

**Cervantes contra la mala imitación:
Altisidora, Avellaneda y las resurrecciones
infernales en el *Quijote* de 1615**



23-39

Clea Gerber*

Resumen

Este trabajo analiza la última burla que se les hace a don Quijote y Sancho en el palacio ducal: la farsa de la muerte y resurrección de Altisidora (*Quijote* II, capítulos 69 y 70). A partir de las conexiones que se pueden trazar entre esta secuencia y otros pasajes del texto, se muestra cómo la temática de la "resurrección" aparece insistentemente vinculada a la reflexión poética cervantina. A su vez, se evoca cómo el episodio de Altisidora resulta central para evaluar el papel que ocupa la continuación de Avellaneda en la

Abstract

This work analyzes the last joke played on Don Quixote and Sancho in the palace of the Dukes: the farce of the death and resurrection of Altisidora (*Quixote* II, chapters 69 and 70). Based on connections that can be made between this section and other passages, we show how the theme of resurrection is insistently linked to Cervantine poetic reflection. We also maintain that the Altisidora episode is central to evaluate the extent of the role played by Avellaneda's continuation in this final section of the 1615

* Universidad de Buenos Aires – CONICET. Correo electrónico: cleagerber@gmail.com

sección final del *Quijote* de 1615. Finalmente, se postula cómo esta zona del texto implica un planteo sobre las condiciones de pervivencia del texto de Cervantes para la posteridad.

Palabras clave

Quijote

Resurrección

Altisidora

Quixote. Finally, we discuss how this part of the work implies a position taken by Cervantes on the conditions that will make his work a lasting one.

Keywords

Quixote

Resurrection

Altisidora

Fecha de recepción

31 de agosto de 2015

Aceptado para su publicación

21 de mayo de 2016

Muerte y resurrección: avatares del tema en el *Quijote*

El episodio de la supuesta muerte y resurrección de Altisidora se desarrolla casi al final del *Quijote* de 1615 (capítulos 69 y 70), y constituye la última puesta en escena montada para diversión de los duques. Don Quijote y Sancho han sido conducidos nuevamente al palacio por un grupo de hombres ataviados “muy a punto de guerra” (I, 68: 1182)¹, ante los cuales el manchego no ha atinado a defenderse, ya que tiene “atados los brazos” por la promesa hecha al Caballero de la Blanca Luna de abandonar el ejercicio de la caballería andante durante un año. Así pues, importa contextualizar esta segunda y más breve estancia en los dominios ducales teniendo en cuenta la nueva situación del protagonista, que para entonces ha sido derrotado en más de un sentido. No solo ha caído vencido en las arenas de la playa barcelonesa ante el bachiller Carrasco y su nuevo disfraz (cap. 64), sino que antes se ha enterado de la existencia de la segunda parte alógrafa de su historia (cap. 59) e incluso se ha topado con ella en la imprenta que visita en Barcelona (cap. 62). Todo ello constituye una verdadera amenaza para la identidad caballeresca del personaje, y sus consecuencias se proyectan hasta el final del libro. De hecho, el reencuentro de don Quijote con Altisidora cobra pleno sentido si se lee en el marco de la insistente presencia de Avellaneda en estos últimos capítulos, donde ya se avizoran la muerte del protagonista y el final del libro.

A su vez, es necesario tener en cuenta los vínculos que se establecen entre este episodio y otras zonas del *Quijote* en las que se hace presente la temática de la resurrección, que se volverá especialmente significativa en la clausura de la historia del manchego. Recordemos que en el último capítulo se certifica la muerte del héroe con el explícito fin de impedir espurias resurrecciones:

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente “don Quijote de la Mancha”, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli *le resucitase falsamente* y hiciese inacabables historias de sus hazañas² (II, 74: 1221).

Esto muestra la importancia de la coordenada de la resurrección en esta secuela, a la vez que la vincula directamente con el problema de las continuaciones y,

¹ Las referencias al *Quijote* corresponden a Cervantes Saavedra (1998), y se abrevian así: (tomo), [capítulo]: [página], sin indicación de autor ni año, ni tampoco de título. No hay posibilidad de confundirlo con otro texto, pues todos los demás están referenciados mediante autor y año (y eventualmente, página), como es habitual.

² El destacado es nuestro.

más en general, con la creación literaria³. En tal sentido, conviene tener presente que la idea de resurrección o renacimiento se encuentra en los escritos de numerosos humanistas del período: la imagen alude a la voluntad de rescatar el legado del pasado desde la conciencia de estar viviendo una nueva época, una edad de regeneración o vuelta a la luz posterior al período que ellos fueron los primeros en considerar y describir como “la edad oscura”. Ahora bien, se trata de imitar a los antiguos como modo de desprenderse de la rutina inmediata de sus predecesores para buscar formas nuevas, por lo cual la “vuelta a la Antigüedad” es la condición del “renacimiento” de los modernos (Maravall, 1988: 24-26). Tal como veremos, Cervantes se servirá de las ideas propias del acervo cultural de su tiempo para plantear, sobre el final de la historia quijotesca, la singularidad de su poética.

