



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



El ingenioso hidalgo, Cervantes y «el Ariosto» (*Quijote*, II, 62)

Carlos Romero Muñoz
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Abstract

El artículo plantea un diálogo con los editores del *Quijote* y la crítica cervantista en general (desde Clemencín hasta hoy en día) sobre varios aspectos relativos al episodio de la visita de don Quijote al taller de imprenta barcelonés (*DQ*, II, 62). En especial se reflexiona sobre las posibles relaciones que se establecen entre la obra cervantina y la de Ariosto y de otros escritores de su tiempo.

Palabras clave: *Don Quijote*, Cervantes, Avellaneda, Ariosto, Tasso, traducción.

This article raises a dialogue with the editors of *Don Quixote* and the Cervantist critics in general (from Clemencín to the present) on several aspects related to the episode of Don Quixote's visit to the Barcelona printing press (*DQ*, II, 62). In particular, it reflects on the possible relations established between the Cervantine work and that of Ariosto and other writers of his time.

Keywords: Don Quijote, Cervantes, Avellaneda, Ariosto, Tasso, translation.



0.0

Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta hoy, la visita que don Quijote hace a una imprenta barcelonesa en 1615 (LXII, 1247–1251)¹, ha producido una considerable cantidad de breves intervenciones (sobre todo, notas a pie de página). Por su misma índole (la mayoría está dedicada

¹ Llamo desde ahora 1605 a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, como 1614 a la continuación (o *Segundo tomo*) de Avellaneda y 1615 a la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Doy entre paréntesis, en cifras romanas, el número de los capítulos y, en cifras árabes, el de las páginas. Estas últimas corresponden a las de las ediciones de Francisco Rico (2015), para las dos partes cervantinas, y la de Luis Gómez Canseco (2014), para la apócrifa. Cuando, a lo largo del texto, me refiero a una obra descrita en la Bibliografía indico el año de la primera edición y la página de la que aquí uso. Si esta consta de más de un volumen, señalo el correspondiente con cifra romana.

a explicar términos, costumbres, pequeños o grandes acontecimientos aludidos en esas páginas), muchas resisten sin contradicción el paso del tiempo; otras han sido desmentidas y enmendadas de modo satisfactorio; no faltan, en fin, auténticos errores que, contra cualquier previsión, han acabado enturbiando lo que estaba claro y era por tanto inútil modificar. Sorprende además que, frente a tantas pruebas de acertada o ineficaz atención a los detalles, no contemos en absoluto con análisis siquiera en la intención «totales» de una situación en la que, junto a algunos elementos recurrentes desde casi el comienzo de *1605*, aparecen varios nuevos, acompañados por actitudes (de los actores, del narrador, del propio Cervantes) a mi entender de notable relevancia en el más bien precipitado «ramo distensivo» de la obra. En efecto, salvo error, tan solo Helena Percas de Ponsetí ha dedicado toda una comunicación de congreso a ilustrar, con clara intención de sistematicidad, una parte del diálogo entablado en aquel especialísimo lugar por el hidalgo con un innominado «autor», traductor de un hasta hoy inexistente libro «en toscano». Se trata de un artículo agudo y brillante, como suyo («Cervantes y la traducción», publicado en 1991, pero leído —y oído por mí mismo— en Alcalá de Henares, en noviembre de 1990), en el que, con notable audacia, pasa revista a las acepciones consabidas («superficiales») de dos términos italianos, que enseguida contrasta con otras «profundas, argóticas, secretas». Percas cree «que en el contexto de la conversación entre don Quijote y el autor, y de los implícitos lingüísticos que abundan en ella, tanto *le bagatele* como *pignatta* son eufemismos para todo lo que hay de sabor subido en el original pero que ha sido suavizado o desvirtuado en la traducción del autor» (120), donde por «el autor» hay que entender —está claro— «el traductor». En una palabra, «Cervantes, que no menciona visiblemente lo bajo, lo obscuro o lo indecoroso en sus escritos, ha mantenido aquí también sus principios de sugerir pero no nombrar» (121). Nada menos que treinta años después, me atrevo también yo a publicar los resultados de una interrogación en que he procurado hacer funcionar cuantos elementos me resultaban aún inertes, víctimas —parecía— de una pobreza semántica a decir verdad impropia de nuestro novelista, incluso cuando escribe con evidente desasosiego. Puesto que dispongo de espacio, me he permitido hacer citas extensas. Espero haber evitado con ellas el riesgo de reducir el alcance —o

de inducir en el lector malentendidos— acerca de cuanto han ido diciendo numerosos especialistas en «los tres *Quijotes*».

0.1

Al amanecer de la víspera de San Juan, don Antonio Moreno, importante miembro del bando de los Niarros (*nyerros*), acompañado por un tropel de jinetes «sobre hermosos caballos y con vistosas libreas», sale de la entonces amurallada capital de Cataluña y, en la playa, se acerca a don Quijote y a Sancho, donde los ha dejado poco antes el famoso Roque Guinart (el histórico Rocaguinarda). Don Antonio exclama con énfasis:

—Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores.

No respondió don Quijote palabra, ni los caballeros esperaron que la respondiese, sino, volviéndose y revolviéndose con los demás que los seguían, comenzaron a hacer un revuelto caracol alrededor de don Quijote, el cual, volviéndose a Sancho, dijo:

—Estos bien nos han conocido: yo apostaré que han leído nuestra historia, y aun la del aragonés recién impresa.

Volvió otra vez el caballero que habló a don Quijote y díjole:

—Vuesa merced, señor don Quijote, se venga con nosotros, que todos somos sus servidores y grandes amigos de Roque Guinart (LXI, 1235-1236).

En su segunda edición de *1614*, Luis Gómez Canseco (2014, 13-21) ofrece la lista completa de las identificaciones «del aragonés» propuestas hasta esa fecha. Aquí bastará decir que, tras los prudentes acercamientos de algunos beneméritos estudiosos del Setecientos, es Martín Fernández de Navarrete (1819) el primero que lo atribuye a un autor concreto: fray Luis de Aliaga, aragonés, dominico y confesor del rey. A partir de entonces, en dicho catálogo constan casi todos los grandes nombres de la literatura española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, acompañados por otros de menor calibre, sucesivamente propuestos por

críticos, en general, competentes, aunque en ciertas ocasiones nos topamos con auténticos obcecados o/y aventureros. A un alto nivel de rigor intelectual, aunque todavía en el terreno de las hipótesis, responden siempre las intervenciones que, mucho más tarde, hace Martín de Riquer en favor de la candidatura de Ginés de Pasamonte (1971, 1972, 1988, 2003, 2005), propuesta ya, pero no más que *en passant*, por Aloys Achleitner (1950) y por Stephen Gilman (1951). La gran autoridad del estudioso y la honradez con que reconoce la falta de una prueba documental con que esta se imponga sin lugar a dudas explican que «su solución» haya tenido que superar comprensibles reservas, aunque se debe añadir que ha acabado siendo aceptada por no pocos investigadores, los cuales, ya conformes y por su cuenta y riesgo, han ampliado incluso demasiado las coincidencias o los voluntarios alejamientos constatables en las dos partes cervantinas y en la de su rival. Entre ellos destaca Alfonso Martín Jiménez (2001).

La propuesta de Riquer ha sido, en cambio, descartada, entre otros, por Emilio Espín Rodrigo (1993), quien afirma que tras el pseudónimo de Avellaneda se esconde Cristóbal Suárez de Figueroa. Enrique Suárez Figaredo (2004, 2005, 2006, 2007, 2014) acepta su argumentación y la refuerza con la ayuda de elementos electrónicos que, usados con cordura, pueden garantizar un buen índice de objetividad. Javier Blasco, por su parte, opina que Avellaneda es fray Baltasar de Navarrete, para él indudable autor también de *La pícaro Justina* (2005a, 2005b, 2007). En fin, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en su edición de *1614* (2011), basándose exclusivamente en un sofisticado uso del *CORDE*, admite en principio a Suárez de Figueroa, pero después lo sustituye con fray Bautista Rico (*id est*, San Juan Bautista de la Concepción) y acaba señalando como posible alternativa a José de Villaviciosa.

Gómez Canseco, en su primera edición de *1614* (2000, 59) tiene muy en cuenta los hallazgos de Riquer, pero concluye:

[L]a posibilidad que ahora me resulta más verosímil, y que podría explicar las incoherencias narrativas, la diferencia de tonos y estilos en el libro e incluso dar cabida a la cuestión de los aragonesismos, es la de una composición auspiciada por Lope, en la que él también participaría activamente, pero al mismo tiempo fragmentada y obra –no hay por qué descartar la posibilidad– de manos distintas, aunque todas amigas de Lope. Tiempo vendrá de saber si fue así.

El de alcanzar la absoluta certeza no ha llegado, «aun cuando alguno de los nombres que han salido a plaza tienen todos los visos de estar detrás del caso», como afirma el mismo estudioso en su segunda edición (2014, 25*). Es bien sabido que, a lo largo de los primeros ocho capítulos de *1605*, el narrador finge resumir y depurar una serie de noticias, sin detenerse a nombrar a sus múltiples compiladores. Cide Hamete Benengeli aparece relativamente tarde (IX, 118-119), pero, a partir de ese momento, será el único garante de la veracidad del relato, basado en la traducción de su manuscrito, que un morisco toledano lleva a cabo por encargo del narrador. Avellaneda decide ignorarlo (a decir verdad, sin pecar contra la verosimilitud), puesto que tiene en cuenta las palabras conclusivas de Cervantes (LII, 653) y, en las primeras líneas de su libre continuación (I, 13), escribe:

El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón, de cuya nación él descendía, entre ciertos anales de historias halló escrita en arábigo la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto don Quijote de la Mancha para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera...

1.

Don Antonio lleva a su casa a los nuevos huéspedes y lo primero que se le ocurre es

hacer desarmar a don Quijote y sacarle a vistas con aquel su estrecho y acamuzado vestido (como ya otras veces lo hemos descrito y pintado) a un balcón que salía a una calle de las más principales de la ciudad, a vista de las gentes y de los muchachos, que como a mona le miraban (LXII, 1237).

A tan cruel «mostración» sigue una comida con algunos de los compañeros de cabalgata. Todos tratan al hidalgo

como a caballero andante, de lo cual, hueco y pomposo, no cabía en sí de contento. Los donaires de Sancho fueron tantos, que de su boca andaban como

colgados todos los criados de casa y todos cuantos le oían. Estando a la mesa, dijo don Antonio a Sancho:

—Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día.

—No, señor, no es así —respondió Sancho—, porque tengo más de limpio que de goloso, y mi señor don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días. Verdad es que si tal vez sucede que me den la vaquilla, corro con la soguilla, quiero decir que como lo que me dan y uso de los tiempos como los hallo...

Su amo da por buena esta respuesta y añade que, «en el tiempo que fue gobernador aprendió a comer a lo melindroso: tanto, que comía con tenedor las uvas, y aun los granos de la granada».

Tiene razón el hidalgo: estos caballeros conocen también *1614*, donde se habla de un banquete en la aristocrática mansión zaragozana de don Carlos, el juez de «la sortija» en que ha participado el manchego. Este gran personaje manda traer de la posada de don Álvaro Tarfe a Sancho, quien aprovecha la ocasión y cena de manera bestial, metiéndose «entre pecho y espalda» un capón, un plato entero de albondiguillas y otro «con seis pellas de manjar blanco» (XII, 124-128).

2.

Levantados los manteles y tomando don Antonio por la mano a don Quijote, se entró con él en un apartado aposento, en el cual no había otra cosa de adorno que una mesa, al parecer de jaspe, que sobre un pie de lo mismo se sostenía, sobre la cual estaba puesta, al modo de las cabezas de los emperadores romanos, de los pechos arriba, una que semejaba ser de bronce (1238-1239).

Comienza así el episodio de la «cabeza parlante», sobre el que puedo pasar sin decir palabra, porque, a partir de Clemencín o de sus hijos y continuadores (1835, nota 13), todo resulta explicado.

