

CERVANTES EN ITALIA

ACTAS DEL X COLOQUIO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS

Academia de España, Roma

27-29 septiembre 2001

Alicia Villar Lecumberri (Ed.)

S E P A R A T A

Asociación de Cervantistas

Palma de Mallorca, 2001

CERVANTES CONTRA LA HINCHAZÓN LITERARIA (Y FRENTE A AVELLANEDA 1613-1615)

Luis Gómez Canseco

A principios del otoño de 1614 y en medio de la vorágine editorial que le llevaría a imprimir cinco libros en menos de cuatro años, Cervantes recibió la inesperada fineza de Alonso Fernández de Avellaneda. Tras el quebranto y la afrenta que éste le ocasionara con su libro, Cervantes supo hacer de él motivo regalado y fértil instrumento para su propia obra, pues, entre otras utilidades, le sirvió como ejemplo *e contrario* para ahondar en alguna de las cavilaciones literarias que le ocupaban por esos años y que habían empezado a tomar forma en el *Viaje del Parnaso*. Fue en el período que va de 1613 a 1615 cuando Cervantes ahondó en su reflexión sobre el ornato y el permanente conflicto, entiéndase literario, que mantuvo con el lenguaje retórico. Si, como en su momento señaló Edward Riley, “podemos estar seguros de que no quería prescindir del lenguaje atrayente e hinchado de la poesía”,¹ no es menos cierto que los caminos de su narrativa le llevaron a procurar adecuar los usos del lenguaje literario con la buscada verosimilitud.

A lo largo de su vida literaria no había dejado de volver sobre el asunto. En los versos de *La Galatea* ya apuntó “que no está en la elegancia / y modo de decir el fundamento / y principal sustancia / del verdadero cuento, / que en la pura verdad tiene su asiento”.² Años más tarde, cuando los personajes interrumpen el retablo de Gaiferos y Melisendra para enjuiciar la relación de los hechos sobre el terreno, la sensata voz de maese Pedro apremia al niño narrador a que siga su “canto llano”, apremiándole a que no se meta “en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles”, para volver a reconvenirle al poco, tras una sarta de interjecciones: “Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala”.³ Todavía en el *Persiles*, y precisamente en el libro III, el que Cervantes debía de traer entre manos por esos años que nos ocupan, Ruperta compara su caso con el de la bíblica Judith y, al momento, se interroga sobre sus recargados usos retóricos: “Pero, ¿para qué hago yo tan disparatadas comparaciones?”.⁴ La cuestión tenía, para Cervantes, tres dimensiones: la verosimilitud en lo tratado y en su decoro estilístico; la excesiva atención a la elocución, como modo de encubrir la falta de ingenio; y el uso desaforado de la erudición, en cuya censura se empleó a fondo entre 1613 y 1615.

En esta situación, la imitación espuria le vino a Cervantes como anillo al dedo para enunciar el defecto y hacer del émulo su dechado. Cervantes no se limitó a lamentar la indebida apropiación de la materia quijotesca, quiso poner ante los ojos del lector su superioridad literaria señalando las tachas de Avellaneda, que pueden sumarse en tres: la incapacidad natural para el asunto; la improvisación, ejemplificada con el desmoronamiento del castillo de Olinda; y, por último, la hinchazón, concepto que

servido a Avellaneda para encubrir sus carencias literarias. Esa censura de la hinchazón adoptó en los textos escritos entre 1613 y 1614 un modo emblemático, que tuvo su cifra en odres, calabazas, nubes, cuernos huecos, pelotas o perros, puestos, a las veces, en manos de demonios o de locos. Javier Herrero señaló certeramente la relación entre algunos de esos motivos como metáfora del mal libro: “el mal libro, para Cervantes, es un instrumento de comunicación peligroso, explosivo, y esa fuerza maligna se expresa mediante la imagen de una masa de aire contenida en un recipiente hueco”.⁵ La continuidad de esas imágenes responde además a una precisa dimensión teórica, que tiene que ver con el concepto retórico de hinchazón, definido por primera vez en el tratado helenístico *Sobre lo sublime*, que durante largo tiempo se atribuyó a Dionisio Longino. La idea, que pretendía censurar el exceso y la inadecuación del ornato, se recogió en algunas poéticas italianas del siglo XVI y probablemente desde allí pasó a la polémica que, en torno a las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora, se inició en España en 1613, el mismo año en que Cervantes pergeñaba su *Viaje del Parnaso*. Iniciaremos, pues, el recorrido por el *Viaje* mismo.

EL VIAJE DEL PARNASO: LOS FRUTOS DEL AIRE

En plena navegación hacia el Parnaso, el viento infla dos nubes que se acercan al bajel de Mercurio; la primera descarga sobre él una ingente lluvia de poetas de diversa, aunque no buena, calaña. De la segunda, hete aquí que desciende nada menos que el gran Lope de Vega:

Llovió otra nube al gran Lope de Vega,
poeta insigne, a cuyo verso o prosa
ninguno le aventaja, ni aun le llega.⁶

Aunque pudiera parecer un elogio, la cosa va decididamente contra el poeta insigne. No es casualidad que Lope embarque desde el aire y como engendrado en una nube; como ya señaló Ellen Lokos: “The image of Lope ‘fallig’ to Parnassus is perfectly harmonious with Cervantes’s recurrent criticism of the superficiality of Lope’s knowledge, and his ostentation of an empty erudition based on encyclopaedic scavenging”.⁷ El texto tiene más malicia de lo que pudiera pensarse: mientras la copiosa cuenta de poetas llovidos cae de una sola nube, Lope precisa de otra entera sólo para sí, de ahí que lo de “gran”, sea, más que una loa, un alfilerazo en la oquedad y postiza erudición de sus obras, y también en su vanagloria. Pero la censura de la falsa poesía por la vía emblemática del aire no ha hecho más que empezar. En el capítulo V, Neptuno, cansado del “proceder siempre inhumano” de los malos poetas, echa a pique su nave, aunque la intervención de Venus, que envía un milagroso viento, los salva de perecer ahogados, transformándolos, eso sí, en flotantes odres y calabazas:

sopló más vivo y más apriesa el viento...

en un instante, el mar de calabazas
se vio cuajado, algunas tan potentes,
que pasaban de dos y aun de tres brazos;
también hinchados odres y valientes,
sin deshacer del mar la blanca espuma,
nadaban de mil talles diferentes.⁸

La metamorfosis llega a su cenit cuando Bóreas atiza su furor y el narrador confiesa: “no veo calabaza, o lengua o corta, / que no imagine que es algún poeta”; al tiempo, ante los odres piensa en “el poeta, transformado / en aquella figura mal hinchada”, para luego concluir: “y desta suerte / entre contrarios pensamientos muero”. El verso final, tomado de la *Elegía* II de Garcilaso, actúa como antídoto contra la mala poesía y en paralelo burlesco con las “varias setas y contrarios bandos” en que los malos poetas aparecen divididos.⁹ La imagen de “los poetas transformados / en tan vanas y huecas apariencias” se continúa en el capítulo VI con un sueño en que el narrador contempla la imagen emblemática de la Vanagloria, asistida de la Adulación y la Mentira.¹⁰ Aunque sin olvidar lo literario, aquí el asunto adquiere una dimensión moral con la idea de censurar la soberbia del gremio.¹¹ El episodio se abre, significativamente, con una defensa de la verosimilitud: “la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia, que al discreto y simple aplice”; tras esa llamada a la simpleza estética, lo que sigue es el reino de las apariencias morales y retóricas: la hipocresía es quien surte de vestidos; la exorbitancia campea, aunque muestre su ignorancia; en el trono de la doncella y estéril Vanagloria, “el arte a la materia se adelanta”; de ella misma se dice que es “giganta al parecer” y que, si desde lejos parece mejor, falla en la compostura de cerca, y que son sus “razones / ricas en suavidad, pobres en ciencia”.¹² Repentinamente, la diosa empieza a crecer hasta dar con la cabeza en las nubes y, más allá, “por las nubes sube y trepa / hasta llegar al cerco de la Luna”, esto es, al lugar propio para los que han perdido la razón. Ese desmesurado crecimiento se intensifica con alusiones a la oquedad y al aire: “la enfermedad llamada hidropesía / así le hincha el vientre, que parece / que todo el mar caber en él podría”, y, con ello, crece también “toda su compostura”, en términos retóricos, su ornato; se nos dice, en fin, “preñada, sin saber cómo, del viento” y singularmente: “su natural sustento, su bebida / es aire; y así, crece en un instante / tanto, que no hay medida a su medida”.¹³

