«CERVANTES Y ESQUIVIAS»

Exploración de una fase en la formación de su estilo barroco*

ELIZABETH CHRISTINA WILHELMSEN
Correspondiente

Miguel de Cervantes, autor de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* habiendo residido algo más de dos años en la localidad toledana de Esquivias, conservó gratos recuerdos de dicha villa y en alguna ocasión la elogió altamente[1]. Exponiendo los datos biográficos así como la evidencia textual pertenecientes, quisiéramos explorar la siguiente tesis: que la estancia del «príncipe de las letras» en Esquivias constituyó una experiencia clave en la génesis de su estilo barroco y realista; que representó un puente entre uno anterior y el que alcanzó en la madurez, por el cual es más conocido. Se utiliza aquí el término «estilo» en un sentido lato, refiriéndose no sólo a los elementos formales del arte, sino asimismo a la sensibilidad estética, al pensamiento intelectual o «ideología», e incluso a la espiritualidad, de un escritor[2]. Luis Astrana

---

* Este estudio fue en un principio una conferencia pronunciada en la «Casa-Museo de Cervantes» de Esquivias. Se impartió a invitación de la Sociedad Cervantina de Esquivias el 11-XII- 1997. La autora de estas páginas se complace en expresar su más sentido agradecimiento a esta asociación y, de forma particular, a don José Rosell Villasevil, Presidente de la misma, a don Sabino de Diego Romero, Alcalde de Esquivias, y a don Jaime García González, Gerente de la «Casa-Museo de Cervantes», por la invitación. Les agredece asimismo el generoso nombramiento, hecho efectivo en un memorable acto en Esquivias, el 12-XII-1997, de «Socio de Honor» de la comunidad. Por otra parte, a doña Ana María de Corcuera y Hernando le agradece no menos sinceramente el haberle introducido a tan extraordinaria sociedad cervantina. A esta asociación queda dedicado este trabajo.

[1] *Vid.*, abajo, nota 76.

[2] Así lo emplea, por ejemplo, Eugenio D'Ors, en su ensayo *Estilos del pensar* (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945).

Marín, en su monumental obra *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra,* pormenoriza las estancias de Cervantes en la villa sagreña supliendo extensa documentación. Asimismo rastrea un cúmulo de huellas o reflejos de la villa en el texto del *Quijote*[3]. Los vínculos plurivalentes entre la vivencia en Esquivias y los dinamismos internos que desembocaron en el estilo maduro cervantino, ahora bien, constituyen un campo inexplorado por la crítica.

Para una contextualización inicial, repasemos unos hitos en el devinir biográfico cervantino. Entre 1581 y mediados de 1584 el antiguo cautivo de Argel se encuentra en la capital del reino. Por esas fechas se dedica a escribir para las tablas. En idéntico quehacer y en aquel mismo ambiente de los comediógrafos se desenvuelve el poeta-dramaturgo Lope de Vega[4]. De la relación habida entre Cervantes y Ana de Villafranca y Rojas nace en Madrid y hacia finales de 1584 una hija, Isabel de Saavedra[5]. El relato de *La Galatea* sale a la luz en 1585. Consta documentalmente, empero, que Miguel ya se encontraba ocupado en la redacción de esta novela en 1582 y que la tenía completada para principios de 1583[6].

El futuro autor del *Quijote* realiza su primer viaje a Esquivias a mediados de septiembre de 1584. Lo hace respondiendo a una comunicación de doña Juana Gaitán en que ésta pone a su disposición un manuscrito de su esposo, el poeta recientemente fallecido Pedro Laínez. Cervantes, creyendo que cumpliría con lo debido a su amigo si supervisaba la publicación de su *Cancionero*, emprende la

---

[3] 7 tomos (Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-57), tomos 3 y 6, *passim.*

[4] Luis Astrana Marín, *op. cit.*, t. 3, pp, 289-335, 359-63, 489-90.

[5] *Ibid.*, pp. 337-58. Esta niña pasó socialmente, durante la primera década de su vida, por hija de Alonso Rodríguez, mercader de vinos, marido de Ana Franca. *Ibid.*, pp. 450-2.

[6] *Ibid.*, pp. 174, 233-59.

visita a la villa. Transcurridos unos tres meses, el 12 de diciembre Miguel solemniza su desposorio con doña Catalina de Salazar Palacios y Vozmediano en Nuestra Señora de la Asunción, iglesia parroquial de Esquivias. Residiría en la localidad unos veintisiete meses[7]. Astrana Marín destaca el dato, revelador aunque ignorado, de que Cervantes se avecindó oficialmente en Esquivias[8]. La fecha exacta de este registro se desconoce, aunque es razonable pensar que se llevara a cabo poco después de su matrimonio, pues fue entonces cuando se asentó en la villa con intención de que la estancia fuese permanente. Después de un prolongado lapso literario respecto a *La Galatea*, y pasados algunos años de vida nómada que le impelieron a recorrer el sur de la península y, posteriormente, a morar nuevamente en la Corte, en 1605 publica *Don Quijote I*. Dos lustros más tarde, en 1615, sale a la luz *Don Quijote II*. Entre la publicación de ambos *Quijotes*, Cervantes volvería a residir en Esquivias, estancia que se inicia durante la primavera de 1611 y se prolongaría hasta finales de enero del año siguiente[9]. Por ese tiempo continúa vigente el registro civil, tanto suyo como de doña Catalina, de avecindamiento en la villa[10]. En 1613, asimismo entre los dos volúmenes del *Quijote*, aparece la colección de las *Novelas ejemplares*. Cervantes mismo da testimonio de una estancia más en Esquivias, a principios de abril de 1616, por motivos de salud[11]. El veterano de Lepanto falleció en Madrid a

---

[7] *Ibid.*, pp. 391, 393-563.

[8] *Ibid.*, t. 6, p. 502; t. 3, p. 559.

[9] *Ibid.*, t. 6, pp. 502 y 555.

[10] En una escritura de cesión, fechada el 31 de enero de 1612, se dice: «Sepan quantos esta pública escritura de dejación y traspaso vieren, como yo, doña Catalina de Palacios y Salazar, muger que soy de Miguel de Zervantes, vecinos del lugar de Esquibias, jurisdición de la ciudad de Toledo, estantes de presente en esta corte...». Documento reproducido por Astrana Marín, *op. cit.*, t. 6, p. 502.

[11] *Ibid.*, t. 7, p. 449.

veintidós de ese mismo mes de abril[12]. Su postrimera obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, se imprimen póstumamente en 1617 por encargo de su viuda.

La Galatea, obra redactada con anterioridad inmediata a la etapa esquiviana, consiste en un relato pastoril saturado de las convenciones del género: bucolismo, personajes ahistóricos, ambientes ageográficos, o al menos irreconocibles por su idealización arcádica. Aunque sí se reitera, es de notar, que en ella la acción ocurre «en las riberas del TaJo»[13]. La novela, moral y sociológicamente brinda al lector una utopía. Los caracteres que la pueblan, en efecto, carecen de toda pasión desordenada. Con inusitada serenidad transitan por verdes prados gastando las ociosas horas versificando y tañendo instrumentos. Allén de eso, haciéndose eco del padre de los filósofos, Platón, y de la obra de éste, los *Diálogos*, los pastores departen entre sí, como académicos helénicos, sobre el excelso tema del amor. Este relato, en otras palabras, se inserta en la tradición pastoril española, cuyos orígenes se remontan a *Los idilios* de Teócrito y las *Églogas* de Virgilio; aunque sus antecedentes próximos se encuentran en las *Dianas* de Jorge de Montemayor y Gil Polo, así como en los endecasílabos de Garcilaso de la Vega –el cual, en sus propias églogas, compuestas entre 1534 y 1536– consagró las orillas del Tajo como *locus amoenus* clásico[14].

---

[12] Acerca de la fecha precisa de la defunción de Cervantes, *ibid*, p. 458.

[13] *La Galatea*, al cuidado de Juan Bautista Avalle-Arce, Colección «Clásicos Castellanos», 2 tomos, 2.ª edición (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), t. 1, t. 1, pp. 16-7.

[14] Véase, Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, 2.ª edición (Madrid: Ediciones Istmo, 1974) y José Marcial Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, 1480-1550 (Madrid: Editorial Gredos, 1970). Los textos referidos del poeta toledano se hallan en la Égloga Primera, versos 216-7, 240-4 y 283-4; y la Égloga Tercera, versos 53-4, 57-67 y 197220. Cf. *Obras completas de Garcilaso de la Vega*, edición crítica de Elias L. Rivers (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1974), pp. 285, 287-8, 291; y 423, 425-6, 438-40. Para la cronología de la composición de sus obras, *vid.* Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2.ª edición (Madrid: Ediciones Istmo, 1985), pp. 13 y 179-87.

Acaece, ahora bien, que se da interinamente a *La Galatea* un contraste estructural narratológico y estilístico. Repentina y abruptamente, unos personajes de corte realista, ataviados con atuendo de la época del autor y procedentes de lugares genuinos cuyos toponimios se enuncian, irrumpen en la escena arcádica y entablan trato con los personajes pastoriles. Los caracteres «irreales» se carean, consecuentemente, con unos «reales». Los procedentes del universo real aportan a la trama sus propias historias, narradas por sí mismos. Mediante el empleo de estas voces metadiegéticas –recurso predilecto de Cervantes ya en su época temprana– se traspasan los límites estilísticos previos del relato, a la vez que la trama se complica y ahonda. De esta forma, se refieren acontecimientos de sabor contemporáneo acaecidos en Jerez de la Frontera, en Nápoles, en el Levante catalán. Correlativamente, los personajes de estas escenas realistas acusan toda la gama de pasiones reconocibles como humanas, incluyendo el dolor, la desesperación, el odio, y no están exentos de la tendencia a la violencia. En el seno de la narración se establece, en efecto, un isosimetrismo entre dichas dos modalidades de episodios, con un movimiento de oscilación de péndulo entre unos y otros[15]. Esta bimembración de elementos estructurales, con la serie de contrastes a que da lugar, representaba a la sazón un factor totalmente novedoso en el género pastoril, producto indubitable del genio creador del «Manco de Lepanto».

---

[15] «...el movimiento pendular es de una amplitud tal, que marca indeleblemente la conformación de *La Galatea*... Un polo de la doctrina literaria neoaristotélica (con su escisión característica entre historia y poesía) provoca la aparición de su opuesto, y sobre esta sucesión se estructura la novela». Juan Bautista Avalle-Arce, introducción a *La Galatea*, *ed. cit.*, p. xxv.