3.

Aquella tarde sacaron a pasear a don Quijote, no armado, sino de rúa, vestido un balandrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo yelo. Ordenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa. Iba don Quijote, no sobre Rocinante, sino sobre un gran macho de paso llano y muy bien aderezado. Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas sin que lo viese le cosieron un pargamino, donde le escribieron con letras grandes: «Este es don Quijote de la Mancha». En comenzando el paseo, llevaba el rétulo los ojos de cuantos venían a verle, y como leían «Este es don Quijote de la Mancha», admirábase don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían; y volviéndose a don Antonio, que iba a su lado, le dijo:

–Grande es la prerrogativa que encierra en sí la andante caballería, pues hace conocido y famoso al que la profesa por todos los términos de la tierra; si no, mire vuestra merced, señor don Antonio, que hasta los muchachos desta ciudad, sin nunca haberme visto, me conocen (1240-1241).

Es entonces cuando un castellano se dirige a él en su lengua y lo conmina a volver a su casa y familia, si la tiene, abandonando aquellas «vaciedades que [l]e cargan el seso y [l]e desnatan el entendimiento». El inútil consejero se aparta y el paseo continúa, «pero fue tanta la priesa que los muchachos y toda la gente tenía leyendo el rétulo, que se le hubo de quitar don Antonio, como que le quitaba otra cosa» (1242).

Para Martín Jiménez (2001, 394) «[e]l episodio recuerda el de la burla pública a la que se somete a don Quijote en la aludida sortija de Zaragoza, donde Álvaro Tarfe sale con un escudo en que se lee: “Aquí traygo al que ha de ser, / según son sus disparates, / príncipe de los orates”».

4.

Concluida, con la entrada de la noche, la exhibición del pobre hidalgo, los paseantes regresan a la casa de don Antonio, donde, después de cenar,

hubo sarao de damas, porque [su] mujer [...], que era una señora principal y alegre, hermosa y discreta, convidó a otras sus amigas a que viniesen a honrar a su huésped y a gozar de sus nunca vistas locuras. [...] Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Estas dieron tanta prisa en sacar a danzar a don Quijote, que le molieron, no solo el cuerpo, pero el ánimo. Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, nonada ligero. Requebrábanle como a hurto las damiselas, y él también como a hurto las desdeñaba; pero viéndose apretar de requiebros, alzó la voz y dijo:

– *Fugite, partes adversae!* Dejadme en mi sosiego, pensamientos mal venidos. Allá os avenid, señoras, con vuestros deseos, que la que es reina de los míos, la sin par Dulcinea del Toboso, no consiente que ningunos otros que los suyos me avasallen y rindan (1242).

Tras de lo cual se sienta en el suelo, desde donde lo llevan a acostar. Cervantes se divierte mostrándonos aquí a un don Quijote que cree haber tenido que luchar contra la tentación carnal. Nada importa que esos asaltos a la fidelidad debida a Dulcinea sean fingidos. Para el lector de *1605*, la escena podría remitir a la confusión, por parte del protagonista, entre Maritornes y la innominada hija del «señor del castillo» (XVI, 187-191), al momento en que decide rechazar la posibilidad de casarse con la princesa Micomicona (XXX, 385-387) y a la maliciosa provocación, tan cruelmente concluida, de la semidoncella Palomeque, ayudada por Maritornes (XLIII, 553-558). Escenas semejantes encontramos en *1615*: una noche, en la casa de placer de los duques, la doncella Altisidora le canta un apasionado romance (XLIV, 1076-1081), al que el hidalgo responde la siguiente (XLVI, 1090-1094); otra tiene lugar la «peligrosa» aparición de doña Rodríguez en su aposento (XLVIII, 1107-1111) y Altisidora vuelve a declararle su amor en el momento en que él se está despidiendo de los titulados señores (LVII, 1090-1093). También en *1614* hay «tentaciones», pero más elementales y groseras: don Quijote no entiende, sencillamente, que la moza gallega de la primera venta se le ofrece por un modestísimo precio (IV, 55-58) ni que Bárbara la Mondonguera esté dispuesta a servirle en Alcalá «con un par de truchas que no pasen de los catorce, lindas a mil maravillas y no de mucha costa» (XXIII, 246-247).

5.

Mientras lo acompaña hasta el lecho, Sancho dice a don Quijote:

–¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañado: hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte, pero en lo del danzar no doy puntada (1243).

El zapateo era cosa de villanos; la danza, en cambio, una exquisita muestra de cortesanía, propia de castas superiores. El Sancho «crecido» de *1615* no duda en proclamarse, siquiera en esto, más hábil que el señor.

Para Martín Jiménez (2001, 394), quizá forzando un poco el paralelo, las palabras del escudero cervantino recuerdan, por contraste, las del de *1614* (XII, 128), cuando don Carlos le pregunta «si se atrevería a dar algunas vueltas de las que [un mozo zapateador] daba». Y él, «bostezando y haciéndose la cruz con el pulgar en la boca, porque le cargaba el sueño por la mucha cena», le responde: «–Pardiobre, señor, que voltearía yo lindísimamente recostado ahora sobre dos o tres jalmas».

Recuérdese que, antes de salir a pasear, don Antonio y sus amigos «[o]rdenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa», claro está que para evitar su comprensible reacción al ver a don Quijote expuesto al público ludibrio. La presencia del escudero ha sido, en cambio, oportuna durante la cena, para oponer su «limpieza» a la desmedida gula del de *1614*. Enseguida podremos comprobar que el narrador dosifica escrupulosamente las apariciones y desapariciones del representante del pueblo, complemento inseparable de un amo sensible a comportamientos propios de la nobleza.

6.

Otro día le pareció a don Antonio ser bien hacer la experiencia de la cabeza encantada, y con don Quijote, Sancho y otros dos amigos, con las dos señoras

que habían molido a don Quijote en el baile, que aquella propia noche se habían quedado con la mujer de don Antonio, se encerró en la estancia donde estaba la cabeza. Contóles la propiedad que tenía, encargóles el secreto y díjoles que aquel era el primero día donde se había de probar la virtud de la tal cabeza encantada. Y si no eran los dos amigos de don Antonio, ninguna otra persona sabía el busilis del encanto, y aun si don Antonio no se le hubiera descubierto primero a sus amigos, también ellos cayeran en la admiración en que los demás cayeron, sin ser posible otra cosa: con tal traza y tal orden estaba fabricada (1243).

Lo ahora afirmado no corresponde (lo han notado varios comentaristas) a cuanto dicho el día anterior, cuando el dueño de la casa declaraba que «por experiencia sé que dice verdad en cuanto responde». Descuido hay, pero irrelevante.

Para Clemencín (nota 47) «[e]ste incidente de la cabeza encantada es el más feliz de cuantos discurrió Cervantes para sostener el interés de la fábula durante la estancia de don Quijote en Barcelona, porque es el más verosímil y natural». Sancho no solo es admitido a esta misteriosa reunión, sino que criticará lo poco concreto de las respuestas de la cabeza: «[N]o dijera más el profeta Perogrullo» (1246). La difusión de noticias por la ciudad acerca de la existencia de tan curioso artilugio provoca la intervención de «los señores inquisidores», que ordenan a don Antonio su destrucción, para no dar escándalo al vulgo ignorante, «pero en la opinión de don Quijote y de Sancho Panza la cabeza quedó por encantada y por respondona, más a satisfacción de don Quijote que de Sancho» (1247).

7.

Los caballeros de la ciudad, por complacer a don Antonio y por agasajar a don Quijote y dar lugar a que descubriese sus sandeces, ordenaron de correr sortija de allí a seis días, que no tuvo efecto por la ocasión que se dirá adelante (1247).

Estas frases podrían haber constituido el comienzo de un episodio extenso, quizá previsto por Cervantes desde el momento en que don Quijote recibe la noticia de la existencia de *1614* (LIX, 1217), pero eliminado después de haber contado la aventura / desventura que está a punto de acaecerle en la playa de la ciudad frente al Caballero de la Blanca Luna

(LXIV, 1264–1268). Durante siglos, las sucesivas ediciones de 1615 (y de todas sus obras narrativas, desde *La Galatea* al *Persiles*) presentan, como era usual en la época, un texto compacto. En realidad es reciente la división del mismo en párrafos. No se sabe por qué incluso las publicadas ya en el siglo XXI mantienen unidas las líneas arriba transcritas y las siguientes («Dióle gana a don Quijote de pasear la ciudad a la llana y a pie...»), en que se trata de algo muy distinto. La «sutura», la prueba del posible descuido, queda así a la vista del lector. Pero también cabe pensar en la extraordinaria habilidad del narrador, que no cesa de abrir las puertas a nuevas invenciones, incluso cuando sabe que no va a cerrarlas.

8.

Dióle gana a don Quijote de pasear la ciudad a la llana y a pie, temiendo que si iba a caballo le habían de perseguir los mochachos, y, así, él y Sancho, con otros dos criados que don Antonio le dio, salieron a pasearse.

Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: «Aquí se imprimen libros», de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento... (1247-1248).

Es natural que de los dos criados no se vuelva a hablar. Bastante hacen con impedir que el invitado de su señor se pierda en una ciudad que desconoce y, al mismo tiempo, con realzar su dignidad: antes, al aire libre; ahora, bajo techado, pero en un establecimiento de algún modo público. En una sala baja hay numerosos oficiales y mozos que disponen de no poca maquinaria, con muchas mesas y «cajones»: una pequeña babel, por un lado, y todo un modelo de aprovechamiento racional del espacio, por otro. José Manuel Lucía Mejías (2019, 106-108) recuerda los materiales de que disponían los 20 operarios activos en 1604 en una imprenta madrileña bien conocida por Cervantes: la que, sita en la calle de Atocha, fue regentada por Juan de la Cuesta, luego por Pedro Madrigal y, a su muerte, por la viuda, María Rodríguez de Rivalde, aunque las obras en ella elaboradas siguieron llevando el nombre del primero hasta 1627. No será inoportuno

añadir que precisamente Suárez de Figueroa nos informa sobre esta profesión en el Discurso CXI -y último- de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615, 367r-368v), versión-reelaboración de la *Piazza universale...* de Tomaso Garzoni (1593, Discorso CXXIX, 1339-1340). El traductor habla con más detalle que el autor de los instrumentos empleados por componedores, correctores, tiradores, etc. etc. Todo queda aún más claro en el grabado *Impressio librorum* de Jan van der Straet, “llamado el Stradanus”, oportunamente reproducido por Lucía Megías (2016, 139).

Extraño puede resultar en un primer momento que del locuaz escudero (a quien, como se ha visto, el narrador ha concedido la palabra más de una vez al comienzo del capítulo) no se diga nada hasta el arranque del siguiente (LXIII, 1252). Hay buenos motivos para excluirlo del coloquio que está a punto de entablar su amo.

9.

El cual

vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase y pasaba adelante. Llegó en esto a uno y preguntóle qué era lo que hacía. El oficial le respondió:

–Señor, este caballero que está aquí –y enseñóle a un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad– ha traducido un libro toscano en nuestra lengua castellana, y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa.

–¿Qué título tiene el libro? –preguntó don Quijote.

A lo que el autor respondió:

–Señor, el libro, en toscano, se llama *Le bagatele*.

–¿Y qué responde *Le bagatele* en nuestro castellano? –le preguntó don Quijote.

–*Le Bagatele* –dijo el autor– es como si en castellano dijésemos *los juguetes*; y aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales (1248).

Rodríguez Marín (1947, VIII, 86) escribe que «[e]l doctor Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), trata con algún

espacio (fol. 366) del personal, las operaciones y el régimen interior de las imprentas de su tiempo». Se trata, exclusivamente, de una ilustración de detalle, a su manera memorable solo porque en ella aparece un hombre destinado a ocupar un notable espacio en la discusión sobre la identidad de Avellaneda.

