>Azorín</i> , José Martínez Ruiz	42

B	
Ballets	46
Barcelona	51
Biblia	56
Biografías	60
Borges, Jorge Luis	64
Brel, Jacques	67
Brujas y hechiceras	70

C	
Canciones de don Quijote	74
Cartas de Cervantes	76

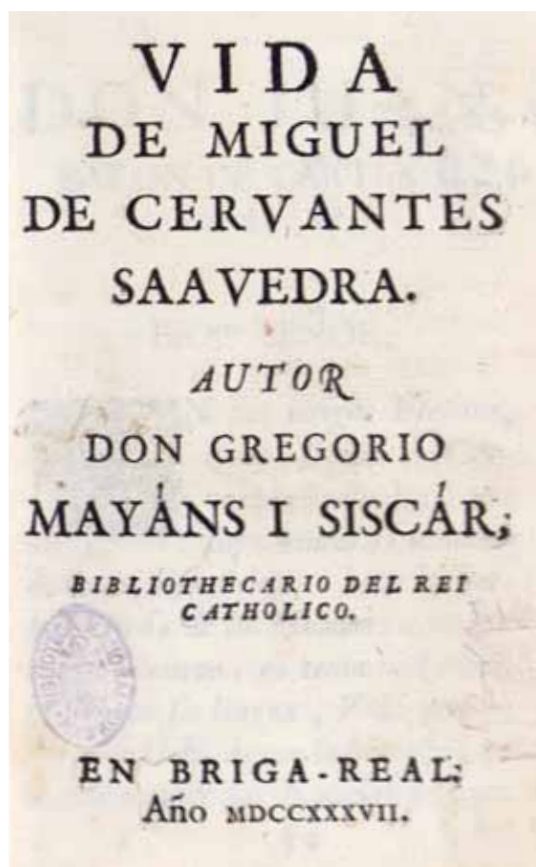
Castro, Américo	80
Cautiverio	83
Cervantes, Andrea de	90
Cervantes, Juan de	92
Cervantes, Luisa de	93
Cervantes, Magdalena de	94
Cervantes, Rodrigo de (padre)	97
Cervantes, Rodrigo de (hermano)	99
Chesterton, Gilbert K.	103
Cide Hamete Benengeli	104
Cine, El <i>Quijote</i> en el	106
<i>Comedias</i> , <i>Ocho</i>	115
Cómics	121
Comisiones	125
Converso, Origen	131
Cortinas, Leonor de	135

D	
Dalí, Salvador	138
Daumier, Honoré	140
Defoe, Daniel	142
Dickens, Charles	144
Diderot, Denis	146
Documentos	149
Doré, Gustave	152

Dostoievski, Fiódor	156	Juan de Austria, Don	264
Dulcinea del Toboso	158	Judíos	266
E		K	
<i>Entremeses, Ocho</i>	164	Kafka, Franz	270
Esoterismo	168		
España	173	L	
Esquivias	179	Lagniet, Jacques	274
		Lecturas	276
F		Lemos, Conde de	279
Falla, Manuel de	182	Lepanto	281
Felipe II	184	Letras hispanoamericanas	286
Felipe III	190	Libros de caballerías	293
Fielding, Henry	191	López de Hoyos, Juan	297
Flaubert, Gustave	194	Lukács, György	299
Foucault, Michel	198		
Fragonard, Jean-Honoré	202	M	
Freud, Sigmund	204	Madrid	302
		Mancha, La	307
G		Mann, Thomas	310
<i>Galatea, Primera parte de La</i>	210	Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de	312
Garouste, Gérard	215	Melville, Herman	314
Gitanos	218	Mérimée, Prosper	316
Goya, Francisco de	222	Molière, Jean-Baptiste Poquelin	320
Greene, Graham	225	Molinos de viento	321
Guinart, Roque	227	Moriscos	325
		Música	330
H		N	
Hogarth, William	230	Negocios	334
		<i>Novelas ejemplares</i>	339
I		<i>Numancia, La destrucción de</i>	344
Ilustrados	234		
Imágenes del <i>Quijote</i>	238	O	
Indias	243	Óperas	348
<i>Información de Argel</i>	247	Ortega y Gasset, José	352
Inquisición	250		
Italia	254	P	
		Pérez Galdós, Benito	356
J		<i>Persiles y Sigismunda, Los trabajos de</i>	359
Jesuitas	260	Picaresca	363
Johannot, Tony	262		

Biografías

Quienes se han aplicado a reconstruir la historia del género biográfico distinguen una primera etapa que va desde los orígenes hasta el final del siglo XVIII, durante la cual la biografía cumple la función identificadora de un discurso de virtudes referido a un modelo ético ejemplarizante. En una segunda etapa, se desplaza la singularidad del recorrido vital del biografiado hacia una perspectiva más amplia: la de un ideal marcado por el triunfo de las ciencias sociales. Por último, la etapa actual, iniciada en el siglo XX, es la de una transformación del género por un cuestionamiento del sujeto que acarrea una profunda renovación de la escritura. Pues bien: un repaso cronológico somero de las biografías de Cervantes nos lleva a reconocer, uno tras otro, estos tres paradigmas. A falta de elogios póstumos como los que tuvieron **Lope de Vega*** o Quevedo, hubo que esperar al siglo XVIII para que sus primeros biógrafos elaborasen un tipo de narración que remitiese al modelo ejemplar antes citado. De hecho, al comparar los ensayos de los cervantistas de las Luces –Mayans y Siscar (1737; fig. 19), Vicente de los Ríos (1780) y Pellicer y Saforcada (1800), complementados ulteriormente por Fernández de Navarrete (1819; fig. 20)– vemos cómo la información de que disponía el biógrafo se fue ampliando cada vez más, conforme se iba acrecentando el peso de los documentos y se profundizaba en su análisis crítico, en un alarde de erudición que se sistematizaría en el siglo XIX. Sin embargo, aunque la trama de los acontecimientos que jalonaron la vida del soldado de **Lepanto*** se vuelve cada vez más densa, el perfil que éste nos ofrece sigue siendo prácticamente el mismo. Mientras queda enmarcado en un contexto más preciso, Cervantes, por decirlo en palabras de Fernández de Navarrete, se perfila como «uno de aquellos ingenios privilegiados que el cielo concede de vez en cuando a los mortales para consolarlos de su miseria y pequeñez, y a quienes reserva exclusivamente la prerrogativa de ilustrar al mundo,



19. Portada de *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, de Gregorio Mayans y Siscar (Briga-Real [Valencia o Madrid], [s.n.], 1737, in-8º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

y de influir en la reforma de las opiniones y costumbres de sus semejantes» (Fernández de Navarrete 1819: 199).