En principio, cabe señalar que la farsa armada en torno a la muerte y resurrección de Altisidora constituye la contracara burlesca del entierro del poeta Grisóstomo en el *Quijote* de 1605. Son muchas las similitudes que pueden hallarse entre estos episodios, comenzando por el hecho de que se insinúa que los dos jóvenes son enamorados “muertos de amor”. En particular, nos interesa subrayar que en ambos se hace presente el mito de Orfeo, mediante el cual se tematiza la posibilidad de un “renacimiento” de distinta índole: en el caso de Grisóstomo, se trata de la trascendencia que brinda la poesía; en el de Altisidora, se apunta directamente al “retorno” del cadáver desde el más allá en que se hallaría⁴. Y esto es central en relación con la burla montada por los duques, puesto que el sacrificio requerido para lograr la vuelta a la vida de la joven no recae sobre don Quijote, cuyo poder se encuentra para entonces bastante mermado: antes bien, el “héroe” de la secuencia ha de ser su escudero. Los fingidos jueces infernales Minos y Rodamante dictaminan el modo en que la doncella ha de volver “a la perdida luz” y este consiste en veinticuatro mamonas, doce pellizcos y seis alfilerazos sobre el cuerpo de Sancho Panza⁵. Lo más curioso es que la labor de este paró-

³ Para la cuestión de la “resurrección” en el *Quijote*, y en particular en el texto de 1615, cfr. Gerber (2013).

⁴ Recordemos el verso de la *Canción desesperada* “con muerta lengua y con palabras vivas”, en el que varios críticos han reconocido la presencia de la “Égloga III” de Garcilaso a través de la imagen de Orfeo, cuya cabeza sigue cantando luego de que él ha sido despedazado. Cfr. González (2013) para el contraste entre el funeral de Grisóstomo y el de Altisidora.

⁵ El escudero no deja de quejarse del martirio que una vez más se pretende sobre su cuerpo: “¡Encantan a Dulcinea, y azótanme para que se desencante; muérese Altisidora de males que Dios quiso darle, y hanla de resucitar hacerme a mí veinte y cuatro mamonas y acribillarme el cuerpo a alfilerazos y acardenalarme los brazos a pellizcos!” (II, 69: 1187). Por el contrario, su amo le recomienda agradecer al cielo “por haber puesto tal virtud en tu persona, que con el martirio della desencantes a los encantados y resucites los muertos” (II, 69: 1188). Una vez más, don Quijote se ve reducido al papel de espectador, impotente para

dico Orfeo no llega a completarse; sin embargo, de todas formas el “milagro” se produce, y Altisidora “revive”⁶.

El burlesco renacer de Altisidora remite asimismo a un pasaje anterior del texto de 1615 que también reescribe, a su modo, aquel de Grisóstomo en la Primera parte: el de la fingida muerte y “resurrección” del pastor Basilio durante las bodas de Camacho. Tanto esta secuencia como la de la desventurada doncella del palacio ducal resultan así una repetición farsesca de lo que en 1605 se trataba de modo trágico en los capítulos referidos al malogrado estudiante: la *desesperación amorosa*. El propio Sancho explicita esta idea en el diálogo con la Altisidora rediviva, cuando comenta que “esto del morirse los enamorados es cosa de risa: bien lo pueden ellos decir, pero hacer, créalo Judas” (II, 70: 1196).

Ahora bien, el hecho de que ambos pasajes de 1615 constituyan una parodia del tema de la muerte trágica de los amantes nos instala de lleno en el problema de la manipulación de los mitos, marco en el que no parece casual la temática de la *resurrección*. Si el recuerdo de Orfeo y la posibilidad de revivir a Eurídice resulta evidente en el caso de Altisidora, en el de Basilio se explicita desde el comienzo que el renovar/resucitar es un eje central de la secuencia: cuando don Quijote y Sancho escuchan por primera vez la historia de Basilio y Quiteria, se dice a propósito de esta pareja que “tomó ocasión el amor de *renovar al mundo* los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe” (II, 19: 783)⁷. Y cabe recordar el soneto de don Lorenzo de Miranda sobre Píramo y Tisbe expuesto en el capítulo inmediatamente anterior, cuyo final reza: “los mata, los encubre y *resucita* / una espada, un sepulcro, una memoria” (II, 18: 779)⁸. Así pues, el soneto en un plano y la historia de Basilio y Quiteria en otro serán reactualizaciones del relato ovidiano. De tal modo, la cuestión de cómo renovar o *resucitar* el legado de los clásicos aparece sutilmente entrelazada al suceso del “renacer” de Basilio.