Todavía en la estrambótica *Adjunta al Parnaso* Apolo se confiesa afectado por los vapores y víctima de “unos váguídos de cabeza, que verdaderamente me tienen como tonto, y no acierto a escribir cosa que verdaderamente sea de gusto ni provecho”; y por ello recomienda a su corresponsal que no culpe a los poetas “si escriben y componen impertinencias y cosas de poco fruto”, pues pudieran estar afectados del mismo parnasiano mal.¹⁴ La fecha de la *Adjunta* viene marcada por la carta del dios, del 22 de julio de 1614 y que Cervantes dice recibir apenas veinte días después. El libro obtuvo licencias, privilegio y tasa entre el 16 de septiembre y el 17 de noviembre, es decir, cuando, con bastante probabilidad, Cervantes tendría ya noticia, más o menos certera, de la impresión de un Avellaneda recién salido al

mundo.¹⁵ La alusión al “soneto malo, desmayado, sin garbo ni agudeza alguna, diciendo mal de *Don Quijote*” hay que enmarcarla, desde luego, en ese ambiente de guerras literarias en que se hubo de cocer el apócrifo y no lejos de Lope.¹⁶ Y a esas mismas guerras hay que atribuir la caracterización de los poetas tráfugas “como demonios, que se llevan la pena y la confusión con ellos mismos doquiera que vayan”.¹⁷ Esos demonios son los poetas de “la seta almidonada”, afectados en las formas, divididos “en varias setas y contrarios bandos” y que, quejosos, bajo acerdada forma, son guiados por el viento norte: “la piara gruñidora / en calabazas y odres convertida”.¹⁸ Pronto veremos que los habitantes del infierno no distan mucho de estos líricos puercos.

LA MALIGNA INFLACIÓN O TRES VISITAS INFERNALES

Atizados acaso por la intervención de Avellaneda, los diablos tomaron las páginas de la segunda parte del *Quijote*, que se terminó entre 1614 y principios de 1615.¹⁹ Con su imagen y mediación, Cervantes quiso atacar los vanos esfuerzos literarios del apócrifo. El primer demonio, “carretero, cochero o diablo” del capítulo XI, conduce la carreta de una compañía de actores,²⁰ y a pesar de identificarse como recitante de Angulo el Malo, don Quijote, Sancho y el mismo narrador insisten en su naturaleza diabólica. La compañía viene de representar el auto de *Las Cortes de la Muerte*, identificado con un texto homónimo de Lope.²¹ Del carro, que don Quijote compara con la infernal barca de Carón, desciende un actor “vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas”; la visión altera a Rocinante, que arranca y hace caer a don Quijote; Sancho le asiste; el moharracho se hace con su asno y corre el campo golpeándole con las vejigas, hasta dejarse caer, “por imitar a don Quijote y a Rocinante”. De nuevo Sancho y don Quijote transforman al botarga en diablo y atribuyen su origen al mismo infierno: “_Señor, el Diablo se ha llevado al rucio. _¿Qué diablo? _preguntó don Quijote. _El de las vejigas _respondió Sancho. _Pues yo le cobraré, _replicó don Quijote_, si bien se encerrase con él en los más hondos y oscuros calabozos del infierno”.²²

Más allá de la dimensión folclórica del episodio, vinculada a las fiestas del Corpus,²³ este asunto de las vejigas debía de tener su importancia para Cervantes, pues, varios capítulos después y en un pasaje posiblemente inspirado en Avellaneda, el de los alardes epistolares de Sancho, volvió sobre él, para que el escudero anunciara a su amo el envío de “algunos cañutos de jeringas que para con vejigas los hacen en esta ínsula muy curiosos”.²⁴ Como ya señaló Francisco Márquez Villanueva, las vejigas eran “insignias frecuentes del *habitus fatui*”, del loco, al que se vinculaba con el aire y la oquedad del cerebro,²⁵ y, de hecho, en el auto original de Lope, la figura alegórica de la Locura aparece bajo el disfraz de moharracho. De esa manera parece que Cervantes quiere anudar lo demoníaco y lo demente en el emblema de la vejiga y llamar la atención sobre el diablo como espejo grotesco de don Quijote.²⁶ En palabras de Stefano Arata, en el episodio se encuentran “un loco disfrazado de caballero andante frente a un actor disfrazado de loco, esto es, al loco

frente a su imagen emblemática”.²⁷ En el capítulo siguiente será Sansón Carrasco quien, bajo la significativa advocación de caballero de los Espejos, continúe el remedo del héroe cervantino, pero en esta existencia visible de un don Quijote deformado y chusco, aunque igualmente real, se descubre la presencia amenazante de Avellaneda, que también se había apropiado de algo ajeno, que remedió torpemente a *Don Quijote* y que le golpeó con su hinchada continuación.²⁸

Apenas han llegado al palacio de los duques y un nuevo diablo altera el sosiego de amo y escudero: “un postillón que en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno”. En el capítulo XXXIV, el postizo personaje se identifica como el Diablo, que viene a buscar a don Quijote de la Mancha. Sancho le afea entonces que, siendo quien es, no haya reconocido a su amo, y el Diablo responde: “En Dios y en mi conciencia que no miraba en ello, porque traigo en tantas cosas divertidos los pensamientos, que de la principal a que venía se me olvidaba”. De lo que, no sin sorna, concluye el escudero: “Sin duda que este demonio debe de ser hombre de bien y buen cristiano, porque a no serlo no jurara ‘en Dios y en mi conciencia’. Ahora yo tengo para mí que aun en el mismo infierno debe de haber buena gente”.²⁹ La fórmula vuelve a repetirse en la imprenta barcelonesa para denostar la impresión de Avellaneda: “en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente”.³⁰ No pudieron pasar desapercibidas a Cervantes las ocho veces que el dicho “En Dios y en mi conciencia” se repite en el apócrifo, y puso las palabras en boca del demonio, para hacer a ambos semejantes a los ojos del lector.³¹ Bajo esa luz cobra un sentido nuevo lo del “hueco y desmesurado cuerno”, que Diego Clemencín había afeado en sus notas sugiriendo con lógica que sobraba lo de *hueco*, pues ya lo era el cuerno. El cuerno, arma arrojadiza que Avellaneda insistió en usar contra Cervantes,³² aparece ahora en manos de un diablo perseguidor de don Quijote y viene aquí a ser metáfora del libro espurio, también hueco, falso de fondo y desaforado.³³ La siguiente visita infernal lo confirma.