Paradójicamente, la biografía de Navarrete consagró este perfil en una época en la que triunfaba ya por toda Europa el paradigma romántico. Nacido en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, este nuevo canon iba a asignar a la biografía una finalidad tan vaga como exclusiva, y susceptible como tal de varias interpretaciones: la representación «auténtica» de un

Brel, Jacques

Para que don Quijote pudiera salir del círculo de los melómanos y aficionados al ballet, tenía que valerse de otra forma de expresión artística y otro estilo de interpretación. Se lo debe a *L'Homme de la Mancha*, musical escrito en Estados Unidos y luego acogido en Francia, donde le valieron un extraordinario éxito la mano, el talento y la fama de Jacques Brel (1929-1978). El autor de la versión original, Dale Wasserman (1914-2008), había ido a Madrid durante el verano de 1960 para hacer el guión de una película. Por la prensa española se enteró de que, supuestamente, se proponía escribir una obra de teatro sacada del *Quijote**, novela que nunca

había leído. Pasado el primer momento de sorpresa, decidió aceptar el reto, a pesar de los riesgos a que se exponía. «Es lo mismo que intentar meter el mar en un cubo», diría evocando esa aventura. En busca de «la sombra que se perfila detrás de esa obra», decidió fundir y amalgamar dos personajes, porque había comprendido que Cervantes era don Quijote. Al término de una primera redacción y siguiendo el consejo de su director de escena, Albert Marre, transformó la obra de teatro en musical, en colaboración con el compositor Mitch Leigh y con Joe Darion, autor del libreto. Siete años más tarde, Miche, la esposa de Brel, asistió en Nueva York a una representación de *Man of Mancha*. De vuelta a Europa, regaló la graba-



22. Jacques Brel y Robert Manuel en los papeles de don Quijote y Sancho Panza durante el estreno del musical de Brel *L'homme de la Mancha* en el Théâtre des Champs Elysées de París el 9 de diciembre de 1968.



23. Francisco de Goya, *El conjuro*. 1797-1798. Óleo sobre lienzo, 43 × 30 cm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



24a-b. Portada de *Don Quichotte à Dulcinée* y primera página de la partitura de *Chanson romanesque*, de Maurice Ravel (París, Imp. Rolland Père et Fils, Durand & Cie, cop. 1934, in-fol.). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

como escribe Serge Gut, en una «máscara» que permite al compositor «esconder lo que había de más secreto en lo más recóndito de sí mismo». Así, prosigue, «a diferencia de Bartók, Ravel no trató de asimilar, reelaborar y transformar el folclore español para incorporarlo a su proceso creador» (Gut 2003: 24-28). Su don Quijote se aleja irremisiblemente de la Mancha*, teatro de sus andanzas, trasladándose a un decorado a tono con una sensibilidad profundamente francesa, hecha de claridad, pudor y una emoción discreta, encarnados aquí por el Caballero de la Triste Figura.

Contemporáneas de estas piezas son las *Quatre Chansons de Don Quichotte*, compuestas en 1932 por Jacques Ibert e incluidas por Pabst en lugar

de las que había encargado a Ravel. La *Chanson du départ de Don Quichotte* pone música a un soneto de Ronsard que evoca un altivo castillo, el más rico que pueda haber, porque es el del amor. En la película, mientras Chialapin canta esa melodía, se ve, por burla, el establo colindante con la casa de Dulcinea*, y las grupas de las vacas forman el decorado. La *Chanson à Dulcinée*, de dos estrofas amenizadas por un estribillo, utiliza libremente el color hispánico. La *Chanson du Duc* tiene un carácter arcaizante subrayado por el empleo del clavecín. La *Chanson de la mort de Don Quichotte*, con voz en off, se dirige a Sancho tras la muerte del caballero. En un ritmo de habanera, acompaña con una gran fuerza emotiva la última secuencia de la película de Pabst.

El Secretario valmunda amolado conmigo lo que yo sé de lo que me
haya de salir, espere, pero en su calidad y en su diligencia pueden con-
tarse amigablemente, la que siendo en mi negocio es que el oficio que
pueda no reproche por su oficio, y así esfero que aguarde alguna
vía de auto por ver si hay alguno de alguna manera, que todas las
que sea avia estanyamovidas, pero me adice el Sr. valmunda
que con mudas cosas se que adeseado saber algo que se pudiese
poder de lo buen dizeo suplico a Vm. de el agradecimiento en car
por que merezco solo por que encienda que no soy ya desgraciado
enfoque que termin me entretenga en cariar. Ayalaten que es el
libro que dice a Vm. forma impondrá en estado de lo creído
para abasar a Vm. lo mayor ya de abas la corrección y enmenda
que ya no debe sabido dar. Dijo el Sr. de Vm. como
pueda quando poro, pero de Madrid a 17 de feb. 1582

M. S.
B. H. Vm. las manos

verdadero seruido

Algunos en cario

25. Carta autógrafa de Miguel de Cervantes al «Ilustre Señor Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias, en Lisboa». Madrid, 17 de febrero de 1582. Archivo General de Simancas.

Cine, El *Quijote* en el

Desde sus inicios, el cine ha concedido al *Quijote** un lugar privilegiado. Durante los treinta primeros años del siglo XX, se cuentan diez películas inspiradas en las aventuras del ingenioso hidalgo. En 1903, en Francia, Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet rodaron una película de dieciséis minutos, duración excepcional para la época. En 1908, *Aventures de don Quichotte* figura en el catálogo de Georges Méliès. En 1909, Émile Cohl realizó un dibujo animado, seguido por Camille de Morlhon en 1913. En Italia*, en 1910, la productora Cines Italia presentó un *Don Chisciotte*. Cinco años más tarde, Amleto Palermi realizó en Roma *Il sogno di don Chisciotte*. En 1911, el catalán Narcís Cuyàs rodó la primera versión española. Entre 1915 y 1923, les tocó el turno a dos realizadores anglosajones, Edward Dillon y Maurice Elvey, mientras que el danés Lau Lauritzen, en 1926, confió los papeles principales a dos famosos cómicos, Pat y Patachon, respectivos nombres artísticos de los actores Carl Schenstrom y Harald Madsen. Se comprueban en todas estas obras los límites del cine mudo, con su ausencia de diálogos y su ritmo saltarín. Suelen encadenar breves secuencias en forma de *sketches*, cuyo tema es anunciado cada vez por un encarte y que adoptan un tratamiento burlesco de los personajes y sus hazañas. Fuera de la película de Lauritzen, rodada en España* por un director experimentado, todas presentan un interés puramente arqueológico, pues ninguna ha marcado la historia del séptimo arte.

En 1932, con el advenimiento del cine sonoro, G.W. Pabst, ya consagrado por obras comprometidas, decidió rodar en dos versiones simultáneas –una francesa y otra inglesa– un *Don Quijote* que constituye la primera interpretación fílmica de la novela (fig. 35). Con esta finalidad, Paul Morand, encargado del guión, seleccionó cierto número de episodios entre los más conocidos, adaptando la técnica de los redactores de los álbumes ilustrados. En ese guión, la aventura de los molinos de viento se situaba al final, y la estancia en casa

de los duques se concentraba en unas pocas secuencias. La película empezaba y terminaba con dos espectáculos de marionetas: el primero ponía en escena a Amadís de Gaula y el segundo, a don Quijote, que, de ese modo, hacía su última aparición. Pabst no conservó este esquema: por falta de fondos, su película –cuyos exteriores fueron rodados en la Alta Provenza y los interiores, en Billancourt y Niza–, sólo conservó un tercio del guión, que se abre con las lecturas del caballero y se cierra en la hoguera donde son quemados sus libros. Además, con la ayuda de Alexandre Arnoux, buen conocedor del Siglo de Oro y autor de los diálogos, Pabst remodeló a varios personajes. *Dulcinea**, concebida por Morand como una hermosa y cruel libertina, se convirtió en una joven y amable aldeana cuya vivacidad contrasta con la imagen ideal que de ella se hace su admirador. En cuanto a Sansón Carrasco, a quien la sobrina del caballero ha prometido su mano, su intervención resulta decisiva en el transcurso de las aventuras y hasta en las circunstancias que devuelven al héroe a su lugar.