En efecto, cabe afirmar que la temática de la resurrección –presente desde los inicios del texto a partir del proyecto de don Quijote de “resucitar la caballería andante”– posee un marcado sesgo metapoético y resulta, particularmente en 1615, un eje central en el planteamiento cervantino sobre cómo apropiarse del pasado a la hora de crear un arte nuevo. En este sentido, es significativo que tanto el caso de Basilio como el de Altisidora constituyan en algún sentido una re-versión del de Grisóstomo, pues de este modo el propio *Quijote* de 1605 resulta equiparado a los antecedentes clásicos parodiados en esta Segunda parte.

llevar a cabo la salvación de las doncellas, y cada vez más cercano a la inmovilidad que lo conducirá finalmente al lecho de muerte pocos capítulos después.

⁶ Vila (1989) ha estudiado los mecanismos de la parodia en este episodio y los paralelos entre la trayectoria mítica de Orfeo y la historia de don Quijote.

⁷ El destacado es nuestro.

⁸ El destacado es nuestro.

Por otro lado, debemos notar que no casualmente las tres secuencias referidas involucran una discusión sobre las posibilidades de la creación artística humana a partir de la presencia de un “cuerpo muerto” (real en un caso, fingido en los otros). Si el entierro de Grisóstomo era ocasión de lectura de su texto póstumo, en el que se planteaba la necesidad de encontrar “nuevos modos” para cantar el lamento amoroso⁹, el falso suicidio de Basilio celebra las posibilidades del ingenio humano para *reescribir* la propia historia, algo enfatizado por su burlesca frase: “No milagro, milagro, sino industria, industria”¹⁰. La fingida muerte de Altisidora, por su parte, habilita el debate literario posterior en el que don Quijote impugna la pertinencia de los versos garcilasianos cantados en el funeral y discute la presencia del libro de Avellaneda en el “más allá” al que habría llegado la joven.

Así pues, el cronotopo de ultratumba aparece fuertemente ligado a la reflexión artística en el *Quijote*, y se insiste en el contrapunto entre una muerte física y un “renacimiento” de orden literario¹¹. Esto puede entenderse en el marco de la densa red de imágenes en las que cuerpos humanos y *corpora* textuales se imbrican en torno al eje vida-muerte-reproducción a lo largo de la novela, desde el “parto textual” con que se abre el prólogo hasta la certificación final de la muerte del protagonista para evitar su falsa “resurrección” a manos de otro autor¹².

Es justamente el peligro ante posibles resurrecciones espurias –como la emprendida por Avellaneda– lo que subyace a la temática de la reproducción literaria tal como es tratada en 1615 y, en particular, en el episodio de la muerte fingida de Altisidora. No en vano la referencia a la continuación alógrafa hace su aparición

⁹ En las primeras estrofas de la *Canción desesperada*, el poeta invoca a las fuerzas infernales para que lo asistan en la tarea de decir su dolor, “pues la pena cruel que en mí se halla/ para cantalla pide *nuevos modos*” (I, 14: 147; el destacado es nuestro). Para un análisis de la trayectoria poética de Grisóstomo en el marco de la estética barroca, cfr. el artículo de Gaylord (2001).

¹⁰ El episodio de la supuesta vuelta a la vida de Basilio implica una peculiar manipulación y transformación de la situación trágica planteada por el mito poético de Ovidio, en paralelo a la exitosa manipulación que ejerce el joven protagonista de la secuencia, quien logra subvertir la preeminencia del Interés por sobre el Amor declarada en las danzas alegóricas y demuestra nuevamente, tal como se desprendía del duelo de los estudiantes en el capítulo previo, “cómo la fuerza es vencida del arte” (II, 19, 789). En este sentido, el final feliz de los amores de Quiteria y Basilio parece confirmar la opinión de don Quijote sobre cómo las glosas dan *otro* sentido a los textos, expresada en la discusión con don Lorenzo de Miranda: “Un amigo y discreto (...) era de parecer que no se había de cansar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces la glosa iba fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba” (II, 18: 776).

¹¹ Para un análisis de las “poéticas del infierno” en el *Quijote*, cfr. González (2013).

¹² Para la metáfora que vincula cuerpos humanos y textuales en el *Quijote*, cfr. Gerber (2012).

en la visión infernal que relata la resucitada doncella. Así pues, nos concentraremos en este último avatar del tema de la resurrección e intentaremos sondear el modo en que cuerpos y textos trazan, sobre el final del *Quijote* de 1615, las posibilidades y límites de la trascendencia humana.

