UCLA
Mester

Title

Sobre la cultura iconográfica de Cervantes (Ejemplos en el Quijote)

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/41g3v9cd

Journal

Mester, 34(1)

Authors

Lezcano, Margarita
Rodríguez Cepeda, Enrique

Publication Date

2005

DOI

10.5070/M3341014624

Copyright Information

Copyright 2005 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Sobre la cultura iconográfica de Cervantes (Ejemplos en el *Quijote*)

Margarita Lezcano y Enrique Rodríguez Cepeda

A la bien organizada banda de cervantistas del Sur de California

"Es de torpes ofrecer lo que se desecha"; el dicho va de Horacio al *Lazarillo* de 1554. El pobre Lázaro se casa con la mujer que su amo y cura ha despreciado, "*y todo va de esta manera* [. . .]," la literatura es una mala traducción de la vida misma; por esto los humanos creemos en los dichos, cultos o populares, en las máximas que ayudan a vivir.[1]

El comentario del mote y el concepto gráfico (iconografía y emblema) de los lemas y sentencias de los clásicos formaron y enriquecieron, con la ayuda de la imprenta, la cultura europea renacentista. La emblemática antigua se dio cuenta de los varios significados que encierran los famosos "aurea dicta." Otto Venio, al comentar los emblemas de Horacio en 1607,[2] se atreve a sugerir con sus grabados el doblete semántico que encierran parte de sus dibujos; en un emblema que recuerda el desastre de la **Armada** española, no puede dejar de criticar, como contrapunto, lo mal que se come y el hambre que pasa Inglaterra, a quien recrimina su pésimo comportamiento por el daño causado al imperio de los Austrias. Venio, amigo del duque de Parma, su mecenas (por lo menos desde 1603), y de España, tiene que comentar esta situación crítica de la política europea y prepara los motes de las páginas 42 y 43 con dibujos que aluden a la "empanada" inglesa (con el grabado de un pastel; *empanada* por *hambre*), a la pesada labor del pirata Draque y al fracaso español.[3] Estos emblemas eran parte de la educación de príncipes, además de una estrategia (manera de aludir, eludir y criticar) y ello suponía una malísima propaganda para Inglaterra;[4] los ingleses, por tanto, silenciaron como pudieron en Europa los conocidos y ricos libros cortesanos de Venio hasta que, sesenta años después, un discípulo de Saavedra Fajardo publica en Amberes (Foppens 1669) otra vez los emblemas/poemas de Venio/Horacio, pero sin mencionar aquel enfrentamiento pasado y reelaborando el contenido político de manera diversa. Esto indica

la versatilidad de la imprenta del momento, el alcance cultural y vario de la emblemática y los gustos polisémicos que este género de comunicación puede plantear. De forma similar Venio comentó otros temas del agrado de la vida renacentista (de la filosofía del amor surgía la polisemia de la imagen de Venus, etc., etc.). La imprenta, desde 1530 (en especial desde la *Emblemata* de Alciati), jugó un papel fundamental en la proyección audiovisual de la literatura y de difusión de la alta cultura de las lenguas vernáculas. Los dibujos y grabados evocaban la ampliación textual y dimensionaban su significado. Así lo ha entendido Cervantes en su contacto con los libros; lo que no puede hacer es, tenga la imprenta los recursos que tenga, una novela con emblemas (el caso del *Polifilo* de F. Colonia—1799—parece excepción); pero lo que sí puede es sugerir al lector que la historia que cuenta en su primer *Quijote* (1605) se lea, a partir del capítulo 9, en dos dimensiones; no solamente gráfica y textual, sino como invención y como historia verdadera a la vez. Esta nueva manera de desdoblar la "verosimilitud" textual y de presentar la escritura suponía otra novísima manera de leer ficción en aquel momento; esto es, por una parte, leer desde el punto de vista que ha fijado la *Historia*, la madre de los hechos, de la tradición y de la verdad. Por otra, presentar la realidad textual y la verdad literaria al posible nuevo lector como puro entretenimiento y como sustitución de la vieja y repetida argumentación del mundo de caballeros o pícaros.

El desconocido andamio cervantino pedía "otro" lector, lectores, para la ficción. Siempre Cervantes creyó que había más de un lector, creía en la variedad de éste y en que puede y debe elegir lectura; en otras palabras, se trataba en 1600 de lo que Américo Castro comentaba en 1951 (para el *Guzmán de Alfarache*) como la manera de contar la cosa [. . .] "*como viene a cuento a cada uno.*" Ya lo hemos dicho, el *Quijote* no se escribió para escritores (por esto varios le despreciaron—Lope de Vega y Gracián—o le interpretaron mal como Avellaneda), y se diría lo mismo de la anónima apertura del cuento *Lazarillo*; así nació, sin génesis, sin ser género puro, aquello que llamamos novela picaresca.[5]

Parece ser que los personajes renacentistas no nacieron referidos a la realidad misma, vivían de una identidad imaginada y repetían lo que su mote evocaba como nombre propio. Por esto, los personajes de la vieja narrativa son y están construidos solamente como los llama la literatura (entonces un arte dudoso y de poco prestigio) y

como los plantea la vida misma del texto y de la boca de las gentes; pero no tienen genealogía completa o, si la tienen, la han perdido y han adoptado los antecedentes y la aventura literaria de lo vivido textualmente (por esto el esfuerzo de Américo Castro al explicar que a los españoles se les había acabado "el estímulo vital" y que, mediado el siglo XVII, andaban ya perdidos en un "templo sin altar").[6] Estos grandes personajes literarios representan conceptos, síntesis de lo que entienden por obrar y estar viviendo como literatura y, en aquel momento, como el vocero de una propaganda falsamente imperial; pero como forma de pensar son abstractos, impredecibles y sorprendentemente llamativos por lo que imaginan de nuevo y nunca visto ni oído. Por esto todos consiguen lectores, escuchas y público, porque entretienen y gustan. No olvidemos que son las gentes las que nombran y distinguen a los personajes por lo que se dice de ellos, sus hechos y anécdotas, por los motes y nueva identidad que han conseguido como texto; no se les conoce por sus verdaderos nombres de familia (también difuminada en el caso del *Guzmán*). Sabemos que la palabra "Lázaro" no tiene significado fijo y para entenderla se argumentan varios contenidos. Uno es de aquel que no recibe ayuda, desamparado porque su "nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre";[7] por esto, dice el texto literario, "le llaman Lázaro" las gentes y así lo hace el ciego sin pensar en los nombres de su padre o madre (Pérez/González). De otra manera, el *Covarrubias* remite a la parábola del rico Epulón, al sustantivo "lazería" y al concepto "padecer trabajos." El *Autoridades* (1734, vol. IV) ya fija la idea de "pobre andrajoso" como mendigo del Evangelio y añade la acepción que ha tomado de la literatura: "muchacho que guía, astuto, taimado y redomado." En el caso de "Guzmán," no sabemos mucho más; su nombre sigue siendo difícil de localizar. El *Autoridades* sólo registra el uso moderno de ciertos nobles que sirven en la Armada, los llamados *cadetes*, aunque ya haya insinuado Covarrubias que es palabra de origen alemán y que pasa por término extranjero, como la familia de los Alfarache (¿apellido sureño o árabe?).