En cambio, por lo que se refiere a don Quijote, el realizador permaneció fiel a la concepción del guionista. Alto y apuesto, portador de un sueño que ignora el mundo que le rodea, fue encarnado por Feodor Chaliapin, que veinte años antes había estrenado el papel en la *ópera** de Massenet y que contribuyó a costear la película. Reuniendo en su persona los elementos que se encuentran en la génesis del mito, afirma una presencia realzada por las partes cantadas que incluye su papel, las *canciones** encargadas a Jacques Ibert. En su tesitura, tonalidad y ritmo, estas melodías sirven para acusar el contraste entre los dos protagonistas, encarnados respectivamente por un bajo y un tenor ligero. Sólo es de lamentar que Sancho –al que Pabst, al contrario que el guionista, había dotado de personalidad propia– fuera interpretado por Dorville, un actor procedente del café-concierto que le dio la apariencia incongruente de un golfillo parisiense. Si este don Quijote marcó un hito en la historia de las adaptaciones cinematográficas de la novela,

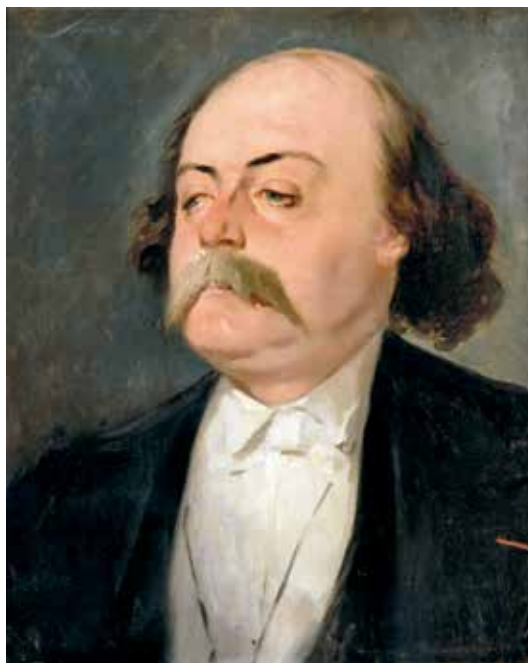


36. Kara Karayev, *Don Quijote*. Cartel publicitario de la película dirigida por Grigori Kozintsev en 1957. Madrid, Filmoteca Española.

Flaubert, Gustave

Desde su infancia, Gustave Flaubert (1821-1880; fig. 72) leyó apasionadamente el *Quijote**. Más que examinar esta admiración a la luz de sus preferencias literarias o medir el impacto de esta lectura sobre su labor creadora, nos interesa aquí, ante todo, recoger la suma de sus observaciones y, en especial, las que nos facilita su *Correspondencia*, tanto para determinar la circunstancia en que se sitúan como para reconstruir la trayectoria que ofrecen y precisar, dentro de lo posible, la trascendencia que revisten.

Desde un punto de vista meramente estadístico, es ínfima la cantidad de cartas en las que Flaubert se refiere al *Quijote*: trece, nada más, entre los varios centenares que se conservan. Ahora bien, dos hechos significativos matizan dicha constatación. En primer lugar, estas cartas cubren un período de casi cuarenta años, entre 1832 y 1869, desde la niñez del escritor hasta el momento en que, ya consagrado por *Madame Bovary* y *Salammô*, publicó la segunda versión de *La educación sentimental*. Además, el abanico de sus destinatarios es muy amplio: entre ellos figuran un amigo de la infancia, Ernest Chevalier; su propia madre, a quien escribió una carta que confirma el lugar preferente que el *Quijote* seguía teniendo en sus recuerdos; Louise Colet, quien, durante su aventura sentimental con el novelista, recibió en varias ocasiones sus impresiones de lector; finalmente, dos escritores, **Ivan Turgueniev*** y George Sand, con quienes había trabado amistad pocos años antes, siendo el primero, además de gran admirador del *Quijote*, íntimo amigo de la cantante Pauline Viardot, esposa de Louis Viardot, uno de los mas famosos **traductores*** franceses de Cervantes. Dentro de este conjunto, mención aparte merecen las cartas a Ernest Chevalier, las cuales revelan que el *Quijote* pronto se convirtió en su lectura predilecta, merced al «tío Langlois», del que era sobrino, y al «tío Mignot», abuelo de Chevalier, que se lo leían en voz alta cuando tenía siete años. Aquellas impresiones ya muy fuertes no iban a borrarse



72. Pierre-François-Eugène Giraud, *Gustave Flaubert*. Hacia 1856. Óleo sobre lienzo, 160 × 120 cm. Châteaux de Versailles et de Trianon.

con los años. Así se entiende lo que diría a Louise Colet: «Encuentro todos mis orígenes en el libro que me sabía de memoria antes de saber leer» (Flaubert 1973-2007: II, 111).

Cuando escribió sus primeras cartas a Chevalier, Flaubert apenas tenía diez años. Como decía a su amigo el 15 de enero de 1832, «tomo notas sobre el *Quijote*, y el Sr. Mignot me dice que están muy bien» (Flaubert 1973-2007: I, 5); pocos días más tarde le confiaba sus aspiraciones literarias: «Te dije que iba a componer comedias, pero no, voy a escribir unas novelas que tengo en la cabeza: son *La bella andaluza*, *El baile de máscaras*, *Cardenio*, *Dorotea*, *La mora*, *El Curioso impertinente*, *El marido prudente*» (Flaubert 1973-2007: I, 6). Aunque no todas estas obras en ciernes proceden de Cervantes, cuatro títulos corresponden a sendos relatos intercalados en la Primera Parte

Dalí, Salvador

A los treinta años de edad Salvador Dalí, nacido en 1904, se volvió por primera vez hacia el *Quijote**, que le inspiró toda una serie de dibujos, la mayoría a tinta china. El hidalgo aparece en ellos montado en Rocinante, cuya silueta adopta las formas del peñón blando de Cullero, cerca de Cadaqués, tal como se ve en una fotografía tomada por el artista. En 1946 realizó en Nueva York treinta y ocho dibujos y acuarelas para la edición inglesa de la Primera Parte de la novela que publicaría Random House en 1964. Entre las ilustraciones que entregó revisten especial interés las dos primeras salidas del caballero, la aventura de los molinos, el combate con el vizcaíno, el episodio de los yangüeses, el encuentro con los cabreros, la llegada a la venta que don Quijote imaginaba ser castillo, la aventura del cuerpo muerto, la libertad de los galeotes, la penitencia en Sierra Morena, la burla de la infanta Micomicona, la batalla con los cueros de vino, el cuento del cautivo y la desgracia del caballero, atado de la mano por Maritornes. Se ha observado cierta diferencia de registro entre los originales a tinta china y los de tinta china y acuarela. Los primeros concentran toda la carga neoclásica que el artista estaba reivindicando por aquellas fechas, mientras que, en los segundos, es la lectura del episodio por parte de su propio inconsciente la que consigue un mayor protagonismo. Las ilustraciones monocromas donde aparece el caballero, o bien solo, o bien con su escudero (fig. 47), no dejan de situarse dentro de toda una tradición iconográfica, mientras que las acuarelas ilustran prioritariamente el método daliniano. Así es como Dalí reinventa literalmente la más famosa de las aventuras: don Quijote es arrastrado por las alas del molino, mientras que su caballo, desbaratado, se desploma ante Sancho, asustado, que alza los brazos al cielo. Esta actitud vuelve a contemplarse en primer plano en la cabeza cortada de un don Quijote que ya se veía vencedor. Tenemos en estos dibujos los primeros jalones de un trabajo que Dalí continuaría después de la guerra.