Vencido y desarmado, don Quijote vuelve a su aldea, pero, tras un encuentro con otra “estendida y gruñidora piara”,³⁴ es raptado por los hombres del duque, que, en el capítulo LXIX, lo llevan ante el túmulo de Altisidora muerta. Con el canto de dos estancias arrancadas a Garcilaso y la intervención de un Sancho tocado de una coraza “pintada de diablos”, la semidoncella vuelve a la vida y espera a la noche siguiente para dar cuenta de su paso por el ultramundo. La ocasión, más o menos forzada, la provoca Cervantes para arrear contra su émulo, pues lo que Altisidora ve en los infiernos es nada menos que el mismo libro apócrifo “nuevo, flamante y bien encuadernado”.³⁵ Pero vayamos por partes. Los diablos que Altisidora contempla en su descenso infernal no son unos cualesquiera; todos van “en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas”. La moda de los infiernos resulta sorprendentemente similar a la de la corte y a la que gasta el Pancracio de Roncesvalles que en la *Adjunta al Parnaso* hace de posta de Apolo: “Hijos deste cuello eran dos puños chatos, que, comenzando de las muñecas, subían y trepaban por las canillas del

brazo arriba, que parecía que iban a dar asalto a las barbas. No he visto yo yedra tan codiciosa de subir desde el pie de la muralla donde se arrima hasta las almenas, como el ahínco que llevaban estos puños a ir a darse de puñadas con los codos. Finalmente, la exorbitancia del cuello y puños era tal, que en el cuello se escondía y sepultaba el rostro y en los puños los brazos".³⁶

Estos tan atildados demonios han sustituido su medieval peloteo con las almas por libros, que utilizan, como hicieran los poetas en el libro VII del *Viaje del Parnaso*, como arma arrojadiza.³⁷ Pero ni siquiera el juego les contenta y, ganen o pierdan, están siempre quejosos: "en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían".³⁸ Como los poetas convertidos en calabazas y guiados como cerdos en el *Viaje*, ésta es también una "piara gruñidora", dividida en bandos contrarios y permanentemente enfrentados. Esta secta que se arroja libros y se maldice no es otra que la de los mismos poetas del *Viaje*, y el infierno de Altisidora, como ha explicado Michel Moner, "métaphore corrosive de ce petit monde agité des lettres madrilènes où auteurs, imprimeurs et libraires —sans oublier les lecteurs— s'entredéchirent à qui mieux miéux".³⁹ Ésa era, para Cervantes, la natural guarida de un Avellaneda nacido —y ahora muerto y desahuciado por los propios demonios— en los agrios y violentos parnasillos literarios de la corte.

La sátira literaria atraviesa todo el episodio y, como en el *Viaje*, es Garcilaso quien sirve de contrapunto a la mala poesía, primero en las estancias del poeta mancebo vestido a lo romano y luego en la cita que Altisidora hace de la *Égloga* I. La cosa llega a tal punto que el poetilla entra nocturnamente en los aposentos de don Quijote con el solo objeto de justificar su robo literario: "entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiera, y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento". Este amigo de los versos ajenos parece atenerse a las disposiciones sobre el hurto poético dictadas por Apolo en la *Adjunta al Parnaso* y al ejemplo singular del pintor Orbaneja, que Cervantes vuelve a traer a colación pocas páginas más adelante, con la intención evidente de dar en la cabeza a Avellaneda.⁴⁰ Ya lo habían hecho los diablos que censuraron la imposible imitación de Avellaneda por no ser obra de "su primer autor" y ser tan mala, "que si de propósito yo mismo _dice un demonio_ me pusiera a hacerle peor, no acertara". Como los otros libros condenados, llenos "de viento y de borra",⁴¹ esto es, hinchados y huecos, el de Avellaneda, desencuadernado de un papirotazo y con las tripas fuera, queda postergado en los abismos del infierno y limitado a una simple y engañosa "visión", pues, como al punto afirma don Quijote, "no hay otro yo en el mundo".

ENTRE LOCOS ANDA EL JUEGO

En el prólogo de 1615, donde Cervantes da por terminada su réplica, todavía se atribuye a las "tentaciones del demonio" el arrebató de locura que ha llevado a Avellaneda a creer que podía "componer e imprimir un libro", pero aquí el tema central viene marcado por los dos cuentos de locos, el del sevillano que inflaba los perros con un cañuto y el del cordobés que los lapidaba con un considerable canto.⁴²

El asunto de la locura ya estaba implícito en la simbología del aire, pues, como ha escrito Augustin Redondo, "el tema del objeto henchido de aire va unido al de la locura y se presta a una serie de juegos, ya que el loco tiene la cabeza vacía, llena de aire";⁴³ y con ello Cervantes respondía al de Tordesillas, que había acudido al motivo de la locura en el capítulo final de su libro, una suerte de epílogo y envió donde un loco erudito encerrado en la Casa del Nuncio de Toledo agrede violentamente a don Quijote.⁴⁴ Las historias de locos se siguen en el capítulo I, con el licenciado mitológico del barbero y su sintomático diagnóstico sobre "los celebros llenos de aire",⁴⁵ que enlaza con el viento bajo cuya traza se había venido presentando al segundo y falso *Quijote*.

La crítica ha pasado sobre estos cuentecillos como sobre ascuas, limitándose a señalar su intención crítica para con el apócrifo, sus raíces folclóricas o sus dificultades.⁴⁶ Y lo cierto es que, a pesar de su aparente sencillez, han resistido tenazmente y resisten el asedio de la lectura.⁴⁷ Es obvio que se escribieron contra Avellaneda, pues a él los dirige el autor con la supuesta mediación de sus lectores, y que con ellos pretende, al menos, acusarle de loco. No sólo eso, también lo tacha de haber hecho un trabajo inútil e irrisorio,⁴⁸ y, por medio de la figura emblemática de la hinchazón del perro, pone su libro en parangón con las calabazas y odres flotantes, con las vejigas del moharracho, con el hueco y desmesurado cuerno y con los libros de viento y borra. El segundo de los cuentos cobra cierto sentido a la luz del *Viaje del Parnaso*, donde se arrojan libros como proyectiles y donde Jusepe de Vargas recibe el cantazo de un singular soneto:

Un libro mucho más duro que un canto
a Jusepe de Vargas dio en las sienes,
causándole terror, grima y espanto.
Gritó, y dijo a un soneto: "Tú, que vienes
de satírica pluma disparado,
¿por qué el infame curso no detienes?"
Y cual perro con piedras irritado,
que deja al que las tira y va tras ellas,
cual si fueran la causa del pecado,
entre los dedos de sus manos bellas
hizo pedazos al soneto altivo,
que amenazaba al Sol y a la estrellas.⁴⁹

La buscada coincidencia de motivos con el *Viaje del Parnaso* viene a reforzar la intención literaria con que se escribieron ambos cuentos. Las conclusiones que Cervantes extrae de ellos, "¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?" y "este historiador... no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas", tienen su continuidad en el capítulo III, donde además de acudir al ejemplo de Orbaneja, se afirma, con el blanco puesto en el antagonista, que "los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa", que "para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester gran juicio y maduro entendimiento" o que "hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si

fuesen buñuelos", remitiendo de nuevo al exceso, la precipitación y la vaciedad de Avellaneda.⁵⁰

Varias páginas atrás, en la aprobación del licenciado Márquez Torres, a la que, según parece, no fue ajena la mano útil de Cervantes, se encuentra la respuesta expresa a los ataques y el estilo del apócrifo. Sólo una vez, si exceptuamos el agresivo prólogo, se detuvo Avellaneda a afear el estilo cervantino. Fue en el capítulo XXXI, donde don Álvaro Tarfe había tomado la palabra para mencionar, en referencia a la primera parte, "no sé qué anales que andan por ahí en humilde idioma escritos".⁵¹ Precisamente, lo primero que Márquez Torres ensalzó en Cervantes fue el "humilde idioma": "la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación, vicio con razón aborrecido de hombres cuerdos".⁵² Lo que se viene a decir, en fin, es que la llaneza en la lengua es cosa de gente sensata y cuerda y que la afectación, más bien de locos, que hinchan los perros con el exceso de ornato.