Ante los aires de las corrientes estéticas más recientes, «Cervantes tiene que destruir la forma renacentista»[16]. En el desarrollo y la sucesión de los estilos, la estructura bimembre de *La Galatea* constituye un ejemplo primerizo, o mejor, un anuncio, de la dualidad del Barroco. Esta dualidad, que es tanto ideológica como estilística, se caracteriza por mantener en tensión, aunque no siempre en perfecto equilibrio en una misma obra, elementos opuestos: lo arquetípico, con lo autóctono, lo estático con lo dinámico, lo rectilíneo con lo curvo, la perspectiva visual con la descontinuidad de planos, las luminosidades con las tinieblas; y simultáneamente, lo universal con lo particular, lo poético o mítico con lo histórico; y en artistas que representan la plenitud del Barroco, lo divino con lo humano[17]. De hecho, la realidad lo abar-

---

[16] «... –Menéndez Pelayo sintió ya la originalidad de *La Galatea*– porque su concepto y visión del mundo le obligan a rechazar la manera estática de Garcilaso y de Montemayor... El barroco le impone el dinamismo como forma del dramatismo de la vida». Joaquín Casalduero, *«La Galatea»*, en *Suma cervantina*, al cuidado de Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley (London: Támesis Books, 1973) 27-46, p. 36.

[17] En *La Galatea* el significado del movimiento pendular susodicho «es que se trata de un riguroso apareamiento de opósitos: el mito poético y la circunstancia real, corte y aldea... paganismo y cristianismo... La intención del autor, puesta al servicio de la concordancia, tratará de crear una nueva *ars oppositorum* cuya mecánica estará determinada por la concepción de una meta-realidad literaria en la que estos opuestos podrán existir lado a lado, sin cancelación mutua». Avalle-Arce, *op. cit.*, p. xxviii.

Ahora bien, la corriente del Barroco en sí –y hay que entender que *La Galatea* representa en el devenir artístico mas bien la fase manierista– es considerada a partir de estudios revalorativos recientes, «como una transformación y término del estilo renancentista. Inicialmente, la materia, la sustancia, las formas a través de las cuales se expresa el nuevo estilo, son las mismas renancentistas, sólo que, progresivamente, se desmesuran, se agitan y se retuercen, al mismo tiempo que lo ornamental rompe sus cauces e incluso llega a ocultar lo constructivo... El Barroco, pues, se expresa con formas ajenas entablando una lucha con ellas, que es la base de ese gran drama que supone siempre el barroquismo, acabando con el equilibrio, la armonía, la claridad racional del clasicismo, haciéndole así decir a esas formas lo contrario de lo que por sí las mismas representaban». Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1975), pp. 33-4. La esencial lucha de contrarios que supone el fenómeno ba-

ca todo para ese hombre del Manierismo encaminado hacia el Barroco: desde las dimensiones más ínfimas de lo material, pasando por las más sutiles de lo espiritual humano hasta tocar lo sobrenatural propiamente dicho. La mirada se vuelve definitivamente hacia la realidad, hacia lo real con todos sus dinamismos y sus diversidades ontológicas[18]. No se destierran completamente de esta cosmovisión los modelos clásicos, pues encuentran cabida en ella como universales mentales.

En *La Galatea* se da un distanciamiento de la literatura epigónica mientras que se vislumbra en sus horizontes preludios de ese estilo propio cervantino cuyo rastro seguimos. El complutense, años más tarde, al emprender la redacción de su narrativa posterior,

rroco se produce como consecuencia de penetrar el espíritu del gótico en un mundo de formas ajenas. Las viejas energías góticas se apoderan de las formas clásicas y conquistas del Renacimiento, que, como un *movimiento de oposición* –según veía Spengler–, había venido a cortar su desarrollo». *Ibid.*, p. 49. «El clasicismo persiguiendo de lo humano, lo genérico, común y finito había de exaltar el desnudo en su belleza formal; al Barroco le atrae de lo humano lo específico, lo individual único». *Ibid.*, p. 53. «Encontramos, pues, como rasgos dominantes de época esa elaboración y apoyo de la doctrina literaria en la poética aristotélica, pero precisamente, lo esencial y característico es algo que, arrancando de lo más hondo de la realidad de la época, de la naturaleza y de la vida, se encuentra con violencia con ese cuerpo doctrinal. Se enfrenta y lucha desgarrando, como el nuevo espíritu lucha y retuerce en la arquitectura las formas clásicas renacentistas y como en la poesía formas petrarquistas se sustancializan, hinchan o deshacen por el ímpetu de la incontenible necesidad expresiva de lo humano individual y de la época». Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco* (Universidad de Granada, 1992), p. 212. *Vid*, asimismo, Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, traducción Felipe González Vicen (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), en particular, «Los principios formales del Manierismo en el arte y en la literatura», pp. 13-72.

[18] «Ese humanismo de sentido anticlásico es el que nos explica los grandes caracteres que crea nuestra novelística y nuestra dramática, incluyendo a Tirso, el más realista de todos; el que nos explica se asomen a nuestros lienzos ese interminable cortejo de Vírgenes y santos místicos junto a monstruosidades de lo humano, como los bufones de Velázquez, las enanas de Carreño y la barbuda de Ribera. Podríamos decir que el español exalta este *[sic]* ansia de captación de la vida íntegra, del fluir de lo anímico y vital que caracteriza al Barroco: la vida interesa sobre todas las bellezas y perfecciones formales. He aquí por qué en España, aunque se detengan pintores y escritores en toda

habría de encontrar la estructura formal de su propio relato pastoril un obstáculo a sus dinamismos creativos. Como se ha destacado, la acción de su novela juvenil se plantea, narratológica y estilísticamente, dentro de un marco «ideal», en el cual penetran personajes diametralmente opuestos, procedentes del medio ambiente contemporáneo «real». No obstante, el marco general de la obra sigue siendo arcádico, utópico, irreal. Recuérdese que en la última escena toda una cadena de figuras realistas se han unido a las pastoriles en una procesión bucólica encabezada por el finísimo Elisio.

Por las fechas en que se redacta esta escena, empero, el futuro «príncipe de las letras» se va inclinando en su comprensión filosófica hacia un realismo epistemológico de raíces aristótelicas[19]. Paralelamente, se halla buscando nuevas formas artísticas para plasmar tangiblemente una visión que está en proceso de forjarse. Habiendo heredado la novela pastoril de su tradición literaria inmediata, los moldes de la misma –incluso ensanchados por él

clase de detalles y anécdotas, se tiende a resaltar no sólo el valor expresivo, sino a descubrir un aliento vital, un alma que, por encima de todo, une al individuo con su Creador». Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, pp. 45-6.

«El hombre del Barroco se encuentra así entre dos fuerzas o impulsos que se mueven, no en esa sola línea ascensional, que le levanta, como se sintió mover el hombre de la Edad Media... Al mismo tiempo se siente animado de otro impulso que le mueve en sentido horizontal hacia lo terreno, hacia la concreta realidad que le rodea: hacia lo humano y hacia la naturaleza, cuyas bellezas externas y algo de sus secretos ha descubierto el Renacimiento. Esa atracción de la realidad toda –hacia todo en lo que alienta la vida o se proyecta lo humano–, le hace recrearse sensorial y hasta sensualmente en la concretez y finitud de todos sus halagos corporales. *No es extraño, aunque si paradójico, el que el artista resalte con vigor lo finito y concreto de toda la realidad visible, al mismo tiempo que descubre, como nunca, su relación y depender de lo eterno». Ibid.*, p. 50. Énfasis añadido. «Porque la gran novedad barroca en la pintura –aunque sea como continuación de la Edad Media– es el pintor del *natural*, sobre la belleza ideal se impondrá la concreta realidad, aún con todas sus deformaciones o fealdades». Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, p. 217.

[19] *Vid.*, abajo, notas 23-4.

mismo en *La Galatea*– le resultan angostos. El problema estriba en que a ese mundo diverso aunque ontológicamente continuo, a toda esa realidad densa, abigarrada, imprevisible y mudable, que el Barroco no desdeña ni reconocer, ni estimar, ni expresar, Cervantes anhela darle espacio en sus textos de ficción.

Hay que entender las trascendencia de los acontecimientos: el complutense se encuentra a la vanguardia de un inmenso movimiento literario, con correlativos en la filosofia, la arquitectura, las artes bellas y la música, que encarna la naciente sensibilidad barroca. Estaba en posesión de unas capacidades mentales insólitas, pues reunía percepción y agudeza intelectual con invención estética. Una mente águila y simultáneamente imaginativa, que concretiza, que materializa con singular originalidad, que innova moldes para dar expresión al espíritu. Ese «ingenio» se hallaba ya en ebullición a principios de los años 1580. Seguiría estándolo, aunque de forma menos discernible externamente, durante toda la década posterior. El resultado, manifestándose en el *Quijote* de 1605, habría de ser una narrativa nunca vista,

No iba a abandonar completamente la novela pastoril, pero no volvió Cervantes a redactar ficción en la que el espacio fundamental de una obra entera fuera arcádico[20]. En los escritos cervantinos posteriores a La Galatea, sí aparece algún que otro pasaje en el género; a saber, en *Don Quijote I, Don Quijote II* y *El coloquio de*

[20] Es decir, a menos que sea acertada la atribución que se le hace de la autoría de *Las semanas del jardín*, relato pastoril de fecha incierta, aunque anterior a 1613. *Vid.*, Daniel Eisenberg, *«Las semanas del jardín» de Miguel de Cervantes* (Salamanca: Diputación Provincial, 1988).

los perros[21]. Pero como se observa de forma diáfana en la historia de Marcela y Grisóstomo, en estos episodios pastoriles tardíos la relación entre ellos y los demás del relato está invertida: el marco general de la narración es ahora realista y en él se insertan los episodios pastoriles. En el contexto total de dichas obras, los personajes del universo auténtico ocupan lugares primarios y desempeñan papeles dominantes, mientras que los pastoriles utópicos ocupan posiciones secundarias y juegan roles recesivos.

Para mayor comprensión de este desarrollo estilístico, salgamos del texto literario y examinemos la situación ambiental del autor. Entre 1581 y 1584 el sector social con el que más vinculado se halla es el de los dramaturgos y actores de teatro de Madrid. Un contacto fascinante, sin duda alguna, pues de ese foro cultural se está fraguando el género de la comedia española, que tanta repercusión habría de tener. Ahora bien, ese medio de las compañías de comediantes, si siempre había sido mirado con sospecha por lo despreocupado y lo desenvuelto, no era ni más respetable ni menos corruptivo en ese momento en que Lope de Vega proporciona harto escándalo con sus estrepitosas relaciones con la actriz Elena Ossorio; mientras que Cervantes, desorientado a la sazón a varios niveles de su personalidad, deja a Ana de Villafranca embarazada con prole adulterina[22].

En el ámbito intelectual amplio, se está realizando un movimiento hacia la filosofía de base aristételica con matizaciones

---

[21] *DQ I*, caps. 12-4, pp. 175-99; *DQ II*, caps. 58 y 67, pp. 462-8 y 531-5; *El coloquio de los perros*, en las *Novelas ejemplares*, al cuidado de Harry Sieber, 2 tomos, 9.ª edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1986-7), t. 2, pp. 307-8. Se advierte que a lo largo del trabajo se citan *Don Quijote de la Mancha I* y *II* por la versión preparada por John J. Allen, 2 tomos, 10.ª edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1988).