Altisidora y Avellaneda: de hurtos y resurrecciones infernales

Tal como sucedía en el caso del falso suicidio de Basilio, también la supuesta resurrección de Altisidora se vincula con un debate sobre cómo unos textos viven –o reviven– en otros. En este caso, la discusión literaria no ocurre antes, sino después del episodio en cuestión, y versa no sobre una “glosa” –como la de don Lorenzo de Miranda, que antecede a la secuencia de las bodas de Camacho– sino directamente sobre un “hurto”¹³. En efecto, así se refiere a su propia práctica el mancebo que ha cantado durante el funeral de la doncella, usando en su composición una estancia entera de la *Égloga III* de Garcilaso. Ante la pregunta posterior de don Quijote acerca de la relación entre las estancias de aquel poeta y la muerte de esta señora, el joven le responde:

No se maraville vuestra merced deso (...) que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y *hurte de quien quisiere*, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necedad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética¹⁴ (II, 70: 1197).

Tal como ha puesto de relieve Monique Joly, esta “escandalosa agresión contra el representante más excelso de la poesía castellana cometida por sus indignos seguidores” (Joly, 1996: 201-202) se vincula con la crítica a la reedición espuria de las aventuras de don Quijote fraguada por el continuador. No en vano el libro de Avellaneda, tras haber hecho irrupción en una venta y ser hallado luego en la imprenta barcelonesa, reaparece en la visión de ultratumba que relata la resucitada Altisidora poco antes del diálogo con el joven¹⁵. Dada su importancia, citaremos *in extenso* el fragmento aludido:

–La verdad que os diga –respondió Altisidora–, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara, una por

¹³ Para un panorama general sobre los “hurtos” en la obra cervantina, cfr. el artículo de Egido (2013).

¹⁴ El destacado es nuestro.

¹⁵ En esta línea, la mención del “hurto” remite a la acusación de *robo* literario que se desprende de la presencia obsesiva del dinero en el paratexto de 1615, y cuyo destinatario principal es Avellaneda.

una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían.

–Eso no es maravilla –respondió Sancho–, porque los diablos, jueguen o no jueguen, nunca pueden estar contentos, ganen o no ganen.

–Así debe de ser –respondió Altisidora–, mas hay otra cosa que también me admira, quiero decir, me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: “Mirad qué libro es ese”. Y el diablo le respondió: “Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas”. “Quitádmeme de ahí –respondió el otro diablo– y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos.” “¿Tan malo es? –respondió el otro.” “Tan malo –replicó el primero–, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara.” Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión (II, 70: 1194-1195).

Podemos ver entonces que al engarzar la secuencia del mancebo recitante y la aparición del apócrifo en la visión infernal de Altisidora, la protesta cervantina contra la actuación indebida de Avellaneda queda inserta en medio de otra en la que el “agredido” es nada menos que Garcilaso de la Vega. Cabe notar asimismo que a partir de este vínculo, la discusión sobre problemas de plagio, hurto, glosa y, en fin, condiciones de “nueva vida” de los textos, aparece vinculada, una vez más, a cuerpos humanos que se asoman a los abismos de la muerte.

Ahora bien, si el *Quijote* nos muestra desde el entierro de Grisóstomo que donde hay cuerpos muertos proliferan textos, instalando la idea de que algo tiene que morir en el orden físico para renacer hecho literatura, es de notar la inversión

que supone con respecto a ello la descripción de Altisidora. El apócrifo es el cuerpo muerto en la visión de la desvuelta doncella, pues no en vano está en el infierno, del cual, en cambio, ella sí “regresa”. Esto nos permite esbozar una posible interpretación en relación con el notable contraste de que la continuación de Avellaneda sea el primer –y prácticamente el único– libro impreso que se halla evocado materialmente en el *Quijote* de 1615, mientras que el objeto-libro de la Primera parte cervantina, que muchos personajes conocen, no aparece representado¹⁶. Proponemos entender esto a la luz del contrapunto entre un libro que no está *corporalmente* pero genera que de él se hable, se versione y se escriba, y un apócrifo que hace su última aparición en las antípodas del rol otorgado a la letra impresa, dadora de vida eterna: ocupando el lugar de un cuerpo muerto. Y no uno digno de veneración sino, bien por el contrario, objeto de patadas en el carnavalesco juego de pelota de los diablos.

Resulta lógico, desde esta perspectiva, que la continuación alógrafa forme parte de un conjunto de libros vanos, huecos (“de viento y borra”), que van de mano en mano sin parar en ninguna y que no son “de provecho para servir otra vez” según afirma Altisidora¹⁷. Esta puntualización parece indicar que es un libro no apto para la *lectura*: se trata en cambio de literatura efímera, que cabe leer para luego reemplazar por una nueva. En este sentido, se contrapone explícitamente a la condición de un “clásico”, que puede definirse en función de su capacidad de ser leído una y otra vez (Calvino, 1993). Un texto clásico es precisamente el que admite distintas lecturas, versiones y reescrituras, e incluso manipulaciones aberrantes como la que sufren la obra de Garcilaso con el “hurto” del joven o el propio *Quijote* de 1605 en manos del continuador.

