

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicte Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
<i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrasis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
Novelas ejemplares	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

Teatro y fiesta en tres episodios del *Quijote* de 1615 a la luz de *El Cortesano*, de Lluís del Milà*

Maria Cecília Barreto de Toledo
Universidade de São Paulo

RESUMEN: En este artículo se pretende establecer algunas estrechas conexiones entre las tres primeras grandes escenificaciones burlescas del palacio de los duques –“Dulcinea encantada”, “La condesa Trifaldi” y “El viaje de Clavileño”– con la poética de los siglos XVI y XVII en el punto en que la composición cervantina se asemeja a la técnica del *teatro dentro del teatro*, asimismo, respecto a los aspectos socio culturales, con los códigos contemporáneos de buena conducta cortesana y con las fiestas palaciegas de la época, con énfasis en *El Cortesano* de Lluís del Milà.

PALABRAS CLAVE: *Quijote*; Fiestas y fastos del Siglo de Oro; Códigos de conducta cortesana; *Poéticas* españolas de los siglos XVI y XVII; Teatro dentro del teatro.

*Pues el buen deo del avisado ha de ser dulce y no como del truhan, que es amargo,
que lo mejor del cortesano es que el burlado quede contento del burlador*
Lluís del MILÀ, *El cortesano*.

Acorde con la propuesta de Anthony Close de “alcanzar un entendimiento histórico de la poética y la práctica de la ficción cómica cervantina” (Close, 2007: 13), este artículo pone de relieve algunas estrategias de composición de tres episodios del *Quijote* de 1615, cuando don Quijote y Sancho conviven con la corte de los duques: “La Dulcinea encantada”, “La historia de la Dolorida” y “El viaje de Clavileño”. Con esta finalidad, relaciono tres aspectos fundamentales de la narrativa. El primer aspecto se refiere a la forma. El artificio conocido como el *teatro dentro del teatro*, muy utilizado por los

* Las ideas que aquí se presentan fundamentan mi Tesis de Doctorado. Véase Toledo, 2018: 29-57.

novelistas y dramaturgos en los tiempos cervantinos, posibilita que las representaciones burlescas se incorporen, sutilmente, a la fábula principal. Los otros dos aspectos se refieren al contexto sociocultural: el carácter y el comportamiento de los duques que reproducen los paradigmas de los códigos de conducta cortesana, y la fiesta palaciega como reafirmación de la honra y de la riqueza de la alta clase señorial. Para terminar, sugiero una clave de interpretación coherente con los usos y las costumbres de la corte de los quinientos, teniendo como referencia *El Cortesano* de Lluís del Milà, publicado en Valencia, en 1545.

Desde el capítulo 30 hasta el capítulo 41 del segundo *Quijote*, fábulas se despliegan de fábulas, integrando una secuencia de burlas que ocurren en los primeros días de la permanencia de don Quijote y Sancho en el palacio ducal. Las nuevas aventuras, que no nacen de la mente conturbada del caballero, comienzan cuando la dupla caballeresca se encuentra con los cazadores de altanería y la gran señora (II, 30). De ese encuentro, lo principal es que la dama se identifica como miembro de la alta nobleza y lectora, así como su marido, del primer *Quijote*. Porque son lectores de la obra y porque, como don Quijote, también les gustan mucho los libros de caballería, los duques conocen las idiosincrasias de los dos aventureros. De esta manera, por pura diversión, los señores y sus criados imitan en el palacio los valores y la cortesanía del mundo caballeresco. Los anfitriones se enteran de las últimas empresas de nuestros héroes estimulando las conversaciones con el Caballero de los Leones y con su escudero.