No se conoce ninguna obra italiana anterior a 1615 llamada *Le bagatelle*. El término no está registrado en vocabularios mono- o bilingües hasta *Aut* (I, 1726), que la define como «[c]osa menuda, de poco provecho, sin substancia ni valor. Está tomado del Toscano *Bagatelle*, que significa lo mismo. Lat. *Res futilis, Res Frivola*». Siguen dos versos de *La Gatomaquia* de Burguillos [es decir, Lope de Vega, 1634], sylva VI: «Pero dónde me llevan niñerías / que en Italia se llaman *bagatelas*?».

Era frecuente traducirlas como *juguetes*. Para Lorenzo Franciosini (1620) *jugnete*, en efecto, equivale a «bagattella, giochetto da fanciulli»; para el citado *Aut* (IV, 1734) se trata de un «[j]uego chistoso, chanza o burla entretenida. *Chrón[ica] Gen[eral]*, f. 119: “Entremezclaba a las veces juguetes de que riessen”. Vale también alhajilla, vistosa y de poco valor, que regularmente sirve para entretenimiento: como los que se suelen dar a los niños».

Vicente Gaos (1987, II, 892 a) no duda en considerar obvio lo que todavía es menos que seguro: «Juicio evidentemente irónico de Cervantes». Partiendo de los diccionarios italianos, Percas (1991, 111) dice que Ariosto usa el vocablo [pero ella no aclara dónde] y que, en la *Commedia Cassaria*, el mismo autor escribe

«[u]n giuoco apparecchioli di bagattelle...». También significó «astuzia, frode, inganno», como demuestran testimonios de Masuccio Salernitano, Luigi Pulci y el Aretino. No hace falta ir más lejos para que el lector corriente recoja la ironía de que un libro de juguetes pueda contener cosas muy buenas y sustanciales (112).

¿Por qué no va a poder contenerlas, sin recurrir ya a la ironía? Repito que es demasiado pronto para hacer semejantes afirmaciones, para colmo encarecidas con: «Entendemos que se trata de una traducción literal y que es mala». Más adelante (114), ella misma afirma: «El sentido corriente es “cosa di poco conto”, de poca monta; antiguamente, “di poco prezzo”

[...] ¿Pudiera ser antitético el título *Le bagatele* y que no se hubiera apercibido el traductor de que no se trata de juguetes sino de maravillas?». Cervantes –continúa la estudiosa– podría haberlo usado con valor no reductivo, ni siquiera directamente denotativo, sino contrastivo. Estas observaciones son en sí estimulantes, pero no dejan de suscitar reservas.

Creo que Percas exagera de nuevo cuando atribuye una excesiva negatividad al término: «Algunas de las maravillas que contiene *Le bagatele* bien pudieran ser diestros juegos de manos y, por extensión maliciosa, aludir a hurto». Siglos atrás, *bagattella* «era un “gioco di prestigio, di busso-lotti”, juego de manos. Con este sentido lo usa precisamente Ariosto: “Il piú netto e piú bel giuoco di bagattelle ch’altro maestro giocasse mai”» (115).

10.

–Yo –dijo don Quijote– sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto (1248).

Clemencín (nota 55) dice que, «[a]pasionado Cervantes del Ariosto y demás autores clásicos de aquel país, no pudo dejar de saber con perfección (más que *algún tanto*) la lengua en que habían escrito sus obras». Poco más escribe Gaos (II, 892a). Para Martín Jiménez (396),

[e]l hecho de que don Quijote se jacte de ello es una diáfana alusión al episodio de la *Vida* de Pasamonte en que su autor, junto a la fuente del Caño Dorado de Madrid, comienza a cantar una estancia de Ariosto, vanagloriándose de hacerlo ‘con un poco de gracia’ [375]. Esta clarísima insinuación, realizada en el momento en que don Quijote va a presenciar el proceso de corrección del *Quijote* apócrifo, bastaría por sí sola para demostrar el convencimiento cervantino de que Avellaneda y Pasamonte son una misma persona.

Es posible, pero para aceptar lo aquí dicho hay que creer, sin excesivas reservas, que Pasamonte es, fuera de duda, Avellaneda. Cuestión aún hoy discutible, aunque él la dé por definitivamente resuelta.

En la *Historia del Ingenioso Hidalgo...* (I, 695) al poeta se le llama, sin más, «Ariosto». Lo mismo ocurre en el *Segundo tomo...* (II, 228; VI, 292).

Solo ahora aparece con el artículo antepuesto, como fue uso general en italiano, cuando se trataba de personas de notable relevancia, hasta comienzos del siglo XX. Ese uso aún persiste en el lenguaje burocrático, sobre todo forense. Igual ocurre en castellano. Como se acaba de ver, también Clemencín antepone en esta ocasión el artículo al apellido del poeta. Insisto en este detalle porque me parece un leve pero no insignificante indicio de que el hidalgo, dueño de un ejemplar del *Orlando furioso* en su lengua original (1605, VI, 86–88), «italianiza» para decir que, cuando se le antoja, canta una o varias estancias del mismo, con la sola voz o acompañado de un instrumento. No olvidemos que sabe *afinar* y *tañer* un laúd o/ y una vihuela (1615, XLVI, 1091–1092).

11.

En cuanto a las estancias... Clemencín (nota 59) no lo duda: «Aquí hay una impropiedad. Las estancias del Ariosto, como que no son del género lírico, tampoco pertenecen a las poesías cantables». Rodríguez Marín (VIII, 87) sorprende al lector acostumbrado a su extraordinaria erudición cuando a la «aclaración» del gran comentarista (o de sus continuadores, como él mismo precisa) añade: «Pero es que Ariosto, amén de su célebre poema y de sus comedias, escribió sonetos, madrigales, canciones, etcétera, que sin duda se cantarían, como en el capítulo XII de esta segunda parte (t. IV, 264) cantó un soneto el Caballero del Bosque». Alfredo Gianini, en su traducción italiana del *Quijote* (1923-1927, IV, 243, nota 166, que se hallará en 364), reacciona: «No, *estancias* son proprio le stanze od ottave dell'*Orlando furioso*, e il Cervantes dice bene. [...] [A]nche le ottave ariostesche furono messe in musica e cantate realmente fra la società elegante in particular modo, nonché fra il popolo, sí che il Cervantes ben poté apprenderle, cosí rivestite di note, nel non breve suo soggiorno in Italia».

Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, serios y discretos anotadores, explican (1969, 873, nota 25): «*estancia*, no en el sentido general de *estrofa*, sino en el de *octava*, composición de ocho versos endecasílabos, que es el esquema métrico del *Orlando furioso* de Ariosto». Después comienza

la serie de los innecesarios (aunque, a veces, aceptables) alejamientos de esa nada escondida verdad. Así Gaos, tras haber reproducido la nota de Rodríguez Marín, añade: «Mejor hubiera defendido a Cervantes, de hacerle falta, advirtiendo que cantar puede tener el sentido figurado de “recitar”. Por lo demás, si la épica renacentista no era “cantable”, las epopeyas medievales se llamaban “cantares de gesta”. Y el mismo vocablo *épica* se deriva de *épos*, “verso, especialmente el épico”» (II, 892 b). En fin, Francisco Rico, en su más reciente edición (2015, 1248, nota 58), interpreta –o deja interpretar a algún colaborador– *estancias* como «estrofas de una canción, en la métrica italiana». Justamente, desde –y hasta antes y, desde luego, después de– Petrarca, pero no en este caso.

No es posible saber cómo habría «actualizado» ese vocablo Arturo Pérez-Reverte, que, en su adaptación de *1605 y 1615* (2014, 540), comprime la visita de don Quijote a la imprenta en 24 líneas. En su «selección», Andrés Trapiello (2015, 300) considera conveniente la sustitución y elige, con acierto, «estrofas», si bien seguido de «Ariosto», allí donde el original traía –*et pour cause*, a mi parecer– «del Ariosto».

Percas recuerda (1991, 117) que Rodríguez Marín aduce, como prueba de que se cantaban los sonetos en España, que el Caballero del Bosque entonó uno, y añade: «Sansón Carrasco improvisó, ni con “muy mala ni con buena” voz, música para un soneto que no se nos dice ni siquiera si lo compuso él. ¿No estaría aludiendo Cervantes con lo de la voz del Caballero del Bosque a la impropiedad y torpeza de cantar sonetos, que hubiera o no precedentes en la literatura?» Y se detiene a considerar el caso de Torrente, que, en *La entretenida*, dedica a su “dolor de amor” un soneto, enseguida «entrecortado por una conversación entre otros tres personajes en octosílabos» que, claro está, convierte la pieza poética en algo literalmente ridículo. Nada útil añaden estas consideraciones. Sí, los sonetos se cantaban, sin la menor duda y sin el menor asomo de crítica. En *La ilustre fregona*, varios servidores de la Posada del Sevillano, despertados una noche por «el son de muchas chirimías que en la calle sonaban», puestos a las rejas de las ventanas, «de allí a poco, al son de la arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto [escrito por el hijo del Corregidor de Toledo para Constanza]: *Raro, humilde sujeto que levantas...*» (1613, 387-388). Dichas composiciones siguieron siendo

cantadas, con acompañamiento instrumental o sin él, durante siglos. Entre los ejemplares españoles destaca el hermosísimo que don Luis de Góngora dedicó, estando en Granada, a su Córdoba natal, al que Manuel de Falla puso una música inolvidable.

12.

«Pero volvamos a don Quijote», escribe Percas (1991, 118),

y a su jactancia de saber “algún tanto del toscano” y de cantar “algunas estancias del Ariosto”. No serían las estancias del *Orlando* con la letra auténtica, como parece sugerírsenos con la inmediata pregunta al autor de si ha topado con la palabra *piñata*. ¿No aprendería don Quijote a cantar alguna estancia (octava) del *Orlando* en chunga, con palabras cambiadas, como se hacía a veces por el Mediterráneo, y que una de las palabras cambiadas fuese *piñata*? (Creo haber leído que se cantaban los sonetos de Petrarca cambiando la letra). No he podido encontrar concordancias del *Orlando* para verificar si la palabra *pignatta* aparece en él. Sospecho que no. No la he encontrado repasando la obra.

Cervantes juega con equívocos que tienen un propósito asequible en el contexto más amplio de otros episodios...

Y concluye:

Creo que en el contexto de la conversación entre don Quijote y el autor, y de los implícitos lingüísticos que abundan en ella, tanto *le bagatele* como *piñata* son eufemismos para todo lo que hay de color subido en el original, pero que ha sido suavizado o desvirtuado en la traducción del autor.

Al llegar a este punto, conviene precisar en qué acepciones ha sido usado el término *olla* en castellano. De 1570 a 1610, los vocabularios registran tan solo las equivalencias «consabidas» en italiano, francés e inglés: «pentola, pignata» (Cristóbal de Las Casas, 1570); «pot, marmitte» (Jean Palet, 1604); «une marmitte, un pot» (César Oudin, 1609); «une marmitte, un pot de cuire / una marmitta o una stagnata» (Girolamo Vittori, 1609). Cov. (1611) le dedica un utilísimo artículo, donde se habla, por supuesto, de la «olla podrida» y se recuerda el proverbio «Pensé que no tenía marido

y comíme la olla». Lorenzo Franciosini (1620) añade que la «olla podrida» es «cibo proprio de Spagnoli, né rifiutato da gl'Italiani». A Richard Percival (1623) le basta: «pob». *Aut* (V, 1737) trae muchos refranes, como ciertos diccionarios, a partir de John Stevens (1706). *DRAE* (1803) explica el proverbio citado por Cov.: «contra los que inconsideradamente hacen las cosas, y sin pensar más que en lo que tienen presente». En fin, Domínguez (1869) enriquece la lista al referirse a «[l]a conversación o escrito en que se mezclan diversas materias».