Lo de "Quijote" es más complicado todavía aunque Cervantes intente deformarlo por los aparejos, facha, vestido y lecturas acumuladas; o sea, que ha ido perdiendo la identidad directa de su posible persona real y propia, y que la identidad que tiene ahora es exclusiva del libro y proviene de la vida de los libros, de la propaganda cultural y de la rapidez con que los españoles están, como deformación,

viviendo su hegemonía social y política. Pero nadie conoce a estos personajes por sus nombres en los lugares donde han podido nacer o convivir; la gente sólo sabe sus apodos, sus aventuras y dichos, como pasa todavía hoy en aldeas españolas (y de otros países), en donde no se conoce a las personas por su nombre de pila, sino por el mote de sus antepasados o por las "señas" o folclore de la familia. Esto explica el hecho de que "Don Quijote" ha perdido su identidad; las gentes que lo nombran así es por haber pasado a ser libro y ser parte de una secta libresca como era la épica caballera. Lo de Quesada, Quijana, etc., es otra identidad diferente que no se refería a algo o alguien dentro del libro y que ha perdido su significado porque no tiene registro literario. A este tipo de hombre, de edad avanzada, posible víctima, que no le importa ni entiende el mundo real, Cesare Ripa le caracteriza intelectualmente hablando (en la *Iconología* de 1603) como "una persona que desprecia las cosas de este mundo"; más o menos un "perdedor," un santo varón en éxtasis con una física y presencia iconográfica de alguna manera definidas.

El *Quijote* (mejor dicho, don Quijote como personaje) desde que apareció en 1605, dejó grabado, en la memoria de las gentes que leyeron o escucharon de él, un tipo de figura física que luego ha ido unido a su propio texto durante 400 años; por esto su figura sigue siendo tan universal como su texto y continúan mezclándose la imagen de Cervantes, desconocida, con la inventada de don Quijote. Hablamos de "lo quijotesco" como figura y acción de la locura y el disparate, pero al margen sigue vivo otro significado textual mucho más positivo; lo verdaderamente "quijotesco" es más complicado, lo importante es que don Quijote es un loco bueno, activo, que llega a las gentes, que no daña, que representa una moral perdida y un mundo cultural trastornado. Es importante notar que, todavía, en 1605 (como antes anunciaba Lázaro) no había libro malo. Iconográficamente hablando, de esta manera don Quijote sería el personaje literario de más identidad figurativa de la literatura mundial, y sería además la contradicción y la paradoja de su autor (no sabemos quién es realmente Cervantes, ni conocemos su físico). Y es que, parece ser (aparte de Lope de Vega y pocos más), la escritura no precisaba fijar en 1600 la importancia de sus autores. Aunque el caso de Cervantes por cuidar que la originalidad de su creación sea agresiva, la vida de éste y de su personaje parecen gobernadas por los hechos que acontecen en torno (como parte de esa "circunstancia" que comentó Ortega y

Gasset en 1914); sin embargo, todos pertenecían a un programa de novedades y aventuras propias de un montaje imperial que parece no tener bien ancladas sus posibilidades y reclamar cierto tipo de triunfo con inseguridades.

Cervantes toma, así, posición como crítico de su tiempo y, si no se mete con la Iglesia, podrá comentar la deformidad y fatuidad que presenta la vida española, cosa que no pasa de ser un triste retablo y un doloroso capricho. Por lo mismo nuestro autor se dedica más a enseñar a leer (y a escuchar) a los españoles que a darles ideas e ideología. La novela entretiene por la distancia de su discurso y porque es capaz de enfrentarse a modas y competir en la manera de propagarse y hacerse un lugar en la narrativa del momento, algo muy importante para un hombre inteligente y sin fortuna ni amigos.

A Cervantes no le gusta la "otra" literatura de oficio, ni del dictado de Lope de Vega (la escritura que vive de poderes y de los gustos plebeyos o "señoritos," la creación dirigida, aparentemente útil y de propaganda del orden político o de la rutina cortesana). En 1615, ya ha conseguido que su escritura esté "en las lenguas de las gentes" (como oralidad), que se halle "impreso y en estampa," y que, al mismo tiempo, sea libro leído y visto y tenga alcance iconográfico (2ª p., cap. III; cito por V. Gaos, Gredos). Esta vieja intención recordamos que ya se había ensayado en el cap. 9 de la primera parte de 1605 cuando la novela "pudo no haber sido escrita" y fue "conocida de todos" porque, además, aparecían las figuras de sus personajes dibujadas y nombradas.

Según comprueba el propio narrador (Cervantes) con sus mismos ojos, la escritura que él escribe es la misma que compra en el Alcaná de Toledo, presentada ahora en forma de unos cartapacios árabes que serán traducidos por un morisco que por allí pasaba a cambio de un saco de pasas. Esta historia épica árabe lleva grabados e ilustraciones al texto. Es así que la historia que escribe Cervantes hasta el capítulo 8 se inserta en la iconografía de los personajes del hallado manuscrito musulmán. A partir de ese momento, nuestro autor encuentra resuelta la crisis con que había acabado, por semejanza, la historia castellana que él no podía continuar por falta de datos y documentos del mundo cristiano. Ahora su texto ha encontrado continuidad a través del dinamismo iconográfico que le ofrece la casualidad de otra cultura y fija de nuevo los nombres que llevan las figuras de sus afortunados personajes. No muchos críticos han puesto énfasis en tal

descubrimiento de las relaciones textuales con la iconografía (Seznec en 1948 ya habló de ello al relacionar arte y literatura; después lo han hecho varios),[8] pues, parecía una cinta más del autor; sin embargo, como explicó Vilar, es parte del complejo estético de composición y de un libro "que sobrepasa a sus altos modelos en cada tema de las artes de evasión".[9]