El contrapunto que el texto propone entre la sustancia efímera de la secuela de Avellaneda y la construcción, por oposición, del libro de 1605 como un “clásico” nos lleva una vez más a detenernos en el plagio del mancebo recitante, que nos permitirá iluminar otros aspectos de esta problemática. En efecto, importa remarcar que para el momento en que Cervantes comienza a escribir, el texto garcilasiano se consagra como el único clásico secular de la lengua española: las primeras ediciones comentadas del Brocense datan de 1574 y 1577, y luego en 1580 sale la edición monumental de Herrera (Rivers, 1981)¹⁸. No es casual, por

¹⁶ Este importante contraste se señala en Vila (2006).

¹⁷ Herrero (1982) ha mostrado cómo en la obra de Cervantes los malos libros y sus autores aparecen asociados al elemento “aire”, en alusión a la vanidad hueca y vacía. Sobre este tema, y en particular sobre los ataques a Avellaneda, cfr. Gómez Canseco (2004).

¹⁸ La crítica acuerda por lo general en señalar que Garcilaso funciona como “modelo literario” de Cervantes. Armisén (2010) ha subrayado la productividad del mito de Ifis y Anaxárete en relación con el aprovechamiento de la materia garcilasiana en torno al personaje de Altisidora en el *Quijote*: el verso de la *Égloga I* travestido por la desvuelta doncella alude a este mito, bien conocido en su época y mencionado explícitamente por Garcilaso en la

ende, que la discusión sobre la productividad de los textos y la posibilidad de trascendencia que brindan se genere en torno en la obra de Garcilaso de la Vega.

Por otra parte, la estancia que el joven “hurta” pertenece a la *Égloga III*, aquella en la que el poeta toledano incluye la historia de Elisa y Nemoroso presente en su *Égloga I*. La crítica ha señalado a propósito de ello cómo Garcilaso construye aquí de modo consciente una tradición, en la que su propia producción se integra al panteón de la mitología clásica. En efecto, las cuatro ninfas de la *Égloga III* tejen sendos tapices que conforman cuatro historias de amores malogrados: las tres primeras corresponden a las historias de Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo y Venus y Adonis, mientras que la última, que ocupa una posición destacada en la composición, se centra en los personajes de la propia obra del toledano. Tal como lo señalara Egido (2004), toda la égloga se construye así como una afirmación del quehacer poético, a partir del cual cabe operar la conversión de una trágica historia personal en un nuevo capítulo de las *Metamorfosis* ovidianas.

Así pues, el texto poético elegido para el “hurto” por el mancebo no podría venir más a cuento en relación con las problemáticas literarias tratadas a lo largo de todo el *Quijote*, y de modo particular en esta secuencia final de nuestra novela. La *Égloga III* involucra cuestiones especialmente caras a la reflexión poética cervantina: el vínculo con el legado de los clásicos (con insistencia en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya importancia es central en el *Quijote*), la relación entre naturaleza y artificio, la urdimbre poética como un *tejido*, la posibilidad de resucitar la voz de los muertos a partir de la escritura, entre otras. De este modo, la discusión sobre la poesía del mancebo recitante pone en el primer plano, a través de la recuperación del gesto de Garcilaso, el problema de la construcción de la propia tradición quijotesca, que ha de defenderse de intromisiones espurias como la de Avellaneda.

Asimismo, es importante destacar que la presencia de Garcilaso en la secuencia del funeral de Altisidora (como así también en la del entierro de Grisóstomo) se centra en la figura de Orfeo y en particular en la eternidad de su voz, pues la imagen que se evoca es la de la cabeza de Orfeo que sigue cantando después de haber sido arrojada al Ebro. Tal como recuerda Pérez de Moya, tras haber sido Orfeo despedazado, los dioses trasladan al cielo su lira y convierten en piedra a la serpiente que quiso tragar su cabeza. La declaración del mitógrafo sobre esto último es la siguiente:

La serpiente que había pretendido tragar la cabeza de Orfeo denota el tiempo, porque con la culebra denotaban los antiguos el año. La cabeza denota el ingenio y obras de Orfeo, porque en la

Canción V. El hecho de que en la *Canción* el mito se utilice como *argumentum* persuasivo en materia de consejos de amor arroja luz sobre la actuación de Altisidora, marcada desde su primera aparición por la huella léxica del poeta toledano.

cabeza están todos nuestros sentidos; y en querer la serpiente tragar esta cabeza denota que como con la distancia de tiempo se suele perder la memoria del nombre de algunos, quiso el tiempo esconder la memoria de Orpheo, y no pudo. *Haberse convertido la serpiente en piedra es decir que el tiempo no puede dañar la memoria de Orpheo, más que poderse comer una piedra.* Que la lira de Orpheo esté en el cielo entre las estrellas es por declarar la excelencia de los cantares de la lira de Orpheo, que queda en perpetua memoria su fama y loor. *Y porque todo aquello que tiene perpetua memoria dijeron los poetas estar en el cielo,* porque como en los cielos no hay generación ni corrupción (según declaramos en nuestra *Philosophía natural*); como en las cosas elementadas, y lo que no se corrompe queda siempre; y porque como esta fama de la lira no pierde su memoria, por esto dice estar en el cielo; y así fingen los astrólogos ser una de las cuarenta y ocho imágenes o constelaciones celestiales la lira de Orpheo (Pérez de Moya, 1999)¹⁹.