Puesto que Percas está interesada en una valencia escabrosa, he repasado los millares de ocurrencias de *olla* y *ollas* en el *CORDE*, sin encontrar nada que valga la pena de ser aquí transcrito. Tampoco lo he hallado en las grandes colecciones de refranes. En el *Léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, de José Luis Alonso Hernández (1977), se lee:

1°. Prostituta iniciada, con una cierta experiencia sin ser vieja. Se toma en sentido metafórico del refrán que dice: «Primero seas olla que cobertera». Vid. cobertera, aludiendo a que antes de ser alcahueta (*cobertera*), la mujer debe ser *olla* en sentido literal, y en sentido figurado, *prostituta*, que son los pasos contados para llegar a la alcahuetería. «Las que dejé bisoñas, estaban ya jubiladas; las que eran mozas y *ollas*, las hallé viejas y coberteras...» (*Estebanillo*, II, V).

Nada añaden a lo anterior el *Gran diccionario de argot. El soez*, de Delfín Carbonell Basset (2000), ni el *Diccionario de germanía*, de César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso (2002). En uno y otro, la *olla* es, sin más, «la cabeza» y, por extensión, «el cuerpo».

Partiendo de cierto juicio de Hurtado de Mendoza (si es que no pertenece a otro escritor de la época), de Clemencín y de Rodríguez Marín, Percas (120) da por seguro que el «autor» es Jerónimo de Urrea, traductor del *Orlando furioso* (1549 y 1564). Enseguida dice que su versión es mala: con frecuencia se limita a poner *caballeros* donde el original trae *cavaglieri*; *armas* por *arme*; *amores* por *amori*. Pese a lo cual, a ella le debe fama y dinero. No solo: con Maxime Chevalier (1966, 71-84, 85, 100, 101 y 102), declara que Urrea quita y pone «de su cosecha» lo que le parece, «utilizando un estilo más casto, menos burlón y familiar, esforzándose por poner a salvo de la ironía de Ariosto la nobleza y el clero, suprimiendo lo irreverente, añadiendo lo que le parece moral o lo que le gusta, sin seguir criterio

alguno. Por eso se le llama autor y no traductor» (120-121). Percas reitera poco después su conclusión: en las páginas dedicadas a la conversación en la imprenta

[h]ay un nivel narrativo, claro, sencillo, en el que entendemos lo esencial, lo que nos hace reír y mantiene el interés. No presenta mayor dificultad de traducción. El otro nivel, alusivo, cargado de implícitos y contenido elíptico, el fundamental, se dirige a otro público y rebasa el problema de la traducción.

Cervantes mismo nos señala esos dos niveles cuando declara, en el capítulo 44 de la Segunda Parte, «que los sucesos de don Quijote se han de celebrar con admiración y con risa». La risa es la de quienes se divierten con las gracias y equívocos de don Quijote. La admiración es de quienes entienden los implícitos y equívocos de Cervantes (121-122).

Por su parte, Martín Jiménez (2001, 396) afirma que

la descripción del traductor («un hombre de buen talle y parecer») coincide con la que Cervantes da de Ginés de Pasamonte en 1605: «un hombre de muy buen parecer» (XXII, 263–264). Todo indica, en consecuencia, que Cervantes introduce la figura de un traductor fácilmente asociable a Jerónimo de Urrea para hacer una nueva alusión, a través de su nombre de pila, a Jerónimo de Pasamonte, y que adjudica al traductor unos rasgos que lo relacionan inequívocamente con el aragonés.

13.

Es poco menos que inevitable fantasear acerca de cuáles podrían haber sido las estancias elegidas por don Quijote entre las más de dos mil del *Orlando furioso*. Esas estancias suelen ser «cerradas», «autónomas», como ocurre en casi todos los textos compuestos en octavas, cuyas 88 sílabas son suficientes para ilustrar un «hecho» o un «concepto», aunque no falten las «abiertas», encabalgadas de las más peregrinas maneras, que a veces tienen la función de *rallentare* el discurso y a veces la contraria de *affrettarlo* con una naturalidad de veras admirable. Nuestro hidalgo tiene a su disposición numerosos episodios guerreros en que participan muchos personajes, o bien duelos protagonizados por una sola pareja de héroes de todos

conocidos; su condición de enamorado podría inducirlo a preferir situaciones delicadamente eróticas (o metéroticas); dada su índole melancólica, podría recurrir, en otras ocasiones, a las meditaciones del Ariosto filósofo –pues lo es, y no «pequeño». Sea como fuere, resulta fácil imaginar a un don Quijote que se acerca a su ejemplar del *Furioso* en toscano para leer o cantar una estancia aislada, aprendida de memoria, o varias de ellas seguidas, pertenecientes a pasajes por él muy frecuentados o bien encontrados por obra del puro azar, abriendo el poema como otros abren la *Biblia*. En todo caso, excluyo la idea de una lectura o un canto «alternativo» menos que respetuoso con el original: paródico y, para colmo, obsceno. ¿Por qué tendría que tratarse, a la fuerza, de una broma, de una picante inversión de sentido?

14.

Don Quijote hace al autor unas preguntas provocadoras, impertinentes, insensatas, porque no se basan en nada objetivamente criticable:

Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

–Sí, muchas veces –respondió el autor.

–¿Y cómo la traduce vuestra merced en castellano? –preguntó don Quijote.

–¿Cómo la había de traducir –replicó el autor– sino diciendo «olla»?

–¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuestra merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que donde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano «place», y adonde diga *piú* dice «más», y el *su* declara con «arriba» y el *giú* con «abajo».

–Sí declaro, por cierto –dijo el autor–, porque esas son sus propias correspondencias.

Claro está. ¿Cómo iba a traducir ese sustantivo, ese verbo en presente, esos adverbios? Todos los casos aludidos por el hidalgo son fáciles y correctamente transportables de una lengua a otra. Para indagar hasta qué punto sabe o no sabe el autor la italiana tendría que haber elegido otros ejemplos. Sorprende, por tanto, que Percas se comprometa antes de

tiempo cuando dice (1991, 112): «Hasta aquí no hay dificultad para cualquier lector. Entendemos que se trata de una traducción literal y que es mala». Pero don Quijote no puede saber si es mala a partir de semejantes preguntas.

Agotada, o poco menos, la productividad de *bagatela*, Percas pasa a *piñata*, apoyada en el *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, proyectado y parcialmente realizado bajo la dirección de Salvatore Battaglia, que «dedica al término casi dos páginas de tres densísimas columnas (XIII, 462-463)». Poco interesa aquí que *pignatta* signifique, ante todo y sobre todo, «olla», «orza», «tinaja». Menos sabido es que sirve para indicar «gordura, sepultura, partes púdicas de la anatomía humana [órgano sexual femenino] y otras cosas». «También significa “persona di corporatura tozza e sgraciata, con i fianchi troppo larghi”, hombre glotón, “avvezzo a pignatte e a boccali...”» (115–116). Más aún: con él se puede aludir a «fonte da cui si ricevano guadagni illeciti». La estudiosa reconoce que «[e]ste sentido de “ganancia ilícita” está documentado en el diccionario de Battaglia solo a partir del siglo XIX», pero, «a juzgar por el pasaje del *Quijote* arriba comentado, ya debió existir en el siglo XVI». Me cuesta creerlo. El «vaciado» del *Battaglia* es tan exhaustivo (más de 14.000 obras de más de 6.000 autores) que excluye, se diría que *a radice*, el culpable olvido de esta acepción en el italiano del *Cinquecento*.

15.

—Osaré yo jurar —dijo don Quijote— que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz...

Rodríguez Marín escribe (VIII, 88): «Pellicer nota que usaron esta comparación don Diego de Mendoza y don Luis Zapata, este en su

traducción del *Arte poética* de Horacio, impresa en 1591, donde dice que “son los libros traducidos tapicería del revés, que está la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras por labrar, faltas de lustre y de pulimento”». Percas precisa, justamente, que «Cervantes sustituye la inapropiada imagen de Zapata [...] por la consecuente [...]: se trata de un tapiz y no de un monumento o escultura» (1991, 113).

16.

...y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel (1249).

Traducir / trasladar, al igual que *traducción, traducción, traductor, tradutor / traslado*, son términos de todo en todo sinónimos. Sin embargo, quienquiera posea instinto lingüístico puede permitirse (sin caer por ello en forzamiento: con discreción y tino) aumentar la positividad de una pareja y, al contrario, atribuir una equivalente negatividad a la otra. Cervantes recurre muy pocas veces a *traducir* y compañía. Cuando lo hace, se refiere a libros, papeles, actas notariales, material burocrático. En este mismo capítulo hemos visto que un empleado de la imprenta señala al «autor» y dice que «ha traducido un libro toscano»; enseguida, don Quijote pregunta a este último que cómo «traduce» *piñata*; más adelante, él mismo opina «que el traducir de una lengua en otra...», etc., y concluye haciendo un elogio de «los dos famosos traductores [...], donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original» (1249). En el prólogo de las *Novelas ejemplares* se hace constar que las muchas obras de este tipo que «andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras». En esta *Segunda Parte* (XVIII, 842) hallamos «pero al traductor desta historia le pareció dejar pasar estas y otras menudencias en silencio...» y, en el *Persiles* (libro II, I, 279), «pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija...».

Frente a estos usos están los de *trasladar, traslado*, con los que se puede aludir a una actividad auténticamente interpretativa, pero también a una simple copia de un objeto pergamináceo, papiráceo, etc. En 1605 (XXX, 390) está registrado «¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta? ¿Quién te la

trasladó?». Más adelante, en la misma obra (LI, 634): ocurre «...encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte trasladados...» y, en *La ilustre fregona* (415), «trasladó las coplas y rasgó aquellas hojas».

Si en el *Vocabulario español-latino* de Elio Antonio de Nebrija (1495) aparece únicamente «trasladar de lengua en lengua», en Cov. (1611) «vale algunas vezes interpretar alguna escritura de una lengua en otra, y también vale copiar; y esto se llama traslado». Estamos ya ante la posibilidad de recurrir a una ambigüedad que puede llegar a la malicia. Franciosini (1620) trae como primera acepción «ricopiare, copiare» y solo después especifica que «talvolta significa trasportare una cosa d'un luogo in un altro». En fin, para *Aut* (VI, 1739) lo más usual es «llevar o mudar una cosa de un lugar, sitio u parage a otro» y «[v]ale también copiar con puntualidad, o escribir en alguna parte lo que en otra está escrito».

17.

Lo que acaba de decir lleva con toda naturalidad al hidalgo a pronunciar palabras no «mayores» (que podrían inducir la sospecha de un intolerable insulto en su interlocutor), pero sí de alguna manera ofensivas, aunque él comience con una –solo aparente– excusa: «Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen».

Las cosas se complican aún más con lo que sigue: «Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáurigui, en su *Aminta*...» (1249).

El *famosos* podría estar envenenado, a pesar del prudente «fuera de la cuenta van» que lo antecede. Cervantes usa alguna vez el adjetivo en una acepción «previa» a la propiamente denotativa: «hallé en ella un pedazo de jamón famoso» (*Coloquio de los perros*, 575) y «dos famosos perros para guardar ganado» (1615, LXXIV, 1329), pero, en el mismo 1615 (XLIX, 1122), afirma que «en casa de los caballeros principales no se atreven los famosos fulleros a usar de sus tretas». La polivalencia del adjetivo está bien

declarada por Cov.: «...hombre famoso, cuento famoso, bellaquería famosa, hecho famoso. Famoso vellaco, el conocido por tal. Libelo famoso, el escrito por incierto autor, que trata de la honra de alguna persona, y le infama”. De él deriva *Aut* (III, 1732): “Lo que tiene nombre y fama en la acepción común, tomándose tanto en buena como en mala parte, y assí se dice Comedia famosa, Libelo famoso». Y, en efecto, a *famoso*, «en mala parte», se recurría por estos años con notable frecuencia.

18.