Desde *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro (1925), no parecía caprichosa la dedicatoria del *Quijote* al "desocupado lector"; desocupado y vario porque la novela se abría al "pueblo" y a todas las teorías del mundo renacentista: recordaba la dinámica clínica del mundo de Huarte San Juan (Farinelli e Iriarte), lo mayestático (H. Weinrch, Heidelberg, 1956), la cosmovisión isabelina (E. Tillyard, México, 1984) y los furores problemáticos del triste pensador Giordano Bruno. Aquí acomoda lo que decía C. Guillén al respecto, en el *Quijote* se dan cita todos los problemas y códigos de la cultura renacentista.[10] La moralidad de la escritura cervantina va dirigida a todos porque no nace del favor y del poder; su obra es la del hombre pobre, culto y sereno que nada debe y que no usa de sus semejantes. Por esto el libro es parte de su familia y pertenece a una genética especial de escritor; es su "hijo" y es solamente "suyo," con todos sus límites y defectos, pero que no está presente para las malas artes de los imitadores.[11] Los estados de pasión, locura o estupidez son también parte fundamental de la condición humana y en la concepción del mundo hay que contar con ello y su punto de vista. Lo que hace Cervantes es presentar su entretenimiento al mundo y ofrecer sus caricias y niveles lingüísticos a través de este vario retablo renacentista. Lo recuerda L. Valla en el dicho renacentista "natura è bella per troppo vareare"; el libro/hijo se convierte en el libro/padrastro que tantos han comentado, visitando el autor la imprenta/cuna donde nació su hijo y visitando el sanatorio de las invenciones donde acabó como padrastro.

Cervantes, después de su poco figurar en el mundo de las letras españolas, abandonó su esterilidad cuando menos se lo esperaba la armada camarilla (la bien organizada banda) de Lope y los suyos; nadie imitaría un hijo avellanado, un producto viejo o casi un feto lleno de locuras y seco de ideas. Detrás se encondían pocos amigos, el librero Francisco de Robles y el enigmático editor Juan de la Cuesta.[12]

Seguía teniendo una manera muy especial de pensar en los libros el autor del *Quijote* y fue capaz de ofrecer lo que otros libros no

podían. Parecía que creaba contraliteratura y extravagancia, pero daba libertad a la lectura, creaba historia de la cosa común y se acomodaba fácilmente al ocio de los desocupados; se alimentaba de la vieja tradición que envolvía a los libros de aventuras y novedades dentro del mundo prismático de los pareceres y sentires a los que se refería don Américo Castro ya hace años. Cervantes usaba la imprenta para fijar su memoria literaria; por lo mismo, el autor y la historia contada pierden la memoria al final del capítulo octavo, y de tal manera, se recupera la escritura que la memoria paradójicamente vuelve a aparecer en el suelo del Alcaná de Toledo, como en un rompecabezas y como un emblema popular sepultado en el olvido o en otra vieja jerga. La memoria es el tema oculto y dinámico del *Quijote*, es lo que genera el cambio y la fuerza, la novedad y frescura del texto.

Cervantes no quería que la gente leyera y escuchara ficción (literatura) como las gentes lo hacían al uso; por esto, le dolió muchísimo la desleal competencia de Avellaneda y Lope de Vega; es por esto que no se puede silenciar la envidia generada como imitación y gesto durante siglos hasta Unamuno o Borges; Cervantes ya había inventado la escritura repetida y odiada, el libro no escrito; él era Menard y el sueño de su propia escritura; así Cervantes dejó sin contenidos la variedad del mundo lopesco, entonces un atrevimiento grave y peligroso. Manuel de Faria y Sousa (un poeta portugués asentado en Madrid), conocido vocero del ingenio cervantino, ya se dio cuenta de que, después de las "fábulas soñadas" por el soldado de Lepanto, cambiaron los gustos de los lectores y comentaba que los libros de caballeros "ya no son tan leídos."[13] Por esto creemos que Cervantes gozó enormemente cuando se vio inmerso en el mundo literario de la Corte española, la experiencia de pertenecer de lleno a la escritura y de presentar su hijo querido.

Todo esto, en 1605 y rodeado de tanta zozobra, le tuvo que dejar perplejo y feliz; como dice V. Lloréns, este triunfo estaba calculado, las explicaciones y motivaciones que expone el escritor son "inesperadamente claras y explícitas".[14] Pero para ello, al mismo tiempo, era necesario distanciarse de aquella cortesana batalla de las letras entre Toledo, Valladolid y Madrid, y crear un terreno propio que demostrara el aborrecimiento al género que desplazaba (a lo que se refería Faría y Sousa) con una fuerza nueva y con una crítica que se colocaba, por lo menos, a la altura del *Guzmán*.[15] A esto hay que añadir la competencia popular y la desconocida comunicación y afable entretenimiento que ofrecía el libro. Lo escrito era una cosa,

pero todos se preguntaron (sobre todo los que se tenían por escitores) cómo estaba compuesto y si se podía imitar y seguir, coyuntura esta de donde nacen los conflictos que todavía nadie ha resuelto. Cervantes no se dirigía a los escritores, su libro nacía de una plástica, de una visión previa a la escritura, del puro culto al libro y a la lectura.