En 1957 Dalí aceptó ilustrar una selección del *Quijote* publicada en tirada limitada por el editor Joseph Foret con una serie de doce litografías elaboradas con técnicas muy imaginativas. Se dedicó sobre todo a disparar con un precioso arcabuz del siglo XV unas balas impregnadas de tinta que, al aplastarse, producían en unas piedras litográficas debidamente elegidas unas salpicaduras que le parecieron «divinas». En otra ocasión, sustituyó la bala por un caracol de Borgoña vacío que llenó de tinta. También se le ocurrió rellenar con migas de pan impregnadas de tinta dos cuernos de rinoceronte que, aplastados en otra piedra, dibujaron las dos palas astilladas de un molino. Estos descubrimientos sucesivos de los misterios de la creación –así llamados por él– estuvieron acompañados de un gran despliegue publicitario que el artista recordaría en un texto titulado «Por qué, a pesar mío, las litografías de mi *Quijote* serán las litografías del siglo».

Entre 1964 y 1967, reinterpretando libremente varios episodios –entre ellos la aventura de los molinos–, ilustró sobre papel, a la acuarela y a tinta china, los dos tomos de la traducción francesa de Jean Cassou, que fue reeditada por Gallimard en 1988, un año antes de su muerte. El primero se adornó con un don Quijote acompañado por Sancho y que ha transformado su sol en noche, en una posición que alude al sol de **Picasso***. El segundo lo muestra sobre un Rocinante de amplias formas y seguido de lejos por su escudero, montado en un burro de largas orejas, y no deja de recordar ciertas obras de **Goya***. Por último, se conocen por las mismas fechas varios cuadros realizados mediante el método «tachista», realizados con ayuda de miga de pan mojada en tinta y aplastada sobre piedra. En uno de ellos, don Quijote, comparado con Minerva, está coronado por cuatro manchas negras que representan las aspas de un molino llevadas por una nube que evoca a un ángel. Un segundo cuadro lo representa en situación de combate y protegido por **Dulcinea***. En un tercero, aparece replegado sobre sí mismo y traspasado por su lanza como si lo hubiera matado su locura.



47. Salvador Dalí, *Don Quijote y Sancho Panza*. Ilustración a tinta china y acuarela para la edición del *Quijote* publicada por Random House (Nueva York) en 1946.

Dostoievski, Fiódor

Dostoievski (1821-1881; fig. 58) descubrió el *Quijote** en sus años de juventud en la versión francesa de Louis Viardot, y sólo más tarde accedió a la primera traducción rusa, la de V. A. Karelyn, publicada en Moscú en 1866. También leyó *Hamlet y Don Quijote*, la conferencia de *Turgueniev**, en una época en que se impregnaba de las aventuras del ingenioso hidalgo. Así lo atestiguan las páginas del *Diario del escritor* compuestas en los años 1876-1877, donde expresa en repetidas ocasiones su admiración por «el más grande y triste de cuantos libros ha creado el genio de los hombres». Estaba convencido de que «en todo el mundo no hay obra de ficción más sublime y fuerte que ésta. Representa hasta ahora su suprema y más alta expresión del pensamiento humano, la más amarga ironía que pueda formular el hombre [...]» (Dostoievski 1873-1881/1972: 1184-1188). Destaca varias veces en este *Diario* su permanente valor de actualidad mediante unas comparaciones que, a primera vista, pueden sorprender, pero que obedecen siempre a la misma lógica. Un primer paralelismo es el que establece entre el caballero manchego y el conde de Chambord, debido a las razones que éste invoca para rechazar el trono de Francia, considerando que no puede hacer suya la bandera tricolor. Más adelante, el ingenioso hidalgo vuelve a asomar con motivo de los esfuerzos hechos por Rusia desde Pedro el Grande para imitar a Europa. Según Dostoievski, en otros tiempos las pretensiones conquistadoras de su país lo habían convertido en un nuevo don Quijote, pero al desistir entonces de sus aspiraciones, ha dejado de luchar contra los molinos de viento, en vista de lo cual las calumnias de las potencias extranjeras, proclives a condenar la supuesta perfidia rusa, son pura hipocresía, ya que sólo les sirven para amedrentar a sus propios pueblos cuando lo necesitan. A fin de cuentas, concluye, lo mismo que el héroe de Cervantes, Rusia cuida de no caer en la trampa: cabe recordar, en efecto, que «don Quijote, por muy grande caballero



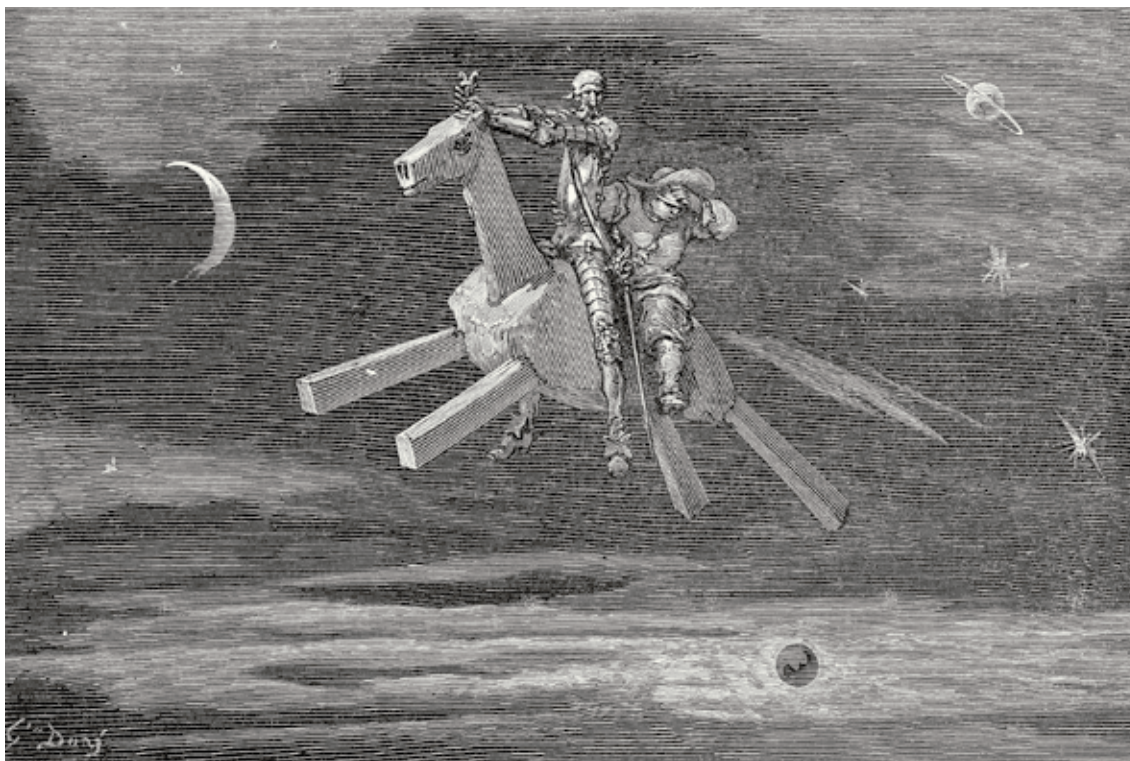
58. Vasily Grigorievich Perov, *Fiódor Dostoievski*. 1872. Óleo sobre lienzo, 99 × 81 cm. Moscú, Galería Tretiakov.

que sea, también es maravillosamente taimado, tanto que, ya lo veis, no se deja engañar» (Dostoievski 1873-1881/1972: 899).