La más tardía fecha de aparición de los libros citados y de algún modo comentados presentes en la biblioteca del hidalgo es 1591 (*1605*, VI, 84-95). ¿Cómo y cuándo pudo este no solo saber que existían sino leer y juzgar unas traducciones publicadas en Nápoles en 1602, en Roma en 1604 y en Valencia en 1609? Creo que la única manera de superar esta clamorosa incoherencia cronológica consiste en aceptar la explicación ofrecida por Martín de Riquer en «La acción del *Quijote* transcurre en el verano de 1614» (2003, 305-306). Puesto que en *1605* faltan datos inequívocos que contradigan de manera insuperable esta revolucionaria manera de ordenar, *a posteriori*, lo no poco allí contado, cabe pensar que en la magnífica librería del manchego estaban presentes tanto el *Aminta* de Jáuregui (muchos de cuyos ejemplares debieron de viajar bien pronto de Roma a España) como *El pastor fido* de Suárez de Figueroa, en la versión que vio la luz en Valencia.

19.

Don Quijote aún añade a los nombres de los dos traductores unas palabras que han dado lugar a discusiones: «donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción y cuál el original».

El doctor Cristóbal Gómez de Figueroa, nacido en Valladolid en 1571, vivió en la «Italia española» (Estado de Milán, Reino de Nápoles) más en la capital de los Estados Pontificios, entre 1588-1604 y quizá desde 1615, con varias interrupciones, hasta su muerte, acaecida en torno a 1644.

Don Juan de Jáuregui, nacido en Sevilla en 1583, pudo llegar a Roma poco más que adolescente, acaso en 1598; volvió pronto a España, pero sus regresos fueron frecuentes. Es, por tanto, muy probable que ambos hablaran un magnífico italiano: un italiano ante el cual habría tenido que descubrirse don Quijote, lector del Ariosto, aunque quizá no de muchos otros textos en la misma lengua. Superado, pues, sin problemas el umbral de entrada a un sistema lingüístico bastante más lejano del nativo que cuanto puede parecer a primera vista, cada uno de ellos se dispone a llevar a cabo la versión de una obra famosa y complicada siguiendo un método a su manera personal.

20.

El *Aminta*, estrenado en 1575 y publicado cinco años más tarde, fue traducido por Jáuregui en los últimos años del siglo XVI o en los primerísimos del XVII. No fue publicado —ya está dicho— hasta 1607 y vuelve a aparecer, muy retocado, en 1618, en Sevilla, en el volumen de sus *Rimas*.

En la dedicatoria a don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá, virrey de Nápoles, su coetáneo y compatriota (nació en Sevilla, en 1584), Jáuregui expone las líneas fundamentales que ha seguido en el curso de su labor. El *Aminta* fue escrito por

el Tasso después del muy culto y doctísimo poema de la *Jerusalén*; y así, sobre su gran hermosura y gracia, descubre en las ocasiones una heroica y profunda grandeza, siendo en todo muy corregida y regulada con el arte. Yo quisiera, en mi traslación, no haberla tratado mal, por no ofender a su autor, de quien soy por extremo aficionado. Mas no sé si me lo consiente la gran dificultad del interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente. Y en estos pocos versos, fuera de las comunes prolijidades, he tenido otra mayor: que, como es el coloquio pastoril, consiente muchas frases vulgares y modos de decir humildes, y estos, en italiano, suelen ser tan diferentes de los nuestros, que parece cosa imposible transferirlos a nuestro idioma o propria locución. Tiene también el toscano algunas partículas que entremete a la oración, las cuales dan cierto aire al decir, y en castellano no hay manera que les corresponda. Sin esto, nuestra poesía huye de muchos vocablos, por ser humildes, que en la italiana se usan por elegantes.

Jáuregui declara haberse esforzado en

ablandar sus asperezas de manera que no muestra la versión haber sacado de sus quicios el lenguaje castellano. Y aunque muchas veces se declaren los concetos por diferentes palabras y modos, que no por eso pierdan su gracia o gravedad, ni del verdadero sentido. Bien creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales, que tanto usan los italianos; y sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia y queda el lector con desabrido paladar, como si en aquello consistiese toda la sustancia de la poesía. Mas a estos gustos satisfará algo el coro de pastores, que habla en versos ligados. Y de los libres es menester saber que no van tan acaso como parece, porque al usarlos, largos o cortos, se guarda también su cierta disposición y decoro.

El denso volumen que Joaquín Arce dedica a ilustrar la huella dejada por las obras del poeta sorrentino en la poesía española (1973) contiene un estudio, hasta ahora no superado, acerca de esta versión (127-347), que él considera sobrevalorada y contra la que arremete con ímpetu, ayudado por unas herramientas críticas notablemente eficaces. Según él, el juicio que sobre la misma da Cervantes en 1615 «creó un tópico indiscutido durante siglos, sin que la rutina crítica se plantease un análisis comparativo con el texto de Tasso». Tal juicio –indica– podría derivar directamente de la aprobación latina firmada por fray Lorenzo de Ayala: «Translatio haec concordat cum auctoris Tassi originali; nihil habet fidei Catholicae adversum; quod ad mores attinet, honestate originale superat. Dictione vero, ubi non excedit, aequat...» (127) Y concluye:

Lo realmente incomprensible e inaceptable es que la crítica posterior haya aceptado ciegamente como dogma de fe las palabras cervantinas, que no pueden tomarse al pie de la letra por tratarse de un lugar común harto repetido. No se trata tampoco de disminuir la admiración del autor del *Quijote* por la versión jaureguiana, cuyo valor autónomo reconoce; y por eso le aplica –como más incomprensiblemente a Suárez de Figueroa, plagario en una novela del *Aminta* traducido – una frase consabida y tópica que no debe interpretarse en su estricta literalidad (128).

Antes de publicar este trabajo, Arce había preparado una edición crítica del *Aminta* (1970), significativamente titulada «Juan de Jáuregui, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*», en cuyo prólogo elogia la preparación y capacidad del sevillano como traductor fiel. El crítico tiene, quizá, razón al denunciar “la exagerada difusión” de este poema dramático, “publicado más de cuarenta veces”. De cualquier modo, debe tenerse en cuenta que, a partir del elogio cervantino, esa traducción cobró una gran autonomía y acabó pasando a ser tratada como obra original del intérprete. Lo demuestra el hecho de que el *Aminta* consta –única producción del autor– en el catálogo de libros castellanos que constituye la base de *Aut*, compilado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739. Puesto que ese excelente ensayo está al alcance de cualquier lector interesado en el tema, me permito no pasar aquí de una brevísima indicación de los rasgos, sobre todo métricos, que, a mi entender, caracterizan este *Aminta*, con razón admirado como un bello exponente de nuestro Siglo de Oro.

Cuando Tasso presenta una tirada de endecasílabos sueltos, carentes de cualquier tipo de rima, como ocurre en el prólogo recitado por el Amor («Chi crederia che sotto umane forme / e sotto queste pastorali spoglie / fosse nascosto un Dio?»), Jáuregui, que lo sigue con escrúpulo, consigue construir series españolas de suficiente fidelidad y parecida elegancia.

En los versos 30 a 40 de la Escena I del Acto II, Dafne se expresa en 8 heptasílabos, combinados con 3 endecasílabos, una vez más sin rima («Perduto è tutto il tempo / che in amar non si spende, / oh mia fuggita estate, / quante vedove notti, / quanti dí solitari / ho consumato indarno...»). Jáuregui traslada con corrección, pero rebaja de manera sensible la intensidad (sobre todo adjetival) de Tasso.

La primera estancia de la canción del coro final del Acto I (variación sobre el tema de *La edad de Oro*) comienza

O bella età de l'oro
non già perché di latte
se'n corse il fiume e stillò miele il bosco;
non perché i frutti loro
dièr da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o tòsco...

Jáuregui altera la homeometría tassiana. Potenciando el número de los endecasílabos, consigue no alargar el pasaje y mantener las rimas, que, sin embargo, resultan más bien «pobres», más casuales que sabiamente previstas.

La canción con que el coro concluye la Escena III y última del Acto II constituye una de las cimas del *Aminta* («Amore, in quale scola, / da qual mastro s'apprende / la tua sí lunga e dubbia arte d'amare?»). Jáuregui abandona con decisión esta calibradísima combinación de 11 / 7 y se instala en el cauce de un saltarín romancillo, que, sin traicionar imperdonablemente el ritmo originario, le permite por primera vez crear algo muy castellano.

Los 10 versos del coro final del acto V presentan una homeometría de 8 heptasílabos y 2 endecasílabos, con rima en los dos últimos:

Bèa pur gli altri in tal guisa,
ma la mia ninfa accoglia
dopo brevi preghiere e servir breve,
e siano i condimenti
de le nostre dolcezze
non sí gravi tormenti,
ma soavi disdegni
e soavi repulse....

Jáuregui amplía una vez más el cauce métrico (7 endecasílabos y 4 heptasílabos), añade un verso y, por su cuenta, presenta rimas entrelazadas siguiendo un esquema de canción petrarquesca.

21.

Cervantes conocía solo la versión de *Il pastor Fido* publicada por Cristóbal Suárez de Figueroa en Valencia (1609): la única a la que se puede aplicar el elogio de ser muy fiel a Battista Guarini. De cualquier modo, conviene dar aquí también alguna muestra de la primera, la que vio la luz en Roma, en 1602, porque de la comparación de la una con la otra resulta claro el fuerte cambio de poética teatral experimentado por el traductor.

La versión de Roma es formalmente ambigua: una buena mitad de ella acepta sin reservas el recurso a las largas tiradas de endecasílabos sueltos, a las silvas de endecasílabos y heptasílabos también sueltos, a veces salpicados de rimas, en general pobres, y a las canciones de tipo petrarquesco; la otra mitad, correspondiente a las escenas de diálogo, donde prevalecen los heptasílabos, está traducida nada menos que en coplas décimas o reales castellanas, ya casi olvidadas por la comedia española, que ha acogido las innovaciones en este campo de los valencianos y de Lope de Vega. En 1609, en cambio, Figueroa abandona casi totalmente esta extraña manera de «innovar arcaizando» y se limita a sustituir las coplas reales por nuevas tiradas de endecasílabos sueltos, de silvas, de estrofas de canción, etc. etc.

En el prólogo, recitado por el río Alfeo, Guarini presenta una bien organizada homeometría de endecasílabos y heptasílabos, con *rima rada*:

Se per antica e forse
da voi negletta e non creduta fama,
avete mai d'innamorato fiume
le maraviglie udite,
che per seguir l'ombra fugace e schiva
de l'amata Aretusa
corse, oh forza d'Amor!, le piú profunde
viscere de la terra
e del mar...

Suárez de Figueroa sigue en 1602 con notable regularidad el esquema guariniano, conserva la fácil rima, añade, por su cuenta, otra y aún consigue acortar en un verso la tirada. Ya está presente una marca gráfica que se mantendrá a lo largo de las dos versiones: el italianísimo apóstrofo, que el traductor podría haber mutuado también de Fernando de Herrera. En 1609 corrige su primera versión, pero los cambios no son ni vistosos ni significativos. A nivel de léxico, resulta curiosa la recuperación de *vos* no solo en tratamientos (que en el español de la época podían crear problemas protocolarios) sino en la acepción puramente pronominal, por *vosotros*.

Guarini reitera en el Acto I, Escena I, la homeometría de 7 / 11, esta vez sin rima alguna: «Ite voi, che chiudeste / l'orribil fera, a dar l'usato segno / de la futura caccia; ite svegliando / gli occhi col corno e con la

voce i cori...». Suárez de Figueroa recurre en 1602 a las coplas reales castellanas. Solución ya sin futuro, pero que documenta una gran habilidad en el manejo de este tipo de décimas, no carente de dificultades, sobre todo si quien la usa se empeña en evitar los encabalgamientos interestróficos y, cuando puede, procura hacer visible la autonomía rimática de cada una de las dos quintillas. En 1609 renuncia a dichas coplas y adopta el esquema métrico de Guarini, aunque alargando la tirada e introduciendo, por su cuenta, alguna rima.