De este lugar pasamos a cómo había visto Cervantes, previamente, a sus personajes desde los poderes de la imprenta (grabado, emblemática, etc.). La idea visual de la narrativa cervantina era única, como lo han notado varios tratadistas; la imaginación de novelar visualmente y la habilidad de mezclar escritura y plástica no era, pues, común. El conjunto de la novela vista y dibujada era algo nuevo, aunque ya haya datos parecidos y hermosos en el *Lazarillo*. Por esto, repetimos, la crisis de la escritura se crea cuando Cervantes se encuentra en la encrucijada y para la escritura en el cap. 9 de la 1ª parte. No puede seguir la narrativa al uso; sería repetir lo conocido. No, hay que preparar al lector a una nueva lectura del mismo texto; hay que imitar la novela dentro de la novela, la escritura dentro de la misma escritura; los personajes tienen que tener doble dimensión; hay que imitar por reestructuración lo ya escrito y darle un nuevo significado histórico; lo que era novela tradicional y folclórica (los 8 primeros capítulos de ficticia invención), hay que convertirlo en verdad, en historia, en documento vivo; y hay que invertirlos, pero sin variar la idea básica de la escritura y la dirección del texto.[16]

Es necesario incorporar un lenguaje iconográfico en los personajes; la narrativa tiene que apoyarse en el dibujo, en una nueva conciencia plástica de la escritura sin dejar de ser lo que era. El "Don Quijote" de los ocho capítulos primeros precisa de representación gráfica, así la novela que vuelve a abrirse y repetirse en la "segunda parte" de 1605 (a partir del cap. 9); lo mismo se hará con los demás personajes principales, ya que todos tienen que ir acompañados de figura y texto. El nuevo prisma y la síntesis del dibujo darán una nueva lectura, por esto se desdobla el autor del texto (Cervantes/Benengeli) y el lector (ficción/historia). De esta manera aparece un "segundo autor" y "otro lector" con un punto de vista diferente del que Lope de Vega y sus amigos, por pura extravagancia, podían imaginar. Sin embargo, para Cervantes, nada ha cambiado, la novela corre y vive por semejanza e íntima imitación, sin salirse de lo propuesto. El texto repetido es idéntico, pero partido en dos partes y nombrando lo mismo de dos maneras por reflexión. La pretendida y falsa crisis no es cervantina,

era necesario narrar desde un punto de vista alternativo; la crisis, si la había, era del lector que tenía que leer la misma cosa desde otro ángulo y tener en cuenta las posibilidades y variedad técnica de la escritura que aportaba la anécdota de la cultura iconográfica. Por esto, Cervantes "no halló más escrito destas hazañas" de los primeros capítulos y en "este punto la deja pendiente el autor." Así aparece lo visual y lo narrado juntos como pasado (los ocho capítulos primeros), presente (lo que deja pendiente el autor primero con las espadas en alza de don Quijote y el vizcaíno) y futuro (la doble escritura—pero la misma—que presenta el segundo autor Cide Hamete como narrativa dibujada, sin salirse del marco de la vieja "fingida historia"). Esto fue realmente el descubrimiento de la nueva novela del futuro, de lo que se ha llamado novela moderna; no era otra cosa que montar y desmontar en arte la misma historia contada entre ficción e historia "verdadera" (?).

En el Alcaná de Toledo es cuando el autor real y el narrador ficticio se unen y se hacen protagonistas de la novela que se está formando. Históricamente, pudo tener Cervantes visión de ello a finales de agosto del año 1604 cuando el autor se entera de que no gusta su escritura a Lope de Vega; parece ser que es por esto por lo que aparece comprando su texto, su misma escritura para dos tipos de lectores.

La rotura de sistema es que este texto va dibujado, pertenece a otra lengua, cultura y tradición (no la que controla el envidioso Lope), pero sin salirse de los mismos límites geográficos de la jerga dominante. Cervantes juega aquí con la perspectiva de la realidad y con el concepto de "verdad" histórica y de la política literaria que está en juego. El resultado de estas causas y efectos del *Quijote* no iban a quedar aquí; Lope de Vega prepara la venganza que su amigo, el falso de Avellaneda, sacará adelante en 1614. De 1604 a 1614, el libro de Cervantes es criticado y puesto en la picota por muchos escritores (hasta Gracián), y leído por miles de lectores; táchanle unos de "comedia" y oportunismo literario; otros, de "entretenimiento" y gozo.[17]

El nuevo desdoblamiento se supera al contar que hay libros novelescos e historias de caballeros "que cada uno de ellos tenía uno o dos sabios, como de molde, que no solamente escribían sus libros, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen." Sencillamente, creemos que el autor se refiere a la imprenta y a la impresión de libros con ilustraciones, en donde más de una mano, o dos sabios, han escrito "no solamente sus hechos sino que pintaban" otra intención con sus figuras.[18] No cabe

duda de que a Cervantes le hubiera gustado que su libro saliera a la luz, fijado con grabados en "donde más de una mano" esculpiera la historia de su héroe de la misma manera que habían aparecido los hechos narrados del *Orlando furioso*, Floriseles o Esplandianaes, etc., por no volver a repetir lo de *El sueño de Polifilo*.[19]

El capítulo nueve ofrecía un complicado juego estructural. La verdad del pasado, lo histórico, debía reforzarse con dibujos para dar a la escritura presencia y "hallar así lo que de ella faltaba," esto es, la truncada historia de don Quijote.[20] Por esto pensamos en la latente imagen visual que Cervantes tiene de su texto y de las figuras de sus personajes, y por lo mismo parece ser "cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio (que pintara) sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes" porque sin tal supuesta iconografía evocada "hubiese quedado manca y estropeada..." la tal historia; así a Cervantes "se le representó" el propio libro "estando yo un día en el Alcaná de Toledo" y de manera semejante deja lo contado (la batalla "pintada muy al natural" con las armas en alza del vizcaíno, fin del cap. octavo) para retomarlo, como imagen visual, "puesto en la misma postura que la historia cuenta y con las espadas levantadas" (del cap. noveno).

A continuación pasa Cervantes a contar lo que representa el manuscrito árabe hallado y transcribe lo escrito al pie de los dibujos: el *vizcaíno* es un tal "Don Sancho de Azpeitia"; después Rocinante y don Quijote bailándose los nombres, en donde el pretendido caballo "estaba tan maravillosamente pintado, tan largo y tendido [. . .]"; mientras Sancho intenta ajustarse a su nuevo nombre, tan libresco, de "Sancho Zancas," tan confuso para los críticos. Así se acercaba Cervantes al lector, de nueva manera, apoyándose en la evocación de la imprenta y en la visión de los grabados de sus figuras, algo que duraría siglos en la grande historia de los *Quijotes* ilustrados. Este juego con la especial memoria gráfica ya lo había usado Cervantes antes y lo va a usar después; pensamos en el entremés del *Retablo de las maravillas* o en los capítulos del "Retablo de Maese Pedro" (retablos de fuerte cargazón iconográfica, sobre todo hasta la dinámica de la ópera de M. de Falla, 1919). En otro momento, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, competirá con el conocido retrato grabado de los trabajos de imprenta de Mateo Alemán, pero ahora Cervantes, desde otra ladera y más viejo, se degrada con su propia descripción:

"este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa, etc., etc...," lo cual no es otra cosa que una presencia personal en el arte de la imagen y de la literatura juntos.[21]

Intencionadamente, el *Quijote* se aparta de la repetición que hace popular la novela de caballerías. Recordemos que el primer prólogo de 1605 resultó más difícil escribirlo que la propia novela y que, en 1613, en el prólogo a las *Novelas*, se tiene que decir y recordar que en el prólogo de 1605 "le fue mal" y que ni pudo ni dijo lo que el autor quería decir, ni supo explicar cómo había escrito el libro del *Quijote*, historia que ni estaba en los planes críticos ni en la idea de precepto o escritura que imaginaba Aristóteles. Todo indica que escribir es, para Cervantes, paradójico y que la escritura no se puede enseñar ni describir con claridad y lógica; la creación es creación y es algo personal que pertenece a la intimidad e individualidad del arte de la comunicación. Así lo pretende aclarar Lope de Vega a los dos nobles ricos que, en el poema del "Arte nuevo," intentan aprender hacer teatro a través de unas lecciones y por poco dinero. Cervantes y Lope, cada uno a su manera, respetaban sus inventos y alejaban a las gentes de la imitación y de la simple preceptiva.[22] Pues, lo individual del arte no se puede enseñar, aunque uno se sienta "padrastro" de la creación "más discreta que pudiera imaginarse." Los preceptos de la segunda parte de 1615 iban en contra de Avellaneda, quien con descaro, se había atrevido a igualar "otra" escritura e invención. Todo esto le causaba a Cervantes distancia, suspensión y perplejidad en cuanto a lo literario del mundo madrileño; nuestro autor seguía su dictado de que lo que cuenta es el lector, su subjetividad y su manera de leer.

Lo que buscaba nuestro autor poco tenía que ver con los gustos anteriores; se abría una nueva puerta a la imitación y al orden de la lectura. Por esto, Ortega y Gasset (1914) ha dicho del *Quijote* que siempre está pendiente "que le nazca un nieto capaz de entenderle," pero ya los románticos se habían empeñado en algo imposible y todavía más paradójico cuando se buscaba que los personajes de las obras (o del *Quijote*) debían ser "reales," de carne y hueso, para que la historia los fijara vital y físicamente como prototipos humanos de estirpe española o "x" (¿de genética nacionalista?),[23] y después, todo el psicologismo rancio que desde Huarte San Juan, Salillas y el "freudismo," han intentado atribuir "realidad" a lo propiamente creativo.

Hoy, a través de lo iconográfico, también necesitamos buscar una física a la escritura cervantina. Son modas que pide el campo

asociativo del arte, cada día es más amplio el espectro de interpretación y análisis. Repetimos que, cuando escribe Cervantes, pensamos en la distancia estructural que plantea el capítulo 9 de 1605 y la gracia (el chiste) de la imitación pictórica que sugiere el gallo del pintor Orbaneja; es el tira y afloja del humor literario.

Los modelos cervantinos del capítulo grabado tienen que proceder de las polianteas, de la literatura dibujada de la época y de los gustos intelectuales (lo ideal y lo conceptual unidos), del perfeccionamiento del último brote del renacimiento europeo, más los *Esopos* ilustrados. Sabemos que Cervantes conoció bien el mundo refinado de la más fresca cultura italiana, que participaba del mundo platónico, que era un hombre que lo leía todo y que eran "regalo de su alma" aquellos trescientos libros que manejaba ávidamente su amigo don Quijote.[24] Sabido es que cuando escribe Cervantes "pinta" con la lengua lo que "ve" con la plástica de la imaginación. Él fue el primero que "vio" y dio de comer, ayudado por dos prostitutas, a su personaje (a través de un embudo y entre el enrejado de su casco), para que el alucinado caballero cumpliera con sus deseos y necesidades que dicta "la realidad literaria." Cervantes "ha visto" y escrito la historia antes que el lector la leyera, la física antecede a la escritura y a la lectura. Por esto, el autor demuestra con frecuencia que hay intención iconográfica cuando trabaja porque la mayor parte de sus descripciones y situaciones literarias evocan y se convierten en un mundo pictórico que la tradición ha ido fijando de varias maneras durante cuatrocientos años.

Al principio del siglo XVII, la *Iconología* de Cesare Ripa se había hecho un libro de consulta imprescindible para todos aquellos que participaban de los varios hechos estéticos y culturales. El mundo simbólico y las teorías sobre el dibujo y el imaginismo estaban evolucionando tanto como los géneros literarios, entonces en manos de los españoles y de su propaganda política. El libro de Ripa, después de varias ediciones y traducciones, interviene en la narrativa cervantina. Parecía ser que este diccionario de temas y representación era una síntesis del pasado e imprescindible herramienta moderna de cultura. Aquí se presentaban todos los sustantivos significativos de la manera de pensar en las artes; el mundo simbólico e intelectual del manierismo del siglo XVII partía de esta interpretación de la realidad cultural del hombre producto del renacimiento. Era una prolongación más práctica y más moderna (algo alejada del latinismo decadente que se avecinaba) de lo que había sido la *Emblemata* de Alciato y el mundo

de los "aurea dicta" clásicos y tradicionales.[25] Esto es lo que plantea ya, en 1929, V. Sklovski: "Cervantes había utilizado los diccionarios enciclopédicos de su época", según el mismo autor del *Quijote*, como su *alter ego* y amigo comentan cuando acotan sentencias y citas de autores antiguos: "desde la A hasta la Z, como vos decís."[26]