[22] *Cf.* Astrana Marín, *op. cit.*, t. 3, pp. 359-62.

tomístas. Renovado y enervado el *curriculum* de la Universidad de Salamanca merced a los esfuerzos del dinámico Francisco de Vitoria hacia 1561, durante la década de 1580 que nos interesa, la corriente continúa floreciendo produciendo lumbreras como Francisco Suárez, Domingo Báñez y Luis de Molina[23]. Este conjunto de pensadores, en materia cognoscitiva pone el énfasis en los sentidos, destacando que el conocimiento humano ordinario se inicia «desde abajo»[24]. El mismo Cervantes, en *La Galatea*, expresa su preferencia por esta teoría del saber humano sobre la platónica, que alega que la conciencia acaece mediante las formas inmutables. Irónicamente, esta admisión aflora en el transcurso de un coloquio en formato platónico entre idealizadísimos pastores[25]. La afinidad en Cervantes con una conceptualización metafísico-epistemológica de base aristotélica es un factor que no se ha examinado exhaustivamente, aunque sí ha sido reconocida en años recientes por investigadores como Enrique Moreno Baez y Robert W. Felkel[26]. Está en ascendencia por los mismos días el tema del libre albedrío, el *liberum arbitrium* como facultad, y por ende, la capacidad humana

---

[23] Véase Guillermo Fraile, *Historia de la filosofía española*, edición revisada por Teófilo Urdañoz, 2 tomos, 2.ª edición (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985), t. 1, pp. 334-401.

[24] *Vid., ibid.*, pp. 348-50, 353-4, 372-3; y en particular, 379-81. Para una introducción global a esta comprensión del conocimiento, cf. Joseph Owens, *Cognition: An Epistemiológical Inquiry* (Houston: Center for Thomistic Studies, 1992).

[25] «...no me maravillaría yo tanto desto si [él] fuese de aquella opinión del que dijo que el saber de nuestras almas era acordarse de lo que ya sabían, presuponiendo que todas se crían enseñadas; mas cuando veo que debo seguir el *otro mejor parecer* del que afirmó que nuestra alma era como una tabla rasa, la cual no tenía ninguna cosa pintada...» *La Galatea*, l. 4, t. 2, pp. 71-2. Énfasis sobreañadido. La noción de la mente humana como «tabla rasa» es una referencia textual a Aristóteles, *De Anima*, III, 429b29-430a1.

[26] *Vid.*, por el primero, «Perfil ideológico de Cervantes», en la *Suma cervantina*, pp. 233-72; y por el último, «Aristóteles, Santo Tomás y la percepción sensorial en el *Quijote*» en *Anuario de las letras* 28 (1990) 181-231.

de autodeterminación[27]. Habría de convertirse en uno de los asuntos predilectos del «príncipe de las letras», asomando gallardamente en el Quijote de 1605 en el discurso de la pastora improvisada Marcela, y posteriormente en *El amante liberal y Riconete y Cortadillo*[28]. Es digno de enfatizarse asimismo que un elemento nuclear del barroco español es la representación en el arte de lo autóctono, de lo cultural antiguo y distintivo de las diversas localidades. Por esas fechas Lope de Vega se encargaba de incorporarlo de forma eminentemente lírica a la poesía y el teatro. Con ello contribuía a formar ese protorromanticismo que las otras naciones europeas no alcanzarían hasta siglos más tarde.

La Contrarreforma se encuentra, por esos días, en pleno auge, sintiéndose sus efectos a todos los niveles de la sociedad. Santa Teresa, fallecida en 1581, había dejado toda una constelación de fundaciones de su Reforma. Por la misma década referida de los 1580, la causa canónica de su beatificación, llevada a cabo poco más tarde en 1614, progresa a una velocidad vertiginosa. Simultáneamente, la primera generación de carmelitas de la Reforma, algunas de las cuales han sido beatificadas para nuestros tiempos, continúan sembrando prodigios espirituales. Siguiendo el breve escudriño cultural, conviene destacar la figura del beato Alonso de Orozco, infatigable predicador, sublime místico, residente en Madrid y por ende prácticamente vecino de Cervantes. Y no se hallaban demasiado lejos ni Fray Luis de León ni San Juan de

---

[27] Véase Fraile, *op. cit.*, sobre Luis de Molina, t. 1, pp. 372-3; sobre Domingo Báñez, *ibid.*, pp. 348-9. Una intensa controversia, llamada «de auxiliis», estalló en la Universidad de Salamanca acerca de cómo reconciliar la causalidad divina con el *liberum arbitrium* humano. *Cf.* Gerald Smith, *Freedom in Molina* (Chicago: Loyola University Press, 1966).

[28] *DQ I*, cap. 14, pp. 195-8; *Novelas ejemplares, ed. cit.*, t. 1, pp. 135-88 y 239-40. Para una introducción a este tema eje en el autor del *Quijote, vid.*, Luis Rosales, *Cervantes y la litertad*, 2 tomos (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960).

la Cruz, fallecidos ambos, junto con el anterior, en 1591. Tampoco debe desatenderse la presencia e influencia de numerosos otros místicos y flores de santidad de la generación, entre los que se puede enumerar a San Juan de Avila, San Luis Beltrán, San Pascual Bailón y San. Juan de Ribera[29].

En el arte y la arquitectura son demasiado numerosos los ejemplos que denotan el vigoroso tono de la época[30]. Las fastuosas procesiones de Semana Santa y *Corpus Christi* van en aumento mientras se lleva a cabo la evangelización de un vasto imperio colonial, todo indicio de un estallido de fuerzas espirituales probablemente sin par en la historia. El mismo rey de España, Felipe II, fallecido en 1598, dio ejemplo de piedad y de austeridad. Funda el Monasterio del Escorial y recibe la noticia de la mayor pérdida militar de su reinado ordenando se cante un *Te Deum* público como acción de gracias por haberse cumplido la voluntad suprema. Es indubitable que la España de las décadas inmediatamente posteriores al Concilio de Trento se vuelca a lo divino.

Cervantes vivió estos acontecimientos y aspiró estos aires. Donde lo observamos es en su estadía en la villa de Madrid, la Corte, en los años 1580, explorando el horizonte de los acontecimientos. La conjetura que realizamos es que Miguel advierte cierto desajuste entre la dirección general de la época, vigorizada por los excelsos impulsos de la Contrarreforma y el incipiente arte barroco, y sus propias circunstancias externas e internas; y que, como

---

[29] Para reseñas sumarias de estas figuras, puédese consultar, entre otras fuentes, el *Diccionario de historia eclesiástica española*, dirigido por Q. Aldea Vaquero, *et alia* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas), *sub nomina*.

[30] Un estudio reciente que reconoce algunas de las correlaciones entre las floraciones artísticas y las corrientes espirituales que las alientan es, Alain Saint-Saens, *Art and Faith in Tridentine Spain, 1545-1690*, Serie «Ibérica», n. 14 (New York: Peter Lang Publishing, 1995). Recoge amplia bibliografía.

agente moral autónomo que no sólo es, sino que es plenamente consciente de ser, realiza sus determinaciones. Las resoluciones que de hecho ejecutara en su fuero interno, empero, sólo podemos conocerlas indirectamente, por inferencia de su actuación y a sus escritos posteriores. Para hallar alguna luz al respecto, por ende, nos trasladarnos a las últimas etapas de su biografía a fin de echar una ojeada retrospectiva.

Es evidente que en su producción literaria posterior al *Quijote* de 1605 el tema de la virtud adquiere notable relieve. Si en el primer tomo de la narración son los personajes de las novelas intercaladas los que constituyen un cosmos de virtudes y vicios, cuya interacción va destinada a edificar al lector, en el *Quijote* de 1615 la trama principal consiste en una trayectoria de crecimiento moral por parte del singular protagonista[31]. A lo largo del segundo *Quijote* la virtud emerge como bien humano supremo, culminando en los últimos capítulos en que el hidalgo renuncia a todo título efimero para gloriarse exclusivamente en el de «el Bueno»; Sancho, correlativamente, se desprende de su glotonería, de su materialismo, de su concupiscencia de poder. De forma paralela, las *Novelas ejemplares*, redactadas en el intervalo entre los dos volúmenes del *Quijote*, ostentan una verdadera galería de situaciones en que las virtudes son fuente de felicidad mientras que el vicio lo es de caos y sufrimiento[32]. Por otra parte, y de forma complementaria, en las obras tardías –y sobre todo el *Quijote* de 1615, el prólogo de las *Ejemplares*, y el *Persiles*– se da una preponderancia de los temas de

---

[31] *DQ I*, véanse, entre las novelas intercaladas, las historias de Marcela, caps. 12-4, pp. 175-99; de Dorotea, caps. 24-32 y 36-7, pp. 292-394 y 439-58; de Zoraida, caps. 39-41, pp. 465-502. En DQ II, consúltense, ante todo, los caps. 8, 58 y 74, pp. 81-7, 456-68 y 572-8.

[32] Aparte de los doce relatos, véase el prólogo a la colección del autor, *ed. cit.*, t. 1, pp. 51-2.

la escatología cristiana: la muerte, el juicio final, el infierno, el purgatorio, la gloria. La postrera narración de Cervantes, el *Persiles*, consiste en el relato de una peregrinación hacia el centro de la Cristiandad, representando alegóricamente la trayectoria del alma humana hacia la salvación eterna. Este elemento escatógico ha sido reconocido muy recientemente por un crítico de rango, Henry W. Sullivan, investigador de *weltanschauung* secular y freudiana[33].

La creciente preocupación por la salvación del alma que emerge en los textos del «Manco de Lepanto» no es otra cosa, en su esencia, que una manifestación externa de una profundización espiritual personal. Los textos, en efecto, constituyen un paralelo con la vivencia real. Como constatan las biografías, en 1609 Miguel se añadió a la nómina de una cofradía eucarístico literaria en Madrid, además de profesar como terciario franciscano en su lecho de muerte en 1616[34]. Todo ello no obstante una pobreza agobiante y un sinfin de dificultades.

Emilio Orozco Díaz formula el concepto feliz de un «doble impulso del alma barroca», uno en dirección horizontal y otro con movimiento vertical[35]. Toda la evidencia sugiere que Miguel sintió en lo hondo y persiguió ese doble impulso, el cual aspira, por una parte, a la realización de unas metas humanas temporales, y por otra, a la salvación eterna. Situado en la coyuntura que se ha descrito arriba –en un ambiente matritense vórtice en cuanto a las costumbres, a la par que el reino, en la dimensión artística marcha

---

[33] *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes «Don Quijote»*, Part II (University Park, Pennsylvania: Pennisylvania State University Press, 1996). Asimismo lo reconoce, entre otros, Orozco Díaz, juzgando desde su propia perspectiva intelectual mucho más allegada a la del complutense, en *Cervantes y la novela del Barroco*, pp. 253-5.

[34] Astrana Marín, *op. cit.*, t. 6, pp. 320-8; y t. 7, p. 448; *vid.*, abajo, nota 76.