LA HINCHAZÓN RETÓRICA: UNA PROPUESTA DE FUENTES

Los objetos hinchados se convirtieron, pues, en emblema de una censura literaria, que apareció en la obra cervantina entre 1613 y 1614 y que utilizó repetidamente contra el libro de Alonso Fernández de Avellaneda. La cuestión está ahora en determinar de dónde procede esa metáfora, qué significa con exactitud y por qué fue entonces cuando Cervantes acudió a ella. La hinchazón era un concepto descrito en las retóricas de la época y su primera formulación se encuentra en el tratado *Sobre lo sublime*, atribuido durante largo tiempo a Longino. Con el término griego *to oidéin* se pretendía definir lo falaz del tono literario, lo excesivo del ornato o la exageración inadecuada:

...la hinchazón inoportuna es imperdonable, y difícilmente se adaptaría a la expresión de la realidad...

la hinchazón es uno de los defectos más difíciles de evitar. Por naturaleza, todos los que buscan la grandeza, al querer huir del reproche de debilidad y aridez de estilo, van a dar en este vicio, convencidos de aquello de que fallar en lo grande es, no obstante, un error noble.

...la hinchazón, tanto en el cuerpo como en el lenguaje, es mala, superflua e irreal, y nos conduce muchas veces a la situación opuesta, porque nada hay, se dice, más seco que un hidrópico.⁵³

Como puede deducirse, el asunto no sólo tenía que ver con el ornato, sino también con la verosimilitud y, por ello, aparece fuertemente unido a las censuras contra la hipérbole, también presentes en el tratado *Sobre el estilo*, atribuido a Demetrio de Falero, donde se lee "toda hipérbole parece particularmente fría, porque parece imposible" y en que se aporta el ejemplo, de enorme éxito posterior, de "cierto escritor que, describiendo al Cíclope que lanza una roca contra la nave de Odiseo, dice: 'Las cabras pacían sobre la roca al ser ésta lanzada'. La frialdad se da porque el pensamiento es exagerado e imposible".⁵⁴

Partiendo de la autoridad de los dos tratadistas griegos, que contaron desde fecha temprana con ediciones renacentistas,⁵⁵ Torquato Tasso, autor ya próximo a Cervantes y cuyos tratados retóricos bien pudo conocer,⁵⁶ aún el juicio de la hinchazón y la hipérbole con la cacozelia o *affectatio*, la mala y amanerada imitación, según lo expuesto al respecto por Quintiliano. En sus *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso retomó el concepto del *Sobre lo sublime* y lo ejemplificó con las mismas cabras de Demetrio:

La magnificenza dello stile nasce da le sopradette cagioni; e da queste stesse, usate fuor di tempo, o da altre somiglianti, nasce la gonfiezza: vizio sì prossimo a la magnificenza. La gonfiezza nasce da i concetti, se quelli di troppo gran lunga eccederanno il vero: como che nel sasso lanciato dal Ciclope, mentre era per l'aria portato, vi pascevano suso le capre; e simili. Nasce da le parole la gonfiezza, se si userà parole troppo peregrine e troppo antiche, epiteti non convenienti, metafore que abbiano troppo dell'ardito e dell'audace. Da la composizione delle parole nacerà la tumidezza, se la orazione non solo sarà numerosa, ma sopra modo numerosa.... Il gonfio è simile al glorioso che de' beni che non ha sì gloria e di quelli che ha usa fuor di propósito.⁵⁷

Unido al problema de la verosimilitud, como en los *Discorsi* de Tasso, el concepto retórico de hinchazón pasó a España a principios del siglo XVII, para convertirse en uno de los lugares comunes en la polémica gongorina. Recapitemos. El 11 de mayo de 1613, cuando Cervantes tenía entre manos el *Viaje del Parnaso*, Góngora escribió al cronista real Pedro de Valencia solicitando para el *Polifemo* y para la *Soledad primera* una "censura rigurosa y crítica". El humanista respondió varias semanas después, el 30 de junio, con una carta censoria, donde señala en la poesía de su amigo los excesos de la hinchazón, ejemplificándolos con fragmentos completos del tratado *Sobre lo sublime* y de Demetrio:

Dionysio Longino dize que ai poetas que quanto más se empinan i piensan que se inflaman con furor divino, no dizen furores ni grandezas, sino hinchazones levantadas con ventosidad i bulto de palabras vanas, que hazen lo contrario de lo que se pretende. Porque no ai cosa más flaca ni más seca i falta de carne maciça i de nervios que el hydrópico.⁵⁸

El concepto reaparece regularmente en las dos redacciones de la carta: "las (faltas) que proceden de affectación de hincharse i decir extrañezas i grandezas"; "Lea v.m.... en un librito, *De elocutione*, de Demetrio Phalereo, i en otro admirable, *De Sublimitate*, de Dionisio Longino, que a fe que ponen sal en la mollera predicando contra la hinchazón, affectación, bageza, frialdad, extrañeza"; o "se an de considerar los dichos levantados i estraños en las poesías i oraciones, no sea que se hallen hinchadas i vanas después de abiertas i desembueltas muchas destas sentencias que tienen apariencia de grandeza por lo mucho inútil i baladí con que van envueltas i embarradas"; para terminar elogiando la poesía del cordobés, pues "tiene grandeza tal que no a menester hinchazón postica".⁵⁹ En fin, Pedro de

Valencia resumió el pensamiento del *Sobre lo sublime* en una "principal regla": "que el pensamiento sea grande, que si no lo es, mientras más se quisiere engrandecer i extrañar con estruendo de palabras, mas hinchada i ridícula sale la frialdad"; a lo que añadió el ejemplo de Demetrio, donde "nota las hipérboles que se hazen ridículas por increíbles o incogitables, como la del que dijo que en el peñasco que a la nave de Ulises arrojó el Cíclope, 'cabras ivan pasciendo descuidadas (por los aires)'"'.⁶⁰

Aunque Pedro de Valencia fue un experto traductor de lengua griega, y el Brocense, su maestro en Salamanca, llegó a decir de él que sabía "más griego que Erasmo",⁶¹ no hay que descartar la posibilidad de que, además de la lectura directa de los dos tratados griegos, tuviera conocimiento de los discursos de Tasso, donde por primera vez aparecen ligados ambos autores en la censura de la hinchazón retórica. Sea como fuere, lo cierto es que el asunto, bajo la autoridad de Demetrio y el pseudo Longino, cuajó en la polémica gongorina, y sus ecos todavía se encuentran, en esos mismos años de 1613 a 1615, en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* de Juan de Jáuregui, traductor de Tasso, cuyo retrato y amistad recordó Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares*.⁶²

En un debate del que, cómo no, tampoco estuvo al margen Lope, Cervantes, a lo que sabemos, participó con unos versos del *Viaje del Parnaso*, cuyas alusiones sólo pueden explicarse en el marco de la polémica gongorina:

De llano no le deis, dadle de corte,
estancias polifemas, al poeta
que no os tuviere por su gufa y su norte.
Inimitables sois, y a la discreta
gala que descubris en lo escondido,
toda elegancia puede estar sujeta.⁶³