Para entretener a sus convidados, los duques promueven dos días de fiestas en homenaje al huésped recién llegado. Organizan una caza de monte, dos banquetes y un espectáculo teatral por la noche. El magnífico espectáculo del primer día empieza recuperando los mitos leyendarios de los libros de caballería. Un gran desfile de los carros de bueyes trae demonios, gigantes, hechiceros, magos y encantadores. Y, el monumental *carro triunfal* con Dulcinea encantada y Merlín finaliza la procesión, sirviendo de tablado para la escenificación de la primera fábula que profetiza la fórmula del desencantamiento de la doncella. La puesta en escena de la tarde siguiente desarrolla, introduciendo nuevos protagonistas, el tema de la trama anterior, del deber del caballero en ayudar a las damas en dificultades. En esta oportunidad, el enredo se basa en las desgracias de la condesa Trifaldi, también llamada de dueña Dolorida, y de sus dueñas de rostros tapados. El relato de los amores de Antonomasia y Clavijo con los consecuentes encantamientos alimenta la trama de la segunda burla. Ya el enredo de la tercera y última puesta en escena, el viaje de Clavileño, pone fin al desafío que el gigante Malambruno le hizo al caballero, deshaciéndose, así, los hechizos de las dueñas, de la princesa y del poeta. Sancho acompaña a su amo, y don Quijote cumple con su deber de caballero andante, para diversión de todos.

Las tres representaciones pasan en la fiesta que a su vez hace parte de los fingimientos y representaciones del palacio creando varios planos narrativos. En el primer plano, el de la *realidad* de las aventuras de don Quijote, los duques fingen los valores y temas de las novelas de caballería incluyendo la fiesta en honor al héroe. La fiesta engloba las tres escenificaciones burlescas. Esa estrategia poética se asemeja a lo que se llama en dramaturgia el *teatro dentro del teatro*, mencionado antes, con todas sus implicaciones. Cervantes utilizó ese artificio complejo en algunas de sus obras dramáticas¹, cuando el teatro, que es ficción, puede al mismo tiempo parecer realidad, según explica Alfredo Hermenegildo:

Cuando en una obra dramática el escritor ofrece al espectador un producto artístico en que una parte de su contenido aparece como ficción, deja el resto de la pieza casi irremediablemente confundido con la realidad. Aunque todo sea ficción (Hermenegildo, 2012: 45).

O, como dice José María Díez Borque:

Cuando voluntariamente se quiere transgredir las fronteras que separan vida y representación, haciendo que alguien aparezca como persona *ficta*, frente a otra que se nos presenta *viviendo* entonces de carne y hueso, tenemos lo que se ha dado llamar *teatro dentro del teatro* (Díez Borque, 1972: 119).

Continuando con Alfredo Hermenegildo:

Siempre que un personaje se reviste de una función distinta de la que es propia en la obra marco y alguna de las figuras dramáticas asume una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya dentro de una obra una cierta puesta en escena de una acción en algún modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del teatro en el teatro o derivadas, de modo inmediato, de él (Hermenegildo, 2012: 47).

O sea, se define *teatro dentro del teatro* todo segmento en el cual un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática.

¹ Esa estrategia poética del *teatro dentro del teatro* se presenta en los entremeses *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*, y en las comedias *Los baños de Argel*, *Pedro de Urdemalas* o *La entretenida*.

Así es que en el capítulo 34 ocurre la teatralidad que puede ser interpretada como una variante del *teatro dentro del teatro*, cuando el diablo mensajero llega a caballo tocando el desmesurado cuerno y el duque le dice: “—Hola hermano correo [...]” (II, 34). En el bosque, considerando que los duques, sus convidados, don Quijote y Sancho ya actúan en el contexto fingido del universo caballeresco, todos se convierten en público espectador de la representación que empieza *in media res*; esto es, la representación del mundo caballeresco del palacio engloba las representaciones de las tres nuevas tramas. Sucede que la fábula principal se convierte en la *obra marco* que contiene las tres escenificaciones burlescas. De esa manera, Cervantes utiliza, en la narrativa, algo que se asemeja al dicho artificio de composición dramática.