[35] *Vid.*, arriba, nota 18.

hacia las profundidades del Barroco, y en la espiritual se eleva hacia alturas ascético-místicas– la perspectiva que se le planteaba tenía que haber sido algo así: con una obra literaria apenas iniciada que precisaba de un estilo propio, por una parte, y un alma que salvar *in tempore* por otra, había que tomar medidas propicias. No podía permitirse, ahora bien, el lujo de un error, sobre todo si se considera el súmmum de sus circunstancias personales. Se le ha achacado de «pobre», «viejo» y «manco», adjetivos intensamente crueles, y triviales a la luz del incomparable potencial que todavía encerraba. No obstante, dichos términos sí captan el sabor de las privaciones reales que padecía. La determinación que tomara, por ende, tenía que ser acertada, pues las oportunidades escaseaban y no estaba poco en juego.

En el libro cuarto de *La Galatea*, que ya se había redactado para principios de 1583, el de Saavedra proporciona un anteproyecto o guión de lo que efectivamente se llevaría a cabo durante el otoño de 1584[36]. En el texto, Damón, amigo del pastor Lauso, ausente de momento, se hace portavoz del sentir de éste sobre la vida «cortesana»:

> ... un pastor amigo mío que Lauso se llama, el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida, y antes de que a ella viniese, mostró desearlo mucho, como parece por una canción que compuso[37].

Aquí, el narrador, por medio de esta voz metadiegética dos veces retirada, recoge y se hace eco de una tradición dos veces mile-

[36] *Vid.*, arriba, nota 6.

[37] L. 4, t. 2, p. 34.

naria de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Acto seguido, el amigo de Lauso profiere la «canción» del ausente:

El vano imaginar de nuestra mente,
de mil contrarios viene arrojada
acá y allá con curso presuroso;
la humana condición, flaca, doliente,
en caducos placeres ocupada,
do busca, sin hallarle, algún reposo;
el falso, el mentiroso
mundo, prometedor de alegres gustos;
la voz de sus sirenas,
mal escuchada apenas,
cuando cambia su gusto en mil disgustos;
la Babilonia, el caos que miro y leo
en todo cuanto veo;
el cauteloso trato cortesano,
junto con mi deseo,
puesto han la pluma en la cansada mano.

Quisiera yo, señor, que allí llegara
do llega mi deseo el corto vuelo
de mi grosera mal cortada pluma,
sólo para que luego se ocupara
en levantar al más subido vuelo
vuestra rara bondad y virtud suma.

... mas tan sin fuerza siento
mi fuerza en esto, que será forzoso
que apliquéis los oídos
a los tristes gemidos
de un desdeñado pecho congojoso,

a quien el fuego, el aire, el mar, la tierra
hacen continuo guerra,
todos en su desdicha conjurados,
que se remata y cierra
con la corta ventura de sus hados.

Si esto no fuera, fácil cosa fuera
tender por la región del gusto el paso,
y reducir cien mil a la memoria,
pintando el monte, el río y la ribera
do amor, el hado, la fortuna y caso
rindieron a un pastor toda su gloria.
Más de esta dulce historia
el tiempo triunfa, y sólo queda en ella
una pequeña sombra...

Reduce a poco espacio sus pisadas:
del alto monte al apacible llano,
desde la fresca fuente al claro río...
No le levanta el brío,
saber que el gran monarca invicto vive
bien cerca de su aldea,
y aunque su bien desea,
poco disgusto en no verle recibe:
no como el ambicioso entremetido,
que con seso perdido
anda tras el favor, tras la privanza,
sin nunca haber teñido
en turca o mora sangre espada o lanza[38].

[38] *Ibid.*, pp. 35-9.

Algún crítico de rango ha identificado al pastor Lauso con el mismo Cervantes[39]. Las características que lo acercan a su biografía se hallan presentes ya en el texto introductorio en prosa, y continúan a lo largo de la «canción». Se dan referencias a una carrera militar, «los trabajos del duro Marte», aludida de nuevo en los últimos dos versos transcritos. Por otra parte, se evoca una carrera literaria pasada, en la frase, los «cortesanos ejercicios». La mención del «cortesano trato», el cual, aunado a su propio «deseo», «puesto han la pluma en la cansada mano», puede compendiar la motivación personal por la redacción de *La Galatea.* Sus múltiples y frecuentes contrariedades se encuentran aludidas en los versos, «a quien el fuego, el aire, el mar, la tierra / hacen continuo guerra». Respecto al ambiente medio que tan vehementemente ansía abandonar, las censuras son cáusticas: una «Babilonia» lo denomina, símbolo manifiesto de nido de vicios; aparte de las evocaciones del falso trato en ese mundo «cortesano». Conviene percatarse de que el último término citado se emplea de forma dilógica. El significado general de «corte» es, obviamente, la sede de una corona; al cual sentido hay que agregarle en este contexto otro más específico, el de la ciudad de Madrid, designada por esa época muy frecuentemente «la Corte».

El personaje cortesano-pastoril, en su proyección hacia un futuro, evidencia anhelar la realización de otra obra artística, instalado en su nuevo *locus* bucólico: con su «grosera mal cortada pluma», ha de «reducir cien mil a la memoria / pintando el monte, el río y la ribera». Si tenía en mente, en esa coyuntura, alguna localidad específica, no da indicio de ello. No obstante, concibe, redactando unos tres años antes de completarse la fábrica del Monasterio

---

[39] *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, recopilación, estudio preliminar, prólogo y notas Ángel Valbuena Prat (Madrid: Ediciones Aguilar, 1960). *Cf.* la introducción a *La Galatea* por el autor de la edición, p. 605.

del Escorial, la idoneidad de morar en una aldea «bien cerca» de donde «el gran monarca invicto vive». Se colige de lo precedente que Cervantes, para las fechas en que concluye la redacción de la novela, a principios de 1583, había considerado abandonar Madrid, trasladándose a una zona rural, aunque no demasiado retirada. Cabe la posibilidad de que esta añoranza se remontara a uno o dos años más atrás, y que al ofrecérsele el manuscrito del *Cancionero* de Laínez entreviera oscuramente la invitación de visitar Esquivias como una oportunidad anhelada.

No encontramos verosímil, empero, la suposición de que doña Juana Gaitán ejerciera fuerte presión sobre nuestro novelista para que contrajera matrimonio con doña Catalina de Salazar[40]. Demasiado consciente era Cervantes de las prerrogativas del *liberum arbitrium* para permitirse presionar en materia tan grave. No en vano había reconocido en su reciente texto que, «el amor es, y ha de ser voluntario y no forzoso»[41]; semejantemente, años más tarde habría de proferir en voz de la pastora Marcela, que «el verdadero amor... ha de ser voluntario, y no forzoso»[42]. Sí es posible, ahora bien, que en el transcurso de los acontecimientos ocurridos entre septiembre y diciembre de ese 1584, Juana y su nuevo marido, Diego de Hondaro, en cuyo domicilio probablemente se hospedara Cervantes[43], le presentasen a algún miembro del círculo familiar Salazar-Palacios.

Desconocemos cómo, dónde y cuándo Miguel y Catalina se conocieron. No hay por qué dudar que la hidalga esquiviana

---

[40] Película «Un lugar de la Mancha», rodada en parte en Esquivias y estrenada en la «Casa-Museo de Cervantes» de la misma localidad el 11-XII-1997.

[41] *La Galatea,* l. 3, t. 1, p. 227.

[42] *DQ I,* cap. 14, p. 196.

[43] Astrana Marín, *op. cit.,* t. 3, p. 401.

intuyese y apreciase las grandezas que se encerraban en su pretendiente, tanto en el orden moral como en el intelectual; pero, inversamente, tampoco permanecería la joven ciega a las carencias y defectos materiales del «Manco de Lepanto». La aceptación por parte de doña Catalina de la propuesta matrimonial de Cervantes supuso, hay que subrayar, un tremendo salto de fe. Su generoso beneplácito iba a facilitar, por una parte, el crecimiento ético-espiritual que Miguel a la sazón anhelaba; y de enorme trascendencia para la humanidad, había de constituir un eslabón indispensable en el desarrollo de su estilo literario posterior.

Es interesantísimo que, por muy azarosa que hubiese sido su vida anterior y lo habría de ser la futura –pues con frecuencia estuvo a la merced de circunstancias forjadas por otros–, en este trance decisivo el «destino» no le saliera a Cervantes al azar, sino que se lo forjara libre y deliberadamente, manteniéndose por encima de los acontecimientos y en pleno control. No es ninguna coincidencia que el «príncipe de las letras», en el plano intelectual, rechace vigorosamente la noción del hado[44], de los destinos predeterminados, a favor de una firme creencia en la habilidad humana de forjarse un camino. Procura Miguel instalarse en la villa de Esquivias, pues, con varios objetivos. Uno, el privativo, alejarse de Madrid, y ante todo del orbe de los comediógrafos y actores. Entre los fines positivos figura el hecho de hallar atrayentes el *modus vivendi* y las costumbres de la zona. Y este atractivo lo siente, en efecto, en dos dimensiones: por una parte, este entorno rural ostentaba alguna afinidad con los ambientes bucólicos elogiados por los autores pastoriles; por otra, la villa gozaba de una connaturalidad real con la dirección espiritual de la nación en ese momento histórico. La familia con la emparentó, caracterizada por hábitos de recogimiento y austeridad, y contando entre sus miembros numerosos sacer-

[44] Véase arriba, notas 27-8.

dotes y religiosos[45], habría de servirle a Cervantes de estímulo a aunarse con las prácticas y la espiritualidad de la Contrarreforma. Ahora bien, a nivel eminentemente práctico, como escritor encuentra apetecible la proximidad a la capital del reino, para poder gestionar la representación de sus obras de teatro.

Cervantes no sólo forjó su destino, sino que, aunque parezca algo espeluznante, lo hizo siguiendo un guión diseñado por si mismo. Había ubicado, como indicamos arriba, a los personajes de *La Galatea*, «a orillas del Tajo». Es decir, originó el prototipo o modelo, la Galatea ficticia, localizándola en un lugar específico. Posteriormente, halló a «la Galatea» de carne y hueso en idéntico escenario geográfico. No fue capaz, ni pretendió, crear *ex nihilo* el personaje humano correspondiente, pues a tan extraordinario cometido no se extendían sus poderes de artista. Mas bien, si en la secuencia de acontecimientos acaeció algo imprevisto, si ocurrió cosa fortuita o providencial, fue precisamente el descubrimiento de la persona de Catalina. De todas formas, escogió por compañera a una doncella que poseía muchas de las cualidades de la que él amoldara para la ficción. Comentando las características del personaje ficticio, Casalduero sintetiza: «Galatea tiene raíces, es la encarnación de la verdadera belleza de las pastoras del Tajo»[46]. De la pastora regia, decorosa y discreta, a la hidalga linajuda, recatada y perspicaz, ambas a orillas del Tajo.

Es de observarse que la deliberación de Cervantes a la que nos hemos referido representa un caso complejo de *la vida imitando el arte*, o de *la imitación del arte por la vida.* Curiosamente, el mismo fenómeno humano y cultural habría de constituir un *leitmotif* de su

---

[45] *Vid.*, el árbol genealógico de Catalina en Astrana Marín, *op. cit.*, t. 3, a continuación de la p. 440; *ibid.*, pp. 417-41.