Lo "de llano", las "estancias polifemas" o el encomio de la "discreta gala" y la "elegancia" confirman que Cervantes estaba en el ajo de la polémica gongorina y en el mismo y favorable bando que Pedro de Valencia, pues, después de haber hecho un encendido elogio de Góngora en el capítulo II del *Viaje*, donde el cordobés deshace cuatro banderas enemigas con un cartapacio de sus versos,⁶⁴ sintió la obligación de salir en defensa de su nueva poesía. De la relación de Cervantes con Pedro de Valencia no queda otro testimonio que su presencia compartida en los mismos ámbitos cortesanos a partir del año 1607. Entre los valedores del humanista estaban don Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, ensalzado en el *Quijote* de 1615, o el conde de Lemos, a quien Cervantes, por su parte, dirigió entonces cuatro de sus libros. El círculo de amistades de ambos escritores incluía además a capellanes y predicadores reales como fray Hortensio Félix Paravicino, fray Josef de Valdivielso o el licenciado Márquez Torres, y, por si fuera poco, Cervantes dedicó nada menos que quince elogiosísimos versos del *Viaje del Parnaso* a Lorenzo Ramírez de Prado, sobrino de Pedro de Valencia y pésimo poeta, en los que hace memoria de la adversa fortuna sufrida por su familia.⁶⁵

En esta situación, no puede descartarse la posibilidad más que probable de que Cervantes leyera la carta censoria de Pedro de Valencia sobre el *Polifemo* y la *Soledad primera*. Allí, o acaso en los *Discorsi* de Tasso, hubo de encontrar la noción retórica de hinchazón, vinculada a la cuestión, capital en la obra cervantina, de la verosimilitud. De hecho, es sólo a partir de 1613, cuando, en plena composición del *Viaje*, empieza a cobrar el valor y sentido que hemos venido viendo. Incluso en la unión, que ideó Tasso y luego se continuó en otros autores, entre la censura del vicio de la hinchazón en el tratado *Sobre lo sublime* y la imagen traída por Demetrio del cíclope lanzando una piedra para ejemplificar la hipérbole pudiera encontrarse el estímulo que llevó a Cervantes a ligar el cuento del loco que hinchaba sus perros con el del cordobés que aplastaba con cantos los perros ajenos. En Tasso o, más probablemente, en los textos de la polémica gongorina, Cervantes estudiaría el concepto y, subrayando el sesgo cómico que ya tenía en los tratadistas griegos, lo convirtió en sátira contra la mala literatura, para luego cifrar en él buena parte de sus ataques contra el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda y, tampoco ha de olvidarse, contra Lope. Tuvo el acierto, eso sí, de hacer visible la dimensión emblemática de la hinchazón, y plasmarla ante nuestros ojos en forma de odres y calabazas, vejigas hinchadas, cuernos huecos o libros y perros inflados por el viento, que sostienen, para más festiva invención, los falsos demonios y locos verdaderos que dieron máscara a Lope y a su encubierto amigo Avellaneda.

NOTAS

¹ *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 242.

² *La Galatea*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 194.

³ *Don Quijote de la Mancha* (II, 26), ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, págs. 848 y 849. En adelante, *DQ*.

⁴ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 390.

⁵ "La metáfora del libro en Cervantes", *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, II, págs. 579.

⁶ *Viaje del Parnaso*, II, 388-390, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1997. En adelante, *Viaje del Parnaso*.

⁷ *The solitary journey: Cervantes's Voyage to Parnassus*, New York, Lang, 1991, pág. 147. La misma Lokos apunta en su excelente libro la correspondencia del texto cervantino con el emblema 18 de la segunda centuria de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1610, fol. 118), donde la imagen de un monte con nubes tiene como *inscriptio* los siguientes versos: "Los grandes montes, altos y encumbrados, / son de ordinario estériles, sin fruto, / de procelosas nubes rodeados, / zelan sus cumbres con oscuro luso: / Tales son los señores que endiosados / que saben poco...". Márquez Villanueva, por su parte, traslada el episodio de lo literario a lo personal, señalando que la caída de Lope de una nube "ha de ser decodificada como punzante emblema alusivo a la mayúscula vanidad de Lope" ("El retorno del Parnaso", *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 213-214).

⁸ *Viaje del Parnaso*, V, 180 y 187-192. La principal queja del dios marino está en el relleno retórico de los poetastros, que “en sus versos han dicho cien mil veces: / “azotando las aguas del mar cano...”. En nombre de la verosimilitud, Venus asiente: “Ni azotado ni viejo me pareces” (*Ibid.*, V, 160-164).

⁹ *Viaje del Parnaso*, V, 229-230, 236-237 y 242-243; y V, 213. Elías L. Rivers ha llamado la atención sobre la cita garcilasiana: “Este último verso, parodia del verso final de la Elegía II de Garcilaso, nos hace pensar simultáneamente en el gran poeta clásico de principios del siglo XVI y en los poetas de principios del XVII en sus academias madrileñas, tan grotescamente caricaturizadas por Cervantes” (“Cervantes, poeta serio y burlesco”, en *Cervantes*, ed. Claudio Guillén, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 220). En el capítulo siguiente, tratando de la Vanagloria, Cervantes también utiliza tres referencias a Garcilaso entre su censura de la hinchazón: “Al dulce murmurar” (VI, 115), “el áspid ponzoñoso está escondido” (VI, 225) y “con cantos no aprendidos” (VI, 239), relacionados respectivamente con la *Égloga* I, 1; *Égloga* III, 131-132; y *Égloga* II, 68, que ya fueron identificados, en los dos últimos casos, por el propio Rivers en su edición del *Viaje del Parnaso*. *Poesías varias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 215 y 149.

¹⁰ *Viaje del Parnaso*, V, 251-252.

¹¹ Así lo señala J. García García en su “Intención crítica del *Viaje del Parnaso*: en torno a la adulación y la vanagloria”, *Anthropos*, 98/99 (1989), págs. 81-84 y, en términos próximos, en “*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 333-348. Siguen esa línea de interpretación, en unas excelentes páginas, Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla en su introducción al *Viaje del Parnaso*, ed. cit., págs. XXVI-XXXI. El vínculo moral entre la hinchazón y la locura ya lo recogió Pedro Mexía en su descripción alegórica del Favor, sobre los epigramas de Bartolomé Dardaño: “Poeta. —También es razón que me digáis de qué se muestra tan hinchado y ambicioso. Apelles. —Porque bien sabéis que las prosperidades desatanan y ciegan el entendimiento” (*Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, II, pág. 387).

¹² *Viaje del Parnaso*, VI, 61-63; VI, 80; VI, 86; y VI, 110-111.

¹³ *Viaje del Parnaso*, VI, 119-120 y 142-143; VI, 127-128 y 131; VI, 176; y VI, 208-209. Como explicaba el maestro Correas, “Empreñarse del aire. Los que se aficianan de cosa no buena, o creen de ligero”; a lo que añadía el refrán “Empreñate del aire, compañero, y parirás viento” (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992, págs. 568 y 184).

¹⁴ *Viaje del Parnaso*, pág. 170. En el capítulo VIII, 167-168 se recomienda el rapé para “los váguidos... de cabeza / de algún poeta de cerebro flaco”. Y, como explica Covarrubias, *váguido*, derivado de *vagus*, ‘vacío’, “Es un desvanecimiento de cabeça, por estar vacía de buenos espíritus y ocupada de ciertos humores que andan a la redonda” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989, pág. 989 b 60). La *Adjunta*, con sus “Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apoio envía a los poetas españoles”, debe no poco a las *Pregmáticas del desengaño contra los poetas güeros*, que Quevedo dirigió años antes contra las vacuidades líricas del momento. Para el texto y la datación de las *Pregmáticas*, véase Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1987, págs. 91-98 y 32-33. El vínculo del *Viaje* con el opúsculo quevedesco ya fue señalado por don Aureliano Fernández-Guerra (Cfr. Francisco de Quevedo, *Obras* [BAE 23], Madrid, Atlas, 1946, págs. XXIV y 437-438).