Esta última comparación, surgida en un momento en que Rusia intentaba controlar el estrecho de los Dardanelos, está a tono con las inclinaciones eslavófilas del escritor. No obstante, nos permite acercarnos al perfil del caballero manchego tal como Dostoievski lo va poco a poco trazando: ingenuo, desinteresado, íntegro, pero también taimado en más de una circunstancia; un personaje retratado con todo detalle en otro capítulo del mismo *Diario*, titulado por su autor «La mentira se salva con la mentira». Al reparar en las dudas que expresa el hidalgo cuando evoca los retos a los que se enfrentaban los caballeros andantes, y tras observar que las supera invocando la intervención de los encantadores para



75. Jean-Honoré Fragonard, *La pastora Marcela manifestando su inocencia por la muerte de Grisóstomo*. 1747-1806. Carboncillo, tinta y aguada parda sobre papel, 414 × 288 mm. Londres, British Museum.



137. Héliodore-Joseph Pisan según Gustave Doré, *La aventura de clavileño*. Grabado en *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantes. Traducción de Louis Viardot (París, L. Hachette et Cie., 1863, vol. 2, in-8º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

traducido a varios idiomas. En una de estas cartas al novelista ruso se nota cierta perplejidad:

¿Se le ocurrió alguna vez explicarse no digo el éxito, sino el mérito de esta obra? El estilo, por cierto, es admirable, pero para apreciarlo hace falta conocer el castellano. La invención es poca cosa: en principio, nada más triste que ceñirse a los pensamientos y las acciones de un loco. Aquellos que se divierten a costa de este loco, el duque, la duquesa, la señorita Altisidora, toda esa gente es abominable. ¿Por qué da gusto esto? Llevo algunos días indagando en ello, sin encontrar respuesta a mis dudas. Me gustaría hablar de eso

con Ud., así como de muchos otros temas (Mérimée 1961: 597).

Por las mismas fechas, en otra carta dirigida a Turgueniev, se refiere más concretamente a la construcción del libro, que merece por su parte un juicio más severo que en 1826. También se centra en las desgracias del caballero: las palizas que recibe parecen disgustarle, y sobre este aspecto volvería en su noticia. Con todo, al final de la carta se revela más seducido que irritado por la «alegría un tanto salvaje» que se desprende de sus aventuras (Mérimée 1961: 610).

Si se compara este texto con el de 1826, lo que más llama la atención es un completo rechazo de



78. Mathieu Le Nain, *Don Quijote y Sancho*. 1625-1630. Óleo sobre lienzo, 99,5 × 139,3 cm. Colección particular.

picos», o bien crea deliberadamente otro mundo, «lo que equivale a desafiar la verdad, si es el Niño encontrado quien domina en él» (Robert 1972: 76). «Viejo niño incurable», don Quijote procede de «la parte utópica de los deseos» de su creador, por lo cual «realiza punto por punto el programa megalómano del Niño encontrado» (Robert 1972: 195-196). Si se esfuerza con tanto rigor es porque su novela familiar se relaciona con los libros de caballería, es decir, la clase de libros mejor hecha para apoyar su causa ambiciosa, ya que añade a la novela infantil el tema del héroe liberador, deshacedor de agravios y defensor de los débiles, que el niño normal y el adulto neurótico asocian efectivamente en sus sueños despiertos.

Así pues, el último tercio del siglo XX se dedicó a echar a don Quijote sobre un número siempre creciente de divanes, pero sin que los lectores de sus aventuras queden definitivamente convencidos. Más que a la elección de conceptos que en general apenas controlan, las reticencias que experimentan se deben en general al planteamiento que origina este tipo de análisis. A diferencia de aquellas que habían experimentado Freud y sus primeros discípulos, las técnicas de lectura aplicadas por esta corriente interpretativa tienen sin duda por objeto apreciar los textos como textos y la literatura como literatura, y no considerarlos como signos clínicos. Por consiguiente, todos los que las emplean afirman que



120. Alejo Carpentier, 1945.



121. Gabriel García Márquez, 1981.

nuestro tiempo. La novela hace pensar en el mundo fabuloso de los **libros de caballerías***, al transportar al lector a un universo mágico, poblado de hombres intrépidos hasta la temeridad y mujeres ardientes y apasionadas que se corresponden con los arquetipos de la novela de aventuras. En cuanto a sus empresas, integran una gesta colectiva que es la de toda una familia, los Buendía, toda una comunidad en sí misma. Cabe señalar que el marco en que se sitúa la acción, lejos de remitirnos a un lugar indeterminado, hace referencia a un sitio y a un momento precisos; sin embargo, el nombre de Macondo es producto de un sueño de su fundador, José Arcadio Buendía, que no deja de recordar a Alonso Quijano al abandonar la administración de sus bienes para emprender una búsqueda que resulta ser la de la piedra filosofal. Aunque pretende conocer de esta forma los supuestos beneficios de la civilización, aspira en realidad a evadirse de lo real y se sirve para ello de la ciencia

como de una especie de talismán. No obstante, fracasa en la mayor parte de los experimentos que intenta, sin reparar en que su confidente, el gitano Melquíades, lo engaña en vez de ayudarlo, vendiéndole unos ingredientes que no necesita. Desilusionado, termina por derribar su laboratorio, a pesar de estar persuadido de que podrá retirarse del entorno que le rodea y vivir en adelante una eterna primavera. En este sentido, permanece fiel al ejemplo de don Quijote.