Recordemos otra vez el grabado de la *Iconología* de C. Ripa (Roma, 1603), en donde hay un personaje, de evocación quijotesca, en donde tenemos comentado el tema del desprecio de las cosas de este mundo: un viejo soldado y caballero (posible alusión al discurso de las armas y de las leyes—letras—), de talle alto y de edad avanzada, pisa la corona del poder y desprecia la vara de mando porque no pretende las cosas que otros persiguen, ni su triunfo parece ser el de este mundo. No cabe duda que la descripción que hace Ripa del lema "dispregio del mundo" se refiere a un alto principio renacentista, al ideal de la verdadera búsqueda de libertad y del viejo tema del "Beatus ille." Por lo mismo, podemos decir que el personaje representado "tien la testa volta vers'il cielo, perche tal dispregio nasce da pensieri e stimoli santi, e dirizzati in Dio solo." No olvidemos que todo es parte del mundo espiritual cervantino, del pensamiento básico del cristianismo, de un "perdedor" de las cosas de este mundo,[27] del escritor que siempre buscó la libertad como "uno de los más preciosos dones" porque "con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra, ni el mar," sin contar otros textos que recuerdan a Alciato como "los oficios y grandes cargos no son otra cosa sino golfo profundo de confusiones" (cap. XLII de la 2ª parte), de la misma manera que Venus pisaba la emblemática rueda de Fortuna, y Cervantes parafraseaba el dibujo con que "vendría a ser feos pies de rueda de tu locura" invocando el ideal de la humildad. Pero, recordemos, la clave del discurso iconográfico estaba en la suspensión del "gallardo vizcaíno" del capítulo noveno de 1605, y de cómo su inacabada aventura, si "no estuviese escrita, estaría en la memoria de las gentes." Así se conjuga la pintura y la memoria con la narrativa. El grabado vizcaíno "tenía a los pies escrito [. . .] un título [. . .]," y a los pies de *Rocinante* otro que decía por semejanza: "**Don Quijote**," sorpresa para el lector porque, como en el citado pintor Orbaneja, todo se iguala, caballo/caballero.

Así los personajes de la novela todos presentan las mismas características en el texto, pero el problema radica en el paratexto de las glosas al margen, en donde los sustantivos cambian y se modifica su figura y papel como en un espejo quebrado; ahora el "guloso" de

Sancho Panza aparece como Sancho Zancas y Dulcinea perderá la magia y será la Aldonza Lorenzo que "sala puercos." Por la evocación de los grabados ha cambiado el texto y ha desaparecido la crisis de la escritura; la novela se vuelve del revés y se desdobla y contradice la genética de los personajes; este otro juego de Cervantes de proyectar, desde un nuevo punto de vista, el perspectivismo lingüístico de la "realidad narrada" y la dibujada tuvo que entretener a los lectores. El autor se copia a sí mismo y nombra los títulos de los modelos y prototipos según los ha visto imaginados y figurados. Ahora aparece Sancho zancudo, que "traía del cabestro a su asno"(para C. Ripa símbolo de la "indocilidad"), con un rótulo enigmático que decía: "Sancho Zancas, y debía de ser... que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas," esto es, barriga y zancas (zapatos?) de más tamaño del necesario, aunque a la "gula" siempre se la representó con cuello muy largo y alto, además del par de palominos en las manos. Ningún humor había en la afirmación de que el *Quijote* iba a "entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro" (cap. II, 1605).

ICONOGRAFÍA

A



B



Las dos ediciones de la traducción de Alciato (Lyon, 1549)



La guía alemana de 1638 (*Emblematicus cicitatum*, Nurenberg)

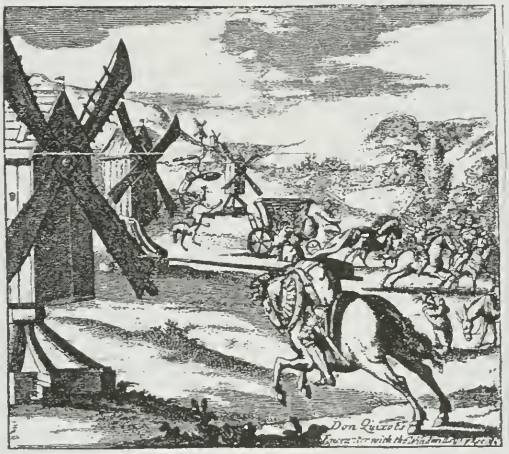


Representaciones de la gula en la emblemática antigua



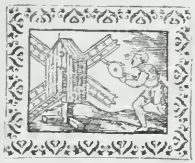
El desprecio de las cosas de este mundo (C. Ripa, 1603)

El grabado que ofrecemos a continuación procede de una edición inglesa, de 1687, en donde Sancho, vestido de Arlequín, reza los peligrosos juegos de su amo:



Otros grabados de las emblemáticas alusivos a pasajes del *Quijote*







Los molinillos de viento como juego de los "simples" (los niños) y locura de los locos

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA,
Compueſto por Miguel de Cervantes
Saauedra.
DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon. Conde de Benalcaçar, y Bañares Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos.



Año, 1605.

CON PRIVILEGIO.
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor

The Pleaſant Hiſtory of the MILLER
of MANSFIELD
in *Sherwood*, and *HENRY* the ſecond
KING of ENGLAND.
Shewing how the King was lodged in the Millers Houſe, and the mirth and Sports he had there.



Printed for J. Clarke, W. Thacke-ray, and T. Pagſinger.

Otros emblemas relacionados

APPROBATIO CENSORIS.

EMblemata hæc, ex Horatio Flacco, Lyricorum & Satyricorum principe, ingeniosè simul & doctè, ab Othone Venio selecta, ac eiusdem studio & ære, Tabulis Notisque illustrata, digna iudico, quæ ad tanti Poëtæ gratam memoriam renouandam, operumque eiusdem vberiorem explanationem percipiendam, prælo commissa, diuulgentur. Datum Antuerpiæ. XV. Kal. Martij. M. DC. VII.

Laurentius Beyerlinck Antuerp. S. Theolog. Licent. librorum q; censor.

PRIVILEGIIS, *Pontificio, Cæsareo, Regum Hispaniæ & Galliæ, & Principum Belgij, cautum est, ne quis hæc Emblemata, aut alia eiusdem, auctoris opera imitetur.*

Typis Dauidis Martinij.

APPROBATIO CENSORIS.

EMblemata hæc, ex Horatio Flacco, Lyricorum & Satyricorum principe, ingeniosè simul & doctè, ab Othone Venio selecta, ac eiusdem studio & ære, Tabulis Notisque illustrata, digna iudico, quæ ad tanti Poëtæ gratam memoriam renouandam, operumque eiusdem vberiorem explanationem percipiendam, prælo commissa, diuulgentur. Datum Antuerpiæ. XV. Kal. Martij. M. DC. VII.

Laurentius Beyerlinck Antuerp. S. Theolog. Licent. librorum q; censor.

PRIVILEGIIS, *Pontificio, Cæsareo, Regum Hispaniæ & Gallia, Principum Belgij, & Ordinum Confœderatarum Prouinciarum cautum est, ne quis hæc Emblemata, aut alia eiusdem auctoris opera imitetur, aut venalia exponat, nisi pœnam decem Marcarum auri, & confiscationis librorum, tam imitator, quàm venditor, velint incurrere.*

Typis Dauidis Martinij.