Ahora bien, desde el encuentro del Caballero de la Triste Figura con los duques, los lectores contemporáneos al *Quijote* identificaban que el contexto sociocultural de la narrativa se molda según los parámetros de la vida y las costumbres cortesanas. No obstante, puede que el carácter de los duques, que por diversión burlan y engañan a don Quijote, nos parezca a nosotros lectores del siglo XXI, antipático y hasta perverso.

Por cierto, dado que los duques son caracterizados y actúan como nobles de su tiempo, se hace necesario que se conozcan algunas características de la sociedad de corte. A diferencia del sentido común de nuestros días que considera la corte como un lugar de lujo, de ostentación social y de fausto monárquico regido por la etiqueta, Roger Chartier, al presentar el clásico ensayo de Norbert Elias, la entiende como una formación social cuyas relaciones se establecen según una organización diferente de la nuestra, cuyas relaciones existentes entre los sujetos sociales engendran códigos y comportamientos originales (Chartier, 2001: 8).

La formación del buen cortesano se pautaba por normas y reglas difundidas en los códigos y tratados de conducta cuyos parámetros se fundamentaban en la discreción y prudencia. Estas dos virtudes, según aclara Maria Augusta da Costa Vieira, se confundían en las costumbres y los hábitos que, de manera general, se relacionaban, respectivamente, con el comportamiento y la moral. La moral en la sociedad de corte es conocer las costumbres y el carácter de los hombres. Poco a poco la moral social se transformaba y, consecuentemente, la conducta de los nobles se convirtió en el modelo para el hombre común que desease alcanzar éxito en la corte (Vieira, 2012: 188-190).

Desde la publicación en 1528 de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, aparecieron diversas obras como tratados, preceptivas o códigos que preconizaban la conducta deseable para el buen cortesano. Los tratadistas procuraban enseñar los rituales y comportamientos adecuados para la vida en la corte, incluyendo, por ejemplo, actuar de modo racional, saber reprimir las emociones, aprender el arte de disimular y de persuadir.

La traducción castellana del libro de Castiglione, *El cortesano*, llevada a cabo por Juan Boscán y publicada en 1534, funcionó, sin duda, como referencia para los escritores de la época. Los diálogos entre los personajes configuran una síntesis de los ideales clásicos, medievales y renacentistas europeos sobre el comportamiento adecuado para el hombre que frecuenta la corte. Valores como la urbanidad, la caballerosidad y la cortesía venían ya del medievo y de la antigüedad clásica. Pero Castiglione los retoma bajo la perspectiva del ideario renacentista, como la prudencia, la modestia, “el huir de la afectación”, etc.

Según Peter Burke, existen dos nuevos conceptos que, de modo original, Castiglione presenta y desarrolla en su obra. Por un lado, la *gracia* en tanto comportamiento ético y estético, y por otro lado la *sprezzatura* que, en la traducción de Boscán, aparece como *desprecio*, *desenvoltura* o incluso *descuidada desenvoltura*. Por cierto que Castiglione no inventó el concepto de *gracia*, no obstante él fue el primero en hacer de este término “el tema central del análisis del comportamiento” (Burke, 1998: 47). Respecto a la *sprezzatura*, Castiglione reinventa el significado ya existente en un término italiano. Con esa palabra, el autor define la actitud que el cortesano debe mantener para dar la impresión de actuar sin pensar, como una “espontaneidad producto del artificio”, explica Burke (1998: 47), que continua: “El cortesano es, en sí mismo, una obra de arte que esconde el arte bajo la apariencia de la espontaneidad” (Burke, 1998: 48). Así, “La mejor y más verdadera arte –dice Castiglione en traducción de Boscán– es la que no parece ser arte”.