Por comparación, el coronel Aureliano Buendía se perfila como la contrafigura de su abuelo. Es cierto que él también nos recuerda al caballero, pero esta vez debido a la pasión que siente por su joven esposa, Remedios, tan absoluta como el culto que don Quijote profesa a **Dulcinea***. A pesar de no ser fantasma, sino mujer de carne y hueso, Aureliano, en su ausencia, se dedica a buscarla en vano, «en el taller de sus hermanos,

[illegible]

144. Carta de pago otorgada por Miguel de Cervantes a favor de Baltasar Gómez del Águila y compañía por los 187.000 maravedís recibidos de una letra de cambio librada a su nombre por Diego de Alburquerque y Ángel Lambias. Madrid, 30 de diciembre de 1585. Manuscrito. Protocolo de Domingo Ochoa de Arratía, escribano público. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

Novelas ejemplares

Con toda probabilidad, Cervantes no emprendió la redacción de las *Novelas ejemplares* (fig. 146) antes de finales del siglo XVI, como puede deducirse del examen del código Porras, así llamado por tomar el nombre de Francisco Porras de la Cámara, un racionero de la catedral de Sevilla* que lo había preparado a petición de su amo, el cardenal Niño de Guevara. Copiados de su mano y de la de su secretario, incluía dos textos de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, que, probablemente, le habían llegado sin nombre de autor. Después de varias vicisitudes, esta miscelánea, descubierta a finales del siglo XVIII, desapareció irremediablemente en 1823, lanzada a las aguas del Guadalquivir por unos partidarios de Fernando VII para desgracia de su poseedor, el gran bibliófilo Bartolomé José Gallardo. Afortunadamente, antes de tan infausto acontecimiento se habían hecho transcripciones que se han conservado. Aunque no sabemos en qué circunstancias se formó dicha colección, el cotejo de las dos versiones de *El celoso extremeño* —la de Porras y la de la edición definitiva— revela varios cambios, especialmente en el desenlace. Como ha observado el hispanista Geoffrey Stagg, estos cambios tienden a manifestar la sustitución de una primera pluma, la del autor, por una segunda, la de un plagiario que bien pudo ser Porras, el cual se dedicó a retocar los originales en diferentes lugares antes de incluirlos. En estas condiciones, Cervantes tuvo que esperar hasta 1613 —cuatro años después de la muerte de Niño de Guevara— para restablecer el verdadero texto de sus dos novelitas e incluirlas en el volumen que dio entonces a la imprenta. En cualquier caso, se infiere de su incorporación previa en aquel código que la composición de las dos obras es probablemente anterior a la Primera Parte del *Quijote**.

A falta de criterios precisos de datación, la cronología de las demás novelas ha dado lugar a las hipótesis más contradictorias. *El amante liberal* y *La española inglesa*, a veces tenidas por las más



146. Portada de *Novelas ejemplares*, de Miguel de Cervantes (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, in-4°). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

antiguas, se consideran otras veces obras más tardías. *La gitanilla*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* hacen referencia, por su parte, a sucesos ocurridos en la primera década del siglo XVII, pero puede ser que algunas de estas alusiones sean posteriores a la redacción propiamente dicha, en el momento de la revisión final. Por último, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia* no contienen datos que permitan fijar la fecha de su composición. Una hipótesis interesante es la que propone Francisco Rico; tras examinar en el conjunto de la producción cervantina el empleo de las fórmulas respectivas



149. Representación de *La Numancia*, dirigida por Miguel Narros. En la imagen, María Francisca Ojea con un niño en el estreno el 3 de octubre de 1966 en el Teatro Español de Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte.

Puesta así en perspectiva, la acción se abre a unos horizontes que no volvemos a encontrar en Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués o Juan de la Cueva, los demás trágicos españoles de la generación de **Felipe II***. Los esfuerzos de los defensores por conjurar un hado contrario se amoldan a las exigencias de un tragicismo depurado que se materializa cuando Numancia elige la vía del sacrificio y decide asumir libremente su destino, desbaratando así los designios de los romanos. Simultáneamente, este acto inaudito se inserta mediante el discurso de las alegorías en una temporalidad amplia-

da, antes de ser perennizado al modo del mito. Frente a Escipión –encarnación de una ciencia guerrera que no quiere más guía que la gloria–, la ciudad celtíbera sólo parece desafiar en un primer momento a la omnipotencia de Roma. Sin embargo, las profecías del Duero y de la Fama convierten su resistencia y su sacrificio en el primer jalón de una trayectoria en la que se encadenan la conquista de España por las legiones, la caída del Imperio romano bajo los golpes de los Godos, el saco de la Roma de los papas perpetrado por las tropas del condestable de Borbón y, finalmente, la hegemonía temporal





161. Pablo Picasso, *Don Quijote y Sancho Panza*. 1951. Litografía, 663 × 504 mm. Colección particular.

Prisiones

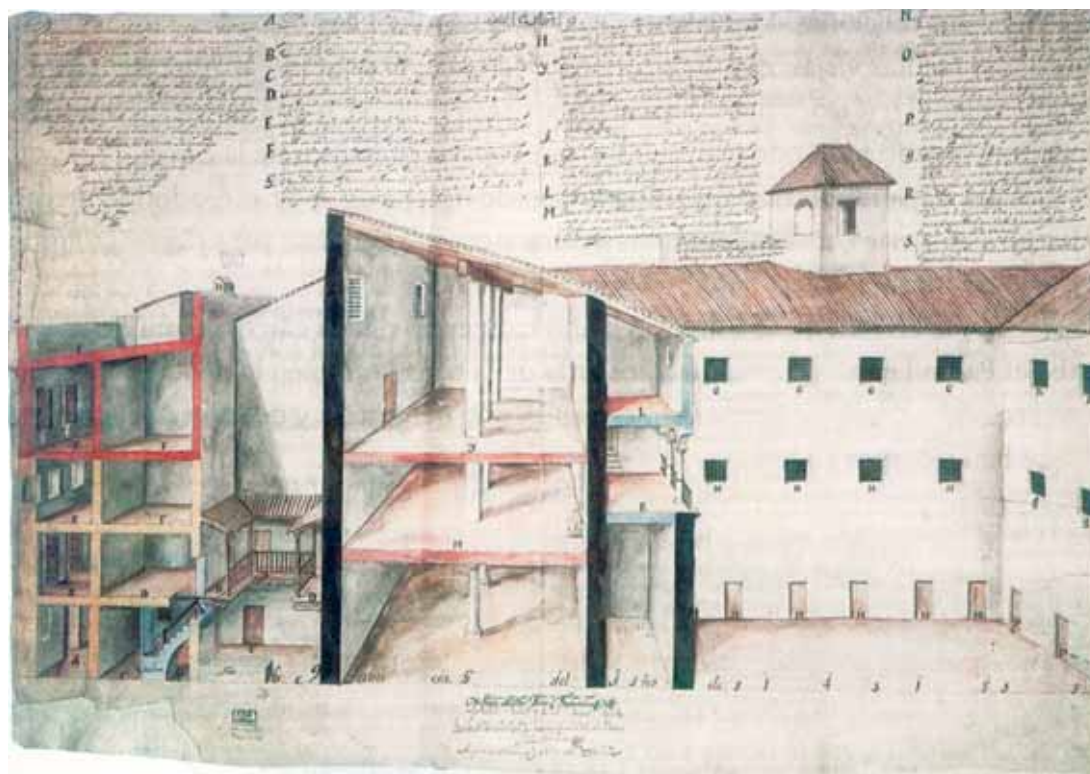
Sin desestimar el valor de los testimonios literarios, conviene acudir en primer lugar a los **documentos*** conservados en los archivos para conseguir información de primera mano sobre las circunstancias en que Cervantes o bien tuvo que defender su libertad cuando la vio amenazada, o bien se empeñó en recobrarla cada vez que la perdió. Estas circunstancias abarcan un amplio período de su vida: treinta años en total, desde su captura no lejos de las costas catalanas en septiembre de 1575 hasta su breve encarcélamiento en **Valladolid*** en junio de 1605. Entre estas dos fechas tenemos los cinco años del **cautiverio*** argelino, las dos detenciones ocurridas en Andalucía –la una en Castro del Río, en septiembre de 1592; la otra, en **Sevilla***, en septiembre de 1597– y el episodio vallisoletano, que, al parecer, no tuvo mayores consecuencias.