Es significativo, por lo tanto, que se elija este recorte del mito de Orfeo en pasajes del *Quijote* en los que se tematiza el problema de la trascendencia que brinda el arte²⁰. En el caso del libro de 1615, la ligazón entre este problema y el de los hurtos o resurrecciones espurias, como la del mancebo recitante, muestran que no solo se trata de garantizar la memoria contra los embates del tiempo, sino también de entablar una disputa sobre los distintos modos de edificar una memoria. Así pues, se tratará de una victoria frente al olvido o de un vano intento de triunfar sobre él en el caso de escrituras efímeras o insustanciales como la de los malos continuadores.

Por último, cabe destacar que en el capítulo 71, cuando los protagonistas marchan camino a la aldea tras abandonar por segunda vez el palacio ducal, descubren en un mesón unas sargas pintadas con escenas mitológicas, que remiten al tejido de las ninfas de la égloga garcilasiana evocada poco antes. A propósito de estas telas se da un sabroso diálogo entre amo y escudero, en el que se hace nuevamente presente la obra de Avellaneda:

¹⁹ El destacado es nuestro.

²⁰ No se ha señalado, hasta donde sabemos, el posible vínculo entre la evocación de la cabeza de Orfeo y su canto inmortal y la burla de la “cabeza encantada” que le hacen a don Quijote en casa de Antonio Moreno (capítulo 62). Es sugestivo notar que la “voz” de la cabeza encantada, que pertenece a un sobrino del huésped, llega por medio de una suerte de “cerbatana mecánica”, por lo que constituye una figura análoga a tantos recipientes huecos por los que pasa aire, utilizados en la obra cervantina para descalificar a los malos autores y sus producciones (cfr. Herrero, 1982). Se denuncia así el embuste, la ficción burda que significa esta burla.

Alojaronle en una sala baja, a quien servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menalao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar sobre una fragata o bergantín se iba huyendo. Notó en las dos historias que Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón, pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos. Viendo lo cual don Quijote, dijo:

–Estas dos señoras fueron desdichadísimas por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores yo, y ni fuera abrasada Troya ni Cartago destruida, pues con solo que yo matara a Paris se escusaran tantas desgracias.

–Yo apostaré –dijo Sancho– que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas.

–Tienes razón, Sancho –dijo don Quijote–, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “Lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir “Deum de Deo”, respondió: “Dé donde diere” (II, 71: 1203).

Como se puede ver, esta secuencia vuelve sobre la construcción del *Quijote* cervantino como un clásico, lo que garantizaría su supervivencia para la posteridad “pintado” en ventas, mesones y tiendas, según el vaticinio de Sancho. El contraejemplo resulta, una vez más, la continuación alógrafa, y lo interesante es que al símil pictórico del pintor de Orbaneja, ya utilizado en el capítulo 3, se suma la figura de Mauleón, mencionado en la novela ejemplar *El Coloquio de los perros* como “poeta tonto y académico de burla de la Academia de los Imitadores”. La anécdota de Mauleón muestra de modo singular la *mala imitación* que supone la secuela con respecto a la obra cervantina, y queda claro a su vez que ello es consecuencia de una *mala lectura*, puesto que se le está reprochando al continuador no poder trascender el mero sonido de las palabras a la hora de interpretarlas.

Resulta interesante notar asimismo que lo que aparece pintado en las sargas que observan los protagonistas son historias de mujeres asediadas y ciudades destruidas: el *Quijote* se representa de tal modo como una obra robada y humillada (Helena y Dido a la vez) por el espurio continuador. No es casual que la contemplación de las telas se ubique entre la visión infernal de Altisidora (capítulo 71) y el encuentro de los protagonistas con don Álvaro Tarfe (capítulo 72), última escala en un viaje de vuelta que aparece, para el derrotado caballero, fatalmente signado por el recuerdo de su doble.

Al final de este recorrido podemos ver, entonces, que el episodio de la resurrección de Altisidora desemboca en el planteamiento cervantino sobre la pertinencia de las reediciones, reapropiaciones o “resurrecciones” en el ámbito literario, punto central de la disputa que el texto sostiene con la continuación de Avellaneda. En esta coordenada hemos de integrar entonces la voluntad de certificar la muerte de don Quijote “para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli *le resucitase falsamente*” (II, 74: 1221)²¹.