¹⁵ A ello pudiera apuntar la apolínea disposición sobre la usurpación literaria: “Item, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco” (*Viaje del Parnaso*, pág. 174). Por otro lado, y aunque sea simple fruto de la casualidad, no está de más apuntar que el mismo monasterio de Atocha donde se desarrolla la *Adjunta* aparece, con un muy destacado papel, en el “cuento de los felices amantes”, insertado por Avellaneda en su obra.

¹⁶ *Viaje del Parnaso*, pág. 168. De hecho, Rodríguez Marín propuso como trasunto del soneto mencionado uno de Lope contra Cervantes: “Pues nunca de la Biblia digo lé” (*Viaje del Parnaso*, Madrid, C. Bermejo, 1935). Lo mismo apunta Joaquín de Entrambasaguas, con alguna variante del soneto: “Yo que no sé de los, de li ni le” (*Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, I, pág. 117).

¹⁷ *Viaje del Parnaso*, pág. 171.

¹⁸ *Viaje del Parnaso*, V, 210, 213 y 217-218. El almidón ha de entenderse como dureza de ánimo y excesivo formalismo literario; así, al menos, se deduce de la alusión final del prólogo a las *Novelas ejemplares*, impreso un año antes, donde pide paciencia para “llevar bien el mal que han de decir de mí mas de cuatro sutiles y almidonados”.

¹⁹ No es éste momento de entrar en la cuestión, pero, hoy por hoy, disponemos de testimonios suficientes para afirmar que, a pesar de lo estrecho del tiempo que va desde la impresión del apócrifo a la de la segunda parte verdadera, la reconstrucción que llevó a cabo Cervantes en las partes ya escritas y en las por escribir fue mayor de lo que en principio pudiera pensarse. Por mi parte, estoy convencido de que casi todos los episodios que aquí nos ocupan fueron compuestos tras el conocimiento y lectura de Avellaneda.

²⁰ Monique Joly apuntó las raíces folclóricas del diablo carretero y lo vinculó a este episodio cervantino: “On peut le penser, surtout si l’on songe que c’est à deuz reprises sous la forme d’un diable ‘charretier’, ‘cocher’ ou ‘postillon’ que le Diable apparaît à Don Quichotte (II, 11 et II, 34)” (*La bourle et son interpretation*, Lille/Toulouse, Université Lille III/Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, págs. 484-485).

²¹ Como ha señalado Stefano Arata, “la descripción del atuendo de los faranduleros reproduce casi literalmente las indicaciones de vestuario del manuscrito lopesco” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, vol. II, pág. 132). Véase, asimismo, Leonard Mades, “El ‘Auto de las cortes de la muerte’ mencionado en el *Quijote*”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), págs. 338-343. Sobre el episodio como danza de la muerte, véase Michel Moner, *Deux temes majeurs (l’amour-les Armes et Les Lettres)*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1986, págs. 89-90 y James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1999, pág. 413.

²² *DQ* II, 11, págs. 713-717. El personaje pasa de simple moharracho a ser el “demonio bailaror de las vejigas”, “el Diablo con el rucio” o “el Demonio farsante”, hasta el punto de hacerse necesario al narrador diferenciarlo luego de “el Diablo carretero”. Tanto David Gilitz (“La ruta alegórica del segundo *Quijote*”, *Romanischen Forschungen*, LXXXIV [1972], pág. 109), como Cesare Segre (*Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 213) subrayan esa confusión o identificación de lo ficticio y teatral con la realidad.

²³ Sobre los bojigangas, que acompañaban a un monstruo también infernal como la tarasca y asustaban a la gente golpeándola con vejigas hinchadas en la celebración del

Corpus, véase Francis C. Very, *The Corpus Christi Procession: A Literary and Folkloric Study*, Valencia, Talleres Tipografía Moderna, 1962, págs. 27 y 51-62, y Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 278. Tanto Rodríguez Marín como Clemencín, en sus respectivas ediciones del *Quijote*, acudieron a testimonios de la época para refrendar la base tradicional del personaje, como el tratado *De los bienes del honesto trabajo*, de fray Pedro de Guzmán, impreso en 1614, donde se recuerda que los moharraches, “daban a los que topaban (como ahora) con unas vejigas”. Augustin Redondo, por su parte, atiende a los elementos carnavalescos del episodio (“Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, LXXX [1978], pág. 62).

²⁴ *DQ* II, 51, pág. 1052. Y no está de más observar que, acto seguido, Sancho le pide a su amo que, en caso de llegar carta de su mujer Teresa, “pague vuesa merced el porte y envíeme la carta”, con similares preocupaciones postales a las que mostró el mismo Cervantes en la *Adjunta al Parnaso*, donde una sobrina, para disgusto suyo, paga un real de porte por una carta con el mencionado soneto contra el *Don Quijote (Viaje del Parnaso)*, pág. 168).

²⁵ Cfr. *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 222, n. 103.

²⁶ En realidad, también el carro o la montura asnal remiten a la demencia, como se deduce de los famosos grabados que acompañan *La nave de los locos* de Sebastian Brandt. Helena Percas de Ponsetti (*Cervantes, the Writer and the Painter of Quixote*, Columbia, University of Missouri Press, 1988, pág. 22) y Giuseppe Di Stefano (“Venid, mochachos, y veréis el asno de Sancho Panza...”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII [1990], pág. 897) ya apuntaron el vínculo de la locura carnavalesca y el infierno en este episodio.

²⁷ *Art. cit.*, pág. 133. Con más que notable discreción, Pierre L. Ullman apuntó cómo la acción del boijanga “prefigures Sansón’s irrational wish for revenge at the end of chapter XV he has been bested by a madman” (“An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco’s Disguises”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. J. M. Solà-Solá, A. Crisafulli y B. Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pág. 225).

²⁸ Aval a favor de esa relación del episodio con el libro de Avellaneda es la mención, al final del capítulo, de “la Muerte con todo su escuadrón volante” (*DQ* II, 11, pág. 718), como parodia del recurrente uso de la terminología militar que se hace en el *Quijote* apócrifo: “¿Viene un escuadrón volante o viene por tercios?” (Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 282). James Iffland, basándose en la presencia de moharraches y gigantes en las fiestas del Corpus, relaciona este episodio con la trama protagonizada en Avellaneda por el gigante Bramidán (*Op. cit.*, pág. 413).

²⁹ *DQ* II, 34, págs. 917-918.

³⁰ *DQ* II, 62, pág. 1146. En el entremés de *La cueva de Salamanca* Cervantes encontró lugar para repetir el chiste: “parecen diablos muy honrados y muy hombres de bien” (*Entremeses*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 167). Por su parte, Anthony Close ha establecido un vínculo entre el fragmento y la relación de la representación de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, en noviembre de 1614 y en los jardines del duque de Lerma, que se imprimió como apéndice de la comedia (“Seemly Pranks: The Palace Episodes in *Don Quijote* Part II”, en *Art and Literature in Spain, 1600-1800. Studies in Honour of Nigel Glendinning*, ed. C. Davis y P. J. Smith, Londres, Tamesis Books, 1992, págs. 76-77).

³¹ Martín de Riquer ya advirtió la muletilla avellanedesca y el posible uso irónico que de ella hizo Cervantes en este episodio. Cfr. Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, I, pág. 130, nota 8.