[46] *Op. cit.*, p. 43.

obra, y ante todo del *Quijote* de 1605. La génesis de la noción se halla en la conceptualización renacentista del *arte como imitación de la naturaleza o la vida,* definición aristotélica mantenida por los preceptistas del momento como Alonso López Pinciano y aceptada por Cervantes[47]. Es decir, aun sosteniendo una definición imitativa del arte, Cervantes tuvo proclividad desde la juventud a orientarse a nivel práctico por los textos literarios. Una de nuestras conjeturas es que su carrera militar fue impulsada por su lectura de las novelas de caballería; y que habiendo descubierto los peligros que encierra este proceder –los abundantes sufrimientos de sus expediciones y de su cautiverio y la falta de reconocimiento a la vuelta no estaban previstos en los textos de ficción– adoptó el tema como elemento recurrente de su obra. El primer *Quijote* está repleto de personajes que imitan a otros procedentes de los textos narrativos: por una parte don Quijote, cuya identidad adoptiva se deriva de la novela de caballería; y por otra, una cadena de pastores improvisados que llevan a cabo una *mimesis* de la novela pastoril. Así como el motivo contrahecho *–la vida imita el arte–* forma un contrapunto barroco con la sentencia original *–el arte imita la vida–;* artísticamente, el caballero contrahecho constituye un contrapunto barroco con los personajes bucólicos miméticos, y ambos a su vez lo hacen con los personajes normales. Las consecuencias del juego, no obstante, sobrepasan lo lúdico para desembocar a veces en lo trágico.

---

[47] Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro,* «Biblioteca Románica Hispánica» (Madrid: Editorial Gredos, 1962). Esta monografía, aparte de examinar la preceptiva del Pinciano, según su *Filosophía Antigua Poética* [Madrid: 1596], contiene una sección sobre la adaptación de la misma por Cervantes, pp. 209-14. Para un examen detallado del equilibrio, en el autor del *Quijote*, entre la adherencia a la preceptista manierista, en la que domina la imitación de los modelos, y una ausencia total de normas y restricciones impuestas a la creatividad del novelista, *cf.* Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, traducción Carlos Sahagún (Madrid: Taurus Ediciones, 1971); y Jean-Francois Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales cervantinos* 7 (1958) 13-107. *Vid*, también, arriba, notas 15 y 17.

Pero Cervantes, al emular su propia *Galatea* no lo hace *simpliciter*, pues imita a la vez que rechaza su creación literaria. Mejor dicho, la imita en sentido acomodado, con un elemento de contrapunto; actuando, como actúa, en el seno de esta época que se caracteriza por el contrapunto en las formas artísticas[48]. Ahora bien, así como laten en el alma barroca dos impulsos en direcciones opuestas[49], asimismo se columbra otro doble movimiento, éste interno al mismo estilo artístico de Cervantes, uno que procura retener las formas clásicas y otro que desea ampliar el componente realista. En los versos citados de Lauso, el poeta *alter ego* del narrador se propone en su futura vida campestre contemplar y cantar las excelencias de la naturaleza circundante: «tender por la región del gusto el paso, y reducir cien mil a la memoria, pintando el monte, el río y la ribera...». En la conyuntura histórico-biográfica que se ha descrito, conviene enfatizar, el autonarrador persigue un marco campestre o bucólico, pero no uno idealizado o ideal.

Arriba se destacó el elemento realista presente de forma algo

---

[48] El contrapunto, concepto en un principio y ante todo musical, se llevaba practicando siglos en la polifonía. Interesantemente, en la España del siglo XVI, esa práctica se ve ahondada por una correspondiente reflexión teórica. *Cf.* Francisco José León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Español de Musicología, 1962), en particular las secciones dedicadas a los tratadistas Domingo Marcos Durán, Francisco Tovar, Fray Juan Bermudo y Francisco de Montanos, todos los cuales dedicaron páginas al contrapunto; pp. 492-3, 506-8, 513-6 y 530-1. Por otra parte, los componentes estructurales compartidos por las diversas artes de la época, no obstando barreras lingüísticas y nacionales, resaltan al considerar el análisis de un célebre poema heróico que emplea elementos de contrapunto. *Vid.*, James Whaler, *Counterpoint and Symbol: An Inquiry into the Rhythm of Milton's Epic Style*, «Anglistica», vol. 6 (Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1956). No está demás destacar que se ha sugerido que la fuga, pieza musical contrapuntista y barroca por excelencia, puede tomarse como un análogo, en el orden estético, de la estructura del ser creado según una comprensión metafísica tomista. *Vid*, Bernard Mueller-Thym, «Music», *Fleur de Lis* 38 (1939): 50-2, p. 52.

[49] *Cf.* arriba, notas 18 y 35.

titubeante en *La Galatea*, que constituye, como indicamos, sólo una columna estilística y ontológica dentro de un conjunto estructuralmente bimembre. En el corazón de los dinamismos internos mediante los que se va forjando el estilo cervantino maduro, ese elemento real, cuya pujanza va en aumento, «desea», en conformidad con la sensibilidad naciente del Barroco y las suposiciones metafísicas de la época, ampliar su espacio textual, desplazando de sus horizontes todo lo que sea vestigio de irrealidades clásicas. Como escritor que ansía que su estilo adquiera una consistencia de la que aún carece, se inclina hacia lo histórico, lo específico, lo regional, lo local, lo abigarrado, en algún sentido, hacia lo distintivo hispano; busca, para posteriormente exaltarlos y encontrar en ellos tanto la existencia como la universalidad, esos mismos elementos que, por los años que corrían, iban aflorando en las bellas artes y los géneros literarios de la poesía y el teatro. Cervantes, al procurarse un entorno rural, persigue, pues, no ya los paisajes de la pastoril, sino un ambiente casi diametralmente opuesto, uno autóctono y no arcádico, uno realista y no utópico. Por ende, precisa para su inspiración artística de una localidad con carácter propio en cuanto a lo topográfico y lo arquitectónico: caminos, cuestas, viñedos, olivares, plazas, casas con escudos nobiliarios, casas de labradores, ermitas, iglesia; que brinde, en lo cultural y sociológico, diversidad ontológica, contrastes internos, variedad en los estamentos y los tipos humanos: hidalgos, hombres de armas, hombres de letras, sacerdotes, labradores, campesinos, moriscos ricos y pobres, mujeres cada cual con su personalidad peculiar y su lugar en el conjunto. La villa que se le ofreció, o que procuró conquistar, Esquivias, luego habría de servirle de miradero para comtemplar asimismo la urbe de Toledo y los horizontes interminables de La Mancha.

Habrían de transcurrir veinte años entre la publicación de su relato pastoril y la de su obra narrativa subsiguiente. Durante dicho

período se gestionó su estilo realista. Gestación prolongadísima en la que intervinieron como factores una pluralidad de elementos: las constantes y ávidas lecturas; las reminiscencias de las experiencias propias, tanto las distantes como las recientes; los innumerables lugares que visitó en esa biografía suya que volvió a ser ajetreada y nómada con posterioridad al interludio esquiviano. Su vida, como es consabido, no careció de sufrimientos, pero tuvo la sabiduría de aprovecharlos para reflexionar. Todo ello concurrió de manera admirable a la formación de su estilo realista global y abarcante. Sus mismo dolores resultaron intensamente fructíferos. El realismo cervantino es tal que caben en él, en un extremo, los instantes más groseros de Sancho y, en otro, la santificación del alma como tema literario medular en el *Quijote* de 1615 y en el *Persiles;* habiendo logrado, a la par, inmensa sutileza no sólo en materia ética sino también en materia cognoscitiva, cosa que le permite retratar al hombre como centro de su propio universo, formando sus propios juicios, entrando en conflicto con los juicios proferidos por otros, mientras que al lector se le desafía con el cometido de desenmarañar un laberinto de voces autoriales y metadiegéticas.

Aparte de algunas obras menores y alguna pieza de teatro[50], lo primero que redacta Cervantes en orden cronológico pasado el prolongado hiato, los ocho capítulos iniciales de *Don Quijote I*, tiene cierta correspondencia con la primera vivencia del período biográfico referido, los años en Esquivias. Conviene destacar que estos ocho capítulos fueron concebidos como texto de ficción completo y

---

[50] Para una cronología del teatro de Cervantes, *vid.*, Astrana Marín, *op. cit.*, t. 7, pp. 778-9. Miguel continuó escribiendo para el teatro a lo largo del año 1585, época que fue seguida por otra literariamente infecunda de unas dos décadas, en que sólo compuso obras breves y menores. *Ibid.*, pp. 776-7. Véase asimismo la cronología del teatro cervantino en Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théatre à naître* (Presses Universitaires de France, 1977), pp. 18-25.

autónomo, como ha destacado John G. Weiner[51]. El propósito era modesto y podía realizarse en una páginas: hacer mofa de las novelas de caballería, un objetivo casi exclusivamente burlesco. Como consecuencia, lo que pretendía lograr en el discurso era un agudo contraste entre el universo según la percepción del protagonista –*id est,* don Quijote, imbuido de sus textos caballerescos– y el mundo real circundante[52]. Estando dominante en ese impulso creativo el elemento burlesco, el autor requiere como recurso lo venal, para contrastarlo con lo ilusorio de la proyección del protagonista. De ahí que figuren referencias a elementos materiales no sólo cotidianos sino burdos: cuadras, corrales, puertas traseras, cabalgaduras que dejan algo que desear, alimentos económicos y monótonos, prendas de vestir ordinarias. Un *habitat* rural labrador, destacando de él precisamente lo más prosaico. En este instante, el propósito central le impide al autor retratar de forma elogiosa ni al pueblo ni a sus moradores. Por ello elige *otra localidad* que no sea Esquivias. De hecho, ni la situación geográfica, ni la fisionomía, ni la configuración sociológica de la villa sagreña se conformaban exactamente con aquello de lo que precisaba para su propósito literario. Allén de lo cual, sospechamos que Cervantes estimase y respetase Esquivias demasiado para hacerla objeto de burla. Cabe la posibilidad de que, si no hubiese iniciado el *Quijote* con intención eminentemente satírica, hubiera abierto sus páginas con la frase: «En un lugar de la Sagra...». Y puestos a especular, es igualmente posible que, en caso de haber estado ausente el elemento burlesco, simplemente hubiese proferido el toponimio de la localidad en los primeros párrafos de la

---

[51] *The Substance of Cervantes* (London: Cambridge University Press, 1985), p. xi.

[52] «No caigamos en el error de creer que Cervantes en el *Quijote* satiriza la caballería, se burla de ella y la desprecia. Lo que hace es centrarla en su realidad y apartar, con la parodia, la ironía y el sarcasmo, la caballería literaria, en el fondo extranjerizante, que con la desbordante y fabulosa exageración tendía a empequeñecer y minimizar el heroísmo auténtico». Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, 2.ª edición revisada (Barcelona: Teide, 1967), p. 180.

narración; tal como se observa, por ejemplo, en la mayoría de las *Novelas ejemplares.*

En el devenir de la inmortal novela, ahora bien, se modifica inmediatamente la dirección originaria de la obra. Pasados los ocho capítulos inciales, al propósito satírico se le añade una dimensión marcadamente psicológica y ética. Concurrentemente, los parámetros del realismo se ensanchan. La exhortación de «deleitar aprovechando», elemento nuclear de la preceptiva de la época, fue siempre guía y norte de Cervantes, hasta el punto de constituir uno de los propulsores de la serie de metamorfosis que sufrió su estilo a lo largo de su carrera literaria. A través de los restantes capítulos del *Quijote* de 1605, el factor ético surge mediante los alucinantes personajes secundarios, que representan en su conjunto la configuración de un cosmos de virtudes y vicios. Al ampliarse el propósito, lo hace asimismo el paisaje y la topografía.