Dado que la práctica renacentista de la *imitatio* exigía, como recuerda Riley, “el correspondiente chispazo del genio nativo en el imitador”, las críticas cervantinas a esta doctrina se dirigen, según el crítico, “a los préstamos tomados sin discriminación” (cfr. Riley, 1971: 106 y ss.). Ahora bien, ¿en dónde reside o de qué dependería esta “discriminación”? Creemos que el propio *Quijote* da testimonio de lo que ha de ser, para Cervantes, la imitación bien entendida, ya que es un texto que se nutre de los más diversos géneros y discursos y que incluso reelabora, en la secuela, desarrollos ofrecidos en la Primera parte; pero ello no implica una mera repetición, sino un ejercicio consciente y productivo de relectura y *transformación* de los materiales previos.

Así, la transformación creativa de aquello que se reconoce como antecedente de lo propio resulta un concepto clave a la hora de pensar la “herencia” literaria en clave cervantina. Se trata pues de reinventar, en base a algo que se repite, pero en pos de dar vida a algo nuevo y singular. Es decir, una reescritura producto de una particular lectura, en lugar de un mero “hurto”. Caso contrario, el autor será uno más de los tantos “consumidos” poetas que proliferan en la época, tal como se desprende de las palabras de don Quijote al comentar el soneto de Lorenzo de Miranda: “—¡Bendito sea Dios (...) que entre los infinitos poetas consumidos que hay he visto un consumado poeta” (II, 18: 780).

Finalmente, es importante tener en cuenta que la producción “en serie” de elementos de un conjunto ya conocido, que redundan en repeticiones vanas, reedición de asuntos por demás “hinchados” en burdos plagios y continuaciones ridículas, se relaciona estrechamente con la conciencia de época en torno a los

²¹ El destacado es nuestro.

“peligros” de la reproducción vertiginosa de textos en la era de la imprenta²². En sintonía con ello, y tras haberse demorado en el recorrido del protagonista por la abstracción maquínica que supone el espacio de la imprenta, el *Quijote* concluye dando la palabra, en cambio, a la pluma de Cide Hamete. Si la visita al lugar que remite al “parto” de los libros²³ enfrentaba a don Quijote con una anónima serie de operarios, editores o traductores funcionando al modo de engranajes de una aceitada maquinaria, la pluma de Cide, en el otro extremo, aparece íntimamente ligada al libro y al personaje:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva: que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en estos como en los estraños reinos (II, 74: 1223)²⁴.

Tras la muerte del protagonista, la pluma afirma “para mí sola nació don Quijote y yo para él”, en un gesto que rescata, frente a la reproducción *ad infinitum* de los *corpora* textuales en la imprenta, el intrasferible valor de la singularidad literaria y humana. Cabe notar asimismo que la frase “somos para en uno” remite al matrimonio entre don Quijote y Dulcinea anunciado en la Primera parte, con lo cual la

²² Basta ver la entrada de la voz “escribir” en el *Tesoro* de Covarrubias para notar el diagnóstico compartido: “Escribir, algunas veces significa fabricar obras y dejarlas escritas e impresas (...) y hanse dado tantos a escribir que ya no hay donde quepan los libros, ni dineros para comprarlos, ni hay cabeza que pueda comprender ni aun los títulos de ellos. Verdad es que muchos no escriben sino trasladan, otros vierten y las más veces pervierten...” (s.v. “escribir”).

²³ Don Quijote se refiere explícitamente a ello al comentar la visión de Altisidora: “Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, *de su parto a la sepultura no será muy largo el camino*” (II, 70, 1195; el destacado es nuestro). Por su parte, Sancho se presenta así ante la duquesa: “aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, *si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa*” (II, 30, 876; el destacado es nuestro).

²⁴ El destacado es nuestro.

boda profetizada se cumple, sobre el final del libro, con la pluma²⁵. Resulta interesante traer a colación, a propósito de ello, el emblema del impresor Juan de la Cuesta que aparece en la portada del *Quijote* cervantino y que constituye una señal de identidad frente a la secuela de Avellaneda. La frase que se lee en el emblema es “*post tenebras spero lucem*”, versículo de Job recordado por don Quijote en el capítulo 68 de 1615, cuando insta a su escudero a no perder la esperanza en su gesta caballeresca. Este juego entre la esperanza del caballero y el emblema de la imprenta podría indicarnos que la “luz” que espera don Quijote, la esperanza de “eterno nombre y fama” que lo anima, va a cumplirse, finalmente, gracias a la impresión. La imprenta va a “dar a luz” al personaje para la posteridad en el más allá de su historia, es decir, con su muerte. Así, el movimiento se vuelve cíclico, pues la portada remite a la fama póstuma del ingenioso hidalgo²⁶.