El primer acontecimiento, de máxima trascendencia, ocurrió en el momento en que el Manco de Lepanto estaba a punto de volver a **España***, el 26 de septiembre de 1575, cerca de Cadaqués. La galera *Sol*, a bordo de la cual había embarcado en Nápoles el 6 o 7 del mismo mes, había sufrido una tormenta a la altura de Port-de-Bouc, no lejos de Marsella, tras haber costeadado las riberas de Italia y Provenza. Sorprendidos por el corsario Arnaut Mamí, marineros y pasajeros resistieron durante varias horas, y uno de los defensores que pereció fue el capitán. Lo que experimentó Cervantes al avistar **Argel*** es algo que podemos imaginar a través del relato de Saavedra, uno de los personajes de la comedia de *El trato de Argel*, compuesta poco después de su regreso a la patria.

Este primer entronque entre vida y literatura mediante la aparición en escena de un *alter ego* del dramaturgo, se vuelve muchísimo más llamativo en uno de los cuentos intercalados del *Quijote**: la historia de Ruy Pérez de Viedma, inserta en la Primera Parte de la novela. Este relato, que se nutre de los recuerdos del cautiverio, eviden-

cia todo un trasfondo autobiográfico, aunque no por eso deja de mantener una relación ambigua con las experiencias personales del autor. Los sucesos que refiere el capitán hasta su captura ofrecen, eso sí, un notable parecido con las aventuras del propio Cervantes, pero no menos significativos son los constantes desajustes que se detectan, reveladores de una minuciosa reelaboración del material aprovechado. Las mocedades de Ruy Pérez de Viedma son tan azarosas como las de su modelo, pero quien las cuenta no es hijo de un cirujano alcalaíno, sino primogénito de un hidalgo leonés. Su partida a **Italia*** corre pareja con la de Miguel, salvo que a él le lleva a alistarse en los tercios de Flandes. Luego, tras embarcarse en las galeras de la Santa Liga a las órdenes del mismo Diego de Urbina, llega a combatir en **Lepanto*** con tanta valentía como el famoso Manco, pero no lo hace como soldado raso, sino en calidad de capitán de infantería; y, en vez de resultar herido, es capturado por los turcos, víctima de su temeridad. Una vez en Argel como cautivo de rescate ve su suerte coincidir de nuevo con la de su creador: igual que él, aunque en distintas circunstancias, queda en poder del rey Hazán, y la visión que nos ofrece del baño argelino está impregnada de los recuerdos del escritor.

[Yo estaba] encerrado en una prisión que los turcos llaman *baño*, donde encierran los cautivos cristianos, así los que son del rey como de algunos particulares [...] Yo, pues, era uno de los de rescate; que como se supo que era capitán, puesto que dije mi poca posibilidad y falta de hacienda, no aprovechó nada para que no me pusiesen en el número de los caballeros y gente de rescate. Pusiéronme una cadena, más por señal de rescate que por guardarme con ella, y así pasaba la vida en aquel baño, con otros muchos caballeros y gente principal, señalados y tenidos por rescate. Y aunque el hambre y desnudez pudieran fatigarnos a veces, y aun casi siempre, nin-



164a-b. Juan Navarro, *Fachada y sección de las estancias de la Cárcel Real de Sevilla que supuestamente ocupó Miguel de Cervantes durante su encarcelamiento*. Hacia 1700. Tinta y aguada de colores sobre papel, 460 × 470 mm (cada uno). Madrid, Archivo Histórico Nacional.

Quijote, Primera y Segunda Parte del

¿Cuál fue el proceso de redacción de la Primera Parte del *Quijote* (fig. 166)? Como no disponemos de datos que nos permitan reconstruirlo, tenemos que renunciar a compartir las hipótesis de quienes se han esforzado por descubrir los sucesivos estratos por los que habría pasado el texto antes de alcanzar su estado definitivo. Sin duda, el examen de ciertas menudas contradicciones en la narración de los hechos deja adivinar algunas fluctuaciones y hasta algunos arrepentimientos; sin embargo, sea cual fuere la revisión operada, no hay manera de recuperar el posible esbozo de una novela corta inspirada, tal vez, en una obra de teatro menor, el *Entremés de los romances*, y concluida o bien con el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, o bien con la primera aparición de Sancho. A fin de cuentas, lo cierto es que, después de una revisión de conjunto que hubo de tener lugar en Valladolid* durante el verano de 1604, Cervantes logró ajustar las partes, amén de unos pocos detalles. El 26 de septiembre se concedió el privilegio real a Francisco de Robles, hijo de Blas de Robles, al que había encomendado la edición de su *Galeotea**. Entretanto, la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta había comenzado a componer el libro. En diciembre, los últimos pliegos salieron de las prensas, mientras que el corrector Murcia de la Llana, al cabo de la revisión que se le había encargado, devolvió un texto plagado de erratas. El mismo mes se firmó la tasa que fijaba el precio del volumen, encuadernado, en 290 maravedís y medio. Pocas semanas antes, el libro había sido dedicado por su autor al duque de Béjar, Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor. En realidad, la dedicatoria no era más que un plagio de otra, la de Fernando de Herrera al marqués de Ayamonte, redactada veinticinco años antes.

Si nos limitamos al **prólogo***, el propósito de Cervantes fue arremeter contra los **libros de caballerías*** o, por decirlo con sus propias palabras, «derribar la máquina mal fundada de estos



166. Portada de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605, in-8°). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

caballerescos libros» (*DQ I*, Prólogo: 19). Ahora bien, en 1605, los *Amadises* y otros *Palmerines* eran libros que todavía se leían, pero ya no estaban de moda. El cura amigo de don Quijote, buen conocedor de Aristóteles, los juzga a la luz de la *Poética* a fin de determinar cuáles son los que han de salvarse y, más adelante, establecer con el canónigo en qué condiciones las obras de ficción, en tanto que «fábulas mentirosas» pueden «casar [...] con el entendimiento de los que las leyeren» (*DQ I*, 47: 600). Este desafío no alimenta un debate abstracto, sino que se relaciona íntimamente con el proyecto del ingenioso hidalgo, uniendo así teoría y práctica de la novela. En

Strauss, Richard

Richard Strauss (1864-1949; fig. 193) no fue el primero en tomar el *Quijote** como tema de una obra sinfónica. En el siglo XVIII, otro compositor alemán, Georg Philipp Telemann (1681-1767), había sacado de la novela la materia de una «suite burlesca», iniciando así una tradición distinta de las que, en el siglo anterior, habían inaugurado por un lado los *ballets** y por otro, las *óperas**. Cuatro secuencias precedidas de una obertura a la francesa, utilizan algunos episodios de la Primera Parte, enmarcados por los momentos en que se despierta y se acuesta el caballero: el ataque a los *molinos de viento**, los suspiros que la princesa *Dulcinea** provoca en sus adoradores, y, en el camino de vuelta, el manteo de Sancho en la venta y el galope de Rocinante y el asno; una selección significativa que permite al compositor variar la tonalidad y el ritmo de las ilustraciones que propone. En la centuria siguiente, en 1875, Anton Rubinstein (1829-1894) ofreció al público berlinés un poema sinfónico para orquesta con el título de *Don Quijote* (fig. 194) que encadenaba cinco aventuras mayores: la toma de armas en la venta, el ataque de los rebaños de carneros, el encantamiento de Dulcinea, la liberación de los galeotes y el regreso del hidalgo a su lugar. La concepción de este poema recuerda a las obras con programa de Berlioz, pero su escritura, en la estela de Schumann, se distingue por un cromatismo insistente, al tiempo que incorpora dos melodías tomadas del folclore español.