La escena se plantea en La Mancha a campo abierto. Y no se bosqueja siempre llana y desértica, pues aparece salpicada de valles, riscos y árboles. Poco más adelante, los personajes se adelantan en lo escarpado y arisco de Sierra Morena. En este marco es como si Miguel de Cervantes, abandonando del todo las convenciones de la literatura epígona, sus vacilaciones estilísticas y alguna falta de confianza en sus propios talentos, dejara de reprimirse, y echara a volar. Produce algunos de los pasajes estéticamente más logrados y simultáneamente más densos de la narrativa universal.

Tal es el paisaje del episodio de Marcela y Grisóstomo. Cumple aquí su antiguo voto de retratar con piedad el paisaje [«pintando el monte, el río y la ribera»], aunque de forma marcadamente novel, pues ha aprendido a poetizar lo diametralmente opuesto al *locus amoenus* clásico. En el texto, por un camino seco cuyo mismo polvo

parece rutilar, una abigarrada multitud de gente de la zona, a la cual se han sumado don Quijote y su escudero, deambulan hacia el entierro de un joven difunto. Los montes al fondo, un risco, una haya de hojas también resecas. Los matices cromáticos son muy sutiles, porque lo es asimismo la integración de elementos. La dualidad barroca se retiene, aunque se proyecta ahora en un marco enteramente realista e incluso rústico: los personajes pastoriles –y piénsese en la figura de Marcela con su hermosura deslumbrante– aunque ontológicamente fingidos, evocan de forma dramática el mundo bucólico clásico, constituyendo simultáneamente un agudo contraste con el resto de los personajes. Si alucinan estos juegos miméticos es, entre otras causas, porque constituyen situaciones artísticas donde acaece lo que Marshall y Eric McLuhan designan «old figure new ground», la presencia de figuras tipológicas recuperadas de un pasado –ya mítico ya épico– en un suelo cultural contemporáneo, familiar y prosaico[53]. Estas dualidades y complemen-

[53] *Laws of Media: The New Science* (Toronto University Press, 1988), pp. 148, 227-35. Asimismo, «la preocupación por la estructura de la obra literaria... es obsesiva en los autores del período del Manierismo; esto es, en los años en que Cervantes publica *La Galatea* y todavía en los que escribe el primer *Quijote*. Así se rompe con la composición equilibrada y con el sentido clásico de unidad y el desarrollo lineal lógico y natural de la acción. A fuerza de sentirse la preocupación por la composición y sistema de montaje y engarce de los elementos, se llega a la compleja estructura desintegradora que entraña el pluritematismo, la fragmentación, el plurimorfismo y la plurimembración métrica. Son recursos cultos intelectualistas que buscan la complicación, la extrañeza y la novedad. Partiendo de la tradición clásica renacentista y utilizando en general sus elementos como material a elaborar, en el fondo la concepción manierista supone la radical contradicción del clasicismo». Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, p. 211. «Veremos en la obra manierista cómo los diferentes temas y términos conservan una convencional y preestablecida distribución, en busca de una belleza ideal... en contraposición la composición barroca nos ofrece todos los términos y temas integrados en una visión unitiva de continuidad espacial, donde las figuras han sido sorprendidas –o se da la sensación de tal efecto– en su natural movimiento transitorio, tranquilo o apasionado, de su vivir. Esta visión es a la que tiende Cervantes, pero partiendo de unos supuestos teóricos que corresponden a la normativa del clasicismo manierista que, conscientemente, superará y desechará en el segundo *Quijote* de 1615». Orozco Díaz, *ibid*,

taridades barrocas, empero, se ven ahondadas: a los contrastes entre personajes reales, ya muy diversos entre sí, y los contrahechos de la literarura, se añade otra dimensión ulterior: la de contrastes entre cosmovisiones. Los restos mortales del rico labrador aparecen en la escena portados en andas por jóvenes ataviados de pastores de la mitología, con guirnaldas a la cabeza –otra serie personajes contrahechos y miméticos–, formando un «finísimo cortejo funerario. Se proponen conferir a su amigo, a petición del mismo, un entierro que el narrador implícito y algunas de las voces metadiegéticas denominan angustiosamente «de gentiles»[54]. Mediante esta embrujante escena, el «príncipe de las letras» aborda los temas más trascendentales de la existencia humana: los de la predestinación y el libre albedrío; así como los cuatro escatológicos de la muerte, el juicio final, el infierno y el cielo. El realismo global de Cervantes definitivamente se va formando y franqueándose un camino.

Este realismo, algo escueto en cuanto a lo topográfico y ambi-

p. 222. «... de lo que se trata es de una nueva concepción, de estructura unitiva barroca que integra lo disperso, dándole un más realista y vivo sentido...» *ibid*, p. 55. «...en la creación barroca todo ello está determinado por la misma realidad que se ofrece como directamente sorprendida en su variedad, en lo violento o tranquilo fluir de la vida y de la naturaleza». *Ibid*, p. 221.

Conviene apuntar que Orozco Díaz hace hincapié en las nociones de una *estructura desintegradora manierista*, la cual se contrapone, a su vez, a una *estructura integradora barroca. Ibid.*, p. 67; asimismo, p. 221. El benemérito investigador, ahora bien, ubica el *Quijote* de 1605 en el Manierismo. Contribuye a ello el carácter n-úscelánico, enciclopédico, de síntesis, de dicha novela respecto a la literatura anterior; así como la presuposición de que «los efectos de composición, dinamismo, variedad y contraste proceden esencialmente en la creación manierista de algo previamente impuesto a la concepción de la obra...» pp. 212 y 221. En nuestro propio asesoramiento tendemos a identificar *La Galatea* con el Manierismo, el *Quijote* de 1605 con un Barroco incipiente y el *Quijote* de 1615 con la plenitud del mismo. De hecho, algunas de las características que el maestro granadino reconoce en el Barroco –como la integración de elementos procedentes de la realidad inmediata, el efecto de continuidad espacial– se hallan inequívocamente presentes en las escenas que analizamos aquí, así como en otras muchas del *Quijote* de 1605.

[54] *DQ I*, cap.12, p. 175.

ental, cincela un universo verosímil y ontológicamente continuo. En él, los contrastes de mayor envergadura yacen en la mente humana: ya sea de interpretación fundamental de las percepciones, como el que se da entre el hidalgo vuelto caballero y el resto de la comunidad; ya sea de cosmovisión o *weltaunnschaung*, como el contraste radical que surge entre Marcela y Grisóstomo concerniente el tema del *liberum arbitrium* y la autodeterminación. Asimismo moran en la mente las dicotomías entre apariencia y realidad: porque aquí, en este mundo de ficción que se configura como real y metafísicamente sólido, se ha penetrado en el interior del hombre, en el espíritu. Y así como el texto acusa continuidad ontológica entre unos ambientes escénicos y otros, entre unos personajes y otros; así también manifiesta continuidad entre el cosmos externo del movimiento y el interno de las reminiscencias, las imaginaciones y los juicios, con un fácil entrar y salir del uno al otro.

Volvamos al escenario de Esquivias. En el texto del *Quijote* la villa nunca se nombra. No obstante, en algún sentido el elemento primordial y eje de la obra está concebido, como si se dijera, desde dentro de la población, desde la perspectiva que ofrece su legado histórico-cultural. Nos referimos ante todo a la huella del personaje que inspiró la figura del andante caballero, el hidalgo Alonso Quijada de Salazar. Astrana Marín suple amplía documentación sobre la estirpe de los Quijadas y sus entronques con otros linajes esquivianos. Traza la genealogía de este abolengo hasta tiempos de Alfonso VI, destacando entre sus miembros hombres de armas que participaron en insignes campañas militares, incluyendo la conquista de Sevilla[55]. La evidencia disponible constata que el sobredicho Alonso Quijada de Salazar vivió a finales del siglo quince y

[55] *Op. cit.*, t. 4, pp. 10-1. *Vid., ibid.*, a continuación de la p. 14, la genealogía de los Quijadas de Esquivias; y la de los Quijadas de Villagarcía y de Becilla de Valderaduey, *ibid.*, insertada después de la p. 10.

principios del diez y seis, y que terminó profesando en la Orden de San Agustín[56]. Este fascinante aunque elusivo personaje fue hijo de María de Salazar, tía bisabuela de Catalina de Salazar y Palacios, esposa de Cervantes[57]. No se conserva, o al menos no se conoce, documentación que aporte particulares sobre la fisionomía, la personalidad o los hábitos del fraile-hidalgo Alonso Quijada: si era delgado o enjuto, si leía novelas de caballería, si cometía actos socialmente excéntricos. Carecemos, por ende, de evidencia textual respecto a los rasgos de semblante y de carácter que pudiera haber tenido en común con el personaje de ficción que inspiró. La ausencia de documentación disponible en la actualidad, empero, no impide que los descendientes bilaterales casi inmediatos de Alonso Quijada, doña Catalina y su círculo, hubiesen conocido algunas de sus singularidades por transmisión familiar; y que en sus conversaciones con Cervantes le hubiesen hecho partícipe de ellas. Asimismo es posible –aunque nos hallamos en el terreno de la especulación– que Miguel, al llegar a conocer los particulares, encontrase en la enigmática figura algo afin a un *alter ego* propio; y que al acercarse al personaje allá en las recónditas regiones de su imaginación, acaeciese un encuentro similar al que se dio en Sierra Morena entre el gentil Cardenio y don Quijote. Éste, reza el texto, «le estuvo mirando» a aquél muy fijamente, «como que quería ver si le conocía»; habiéndole tenido antes «un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido»[58].

Hay que puntualizar, ahora bien, que tratándose la figura inspiradora de una persona fallecida hacía más de cincuenta años, la

---

[56] *Op. cit.*, t. 4, pp. 17-25.

[57] Aparte de los árboles genealógicos mencionados arriba, nota 55, *vid.* el de Catalina, Astrana Marín, *op. cit.*, t. 3, insertado a continuación de la p. 440.

[58] *DQ I*, cap. 23, p 29 1.

labor de su recreación imaginativa es un tributo más a la fecundidad de las potencias artísticas del «Manco de Lepanto». Rastreando los renglones del texto, conviene destacar asimismo, que el apellido Quijada no deja de asomar en él. En el primer capítulo del *Quijote* de 1605, el narrador profiere que «quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada...»; y más adelante, «que sin duda se debía de llamar Quijada y no Quesada...»[59]. Corroborando lo anterior, y en este caso sin equívocos destinados a despistar, don Quijote, en su coloquio con el canónigo de Toledo, afirma categóricamente ser descendiente directo de la alcurnia de Gutierre Quijada, un ancestro del tronco, (de la época de Juan II, ilustre), por proezas de armas tanto en el campo de batalla como en solemnes lizas[60]. Es evidente que el factor humano medular, el elemento que protagoniza en más de un sentido, sosteniéndose en posición central a lo largo de los dos volúmenes, lo deriva Cervantes de Esquivias, y del linaje de la familia en la que había emparentado[61].