Las dos aprobaciones de la *Emblemata* de Horacio y O. Vennio Amberes, 1607

Notas

1. El sentimiento moral renacentista cambia en el barroco. El tópico de Horacio se ha invertido en Calderón de la Barca; en *La vida es sueño* un sabio recoge lo que otro tira; la desgracia de Segismundo no la quiere para sí Rosaura.

2. *Emblemata ex Horatio Flacco*, Amberes, 1608; se imprimió dos veces en el mismo año, con diferente aprobación y privilegio de 1607 (en los pliegos finales del impreso), en la tipografía de David Martín. Las bibliografías especializadas sólo registran una impresión.

3. La obra de Otto Venio y Horacio se tradujo a varias lenguas por aquel entonces, pero no al inglés. Verdussen, en Amberes, vuelve a editar la obra en 1723, pero ya se han retocado las críticas a Inglaterra, a Draque (saqueo de la ciudad de Faro en 1595) y el recuerdo de la batalla de Gelves.

4. Pero Mejía y otros educadores de la época instruyen a través de emblemas; lo mismo intenta otro educador de los Austrias que llamaban en Italia el "Spagnolo" y que trabajaba en España por 1579.

5. De aquí surge la disputa del término "autobiografía" que como palabra en el diccionario no tiene vida hasta el siglo XIX, pero que, como género de escritura, es totalmente español desde la ascética del siglo XVI (*Vida* de Santa Teresa) hasta las aventuras de los marginados del Imperio; las dos formas de narrar fueron literatura de propaganda, mundos personales llenos de prodigios y cosas nunca vistas ni oídas antes. Todos los personajes de la picaresca son seres sin educación que han sacado sus vidas adelante de manera sorprendente, y amparados en un ilusorio realismo que sabe sensibilizar al lector o escucha folclórico. Se siguieron escribiendo "Vidas" y "Memorias," pero en el siglo XVIII inglés, se rehizo este sentimentalismo literario (el tamaño del "yo" falsamente autobiográfico) y lo practicaron poetas como Ann Cromartie Yearsley (1786) o varios novelistas como práctica de propaganda de las novedades del mundo anglosajón. Para el helenismo "autobiográfico" (no aparece en los repertorios de anglicismos), hay que pensar que se pudo adoptar a través de la emigración de Blanco White y de los liberales a tierras inglesas. Es G. Misch (*A History of Autobiography in Antiquity*, Cambridge, 1950), quien distingue el mundo creativo de Apuleyo del de las *Confesiones* de San Agustín como dos maneras clásicas de propaganda y escritura autobiográfica.

6. Así plantea la búsqueda del "Don" (en la "Pila de los dones") y de la personalidad de los españoles (en *El diablo cojuelo*, L. Vélez de Guevara, 1641) A. Castro (prólogo al libro de S. Gilman, *Cervantes y Avellaneda*, México, Colegio de México, 1951, pág. 7).

7. Según el *Metaphysical Bible Dictionary* (1931, pero Lee's Summit, Mo., 1966, p. 397) Lázaro es el "without help", o "apparently utterly neglected by the man himself".

8. Hace muchos años F. Maldonado de Guevara habló de la influencia de la emblemática en Cervantes ("El dolor como potencia estética", *Anales cervantinos*, n. 1, CSIC, Madrid, 1951). Manuel Durán, repasando a Ortega y Gasset, comenta algo en "El *Quijote* y sus ilustradores" (*Diálogos*, Colegio de México, 1988, vol. 2,5). E. C. Riley (**Introducción al *Quijote***, Barcelona, 1990, págs. 59 y 160) no olvida el tema y dice: "los antecedentes emblemático-populares [. . .] pueden haber contribuido poco o nada a las sutilezas de la caracterización novelesca, pero explican [. . .] su poderoso atractivo visual"; recordando a Joly, Redondo y a Márquez Villanueva, enseña un grabado del s. XVI "que representa a Arlequín como un caballero andante, con una cazuela de yelmo y montado sobre un asno esquelético" (*La commedia dell' Arte* de G. Oreglia, Londres, 1968); también cita el pasaje de los molinetes, estudiado por Márquez Villanueva ("La locura emblemática en la 2ª P. del *Quijote*", en *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta, 1980) y los juegos de los niños, tema que enlaza con la tradición de Cebes y los "Teatro morales" hasta el s. XVIII. Otras posiciones en H. Percas de Ponseti (*Cervantes y su concepto del arte*, Madrid,1975, y *Cervantes, the Writer and Painter of D. Q.*, Columbia, 1988), P. L. Ullman ("An emblematic interpretation [. . .]," *Estudios* [. . .] *a H. Hatzfeld*, Barcelona, 1974) y tantos otros (Avalle Arce para *La española inglesa*, J. Gallego, *Visión y símbolos de la pintura española*, Madrid, 1984); o *Critical Images* (The Canonization of D. Q. through Illustrated Editions), R. Schmidt (Québec, 1999).

9. "El tiempo del *Quijote*", en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, 1964 p. 448, en donde añade que se trata de "una obra maestra que fija en imágenes el contraste tragicómico [. . .]."

10. "Taxonomías" (Entre *lo uno y lo diverso*, Barcelona, 1985, pág. 134, y *El primer siglo de Oro*, Barcelona, 1988).

11. Mucho se ha hablado y comentado sobre el *libro/hijo* de Cervantes, pero la paradójica preceptiva que plantea desde el prólogo de 1605 nos dicta que no se puede jugar con la escritura de Cervantes porque para los padres no hay hijo feo.

12. Es posible que algo se esconda detrás del dormido león en la marca de librero Juan de la Cuesta. Como fuere, Percas de Ponseti (libros citados en la nota 8) ha concluido que "to this aim, Cervantes devised an emblematic language of his own."

13. Comentario al canto IV de *Os Lusiadas*, Camoens, Madrid, 1639,

pág. 138. Sobre la memoria y la emblemática del asno ver los libros de Francis A. Yates (sobre todo *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983, págs. 299 y subsiguientes).

14. "La intención del *Quijote*" (*Literatura, historia y política*, Madrid, 1986). Sobre lo mismo ayuda lo dicho por S. Gilman ("Los inquisidores literarios de Cervantes", *Actas del 3er Congreso AIH*, México, 1970).