Guarini construye la Escena V del Acto I en endecasílabos sueltos: «Come il gielo a le piante, ai fior l'arsura, / la grandine a le spiche, ai semi il verme, / le reti ai cervi, ed a gli augelli il vischio, / così nemico a l'uom fu sempre Amore...» En 1602, Suárez de Figueroa vuelve a innovar –y a complicar innecesariamente su tarea– al traducir en octavas reales y armar la primera con una técnica de sistemática enumeración, seguida de recapitulación plurimembre en el último verso. En 1609, de acuerdo con su programa de traducción escrupulosamente fiel al esquema métrico del original, presenta un número igual de endecasílabos sueltos.

En el coro con que concluye la escena VI y última del Acto II, Guarini, presenta una canción petrarquesca («Ah, ben fu di colei grave l'errore / (cagion del nostro male) / che le leggi santissime d'Amore / di fe' mancando, offese; / poscia ch'indi s'accese / de gl'immortali Dei l'ira mortale...»). En 1602, Suárez de Figueroa altera vistosamente el esquema métrico, que se convierte en tirada homeométrica carente casi por completo de rimas. Sin duda satisfecho del resultado, en 1609 se limita a copiar, verso a verso, la anterior versión.

Guarini trata con brillantez el frecuentado tema de *La Edad de Oro* en la Canción con que concluye la Escena IX y última del Acto IV:

Oh bella età de l'oro,
quand'era cibo il latte
del pargoletto mondo, e culla il bosco!
E i cari parti loro
godean le greggi intatte,
né temeal mondo ancor ferro né toscó...

En 1602, Suárez de Figueroa sustituye la canción con un romancillo exasilábico, aún más cascabeleante que el del Jáuregui cuando redujo la tassiana «Amore, in quale scola...». Como de costumbre, en 1609 procura recuperar cuanto sea posible del original, incluidas las rimas, pero, en realidad, esto ocurre solo cuando coincide con el castellano o el puro mecanismo de la traducción las crea.

Guarini concluye la Escena X del Acto V, última de la obra, con una estrofa de canción petrarquesca recitada por el coro:

O fortunata coppia
che pianto ha seminato e riso accoglie!
Con quante amare doglie
hai raddolciti tu gli affetti tuoi!
Quindi imparate voi,
oh ciechi e troppo teneri mortali,
i sinceri dilette e i veri mali...

En 1602, Suárez de Figueroa continúa sorprendiendo. En vez de trasladar sin más esa sobria y armoniosa homeometría, nos regala un soneto, ni bueno ni malo, pero fuera de lugar. El soneto desaparece en 1609; en su lugar leemos una estrofa de canción, donde el orden de los endecasílabos y los heptasílabos resulta alterado y faltan todas las rimas que entrelazan los 11 versos originarios.

22.

Con las traducciones de Jáuregui y de Suárez de Figueroa resultan satisfactoriamente castellanizadas dos piezas dramáticas del género pastoril todavía recientes, pero ya entonces clásicas en Italia. Una y otra están como esculpidas en versos documentados en nuestros textos del siglo XVI, pero insólitos en la «comedia nueva», la única conocida por los frequentadores de los corrales a comienzos del XVII. Una comedia dinámica, trepidante, situada en las antípodas de los dos poemas dramáticos italianos, los cuales se caracterizan también por una extraordinaria –programática– lentitud, como concebidos que han sido para ser representados en

teatros bien *attrezzati* (entre nosotros lo estaban solo los cortesanos) y en una lengua artificiosamente «perfecta», paladeada por públicos en gran parte acostumbrados a expresarse, incluso a niveles altos, en sus dialectos (regionales, cuando no locales, en muchos casos muy apartados del convencional florentino literario), que habrán sentido poco menos que como extranjera y, por lo tanto, si llegaban a entenderla sin excesiva dificultad, con un placer intenso, refinado, bien conocido por los tratadistas de estética.

El juicio de Cervantes puede ser sincero, solapadamente adverso o, a las claras, socarrón, pero, en cualquier caso, cabe suponer que justificado a partir de una coherente teoría de la traducción. No conozco una sola intervención crítica en que se aventure que el ya viejo poeta finge y no siente admiración por la versión del *Aminta* debida a Jáuregui, con el que, por lo que se sabe, mantuvo una buena relación hasta el final de sus días. Esa traducción es tan «ajustada» al original como la de *Il pastor fido* de Suárez de Figueroa en la versión de 1609. Descartado que el ataque sea frontal, cabe sospechar –todavía...– que Cervantes cita al de veras admirado *Aminta* en castellano solamente para hacer pasar mejor el ambiguo encomio con que estaría hablando del Guarini castellanizado. Pero ¿de veras resulta esto probado? A mi parecer, el doble elogio puede y aun debe ser aceptado como tal.

Clemencín (nota 61) cita *El pasajero* (alivio 2º), donde el autor,

hablando de las traducciones, no solo del latín, sino también del italiano, dice: «Al fin, en semejantes trabajos se lisonjea la lengua natural con hacerle propias las buenas razones ajenas. Y aunque muchos ignorantes menosprecian esta ocupación, es, con todo, digna de cualquier honra». El mismo Figueroa (*Plaza universal*, discurso 46) dice: «Para el acierto de las traducciones sería menester heredase el traductor (siendo posible) hasta las ideas y espíritu del autor que traduce. Sobre todo se ha de poner cuidado en la ejecución de palabras, buscando las frases propias que tengan mayor energía y parentesco con las extrañas, porque la alteza y énfasis de los conceptos no se deslustre y pierda mucho de su decoro. [...] Testigos de esta verdad pueden ser los desfigurados Ariosto, Taso y Virgilio, que, con ser dechados de erudición y elegancia, y por ser tan queridos de todos, los desconocemos y abominamos por la mala interpretación que se hizo de ellos».

Y, en la nota 63: «La posteridad, que adoptó el juicio de Cervantes con respecto a Jáuregui, no ha sido tan dócil respecto de Figueroa, si se ha de juzgar de la poca celebridad del libro de este». De todo lo anterior parece legítimo concluir que Clemencín juzga quizá excesiva la fórmula empleada por Cervantes, pero que no llega a considerarla insincera.

Rodríguez Marín (VIII, 89-90) se sale en realidad por la tangente cuando cita a J. P. Wickersham Crawford, quien «refiriéndose claramente al [...] *Persiles*», recuerda que, en el alivio II de *El pasajero* (fol. 82), se lee, «Dura en no pocos esta flaqueza [la del escribir y el *andar concetuyendo*] hasta la muerte, haciendo prólogos y dedicatorias al punto de espirar. Dios os libre de tan gran desdicha». Frases terribles, pero certeras, porque así parece que se desarrollaron los acontecimientos en los últimos días de nuestro Miguel.

Percas (1991, 113) se pregunta: «¿Tomaría [Suárez de Figueroa] las alabanzas por una ironía, reconociéndose en el ‘autor’?». Y añade que Cervantes siguió elogiándolo en el *Viaje del Parnaso*, «aparentemente en serio» (114). Lo que la estudiosa no podía saber es que, a partir de 1993 (fecha de la aparición del volumen de Emilio Espín Rodrigo) y, sobre todo, de 2004 (que lo es de la primera publicación de Suárez Figaredo), al esquinado doctor se le empieza a atribuir la autoría de *1614*, lo que supone que de ahora en adelante va recibir una atención antes ni siquiera imaginable.

¿Cuáles son los argumentos manejados por este último estudioso? Según él (2006, 8), hay imitación de Guarini y de Suárez de Figueroa por parte de Cervantes en el «discurso de la edad de oro» (1605, XI, 133-135), que «remeda el coro final del acto IV» de *El pastor fido*. No lo he visto escrito antes –ni después– por ninguna parte. Puede tener razón, aunque más probable parece que el objeto de la «imitación» haya sido, aparte Ovidio y Virgilio, el Tasso del *Aminta*, como ha sido ya notado. Para el mismo (2014, 3), no hubo agravio al autor de *El pasajero*, el cual «protestó porque ofendió a otros y se ensalzó a sí mismo, *ostentando* con el personaje *Tal de Saavedra*», en la «historia del cautivo» de 1605 (XXXIX-XLI, 493–539). «[C]on la identificación de quién es en realidad Avellaneda» será posible conocer mejor a Cervantes, quien «quizá no fue tan angelical como se le supone» (5 y 12, nota 29).

Dejemos de lado esta última insinuación. En directa relación con la tendencia de nuestro autor a hablar de sí (a «ostentar», como dice el doctor), no estará de más recordar el intercambio de opiniones mantenido en 1605 (XLIII, 603–609) por el cura y el canónigo de Toledo, durante el triste viaje de regreso al lugar de la Mancha de un don Quijote enjaulado y –según sus amigos– encantado. La oposición de uno y otro eclesiástico a la comedia nueva es frontal. Según ellos, habría que volver a un tipo de espectáculo más regular, más respetuoso con los milenarios preceptos sobre el género. Y aluden a algunos ejemplos de comedia o tragedia más ajustados al arte. Entre ellos, el canónigo cita... *La Numancia* (605) y el lector bien podría recordar ciertas palabras recogidas durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo. El propio Licenciado toma allí en sus manos y nombra «*La Galatea*, de Miguel de Cervantes», a quien enseguida reconoce como amigo y «más versado en desdichas que en versos» (VI, 94).

Al faltarnos casi todas las piezas que este compuso en el período inmediatamente posterior a su vuelta a España, tras los años de esclavitud en Argel, es imposible comprobar hasta qué punto coincidía en ellas lo escrito y realmente puesto en escena con la teoría expuesta por los dos personajes. Cuando, concluida ya la *Segunda parte del ingenioso caballero...*, encuentra vagar para preparar el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses antes nunca representados* y redacta su prólogo, la sensación de que sigue anclado en un ideario teatral difícilmente restaurable es mucho más fuerte que la de quien defiende que en ese breve texto consta, siquiera *in nuce*, un programa para una dramaturgia española renovada y audaz.

¿Por qué cita Cervantes como ejemplos de fieles traducciones precisamente las de dos textos pastoriles italianos, alejadísimos de la praxis española contemporánea? Creo poder afirmar que porque conocía los originales de esos dos admirables poetas y con toda probabilidad habrá tenido tiempo para cotejarlos con ellas. Me atrevo a pensar también que porque, cuando escribe esas líneas, tiene presente la continuación de su primeriza *Galatea*, a cuyo clima ideal lo devuelven en el último tramo, incluso en los últimos –verdaderamente últimos– días de su vida.

23.

Don Quijote sigue preguntando al autor:

Pero dígame vuestra merced, este libro ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

—Por mi cuenta lo imprimo —respondió el autor— y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno en daca las pajas.

—¡Bien está vuestra merced en la cuenta! —respondió don Quijote—. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores y las correspondencias que hay de unos a otros. Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y nonada picante.

—Pues ¿qué? —dijo el autor—. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero que me dé por el privilegio tres maravedís, y aun piensa que me hace merced en dárme los? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.

—Dios le dé a vuesa merced buena manderecha —respondió don Quijote. Y pasó adelante a otro cajón... (1250).

Clemencín (nota 65) dice, con razón, que

[e]sto no es natural ni propio en boca de un hidalgo de la Argamasilla, que no podía tener experiencia en la materia, y se ve claro que quien habla no es don Quijote, sino Cervantes, el cual, según este pasaje y la respuesta que sigue del traductor, parece que no tenía olvidado lo que le sucedió con el librero Juan Villarreal cuando le vendió el privilegio de imprimir sus comedias, según cuentan los historiadores de su vida.

En efecto, desde el momento en que la acción se traslada a la imprenta, bien puede decirse que el novelista ha sustituido al hidalgo, quien no volverá a recuperar auténtico —y melancólico— protagonismo hasta mediado el nuevo capítulo (LXIII, 1264 en adelante).