Al principio, las propuestas de los tratadistas pretendían que el cortesano aprendiese a conocerse y, así, alcanzase el éxito en la vida social. Poco a poco, se difundieron nuevas prácticas de conducta y un nuevo modelo de comportamiento. En el tratado de Castiglione ya le indicaban al cortesano que la *discreción*, que se asociaba a la *gracia* y a la *desenvoltura* espontánea, era una cualidad necesaria; no obstante, la formulación más completa y acabada del concepto de *discreto* y de *discreción* sucede, pasados más de cien años, en *El discreto* de Baltasar Gracián, en 1646.

Si Castiglione se preocupó en establecer un código de conducta para la aristocracia dedicándose a los gestos más externos del individuo, Gracián, a su vez, bajo la perspectiva de la filosofía moral, se ocupó en formar los valores subjetivos del individuo. Vale destacar el carácter pragmático de las enseñanzas de Gracián, cuyo mayor ejemplo se nota en los aforismos de su *Oráculo Manual y arte de prudencia* (1647): se consideraba la *prudencia* una de las principales virtudes, muchas veces igualada a la *discreción*. Sin embargo, en sus escritos Gracián separa y sistematiza los dos conceptos. La *discreción* asocia las facultades del entendimiento, como el ingenio y la inteligencia. Y la *prudencia* se caracteriza por sus rasgos pragmáticos, como saber decidir

con equilibrio y actuar con desenvoltura de acuerdo con lo que se pretende. De esa manera, el ideal de ser *discreto y prudente* asocia una serie de capacidades y virtudes, individuales o personales, con conductas sociales características como la representación y el autodomínio de las pasiones del ánimo para alcanzar determinados fines².

De ahí viene que la acción discreta tiene la *disimulación* como el punto de partida. La *disimulación* puede suponer fingimiento o falsedad, cualidades negativas para el discreto. Interesa aquí que se note la diferencia entre los conceptos de *disimulación* y de *simulación*. Aunque ambas sean artes de fingimiento, Vieira explica que la *disimulación* difiere de la *simulación* porque la *disimulación* oculta o retrasa la verdad, en cuanto la *simulación* produce una mentira (Vieira, 2012: 179). A mediados del siglo XVII, Torquato Accetto, en su pequeña obra *Della dissimulazione onesta* (1641), formuló el mejor concepto de disimulación honesta en contrapartida a la simulación: “simúlase lo que no es; disimúlase lo que es” (Accetto, 2001: 27).

De ese modo, Cervantes, en dichos episodios, juega con los modelos y valores de los comportamientos sociales antiguos y contemporáneos fácilmente reconocidos por el lector de la época, como la urbanidad, la disciplina y la cortesanía. Los duques cervantinos, nobles versados en el arte de la discreción, simulan los comportamientos y acciones, y disimulan sus intenciones con extrema habilidad de manipulación con el objetivo de burlar al caballero manchego. Lo cómico de las escenas muchas veces se origina de las actitudes discretas y disimuladas de los ilustres anfitriones los cuales se contraponen a los otros personajes. La Dolorida también actúa discretamente cuando relata su historia, lo que les encanta a los duques. Sancho desconoce la conducta cortesana, y cuando intenta imitar a los nobles, actúa de forma inadecuada, mezclando hablas discretas con actitudes vulgares o viceversa. A veces lo cómico se basa precisamente en la imitación hiperbólica y/o inoportuna de las convenciones sociales, de lo que *se debe* o *no se debe* hacer. Además, de Castiglione a Gracián Dantisco, del inicio al fin de la centuria, todos los tratadistas dan énfasis a la necesidad que los nobles tienen, como anfitriones, de recibir bien a sus huéspedes y entretenerlos, sea en las conversaciones, sea en promover diferentes entretenimientos como cazas de monte y fiestas. El *Galateo Español* (1598) de Gracián Dantisco, obra contemporánea a Cervantes, habla de modo leve y desenvuelto sobre los comportamientos deseables e indeseables para aquel que frecuenta la corte.