15. En el artículo citado en la nota anterior, Gilman recordaba a Américo Castro: el *Quijote* es "un continuo acto de creación crítica y de crítica creadora. En él la ficción se fabrica en el mismo proceso de atacar y de destruir la ficción" o que "el latir fundamental del inmenso organismo llamado el *Q.* consiste en una diástole libresca y una sístole vital". Parece que todo esto lo hemos oído muchas veces y que suena a algo clásico y por tanto conocido; pero no, son textos siempre vivos al hablar de Cervantes, aunque las novedades de aquí y de allá prefieran otro lenguaje.

16. Sobre esto ya hemos hablado en nuestro artículo "La crisis de la escritura: sentido y forma del cap. 9 del *Q.* de 1605" (*Homenaje a A. Redondo*, Madrid, Castalia, 2004). Antes han planteado el problema estructural varios críticos: "Sobre el plan primitivo del Q." (G. Stagg, *Actas 1er. Congreso IAH*, Oxford, 1964), C. Rodríguez Chicharro "C. Hamete Benengueli" (*Estructura y vida. Ensayos cervantinos*, UNAM, México, 1977); Ruth El Saffar "Don Q. and the Persiles" (*Estudios dedicados a Hatzfeld*, Barcelona, 1974) y *Distance and Control in Don Quijote* (North Carolina, 1975) o E.C. Riley en *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, Taurus, 1966). La lista es mayor.

17. El fingimiento y la comicidad cervantina hicieron rápido efecto. Ya en 1610, Guillén de Castro compone una comedia titulada "Don Quijote de la Mancha", y un vecino de Madrid, Francisco de Ávila, no mucho después, el entremés "De los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha" (ed., F. Pérez y González, Madrid, 1905), aparte de otras representaciones gráficas que pudo conocer Cervantes. Esta puesta en escena de las hazañas de los personajes cervantinos indica que "el quijotismo", inmediatamente, consiguió figura.

18. Es paradójico que Sancho pida a Don Quijote "consejos por escrito" cuando aquél no sabe leer; Sancho confía en que la memoria verbal coincida con lo dicho o dibujado.

19. No podemos olvidar el simbolismo que acompañaba a todos estos libros y el papel que jugaba la emblemática y "su lectura" en la poesía del Siglo de Oro (José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, FCE, México, 1984). Por otra parte, recordemos el simbolismo que acompañaba

a los retratos de la época; J.Ma. Micó ha comentado el retrato de Mateo Alemán ("El texto de la 1ª. P. del *Guzmán de Alfarache*", *Hispanic Review*, 1989) "tan cargado de símbolos" (el escudo, el amargo emblema, el libro de Tácito). García Mahiques ha comentado el halcón encapirotado en la marca del impresor J. de la Cuesta a propósito del emblema XXXVII de Nuñez de Cepeda (*Empresas sacras*, Madrid, 1988, pág. 144) y ha ilustrado G. Tervarent (en el juego semántico del "costo" de la Cuesta, Attributs et symboles dans l'art profane /1450-1600/. *Dictionaire d'un language perdu*, Ginebra, 1959, col. 163).

20. Parece ser que Cervantes conoció y gustaba de las ediciones ilustradas de las obras del Ariosto. También pudo tener acceso al comentario emblemático de J. Ruscelli (1603), o a la famosa edición veneciana de Girolano Porro para la imprenta de F. Franceschini (1584), editor de *Le imprese illustri* (Ruscelli). Según M. Chevalier (*L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, 1966), todos estaban relacionados con las embajadas españolas en Italia, en donde se competía a alto nivel en la confección de libros con grabados en cobre (*figure di rame*); y M. Durán ("Cervantes y Ariosto", *Estudios. . .*, H. a H. Hatzfeld, Barcelona, 1974).

21. Ya lo anunció E. Lafuente Ferrari con "la desconsolada conclusión: no conocemos por vía fidedigna la apariencia física de Cervantes" (*La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, 1948, pág. 148). Por otra parte Raimundo Lida ha comentado ("El vértigo en el *Quijote*", *Asomante*, 1962) la lectura icónica que se desprende del desplazamiento troquelado del texto base de la escritura, algo que también Francisco Rico ha querido aplicar a la narrativa lazarilla (*Problemas del "Lazarillo"*, Madrid, 1988, pág. 32).

22. Sobre lo preceptivo de los prólogos cervantinos, la crítica no puede ser más numerosa; desde Américo Castro, Avalle Arce o V. Gaos hasta Rivers y Porqueras Mayo, etc. Un trabajo de conjunto el de Martínez Torrejón (*Anales cervantinos*, Madrid, 1985). Otro estudio de M. Socrate de 1974 o lo dicho por G. E. McSpadden en 1979, por no nombrar a más.

23. Léanse los comentarios de M. Durán ("El *Quijote* a través del prisma de Bakhtin", *Cervantes and the Renaissance*, Easton, 1980, pág. 71) y F. Márquez Villanueva ("La génesis literaria de S. Panza", *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973, págs. 20-1).

24. Estamos muy lejos de pensar en la "andaluzada" que sugería F. Rodríguez Marín para comentar estas cantidades librescas. Tampoco seguimos el comentario de V. Gaos cuando habla de los "cien cuerpos de libros grandes" que forman el mundo de los libros de caballerías. Cervantes no quería que la literatura se leyera desde el punto de vista "folclórico" que

piden estos libros. Ver la lista de libros en D. Eisenberg, "La biblioteca de Cervantes" (*Studia in honorem a M. de Riquer*, Barcelona, 1988).

25. La traducción de Alciato al castellano era de 1549 (Lyon, Francia, a cargo del humanista Bernardino Daza Pinciano, con dos impresiones diferentes). Para el prestigio de Alciato en España, A. Sánchez Pérez (*La literatura emblemática española*, Madrid, 1977, pág. 64). La ficha 2044 del *Catálogo* de Salvá (Valencia, 1872) ya anuncia dos ediciones españolas de 1549.

26. Sklovski "Cómo está escrito el *Quijote*" (*La cuerda del arco*, Barcelona, 1975, pág. 13).

27. Hace años R. Menéndez Pidal hablaba de "la mística religiosa del Quijote verdadero", cosa que, de tal manera dispuesta, no la tiene ningún otro libro. J. Ortega y Gasset y otros pensadores lo han apoyado.