Se entiende, desde esta perspectiva, que el testimonio que el cura pide al escribano en el último capítulo indique que el protagonista “había pasado desta presente vida y muerto *naturalmente*” (II, 74, 1221)²⁷, pues si algo nos muestra el *Quijote* es que el arte humano brinda una posibilidad de resurrección que desafía el *orden de naturaleza*²⁸. En 1615, fogueado por la aparición de la continuación alógrafa, se exhibe también la faz oscura de este proceso a partir de la paradójica “deshumanización” que posibilita la imprenta. Su funcionamiento maquínico no discrimina a la hora de perpetuar libros infernales producto de cobardes plumas de avestruz, “groseras y mal delineadas”. Pero Cervantes y su personaje saben que siempre estará el libre albedrío del lector, capaz de otorgar “siglos de vida” a la buena memoria.

Fuentes

Cervantes Saavedra, Miguel de (1998), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, [edición de Francisco Rico].

²⁵ La alusión al matrimonio profetizado ha sido notada por Alicia Parodi, que afirma que al final de la Segunda parte “las bodas parecen unir autor y personaje” (2001: 265). Cfr. también López Baralt (1999-2000) para la boda mística de este final, que podría remitir a la pluma coránica que sella el destino.

²⁶ Cabe recordar el libro *Luz del alma* que don Quijote encuentra en la imprenta y que es un *ars moriendi*.

²⁷ El destacado es nuestro.

²⁸ Recordemos el párrafo con que se abre el *Quijote* de 1605, donde la voz prologal declaraba: “no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante” (I, Pról.: 9), para luego presentar, paradójicamente, un “hijo textual” que no reconoce antecedentes genéricos.

Pérez de Moya, Juan (1999), "Philosophia secreta", *Azogue*, nº 2, [1585, texto transcrito y editado por el *Proyecto Cervantes* de la Universidad de Alicante, disponible en <http://www.revistazogue.com> - consultado el 14 de agosto de 2015].

Bibliografía referida

Armisen, Antonio (2010), "Garcilaso y el verso travestido de Altisidora. Anaxárate, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615", en Pina, María del Carmen (ed.), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp.15-60.

Calvino, Italo (1993), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

Egido, Aurora (2004), "El tejido garcilasista de la Égloga III", en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el siglo de oro*, Barcelona, J.J. de Olañeta-Ediciones UIB, pp. 80-97.

----- (2013), "Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes", en *Parole Rubate*, nº 8: "El robo que robaste. El universo de las citas y Miguel de Cervantes", pp. 15-32, [disponible en http://www.parolerubate.unipr.it/fascicoli_completi_pdf/fascicolo8_completo.pdf -consultado el 13 de agosto de 2015].

Gaylord, Mary (2001), "Voces y razones en la Canción desesperada de Grisóstomo", en Lozano Renieblas, Isabel y Mercado, Juan Carlos (eds.), *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 287-300.

Gerber, Clea (2012), "'Contravenir el orden de naturaleza': sobre partos antinaturales en el *Quijote*", en Balestrino, Graciela y Sosa, Marcela (eds.), *Letras del Siglo de Oro Español*, Salta, Universidad Nacional de Salta, pp. 249-254.

----- (2013), "Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*", en Bègue, Alain y Herrán Alonso, Emma (dirs.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 427-434.

Gómez Canseco, Luis (2004), "Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)", en Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 129-147.

González, Ximena (2013), "Textos salvados, textos enterrados, textos interrumpidos y textos condenados. Los cuerpos muertos y las poéticas del infierno en

el *Quijote*", en Vila, Juan Diego (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 237-258.

Herrero, Javier (1982), "La metáfora del libro en Cervantes", en Bellini, Giuseppe (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 579-584.

Joly, Monique (1996), "Muerte y resurrección de Altisidora", en *Études sur "Don Quichotte"*, París, Publications de la Sorbonne, pp. 195-202.

López Baralt, Luce (1999-2000), "El cálamo supremo (Al-galam al-ancla) de Cide Hamete Benengeli", *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, nº 16-17, pp. 179-190.

Maravall, José Antonio (1998), *Antiguos y Modernos. Visión de la Historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Parodi, Alicia (2001), "El *Quijote* de 1615: la cabeza. Apuntes para una estructura", en Parodi, Alicia y Vila, Juan Diego (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 265-278.

Riley, Edward C. (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

Rivers, Elías (1981), "Cervantes y Garcilaso", en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, pp. 963-968.

Vila, Juan Diego (1989), "Parodia cervantina del mito de Orfeo", en *Actas del II Congreso de la Asociación argentina de hispanistas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, t. 2, pp. 291-307.

---- (2006), "En torno a Don Juan y Don Jerónimo, misteriosos lectores de un apócrifo infernal", en Cabrera, Rosanna (dir.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 443-465.