---

[59] *DQ I*, cap. 1, pp. 98 y 102.

[60] «Si no, dígame también que no es verdad... las aventuras y desafíos que también acabaron en Borgoña los valientes españoles Pedro Barba y Gutierre Quijada (de cuya alcurnia yo deciendo por línea recta de varón), venciendo a los hijos del conde de San Polo». *DQ I*, cap. 49, p. 569.

El sobredicho Gutierre Quijada, señor de Villagarcía, lidió en 1431 contra los moros en Granada, y en 1445 combatió al lado de don Alvaro de Luna en la batalla de Olmedo. Sobresalió no menos por su participación en los torneos de su tiempo, justando en 1434 en la célebre liza del «Passo Honroso», cerca del puente órbigo, a pocos kilómetros de Astorga, en el Camino de Santiago. En el escenario europeo, torneó en 1435 en la localidad borgoñesa de Saint-Olmer, ante la corte del duque Felipe, lance del cual emergió victorioso y honrado, episodio al que alude don Quijote en el texto citado. Mereció el reconocimiento del historiador Hernando del Pulgar en *Claros varones de Castilla* [Toledo, 1486]. *Vid.*, entre otras fuentes, Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pp. 57, 117-23 y 170.

Para los nexos genealógicos entre Gutierre Quijada y los Quijadas de Esquivias, *vid.* Astrana Marín, *op. cit.*, t. 4, esquemas insertos a continuación de las pp. 10 y 14.

[61] Hay que distinguir entre tres parientes homónimos de Esquivias: el Alonso Quijada de Salazar originario, modelo de don Quijote; su sobrino nieto, Alonso Quijada de Salazar

El asunto de la configuración del personaje de don Quijote, no obstante lo anterior, es aún más complejo. Aunque al parecer la crítica cervantina se ha fijado poco en Juan Quijada de Reayo como posible inspirador del hidalgo manchego, sería injusto en esta coyuntura no destacar dicha figura. Este vecino de Olmedo de mediados del siglo XVI, hombre de armas al servicio del tercer duque de Alburquerque, resulta incuestionablemente fascinante, capaz de avivar la imaginación de un Cervantes, debido, en particular, a su participación en resonados torneos españoles y europeos de sus días. Fue asimismo autor de un tratado práctico sobre el manejo de las armas, que vio la luz del día en Medina del Campo en 1548[62]. Nos parece razonable conjeturar que Cervantes, cuando

y Aguilar [1560 1604]; y don Alonso Quijada de Salazar y de Pereña [n. 1597], hijo del anterior, caballero de la Orden de Santiago. El segundo nombrado, contemporáneo de Miguel y Catalina, era primo en cuarto grado de ésta. *Vid.*, Astrana Marín, *op. cit.*, la genealogía insertada en el t. 4, a continación de la p. 14. *Ibid.*, t. 3, pp. 411-5, 453-4 y 539-43. Asimismo, abajo, nota 67. Sobre la profesión religiosa del primer Alonso Quijada de Salazar, *vid.*, Astrana Marín, t. 5, p. 244; t. 3, p. 454; t. 4, pp. 19-20.

62 Noel Fallows, *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español: «Doctrina del arte de la Cauallería», de Juan Quijada de Reayo* (Liverpool University Press, 1996). Para datos biográficos, vid. pp. 8-12. De particular interés para nuestros propósitos es la justa celebrada en 1549, en la villa de Binche, en los dominios transpirenaicos de Carlos V, solemne acto presidido por el emperador y su corte. Nuestro caballero no sólo participó en este torneo sino que se hizo merecedor en él del premio más codiciado, el «de la espada». Pp. 10-1.

No consta específicamente, al menos en la información disponible hoy por hoy, que Juan Quijada de Reayo tenga parentesco con los Quijadas de Esquivias. Como se señala en los preliminares a la reciente edición de su tratado, son escasos los datos biográficos suyos que se poseen, y la información genealógica en la actualidad es esencialmente nula. *Ibid,* p. 8. No obstante, la extensa recopilación genealógica sobre el abolengo de los Quijada realizada por Astrana Marín revela que del tronco ancestral común –del cual procedió a principios del siglo XV el ilustre guerrero Gutierre Quijada– surgió asimismo un ramo que se establece en Becilla de Valderaduey, provincia de Valladolid; del cual, trasladado hacia 1490 a Esquivias, habría de nacer fray Alonso Quijada de Salazar. *Op. cit.*, t. 4, diagramas a continuación de las pp. 10 y 14. Ahora, considerando que nuestro hombre de armas Juan Quijada de Reayo era a mediados del XVI vecino de la villa de Olmedo, a escasa distancia de Becilla en la misma provincia de Valladolid, no es imposible que descenciera de idéntico tronco familiar.

arribó en Esquivias en 1584, conocía ya la figura y proezas de Gutierre Quijada por la crónica de Hernando del Pulgar. Es probable, asimismo, que tuviera noticia del opúsculo de Juan Quijada de Reayo así como de su briosa intervención en las lizas de su generación. Al asentarse en la villa sagrefia y familiarizarse con ella, ahora bien, aunque esencialmente había perseguido un entorno bucólico, Cervantes se halló inesperada e irónicamente con uno repleto de elementos procedentes de la caballería: casas señoriales con blasones heráldicos, linajes hidalgos con pasados ilustres en el ejercicio de las armas, una familia entre cuyos ancestros figuraba el apellido Quijada. Este patronímico, sospechamos, Miguel ya lo asociaba con la caballería merced a Gutierre Quijada y a Juan Quijada de Reayo.

Es innegable que las hebras que concurrieran a la formación del inmortal personaje cervantino son numerosas y sutiles. El histórico Juan Quijada de Reayo, a decir verdad, no brinda ni en su personalidad ni en su discurso rasgos que evoquen los del carácter forjado por el alcalaíno. Entre otros particulares que pudieran apuntarse, como escritor Quijada es elemental, prosaico y carente de imaginación. Su «romántica» figura evoca –como la de Gutierre Quijada un siglo antes– al caballero cervantino: al Quijote 1605 ante todo por detentar el apellido Quijada; y al Quijote de 1615 por el hábito de desplazarse de un lugar a otro a fin de competir en solemnes lizas. Recuérdese que en el relato de 1615, el itinerario mismo del hidalgo andante se determina en función de su intención de participar en unas justas a celebrarse en Zaragoza. Por ende, tanto el moldeamiento originario del personaje de don Quijote, así como algunos elementos de la trama de la segunda parte, pueden estar en deuda con este desconocidísimo justador y tratadista de armas de mediados del siglo XVI.

Ahora bien, merece observarse que en el capítulo postrero del

relato de 1615, acaece un distanciamiento del protagonista de las figuras inspiradoras secundarias, a la par que se da un manifiesto acercamiento del mismo al hidalgo Alonso Quijada de Salazar. Nos referimos sobre todo al hecho de que en el capítulo concluyente, por primera vez en la narración se le otorga a don Quijote un nombre de pila. Y el que se le asigna, interesantemente, no es Juan, nombre del caballero tratadista justador; ni Gutierre, el del ilustre guerrero antepasado de los Quijadas; sino Alonso, el del hidalgo esquiviano que había inspirado su creación en los albores del proceso de génesis de la novela[63]. Por otra parte, al sustituir el apellido Quijada por la voz Quijano, despojando a aquél de algo de su definición y unicidad, quizás el novelista pretenda realzar la aplicabilidad universal de la escena del fallecinúento de don Quijote. No deja de ser llamativo, empero, que don Quijote, a la hora y en el trance de reconocer su genuina identidad histórica y de reconciliarse con ella, ya depurada de acrecentamientos prescindibles, declare que su nombre bautismal sea idéntico al que ostentara el hidalgo esquiviano Alonso Quijada de Salazar.

José Rosell Villasevil, actual Presidente de la Sociedad Cervantina de Esquivias, ha puntualizado más de una vez que don Quijote fue engendrado por doña Catalina de Salazar y por Cervantes[64]. Concediendo que se trata de un engendro literario, no hay por qué no afirmarlo. En efecto, observando el personaje de ficción, único e inconfundible, bien se discierne que cada «progenitor» contribuyó a su constitución parte de su propia «materia genética»:

---

[63] «... ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano...» *DQ II*, cap. 74, p. 5 74.

[64] «Del matrimonio Catalina-Miguel vendría años más tarde al mundo un vástago inmortal, 'el hijo seco y avellanado' que ha cautivado, cautiva y cautivará siempre el corazón de los hombres y mujeres del mundo». «Justo reconocimiento», *ABC Toledo*, 3 de agosto, 1998, p. 47. *Vid.*, por el mismo estudioso, «La mujer de Cervantes», *ABC Toledo*, 22 de junio, 1998, p. 72.

Catalina suplió los elementos que hemos destacado procedentes de su linaje y patrimonio familiar, incluyendo las menciones del patronímico Quijada; mientras que la imagen de Cervantes mismo no deja de hallarse esculpida en la inmortal figura, así en la afición a las annas como en algunas de sus insólitas capacidades mentales, tanto memorativas como imaginativas. Esta copresencia de elementos procedentes de cada «padre» forma un paralelo exacto con la generación orgánica. No obstante, acaece aquí asimismo un curioso fenómeno que se desvía de ella: que Cervantes proporcionó el lugar o *locus* de la gestación litararia: aportó la *mens*, la *imaginatio*, la *fantasía*, la *creativitas*, términos todos femeninos, tanto en castellano como en latín, por clara analogía natural entre la creación artística y la maternidad biológica.

La acción se ubica, textualmente, «en un lugar de la Mancha[65]. Es una injusticia pretender negarle al texto su nivel literal. Numerosas poblaciones manchegas, en efecto, se disputan el honor de ser la patria de don Quijote, cosa que el mismo Cervantes profetizó habría de ocurrir[66]: Aldea del Rey, Argamasilla de Alba, Bolaños, Campo de Criptana, Mota del Cuervo, Pedro Muñoz, la Puebla de Almoradiel, Puerto Lápice, Quintanar de la Orden, Santa María del Campo Rus[67]. Es innegable que la relación textual de las

---

[65] El «lugar de la Mancha» lo identifica Astrana Marín, sin más, con Esquivias. *Op. cit.*, t. 4, p. 25; t. 5, pp. 245-7.

[66] «Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenerle por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero». *QD II*, cap. 74, p. 577.