³² Sobre los cuernos en el apócrifo, véase *ibid.*, págs. 260-262, en especial, las notas 14, 15 y 16. La búsqueda del diablo y su parlamento mantienen un cierto paralelo con las palabras del fingido gigante Bramidán de Tajayunque en el capítulo XII de Avellaneda (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. cit., págs. 378-379).

³³ No hay que olvidar que en un episodio tan directamente dirigido contra Avellaneda como el de la cabeza encantada de don Antonio Moreno se insiste en subrayar la oquedad del artificio (*DQ* II, 62, págs. 1141-1142). Monique Joly ha relacionado esta cabeza con la crítica antiavellanedesca (“Las burlas de don Antonio”, en *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, págs. 122-123). Por otro lado, indicio de una composición próxima entre este capítulo XXXIV y los episodios barceloneses, donde tan presente está el de Tordesillas, pudiera ser la descripción del jolgorio caballeresco en términos cercanos: “cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lililíes agarenos” (*DQ* II, 34, pág. 919) y “En esto, llegaron corriendo, con grita, lililíes y algarazas, los de las libreas adonde don Quijote suspensado y atónito estaba...” (*DQ* II, 61, pág. 1131). Y recuérdese que el asunto de las libreas fue empleado extensamente por Avellaneda y denostado luego por Cervantes (*DQ* II, 69, pág. 1115).

³⁴ *DQ* II, 68, págs. 1180-1181.

³⁵ *DQ* II, 70, pág. 1195. Márquez Villanueva (“Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 338) y Luis A. Murillo (*A Critical Introduction to Don Quixote*, Nueva York, Peter Lang, 1988, págs. 255-256) han querido ver en la mención del apócrifo una pulla que Altisidora lanza contra don Quijote.

³⁶ *Viaje del Parnaso*, pág. 163. Esos mismos puños que Altisidora atribuye a sus demonios los gastaban las seis dueñas de su simulado cortejo funerario: “todas levantadas las manos derechas en alto, con cuatro dedos de muñecas de fuera, para hacer las manos más largas, como ahora se usa” (*DQ* II, 69, pág. 1188). En torno a esta moda, véase Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1951, pág. 405. La coincidencia de temas y motivos entre el *Viaje del Parnaso* y algunos lugares del *Quijote* de 1615 ha llevado a proponer una composición paralela o próxima. Sirva de ejemplo, además de los episodios aquí relacionados, la caracterización de las seguidillas en el *Viaje* I, 274-276 y en *DQ* II, 38, pág. 944, ante cuya similitud Rodríguez Marín anotó: “¿quién sabe si ambos pasajes no se escribieron en un mismo día?”. Pero más bien parece que Cervantes volvió sobre lugares del *Viaje* para afeanar a Avellaneda.

³⁷ Para el juego de pelota de los diablos, véase Daniel Devoto, *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 131-135. René Girard, por su parte, ha subrayado la complementariedad de los jugadores, similar a las de los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda: “Este juego de la pelota simboliza perfectamente el carácter recíproco que adopta la imitación en la doble mediación. Los jugadores son opuestos, pero semejantes e incluso intercambiables, pues realizan exactamente los mismos gestos. La pelota que se envían mutuamente significa el vaivén entre el sujeto-mediador y el mediador-sujeto. Los jugadores son pareja, es decir que se entienden, pero sólo para el desentendimiento. Nadie quiere

perder y, sin embargo, cosa extraña, en ese juego sólo hay perdedores" (*Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, pág. 96).

³⁸ DQ II, 70, pág. 1194. Al parecer era condición propia del diablo, según las creencias de la época. El cronista Pedro de Valencia, en el resumen que hizo en 1611 de los procesos de Zugarraurdi, recoge que el diablo tiene "semblante melancólico y que siempre parece que está enojado" ("Suma de las relaciones de Logroño, acerca de brujos", en Pedro de Valencia, *Obras completas. VII Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, dir. Gaspar Morocho, León, Universidad de León, 1997, pág. 310). No es imposible que este interés por lo diabólico, como la presencia de las brujas en el *Coloquio de los perros*, pudiera estar motivado por el eco de los procesos navarros.

³⁹ *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, pág. 25.

⁴⁰ DQ II, 70, pág. 1196-1197 y II, 71, pág. 1203. La relación entre los dos textos ha sido puesta de relieve por Monique Joly (*Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, ed. cit., II, pág. 236). Edward Riley también llamó la atención sobre la "similitud irónica entre la manera en que don Quijote y Sancho tratan ahora a Avellaneda y la manera en que han tratado a Benengeli en el capítulo 3" (*Op. cit.*, pág. 330). Sobre el carácter literario del fragmento, véase Monique Joly, "Muerte y resurrección de Altisidora", en *Études sur Don Quichotte*, ed. cit., págs. 199-200.

⁴¹ DQ II, 70, pág. 1194. Como anota Augustin Redondo: "Lo de la borra viene a acentuar el carácter insustancial del libro. En efecto, si en sentido propio de la palabra, la borra es el pelo corto que tiene la res y se utiliza para llenar pelotas y cojines, también se emplea el término para designar la hez, lo que carece de valor, lo que no tiene sustancia" ("Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pág. 61, nota 58). Donatella Pini Moro interpreta el caso como "metáfora probable de la inflación de libros producida por la difusión de la imprenta" ("El Quijote y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 231).

⁴² DQ II, Prólogo, págs. 619-620. El segundo de los cuentos se recogía, según informó Eugenio Mele, en las *Facetie, motti et burle diversi* de Lodovico Domenichi, de 1548 y reimpresso en 1593 ("Di alcune novelle inserite nel *Don Quijote*", *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, V [1913], págs. 215-222).

⁴³ *Art. cit.*, pág. 61. En la misma dirección apuntan las eruditas notas de Francisco Márquez Villanueva, "La locura emblemática de la Segunda parte del Quijote", en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michel McGaha, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, págs. 105-106.

⁴⁴ La relación entre el prólogo y el texto de Avellaneda la apunta Monique Joly en su artículo "Historias de locos", en *Op. cit.*, págs. 151-161; véanse asimismo las páginas 65-66 y 712-718 de mi edición, ya citada, del *Quijote* de Avellaneda.

⁴⁵ DQ II, 1, pág. 631. Maurice Molho recordó que la historia de este licenciado loco aparece en colecciones impresas de la época ("Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo Quijote", *Cervantes*, XI [1991], pág. 98). Por su parte, José Manuel Martín Morán ha desvelado los esfuerzos y consecuentes incongruencias de Cervantes para incluir en una obra ya escrita este cuento del barbero ("Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del Quijote", *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California Press, 1994, V, pág. 141).

⁴⁶ Cfr. Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951, págs. 65-66; Elías Rivers, "On the Prefatory Pages of *Don Quijote*, Part II", *Modern Language Notes*, LXXV (1960), pág. 220; Moner, *Cervantes conteur*, ed. cit., pág. 52; Donatella Pini Moro, *art. cit.*, pág. 232; David Gitlitz, *art. cit.*, pág. 108; Maurice Molho *art. cit.*, pág. 98; y Alberto Sánchez, "El prólogo del Quijote de 1615", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1992, III, pág. 339. Sobre los prólogos del Quijote, aunque sin excesiva información relevante sobre estos cuentos de locos, véase además Américo Castro, "Los prólogos al Quijote", *Semblanzas y estudios españoles*, Madrid, Insula, 1956; Mario Socrate, *Prologhi al Don Chisciotte*, Venecia, Massilio Editore, 1974; Alberto Porqueras Mayo, "En torno a los prólogos de Cervantes", en *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, I, pág. 82; J. M. Martínez Torrejón, "Creación artística en los prólogos de Cervantes", *Anales cervantinos*, 23 (1985), págs. 161-193; y Roanne Rutman, "Los prólogos de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*", *Hispanófila*, 32 (1988), págs. 9-19; Francisco J. Martín, "Los prólogos del Quijote: la consagración de un género", *Cervantes*, 13 (1993), págs. 77-87; y María Stooppen, "El prólogo y la dedicatoria del Quijote de 1615", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. cit., págs. 305-312.