Ya decía Castiglione que la caza de monte es una actividad reservada a los nobles como reafirmación de la honra (Castiglione, 1994: II, 134). Así como la caza, los espacios externos del palacio nobiliario, como escenarios simbólicos y a lo largo de los

² Respecto a los conceptos de *discreto* y de *prudencia*, véase también: Egidio, 1997: 12.

siglos XVI y XVII, se convirtieron en marcos distintivos de poder. Felipe II, motivado por sus visitas a los magníficos jardines italianos y flamencos durante sus viajes como príncipe heredero, impulsó la conservación y construcción de los jardines de España. De ahí, en acorde a los nuevos tiempos, la alta nobleza implementó los paseos y diversiones en los jardines de sus palacios, de sus villas y casas de placer (Aguilar Perdomo, 2012: 430-432). De esa manera, el jardín se convirtió en el sitio de celebraciones, en el espacio de los hechos extraordinarios, en el lugar del encuentro de las altas clases sociales que, cada vez más, replicaban en sus dominios los gustos de la realeza. En España, así como en toda Europa, los jardines se transformaron en escenarios espectaculares, reales, que se transfirieron a las páginas de las narrativas de caballería, asociándolos a las festividades y recreaciones. Aún hoy permanecen los vestigios históricos de esos jardines. Además de esto, los abundantes testimonios históricos y ficcionales confirman que se les usó para fiestas y celebraciones de la nobleza durante los siglos XV, XVI y XVII. Principalmente en ese siglo XVII, se consagró el jardín como recinto festivo y marco propicio para el desarrollo del teatro (Aguilar Perdomo, 2013: 419-421 y 2010: 196).

Procede de esas consideraciones que cuando el narrador cervantino cuenta que se sirven los banquetes en el jardín, de pronto, en la mente del lector, se entrecruzan las referencias de las fiestas palaciegas contemporáneas con las del universo de los libros de caballería. *Fiesta* era sinónimo de caza, banquetes, máscaras y representaciones teatrales. José María Díez Borque relata que la historiografía con respecto a los costes de las fiestas y del teatro palaciano seiscientistas de España es amplia y variada, y que por medio de los relatos se puede tener una idea de la complejidad y del montaje de las distintas etapas de la fiesta palaciega (Díez Borque, 2009: 70-112 y 1999: 208-215).

Por otro lado, la historia del espectáculo teatral se asocia íntimamente con la de los fastos y de las fiestas públicas y privadas. En estas ocasiones se iluminaban las calles, plazas y jardines con antorcheros y se explotaban fuegos de artificio. Era común que las fiestas siguieran por toda la noche, con máscaras o encamisadas (Ferrer Valls, 2003: 27-37). Y, considerando la complejidad de los espectáculos que componían la fiesta, figuraban representaciones teatrales completas, principalmente en la época en que el teatro ya se había alzado a la madurez de los corrales de comedia (Oleza, 2002: § 25; Díez Borque, 1997: 178-179).

A manera de las fiestas espectaculares que había visto o había tenido noticias a lo largo de su vida, Cervantes, para contar la nueva aventura de don Quijote, inserta, como componente central de la fiesta en homenaje al caballero, la escenificación de la fábula de Dulcinea encantada en el carro triunfal. Lo que le sorprende al lector es que el modo narrativo se transforma de manera imperceptible en el dramático, y que

el espectáculo se introduce de manera inesperada en medio a las conversaciones en el bosque, anunciando que algo nuevo va a ocurrir. Cabe señalar que no es la narración de una comedia a la italiana, en que las personas se dirigen a un sitio determinado. Anthony Close destaca los aspectos espectaculares del encuentro de don Quijote y Merlín en el bosque, comparándolos con la pompa y circunstancias de las fiestas cortesanas:

[...] al idear esta aparatosa fantasía, Cervantes no se inspiró directamente en las ficciones caballerescas, sino más bien en las fiestas palaciegas –máscaras, torneos, comedias, batallas fingidas, cabalgatas, fuegos artificiales– y, en menor grado, en ciertas fiestas populares, como las procesiones de Semana Santa. El espectáculo de luz y sonido tiene precedentes de sobra en los espectáculos militares o ecuestres [...], en los cuales se derrochaba a menudo pólvora y maravedíes, y había, además, predilección por el disfraz moro (evocado en el texto cervantino por la mención de lililís) (Close, 1990: 478).