Rodríguez Marín (VIII, 91) recuerda que «las artimañas librescas» habían sido ya tratadas «por boca del licenciado Vidriera, en la novela ejemplar de este título, y que aún volvió a tratar de ellas en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». En la obra póstuma aparece un peregrino español, que antes

fue soldado y, después, ha impreso algunos libros «de los ignorantes no condenados por malos, ni de los discretos han dejado de ser tenidos por buenos» (IV, I, 377-378). Está preparando una *Flor de aforismos peregrinos*, donde reúne las sentencias solicitadas de cuantas personas topa, si su «presencia muestr[a] ser de ingenio y de prendas [...] [D]e esta manera tengo apuntados más de trecientos aforismos, todos dignos de saberse y escribirse». Entre ellos recuerda uno muy breve y acertado («No desees y serás el más rico hombre del mundo»), que no tiene nada de original, pues repropone frases de Cicerón y de Séneca, pero que está firmado por un «Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar en Castilla la Vieja, junto a Valladolid». Desde hace mucho tiempo se ha reconocido en este «zapatero de viejo» a quien publicó *1614*. (Justo García Soriano [1944] basa en estas líneas su identificación de Avellaneda con Alonso de Castillo Solórzano, natural del pueblo citado). También yo lo creo ahora, después de haberlo dudado (Romero, 2002, 634-635, nota 20). Sea como fuere, en esta ocasión lo que de veras importa es la última declaración del avispado peregrino:

–No daré el privilegio de este mi libro a ningún librero en Madrid, si me da por él dos mil ducados; que allí no hay ninguno que no quiera los privilegios de balde o, a lo menos, por tan poco precio que no le luzga al autor del libro. Verdad es que tal vez suelen comprar un privilegio y imprimir un libro con quien piensan enriquecer, y pierden en él el trabajo y la hacienda, pero el de estos aforismos escrito se lleva en la frente la bondad y la ganancia (380).

24.

La conversación con el «autor» ha concluido. Don Quijote

pasó adelante a otro cajón, donde vio que estaban corrigiendo un pliego de un libro que se intitulaba *Luz del alma*, y en viéndole dijo:

–Estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores que se usan y son menester infinitas luces para tantos desalumbrados (1250-1251).

Cervantes se refiere (dice Clemencín, nota 68) a

Luz del alma cristiana contra la ceguera e ignorancia, o explicación de la doctrina cristiana [...], de Fray Felipe de Meneses, religioso dominico, Catedrático de Alcalá y Rector del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Se imprimió la primera vez en Salamanca el año 1556. Don Nicolás Antonio menciona otras cuatro ediciones hechas en el siglo XVI, la última de Valencia, año 1594.

Rodríguez Marín (VIII, 92) concuerda con Clemencín, añade otras ediciones y declara «no conocer ninguna de Barcelona». Américo Castro (1967, 236–251) lee una edición precedente (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1554) y escribe: «[P]uedo ahora afirmar que dicho libro es uno más para añadir a la serie de los muy afectados por la doctrina erasmiana» (238). «Como pensamiento central de *Luz del alma* quedaría el retorno a los usos de la iglesia primitiva» (250) y «el azar de los sucesos convirtió *Luz del alma* en uno de los cauces que alimentaron en Cervantes formas de espiritualidad religiosas muy distintas de las que a comienzos del siglo XVII dominaban casi exclusivamente en el ámbito del Imperio español. No creo que el erasmismo lo deba Cervantes a *Luz del alma*, puesto que ya hemos visto que aquel debió iniciarse en su íntimo trato con López de Hoyos. Me parece, sí, que el conocimiento de aquel libro y la cita amable que de él hace responden a un sistema de preferencias y simpatías» (251).

El mismo Castro, en el estudio preliminar a una edición popular del *Quijote* (1971, I, 56), vuelve sobre la cuestión. Las citas podrían aumentar, sin que al mismo tiempo crezca nuestra confianza en haber entendido el pasaje. De cualquier modo, resulta algo extraña la nota de Cortazar y Lerner: «[El libro d]esapareció a partir de 1594 y veinte años después su recuerdo debió resultar anacrónico y humorístico». ¿Por qué humorístico?

25.

Pasó adelante y vio que asimismo estaban corrigiendo otro libro, y, preguntando el título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas.

–Ya yo tengo noticia deste libro –dijo don Quijote–, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas.

Y diciendo esto, con muestras de algún despecho, se salió de la emprenta (1251).

Las prisas o el deseo de poner de manifiesto la poca importancia que concede a la obra (solo aparentemente, puesto que, en realidad, lo está obsesionando desde hace –por lo menos– varios meses) llevan a Cervantes a equivocarse el título de 1614: no *Segunda parte* sino *Segundo tomo*... En la portada del mismo no se hallará *vecino* sino *natural de la villa de*... Callar «Avellaneda» y escribir *un tal* es un claro indicio de su indignación.

Clemencín (nota 69) cree que Cervantes «no advirtió que el suponer en tan breve tiempo segunda edición del libro de Avellaneda era hacer indirectamente el elogio del mismo y realmente no hubo segunda edición hasta [1732]». Gaos (II, 897a) contradice esta opinión, porque «todo lector sabía bien que no había realmente tal edición, como no las había de los restantes libros citados en este cap., y que todo esto es pura farsa». No todo, ni mucho menos.

A lo anterior es necesario añadir que las investigaciones de Rodríguez López-Vázquez (2011, 61–62), continuador de las de Suárez Figaredo, demuestran la existencia de dos tiradas del *Segundo tomo* en 1614:

[T]anto Canseco como Riquer y los restantes editores escriben sin tener conocimiento de la existencia de dos ediciones diferentes [...] sucede que [...] la segunda edición no se hace sobre la edición definitiva que conocemos por el ejemplar Sedó de la BNE 6689, sino, necesariamente, por una emisión primera, que contiene los errores típicos de los primeros ejemplares de imprenta que todavía no incorporan las correcciones, pero que la imprenta pone en el mercado para rentabilizarlos. Se trata de la primera hornada, calentita todavía y plagada de errores. La hipótesis natural sobre esta segunda edición facticia [...] es que ha debido de hacerse en alguna de las seis imprentas que tienen actividad en 1614 en Zaragoza. [...] Lo que sí está claro es que a primeros de octubre la persona más interesada en difundir y popularizar la *Segunda parte* del *Quijote* es el impresor que la está vendiendo o la va a vender.

Y, más adelante (67):

Un editor avisado, atento a la ganancia inmediata, sobre todo ante el riesgo inminente de que aparezca la *Segunda parte* prometida por Cervantes que haga inviable la comercialización del apócrifo de Avellaneda, tiene como única solución una edición facticia, repitiendo la primera y comercializándola en el mercado editorial de Zaragoza, Barcelona o Valencia, mucho más amplio que el de Tarragona.

De todo lo anterior se hace eco Gómez Canseco (2014: 86*-111*), en páginas que confirman la necesidad de poseer una adecuada preparación en el terreno de la tipografía, ya no solo en el de la filología, si se decide intervenir en una discusión sobre atribuciones o/y sobre historia de los textos.

26.

Don Quijote

se salió de la emprenta; y aquel mesmo día ordenó don Antonio de llevarle a ver las galeras que en la playa estaban, de que Sancho se regocijó mucho, a causa que en su vida las había visto. Avisó don Antonio al cuatralbo de las galeras como aquella tarde había de llevar a verlas a su huésped el famoso don Quijote de la Mancha, de quien ya el cuatralbo y todos los vecinos de la ciudad tenían noticia; y lo que sucedió en ellas se dirá en el siguiente capítulo (1251).

La conclusión del LXII induce a creer que la visita a la imprenta ha podido ser redactada por Cervantes con posterioridad a la visita a las galeras, que tiene lugar pocas –poquísimas– horas más tarde y que no comienza, como parecería natural, en la primera línea del siguiente capítulo, sino después de haber vuelto a tratar de «la cabeza encantada», que había contestado a las preguntas de algunos escogidos (1243-1247), en la misma mañana del paseo a pie del hidalgo y el escudero:

Grandes eran los discursos que don Quijote hacía sobre la respuesta de la encantada cabeza, sin que ninguno dellos diese en el embuste, y todos paraban con la promesa, que él tuvo por cierta, del desencanto de Dulcinea. Allí iba y venía,

y se alegraba entre sí mismo, creyendo que había de ver presto su cumplimiento; y Sancho, aunque aborrecía el ser gobernador, como queda dicho, todavía deseaba volver a mandar y a ser obedecido, que esta mala ventura trae consigo el mando, aunque sea de burlas.

En resolución, aquella tarde don Antonio Moreno, su huésped, y sus dos amigos, con don Quijote y Sancho, fueron a las galeras (LXIII, 1252).

27.

Siguiendo el camino real, camino del «lugar de la Mancha», amo y criado llegan «al mismo sitio y lugar donde fueron arrollados de los toros», poco después de la «publicación», a voces, del *paso honroso* por parte de un don Quijote empeñado en un gesto de agradecimiento a los fingidos pastores y pastoras que los habían reconocido como protagonistas de *1605* (LXVII, 1283). Pensar en aquella nueva Arcadia y decidir pasar el año de abstención de las armas que le ha impuesto el de la Blanca Luna precisamente como pastores es todo uno. Haciendo proyectos se les pasa el día. Al anochecer se retiran del camino y se disponen a descansar (1287–1288). Don Quijote, pesaroso, no consigue dormir tras el primer sueño y despierta a Sancho para pedirle que comience la serie de azotes que debe propinarse para lograr el desencanto de Dulcinea.

En esto estaban, cuando sintieron un sordo estruendo y un áspero ruido, que por todos aquellos valles se estendía.

[...]

Es, pues, el caso que llevaban unos hombres a vender a una feria más de seiscientos puercos, con los cuales caminaban a aquellas horas, y era tanto el ruido que llevaban, y el gruñir y el bufar, que ensordecieron los oídos de don Quijote y de Sancho, que no advirtieron lo que ser podía. Llegó de tropel la estendida y gruñidora piara, y sin tener respeto a la autoridad de don Quijote, ni a la de Sancho, pasaron por cima de los dos, deshaciendo las trincheas de Sancho y derribando no solo a don Quijote, sino llevando por añadidura a Rocinante. El tropel, el gruñir, la presteza con que llegaron los animales inmundos puso en confusión y por el suelo a la albarda, a las armas, al rucio, a Rocinante, a Sancho y a don Quijote (LXVIII, 1290).

El escudero, indignado, pide la espada a su amo para matar a unos cuantos, pero don Quijote lo disuade:

–Déjalos estar, amigo, que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas y le hollen puercos.

–También debe de ser castigo del cielo –respondió Sancho– que a los escuderos de los caballeros vencidos los puncen moscas, los coman piojos y les embista el hambre. [...] Ahora bien, tornémonos a acomodar y durmamos lo poco que queda de la noche, y amanecerá Dios y medraremos.

–Duerme tú, Sancho –respondió don Quijote–, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria.

[...] Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó desta suerte:

-Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;
mas en llegando al paso
que es puerto en este mar de mi tormento,
tanta alegría siento
que la vida se esfuerza y no le paso.
Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída,
la que conmigo muerte y vida trata!

En realidad, el tal «madrigalete» no es obra de don Quijote / Cervantes, sino de Pietro Bembo. Rodríguez Marín (X, Apéndice XXXVIII, 115–121) lo transcribe, siguiendo la lección de *Gli Asolani*, edición de 1515 (f. 20 v.):

Quand'io penso al martire,
Amor, che tu mi dàì gravoso e forte,
corro per gir a morte,

cosí sperando i miei danni finire.
Ma poi ch'io giungo al passo,
ch'è porto in questo mar d'ogni tormento,
tanto piacer mi sento,
che l'alma si rinforza, ond'io nol passo.
Cosí il viver m'ancide,
cosí la morte mi ritorna in vita.
O miseria infinita,
che l'uno apporta e l'altra non recide.