⁴⁷ Vicente Gaos, tras acudir a la erudición de Clemencín, llegó a anotar: "Es posible que este cuento tuviera con respecto a Avellaneda algún sentido que hoy se nos escapa" (*Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gredos, 1987, II, pág. 21, n. 54).

⁴⁸ Como ha explicado Augustin Redondo, subrayando esos elementos bufonescos, Cervantes viene a afirmar que "ese libro apócrifo no puede haber salido sino de la cabeza de un loco, un gran bufón" (*Art. cit.*, pág. 61). El carácter infantil de esos juegos con vejigas y perros lo resalta Covarrubias al tratar de la bexiga: "...con las de los puercos suelen los niños jugar, hinchándolas... y después que se han holgado con ella suelen reventarla saltando encima, con que da un gran estallido" (214 a 1), y el dicho: "Por Antruejo atan vejigas hinchadas a las colas de los perros". Sobre el vínculo del perro con la risa y el bufón, véase Redondo, *art. cit.*, pág. 50.

⁴⁹ *Viaje del Parnaso*, VII, 160-171. Maurice Molho presentó este segundo cuento a Cervantes aplastado "bajo la carga de otro libro más duro que las peñas" (Maurice Molho *art. cit.*, pág. 98).

⁵⁰ DQ II, 3, págs. 653-654. Sobre la relación entre prólogo y capítulo III, véase José Manuel Martín Morán, *art. cit.*, págs. 142-143, donde anota que estas palabras, aparentemente escritas en torno a la primera parte, "podrían leerse como una poco críptica alusión a la obra del tordesillesco autor". Esa unidad de sentido entre los preliminares de 1615 y los capítulos I y III se extiende a las palabras finales que Cide Hamete dirige a su pluma y al mismo capítulo LXX, para el que Donatella Pini Moro ha propuesto una composición simultánea a la del prólogo (*Art. cit.*, pág. 232).

⁵¹ *Op. cit.*, pág. 647.

⁵² DQ II, Aprobación, pág. 611. Rivers ya llamó la atención sobre este texto (*Art. cit.*, pág. 219).

⁵³ *Sublim.* III, 1, 3 y 4. Las traducciones son de José García López en Demetrio y 'Longino', *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 151-152.

⁵⁴ *Eloc.* 125 y 115. Sobre la hipérbole en el *Sobre lo sublime*, véase XXIII, 4 y XXXVIII, 3-6. La formulación codificada en la tradición grecolatina sobre la hipérbole la recoge Quintiliano, *Inst.* VIII, 6, 67-73.

⁵⁵ Además de una considerable traducción manuscrita, el tratado *Sobre lo sublime* se imprimió por primera vez en Basilea, en 1554, y el primer *De elocutione* impreso salió de las prensas de Aldo Manutius en 1508. Ambos tuvieron varias ediciones más y fueron traducidos al latín a lo largo del siglo XVI, lo que les permitió alcanzar una notable difusión entre los tratadistas italianos. Cfr. las introducciones de José Alsina Clota (*Sobre lo sublime*, Barcelona, Bosch, 1977, pág. 45) y José García López (*Op. cit.*, págs. 23-24 y 142).

⁵⁶ Según Alberto Porqueras Mayo, "es muy posible que Cervantes haya leído algunas poéticas italianas como la de Castelvetro, como sugiere Riley, y algunos teóricos italianos como Torquato Tasso". De hecho, Porqueras menciona la presencia de Cervantes en la Academia de Saldaña, donde "en 1612 leyó precisamente Soto de Rojas su *Discurso sobre la poética*, con fuerte influencia de T. Tasso y con ideas muy próximas a las que expresará Cervantes" ("Cervantes y la teoría poética", *Actas del Segundo Coloquio Internacional de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 85 y 92 n. 19).

⁵⁷ *Scritti sull'arte poetica*, ed. Ettore Mazzali, Torino. Einaudi, 1977, I, págs. 53-54. Las formulaciones de Quintiliano sobre la *affectatio* en *Inst.* II, 3, 8-9. Sobre Tasso y Cervantes, véase Alban K. Forcione, "Cervantes, Tasso, and the Romanzi Polemic", *Revue de Littérature Comparée*, 44 (1970), págs. 433-443 y Daniel Eisenberg, "Cervantes and Tasso Reexamined", *Kentucky Romance Quarterly*, 31:3 (1984), págs. 305-317.

⁵⁸ Pedro de Valencia, "Carta a Góngora en censura de sus poesías", Versión II, en Manuel M^a Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 80. De la carta se conservan dos versiones autógrafas, la primera de las cuales es probablemente un borrador, siendo la segunda la que debió de alcanzar mayor difusión en la época.

⁵⁹ *Ibid.*, Versión I, pág. 62, 64-65, 68 y 71.

⁶⁰ *Ibid.*, Versión II, pág. 80-81. En la primera versión, al ejemplo de Demetrio añadió una glosa contemporánea: "No desecharían esto nuestros poetas" (*Ibid.*, pág. 65). Pedro de Valencia conocía desde tiempo ambos tratados, pues en 1585 había pedido a Flandes, con la mediación de Arias Montano, una extensa lista de libros entre los que se encontraban, en asientos continuos *Dionisii Longini Rhetorica grace* y *Demetrii Phalerei peri hermeneias* [en griego] *grace*. Cfr. Vicente Bécares, "Arias Montano, mediador entre España y Flandes", en *Cuadernos de pensamiento*, 12 (1998), pág. 279.

⁶¹ Así lo afirmaba Juan de Robles en su *Diálogo entre dos sacerdotes, intitulados primero i segundo. En razón del uso de la barba de los eclesiásticos*, Sevilla, Francisco Lyra, 1642, fol. 16v.

⁶² Sobre la pronta y más que considerable difusión de las cartas de Pedro de Valencia en el contexto de la polémica en torno a las *Soledades*, véase Pérez López, *Op. cit.*, págs. 36-50. Un dato más en los estrechos vínculos de Jáuregui con el entorno de Cervantes es la aprobación en 1624 del *Orfeo* y del *Discurso poético* por fray Josef de Valdivielso. Para el pensamiento literario de Jáuregui contamos ahora con una excelente e ineludible monografía firmada por José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación, 2001.

⁶³ *Viaje del Parnaso*, VII, 322-327. El de "llano" fue un insulto con frecuencia utilizado contra Lope, como en el soneto "Patos del aguachirle castellana" de Góngora: "con razón Vega por lo siempre llana", o en el escrito defensivo de Jáuregui, *Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana*.

⁶⁴ Cfr. *Viaje del Parnaso* II, 50-60.

⁶⁵ Cfr. *Viaje del Parnaso*, II, 112-126. Sobre Ramírez de Prado y Cervantes, véase Francisco Márquez Villanueva, *El retorno del Parnaso*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1990, pp. 701-702. Además del prólogo de 1615, Elías Rivers menciona dos cartas autógrafas de Cervantes dando las gracias al arzobispo de Toledo por "nuevas mercedes" con fecha de 26 de marzo de 1616 (*Art. cit.*, pág. 217 n. 4). Las relaciones de Pedro de Valencia en la corte se detallan en una anónima biografía contemporánea conservada en el manuscrito 5781 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 163v.