[67] «...Don Quijote... me inclino a creer... se fraguó en Esquivias, aunque Cide Hamete Berengeli le hace natural de un pueblo que es, sin duda alguna, la Puebla de Almoradiel». Luis Ruiz de Vargas, *Tierras y lugares de la ruta de «Don Quijote de la Mancha»* (Madrid: Hijos de E. Minuesa, 1986), p. 12. *Vid.*, asimismo, pp. 41-51, donde este investigador expone los particulares que le llevan a identificar el «lugar de la Mancha» con la población manchega susodicha.

primeras dos salidas de don Quijote evidencia elementos característicos de la fisionomía topográfica de La Mancha: tierra seca y caliginosa, horizontes dilatados, caminos polvorientos que se pierden en ellos, molinos de viento. Y al figurarse el hidalgo andante que había comenzado «a caminar por el campo de Montiel», el narrador implícito omnisciente inmediatamente ratifica que «y era la verdad que por él caminaba»[68]. El «lugar» de don Quijote, ahora bien, no carece de hombres de letras, pues letrados son el sacerdote Pedro Pérez y, en alguna medida, el barbero maese Nilolás. No se indica, empero, que haya en él gran concentración de hidalgos. Sansón Carrasco, el flamante recién graduado de Salamanca, es hijo de labradores medianamente ricos. Por otra parte, el existir diario de estos personajes se caracteriza por cierto grado de monotonía. Sirve este tedio, oportunamente, de contraste con las fantasías bélicas del protagonista; y es verosímil en la representación de un pueblo remoto de La Mancha a principios del siglo diez y siete. No lo sería, ahora bien, tratándose de Esquivias, localidad frecuentada por viajeros y residencia, por los años que corrían, de numerosos hidalgos, incluyendo algunos con carreras militares recientes[69]. Dado lo precedente, nos imaginamos, en la reconstrucción que podemos realizar de la génesis de este texto, un tipo de *superimposición de planos imaginarios* en la mente creativa del autor. De un plano, el correspondiente al pueblo manchego no nombrado, deriva la localidad patria ostensible de don Quijote, con sus impresionantes paisajes y algunas de sus propias peculiaridades culturales y sociológicas. De otro estrato imaginario, el correspondiente a la villa

---

[68] *DQ I*, 1, cap. 2, p. 106.

[69] Astrana Marín, tras minucioso excrutinio de documentos de la época, concluye que la población hidalga de Esquivias era relativamente numerosa. Muchos de ellos, no obstante su hidalguía y los blasones que ostentaban los dinteles de sus casas, padecían estrechez económica. Marín cita, entre otras fuentes documentales, las *Relaciones topográficas de los pueblos de España*, ordenadas en 1576 por Felipe II, y conservadas en la Biblioteca Escurialense. *Vid., op. cit.*, t. 3, pp. 395-400 y 413.

de Esquivias, proceden, entre otros numerosos componentes, algunas de las características personales del histórico fray Alonso Quijada de Salazar. Esta capacidad de síntesis artística, de fusión de elementos, es parte de lo que asombra en Cervantes.

Sin duda se dan otras reminiscencias de Esquivias en el texto de la celebérrima novela. La erudición cervantina ha visto personajes históricos esquivianos tras las personalidades de Sancho Panza, Teresa Cascajo, el cura Pedro Pérez, Sansón Carrasco e incluso el morisco Ricote y los miembros de su familia[70]. Sea esto como sea, nos parece oportuno subrayar unos asomos de Esquivias de particular interés en el último tercio de *Quijote* de 1615. Recuérdese que en 1611 Cervantes y Catalina se acercan de nuevo a su albergue de Esquivias, deteniéndose en ella una prolongada temporada[71]. Se piensa que por las fechas de su llegada el complutense tenía compuesta más o menos la primera mitad del segundo *Quijote*[72]. Esta estancia en la villa, no nos parece arriesgado conjeturar, habría de afectar el relato de forma trascendental. En el capítulo cincuenta del mismo, Teresa Cascajo, en presencia del paje enviado por los duques, inculpa a las hidalgas del lugar de ufanosas y altivas[73]. Astrana Marín ha identificado a estas hidalgas con las de Esquivias, destacando incluso la calle por la que Teresa las vería realizar su

---

[70] *Vid.*, la relación documental en el folleto turístico de Esquivias, publicada por su Ayuntamiento. *Cf.* Asimismo, Astrana Marín, *op. cit.*, t. 6, pp. 537-8 y t. 7, pp. 692-9, sobre el morisco Ricote y sus allegados. Había unas doce familias moriscas asentadas en Esquivias por esos años.

[71] *Vid.*, arriba, nota 9.

[72] Astrana Marín, *op. cit.*, t. 6, p. 501.

[73] «Con estas tales señoras [i. e., la duquesa] me entierren a mí, y no las hidalgas que en este pueblo se usan, que piensan que por ser hidalgas no las ha de tocar el viento, y van a la iglesia con tanta fantasía como si fuesen las mesmas reinas, que no parece sino que tienen a deshonra el mirar a una labradora». *QD II*, cap. 50, p. 403.

frecuente recorrido de ida y vuelta a la iglesia[74]. Esta hipótesis es, efectivamente, más verosímil que conjeturar que la escena pudiese tener su origen en un remoto pueblo de La Mancha. Si es acertada la inferencia, se ha realizado en el texto un cambio muy significativo de ubicación y orientación mental: Teresa recibe al paje en Esquivias. De ello hay que inferir también que ahora no sólo ella y su familia, sino asimismo los del hogar de don Quijote, así como el cura Pedro Pérez, el maese Nicolás y Sansón Carrasco, son todos vecinos de la villa. Es decir, en las regiones de la geografía interna de la mente del autor, el escenario de la acción se ha modificado con sutileza. La cual pennutación probablemente obedece al deseo del autor de que siendo Esquivias, en el sentido indicado, el lugar de oriundez del andante caballero, pueda ser asimismo el de su regreso. Consiguientemente, de forma subtextual, don Quijote, al tomar a su aldea en el capítulo setenta y tres, retorna al situs de su origen remoto –el cual se había relegado al margen del texto por no hacerlo objeto de sátira–; regresa, para finalizar con idoneidad y decoro su peregrinar terreno, al lugar de los antepasados cuya sangre y apellidos lleva.

Cervantes da fe de un postrimero viaje a la villa sagreña[75], el cual habría de tener su propia resonancia en las últimas letras del príncipe de ellas. Hacia el diez y ocho de abril de 1616, a cuatro días de fallecer, sin duda consciente de no haber producido ningún homenaje escrito al pueblo de su compañera vitalicia, halló una oportunidad de expresar su agradecimiento. Desde antiguo se ha reconocido que lo que ocupa el primer lugar en la intención, con frecuencia es lo último en el orden de la ejecución. Y aunque la intención en sí es algo inasequible, lo cierto es que el prólogo de su *Persiles*, breve texto narrativo autobiográfico, redactado, como se ha dicho,

---

[74] Astrana Marín, *op. cit.*, t. 3, p. 525; *vid.*, también, p. 398.

[75] *Vid.*, arriba, nota 11.

en su lecho de muerte, se ubica en el camino del «famoso lugar de Esquivias»; y aparte de referir en él algunos pormenores del reciente viaje –viaje que al menos alega haber realizado– encomia el pueblo denominándolo «por mil causas famoso, una por sus illustres linajes y otra por sus illustrísimos vinos»[76]. ¿Linajes? ¿Qué linajes? Hablar de ellos con piedad es abrir el corazón. Por ende, se puede conjeturar que Cervantes alude aquí a uno que, habiéndose distinguido generación tras generación por proezas de annas, produjo al hidalgo Alonso Quijada; el cual, pasado por la alquimia incomparable de su propia imaginación y fantasía, ha llegado a ser una de las figuras, uno de los tipos, más celebres de la literatura universal. Y sin duda a otra alcurnia entroncada con la anterior, la de Catalina, su madre llamada asimismo Catalina, su tío el sacerdote Juan de Palacios, que ofició en su desposorio, y de otros muchos miembros del círculo familiar. Es evidente que sin estos linajes, sin estos troncos familiares y el impacto que tuvieron sobre el inmortal complutense, la humanidad carecería de los dos *Quijotes,* de las *Novelas ejemplares* y del *Persiles.*

Esquivias fue para Cervantes, en un principio y en el nivel más palpable, su retiro, siguiendo los dictámenes de la pastoril y de toda una tradición que exalta lo rural sobre lo urbano. Persiguiéndola imitaba su propia *Galatea* a la par que realizaba un hondo anhelo expresado en ella. Esta inclinación por la villa sagreña, empero, brota de unos afanes plurivalentes en un sujeto agudamente perspi-

---

[76] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición, introducción y notas, Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid: Editorial Castalia, 1969), p. 47. Como se mencionó arriba, Cevantes profesó de terciario franciscano el día dos de abril, también en la antesala de la muerte. *Cf.* arriba, nota 34. Catalina, por su parte, se había inscrito en una cofradía de carácter eucarístico en Esquivias en 1590, adelantándose en esto a Miguel por casi dos décadas; semejantemente, profesó en la Tercera Orden Franciscana en Madrid en 1610, con unos años de antelación a su esposo. *Vid.*, Astrana Marín, *op. cit.*, t. 3, p. 57; t. 6, p. 401.

caz y sensible, cuyos raciocinios evidencian complejidad; sus inclinaciones y deliberaciones, ahora bien, se orquestan y gobiernan por una voluntad de la que es consciente, mediante la que conforma los medios a los objetivos, a la vez que subordina unos fines a otros. Por otra parte, la coyuntura histórico-cultural peculiar en que se encuentra da pie a que sus determinaciones correspondan, y respondan, a las corrientes artísticas del Barroco y a las espirituales de la Contrarreforma. Procurando integrar las distintas facetas de su ser y su másión histórica, actúa, en efecto, en el nexo de unos dinamismos espirituales, intelectuales y artísticos que le impelen; mientras que él mismo, merced a su genio innovador, representa, desde *La Galatea*, la vanguardia estilística en el género de la narrativa.

Proviniendo intelectual y estéticamente de la literatura pastoril, e impulsado por cierta propensión heredada de su juventud, aunque ya recesiva, a tomar los textos narrativos como modelos a imitarse, los dinamismos internos del desarrollo de su estilo literario exigen un ambiente campestre; pero uno que ofrezca características autóctonas en lo paisajístico y lo humano, así como diversidad y contrastes internos, a fin de solidificar ese estilo en metamorfosis que busca imágenes derivadas de la realidad, a la vez que pretende exiliar lo desencamado, lo ahistórico, lo irreal. Esquivias fue el lugar elegido para la maduración de ese estilo. Una vez adquirido, podemos destacar –amén de un sinfin de unicidades en Cervantes, entre las que la estampa de las llanuras manchegas y el esbozo del hidalgo esquiviano no agotan la lista– una cabal afinidad con Diego da Silva Velázquez, el máximo de los pintores barrocos: por la peculiaridad de cada sujeto humano, por integrado y continuo en los marcos escénicos, por marginar los centros ordinarios, por elementos mitológicos asimilados a los ambientes realistas y cotidianos, por dualidades que se mantienen en tensión, por el recurso de los espejos y las imágenes de espejo, por pluralidad de percepciones y

juicios, por desafíos intelectuales al lector, por abarcante en los temas, por verosimilitud última.