Nada importa ahora decir que Bembo deriva sus versos de otros españoles muy conocidos que le pasó Lucrecia Borgia. Mucho, en cambio, declarar que Cervantes traslada con plausible corrección, siguiendo un método parecido al de Jáuregui en el *Aminta* y al de Suárez de Figueroa en *El pastor fido*. También Percas da por buena la versión, si bien pasando por un distingo, para mí equivocado, entre el personaje y su creador: «Si don Quijote habla de su madrigalete sin intención despectiva, como cree Rodríguez Marín [...], no podemos decir lo mismo de Cervantes, quien tiene clara intención paródica por lo que a cantar se refiere» (1991, 119).

28.

Hasta ahora hemos estado atribuyendo a don Quijote y solo a don Quijote cuanto, acertado o menos acertado, ha puesto en su boca el narrador, pero, en más de una y de dos ocasiones, el lector ha tenido la sensación de que, con las palabras del personaje, del «loco entreverado», está hablando el mismísimo Miguel. Aunque ello podría haber ocurrido varias veces durante la conversación en la imprenta, nunca resulta ser tan clara esta «invasión de campo» por parte del autor como cuando su criatura afirma saber «algo de toscano» y preciarse de «cantar algunas estancias del Ariosto». Ya conocemos la opinión de Percas al respecto. Reitero mi convicción de que se equivoca, porque lo que don Quijote pretende entonces es informar al traductor de *Le bagattelle* de su suficiencia en el campo específico del toscano. Una vez aceptada esta por el cortés interlocutor, ya puede comenzar la serie de arbitrarias críticas de que lo hace objeto. Pero,

como ya sabemos, no se trata solo de decir que entiende esa lengua: él desea fundar en algo concreto y prestigioso ese saber y enseguida cita a «Ludovico della tranquillità» y a su estupendo poema.

Sobre el uso que don Quijote –y su inventor– hacen del mismo hay opuestas opiniones. Francisco Márquez Villanueva (2005, 36) afirma que «Cervantes había pasado muy buenos ratos con el *Orlando furioso* y sus infinitas *corbellerie*. Consideraba a Ariosto, a quien suele referirse en clave algo chusca, como a un altísimo poeta, pero en exceso retozón, y se comprende que la ironía en que aquel había bañado su mundo caballeresco le resultara (al lado de la suya) un juego frívolo». No tan frívolo le parece (por citar un juicio claro y autorizado) al italianista Arce, quien recuerda que «para el siglo XVI el *Orlando* fue como una nueva *Eneida*, en el que no solo se admira lo fantástico y caballeresco, sino también sus sentencias morales» (1973, 41).

El barbero poseía un ejemplar del *Furioso* en italiano (1605, VI, 87). Que él mismo confiese no entenderlo es cosa que aquí se puede descuidar, porque lo que de veras importa es la respuesta del cura: «–Ni aun fuera bien que vos le entendiéades» (88). Un momento antes había dicho: «[S]i aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza». Claro está que en aquella biblioteca había un *Orlando* en *su* lengua. Como lo habría en la casa de Cervantes. El cual quizá también «cantaba algunas estancias» del mismo. Con la sola voz (¿voz de tartamudo que se suelta y afirma cuando canta? ¿voz de quien lo dice de sí solo metafóricamente?), porque faltan noticias para poder afirmar que, por lo menos hasta 1571, era capaz de acompañarse con una vihuela o un laúd como los que poseía su padre, el bueno y desgraciado Rodrigo.

No se debe presumir de lo conocido lagunosamente. Evitaré, por tanto, pronunciarme acerca de la efectiva competencia –o incompetencia– musical del novelista. Quien desee hacerse una primera idea sobre el tema o verificar lo que ya sabe sobre el mismo puede leer, entre otras, las importantes publicaciones de Adolfo Salazar (1948 y la ampliación de 1961, 127-275) y de Juan José Pastor Comín (2007 y 2008) e integrarlas, por ejemplo, con un CD–Audio de La Compagnia del Madrigale (2011) que

contiene 23 invenciones de egregios compositores europeos inspiradas, entre 1532 y la década de los 80, en la materia del poema.

§

Bibliografía citada

- Achleitner, Aloys, «Pasamonte», en *Romanische Forschungen*, LXII, pp. 77–79. Reimpresión en castellano en *Anales Cervantinos*, II (1952), pp. 365–367.
- Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- Arce, Joaquín, *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. de Cesare Segre y M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz (con la traducción «en romance castellano por don Jerónimo de Urrea» [Anvers, Martín Nucio, 1549, y Barcelona, Claudio Bornat, 1564]), Madrid, Cátedra, 2002.
- Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961–2009.
- Blasco, Javier, *Baltasar Navarrete, posible autor del «Quijote» apócrifo*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005(a).
- , «La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*», en *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005) (b), pp. 53–109.
- (edición), Fernández de Avellaneda, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Carbonell Basset, Delfín, *Gran diccionario de argot. El soez*, Barcelona, Larousse Editorial, 2000.
- Castro, Américo, «Erasmus en tiempo de Cervantes», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967 (3^a edición, «considerablemente renovada»), pp. 222–261.
- , «Cómo veo ahora el *Quijote*», estudio preliminar a la edición de *El ingenioso hidalgo...* Madrid, Novelas y Cuentos, 1971, Volumen I.

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, 1605.
- , *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, 1615.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, comentado por don Diego Clemencín, «Edición del IV Centenario», Madrid, Ediciones Castilla S. A., 1947.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva edición crítica con el texto refundido y mejorado y más de mil notas nuevas. Dispuesta por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Ediciones Atlas, 1947.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición anotada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba, 1969 y 2005.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid, Editorial Gredos, 1987.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición de la Real Academia Española, adaptada por Arturo Pérez-Reverte, Tres Cantos, Santillana, 2014.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2015.
- , *Don Quijote de la Mancha. Selección*, puesto en castellano actual por Andrés Trapiello, Barcelona, Editorial Planeta, 2015.
- , *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione e note di Alfredo Giannini, Firenze, G. G. Sansoni Editore, 1923–1927.
- , *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1615.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1617.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002 (2ª ed. «revisada y puesta al día»).
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Laura Fernández, con notas de Ignacio García Aguilar y notas complementarias de Carlos

- Romero Muñoz, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2017.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530–1650), recherches sur l'influence de 'Roland furieux'*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université, 1966.
- Compagnia (La) del Madrigale, *Orlando furioso. Madrigali sul poema di Ludovico Ariosto, CD Audio. 22 madrigali scelti tra quelli pubblicati fra il 1532 e l'80. Con 23 madrigales de músicos europeos «sulla materia del poema ariostesco»*, 2011.
- CORDE = *Cuerpo Diacrónico del Español*, Banco de datos de la Real Academia Española.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Crawford, James Pile Wickersham, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, traducción y notas de Narciso Alonso Cortés. Anexos, preparación y notas de Enrique Suárez Figaredo, 1907.
- DA = *Diccionario de Autoridades = Diccionario de la Lengua Castellana* [...]. Compuesto por la Real Academia Española, en Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726–1739. Edición facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- Domínguez, Ramón Joaquín, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, Madrid, Establecimiento Léxico–Tipográfico de R. J. D., 1869.
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*.
- Espín Rodrigo, Emilio, *El «Quijote» de Avellaneda fue obra de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Lorca, Grafisol S.L., 1993.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa–Calpe, 1972.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- , *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Javier Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

- , *El Quijote apócrifo*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2011.
- , *El Quijote apócrifo*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 18 (2014), pp. 1–312.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco, Madrid, Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Madrid, Real Academia Española / Centro para la edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Franciosini, Lorenzo, *Vocabulario español e italiano, ahora nuevamente sacado a luz y compuesto por L. F., Florentín*, Roma, Juan Pablo Profilio, 1620.
- García Soriano, Justo, *Los dos «Don Quijotes». Investigaciones acerca de la génesis de «El Ingenioso Hidalgo» y de quién pudo ser Avellaneda*, Toledo, s. d. tip., 1944.
- Garzoni, Tomaso, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, edición de Paolo Cerchi y Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996.
- Gilman, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.
- Guarini, Battista, *Il pastor fido. Tragicommedia pastorale*, Venezia, G. B. Bonfadino, 1590.
- , *Il pastor fido. Tragicommedia pastorale*, Venezia, B. Ciotti, 1602.
- , *El pastor fido. Tragicomedia pastoral de Battista Guarino. Traduzida de Italiano en verso Castellano por Christóval Suárez, dottor en ambos derechos*, en Nápoles, por Tarquinio Longo, 1602. Ed. electrónica de Enrique Figueroa Figaredo (2006 y 2007), pp. 9–270.
- , *El pastor fido de Battista Guarini. Traduzida de Toscano en Castellano por Cristóbal Suárez de Figueroa*, en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín, 1609. Ed. electrónica de Enrique Figueroa Figaredo (2006 y 2007), pp. 271–520.
- Hernández Alonso, César, y Sanz Alonso, Beatriz, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos, 2002.
- Jáuregui, Juan de, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, edición, introducción y notas de Joaquín Arce, Madrid, Castalia, 1970.
- Las Casas, Cristóbal de, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, en casa de Alonso Escrivano, en la calle de la Sierpe, 1570.

- Lucía Megías, José Manuel, *La madurez de Miguel de Cervantes. Una vida en la Corte (1580–1604). Retazos de una biografía en los Siglos de Oro. Parte II*. Madrid, Edaf, 2016.
- , *La plenitud de Cervantes. Una vida en papel (1604–1616). Retazos de una biografía en los Siglos de Oro. Parte III*. Madrid, Edaf, 2019.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2005.
- Martín Jiménez, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Nebrija, Elio Antonio de, *Vocabulario español–latino* [1495], edición facsímil, Real Academia Española, 1989.
- Oudin, César, *Tesoro de las lenguas francesa y española. Thrésor des deux langues françoise et espagnole*, Paris, M. Orry, 1607.
- Palet, Jean, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, À Paris, chez Matthieu Guillemot, au Palais, en la gallerie des prisonniers, 1604.
- Pastor Comín, Juan José, *Cervantes, música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , «Don Quijote, trovador y cortesano. La transmisión musical de Ariosto en un texto cervantino», en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, Alcañiz – Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2008, IV, 1, pp. 343–361.
- Percas de Ponsetí, Helena, «Cervantes y su sentido de la lengua: traducción», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6–9 de noviembre de 1989*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, pp. 111–122.
- Percival, Richard, *A Dictionary in Spanish and English*, in London, by John Haviland for William Aspley, 1623.
- Riquer, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* (1988), en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Sirmio, 2003, pp. 387–535.
- , *Cervantes en Barcelona* (1989), en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Sirmio, 2003, pp. 283–385.
- , «La acción del *Quijote* transcurre en el verano de 1614» (2003), en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Sirmio, 2003, pp. 305–316.

- Salazar, Adolfo, «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948) y, aumentado, en el vol. *La Música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, Ínsula, 1961, pp. 127–275.
- Stevens, John, *A new Spanish and English Dictionary collected from the best Spanish authors*, London, printed for George Sawbridge, 1706.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.
- , *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, Madrid, M. Sánchez 1617, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1914.
- Suárez Figaredo, Enrique, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona, Ediciones Carena, 2004.
- , «Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda», en *Lemir*, 10 (2006), pp. 1–40.
- Tasso, Torquato, *Aminta*, Cremona, C. Draconi, 1580.
- , *Aminta. Favola boscareccia*, Venezia, Aldo [Manuzio], 1581.
- , *Aminta de Torcuato Tasso. Traduzido de Italiano en Castellano por don Juan de Jáuregui...* en Roma, por Esteban Paulino, 1607.
- , *Aminta. Fábula pastoril de Torcuato Tasso. Traduzido de Italiano en Castellano...*, en *Rimas de don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Lyra Barreto, 1618.
- Urrea, Jerónimo de, *Orlando furioso, traducido en romance castellano*, edición de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñoz Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vittori, Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, Genève, par Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.