En cuanto a Richard Strauss, cabe señalar que acometió una empresa de mayores vuelos. Ideó su *Don Quijote* en el mismo momento en que, en España, Ángel Ganivet y *Miguel de Unamuno**, en su intercambio de cartas, debatían sobre el valor ejemplarizante del héroe de Cervantes. Fiel a una inspiración literaria que ya se había consolidado en sus obras anteriores, particularmente en su *Don Juan* (1887-1888) y en *Así habló Zaratustra* (1896), acabó en 1897 la partitura de este «poema sinfónico con violonchelo principal» que se oiría por primera vez en Colonia el 8 de marzo de 1898, antes



193. Emil Orlik, *Richard Strauss*. 1917. Grabado a punta seca, 266 × 190 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum.

de ser repetido diez días más tarde en Fráncfort, con el propio compositor a la batuta. *Don Quijote* es encarnado por el violonchelo solo, en sordina, aunque vivamente esbozado desde la Introducción, que desarrolla el motivo principal: la locura del lector de *libros de caballerías**. Viene luego el tema en sí, en el que Sancho, identificado por un alto, dialoga con su amo. Siguen diez variaciones, cada una de las cuales corresponde a un episodio de la novela: combate contra los molinos de viento; lucha victoriosa contra el ejército del emperador Alifanfarón; diálogo del caballero y de su escudero; encuentro nocturno con los penitentes; vela de armas de don Quijote; aparición de Dulcinea como aldeana; cabalgada por los aires en Clavileño; aventura del barco encantado; derrota de los benedictinos tomados por encantadores; y, finalmente, combate contra el Caballero de la Blanca



196. Charles-Antoine Coypel, *Don Quijote es armado caballero*. 1714-1734. Óleo sobre lienzo, 120 x 128 cm. Château de Compiègne, en depósito en el Musée du Louvre, París.

aprecio por la imaginación de que dio muestra el artista, más cercano al estilo rococó que al barroco, y por la frescura en el tratamiento de los detalles. En ellos don Quijote tampoco se perfila como un mero personaje que mueve a la risa, sino como un ser noble que conserva su digni-

dad a pesar de las circunstancias. Tanto Coypel como Natoire demuestran que la novela de Cervantes, aunque seguía considerándose cómica por aquellas fechas, suscitó toda una corriente de reflexión sobre la risa que provoca y la simpatía que su protagonista inspira.



201. *Hermanos de la Orden Trinitaria negociando la redención de cautivos cristianos en Argel*. Grabado en *Histoire de Barbarie et de ses corsaires des royaumes, et des villes d'Alger, de Tunis, de Salé et de Tripoli...*, de Pierre Dan (París, Pierre Rocolet, 1649, in-fol.).

días prescritos, continencia absoluta, asistencia cotidiana a los oficios, ejercicios espirituales, visita de hospitales, sencillez de vida y de costumbres—, pero Cervantes pasa por haber seguido ese programa: en efecto, en febrero de 1615, los trinitarios exigieron el retorno a costumbres más austeras. Ese deseo fue rechazado por la mayoría de los miembros, que se trasladaron entonces al convento de los Hermanos menores del Espíritu Santo. En cambio, seis votaron en contra de esa decisión y podemos pensar que Cervantes fue

uno de ellos, tanto por fidelidad a la regla primitiva como por simpatía hacia la Orden que en otro tiempo lo había sacado de Argel.

Un año más tarde, el lunes 18 de abril, fue el limosnero del convento, el licenciado Francisco López, quien le administró los últimos sacramentos. El martes día 19 Cervantes dirigió al conde de **Lemos*** la admirable dedicatoria del **Persiles***. El miércoles dictó el **prólogo*** de un tirón, que concluyó dirigiéndose al lector: «¡Adiós, gracias;

Viaje del Parnaso

«Éste es el autor de *La Galatea** y de *Don Quijote de la Mancha**: tal decía el pie con el que Cervantes, en el prólogo* a las *Novelas ejemplares**, había acompañado su retrato*, añadiendo a renglón seguido: «y del que hizo el *Viaje del Parnaso* [figs. 215 y 216], a imitación del de César Caporali Perusino» (NE, Prólogo: 16). Esta última indicación revela la importancia que él concedió a una obra relegada por la posteridad a un segundo plano.

Poeta menor, oriundo de Perusa, en Italia*, Cesare Caporali (1541-1601) había servido en Roma al cardenal Fulvio Giulio della Corgna, antes de fallecer con el siglo. Su *Viaggio in Parnaso*, contemporáneo de *La Galatea*, había tenido cierto éxito y fue reeditado en dos ocasiones. Más que imitarlo, Cervantes tomó de él la idea primera del poema. Como su modelo, narra una odisea burlesca: su ascensión del monte Parnaso y su comparecencia ante Apolo, rodeado del coro de las Musas; pero mientras en su libro Caporali emprende el viaje montado sobre una mula, Miguel prefiere «las ancas del destino» (VP: 15), y, como él mismo dice, por no verse muerto de hambre, «hoy de mi patria y de mí mismo salgo» (VP: 18). Tras despedirse de Madrid*, de sus corrales y sus mentideros, se encamina hacia Cartagena con 8 maravedís de queso y un candéal en sus alforjas. Allí se embarca en una galea hecha de estrofas y de versos. Ese esquife, guiado por Mercurio, debe ir en ayuda del Parnaso, amenazado por un ejército de veinte mil poetastros. Se le une entonces un batallón de escritores, cuya extensa lista, entreverada de referencias alusivas, resulta más de una vez oscura al lector de hoy; se hace a la mar y, después de haber costeadado Italia, llega finalmente a Grecia.

Los compañeros de Mercurio reciben una calurosa acogida por parte de Apolo, pero Miguel tiene que recordarle sus servicios para suscitar algún interés por parte del dios. El ataque de los asaltantes provoca una confusión pasajera, pero finalmente son rechazados a golpes de novelas,



215. Portada de *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1614, in-8°). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

de sátiras y de sonetos. Rociado por Morfeo con un licor soporífero, nuestro héroe se queda dormido hasta despertar en Nápoles, donde se han celebrado grandes fiestas por orden del virrey, el conde de Lemos*. Al parecer, su protector va a admitirlo por fin a su lado, pero por desgracia esa etapa napolitana no es más que un sueño y es en Madrid donde Miguel despierta, concluyendo con tono melancólico:

Busqué mi antigua y lóbrega posada,
y arrojéme molido sobre el lecho,
que cansa, cuando es larga, una jornada.
(VP: 130)