El espectáculo de luz y sonido tramado por los duques cervantinos tiene precedentes de sobra en los más variados tipos de espectáculos, dice Close, en los cuales se derrochaba a menudo pólvora y maravedíes con muchos estruendos. Como ejemplo de una fiesta contemporánea al *Quijote*, Close cita la fiesta del duque de Lerma en homenaje a Felipe III en el Castelo de Denia, durante el viaje por Aragón, Cataluña y Valencia del joven monarca a la época de su matrimonio, en 1599. Con argumentación semejante, Agustín Redondo relaciona el protagonismo de la Dolorida y el viaje de Clavileño a las *Carnestolendas* de Valencia en aquella misma oportunidad, cuando “se asiste a una verdadera carnavalesización de las diversiones cortesanas” (Redondo, 1997: 421). Redondo, desvelando el sentido erótico del episodio de la Trifaldi, considera que las burlas del palacio ducal evocan dichas fiestas asociadas a los signos característicos del Carnaval. A su vez, Díez Borque, cuando habla de las fiestas públicas, enfatiza el aspecto escenográfico y textual de los *carros triunfales* que participaban de la procesión, amplificando los significados con alegorías sofisticadas por medio de construcciones ricas y lujosas, de carros jocosos, etc. (Díez Borque, 1999: 209). Esta amplificación de sentidos sucede, en la narrativa, la llegada del carro triunfal de Dulcinea encantada y Merlín.

Así es que Cervantes, a su modo, cría el contexto festivo-teatral para introducir las fantasías fabulosas y burlescas en el enredo, lo que produce al mismo tiempo la variedad y la verosimilitud de la narrativa, dos principios importantes de composición poética para los escritores de entonces (López Pinciano, 1973: II, 8), y para el escritor alcalaíno en particular. Consecuentemente el lector se admira del ingenio cervantino y se deleita en la lectura de las tramas.

A propósito del molde de la fiesta en homenaje al caballero y del carácter fingido y disimulado de los duques que mienten y fingen para divertirse y para les divertir a sus huéspedes, todo se ajusta a la mentalidad y a las costumbres de la sociedad cortesana. Entre las varias obras en línea con *Il Cortegiano* de Castiglione³ que circulaban al fin de siglo, *El Cortesano* (1545) de Lluís del Milà, por su carácter singular, puede que sea una clave adecuada para la interpretación coherente del contexto festivo del palacio de los duques del *Quijote*, y puede incluso que ilustre los paradigmas de esos personajes.

La obra del autor valenciano presenta un carácter ambiguo de crónica y de reinvencción de los hechos. Milà, él mismo un cortesano, compositor y músico de la corte de los virreyes de Valencia, en la *Epístola Proemial* expresa el deseo de formar “un caballero bien armado cortesano”, que entre sus habilidades debe “pasearse por este mundo dando ejemplo y leyes de bien vivir”, o “en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester”. El autor no reproduce el modelo preceptivo de los códigos de conducta cortesana, sino que, en tono memorialesco describe una realidad concreta, los pasatiempos y las fiestas de los duques de Calabria y virreyes de Valencia, Fernando de Aragón y Germaine de Foix, durante los años de 1526 a 1536. Esos personajes históricos se hacen *ficción* por mano del cronista.

³ El libro de Castiglione tuvo amplia influencia en España y en toda Europa, apareció en su época en más de cien ediciones, y desde de la castellana de Juan Boscán (1534) ha sido traducido a muchos idiomas hasta hoy. Además, se adaptó, imitó, criticó, censuró y reinterpretó *Il Cortegiano* en varios contextos, principalmente, en la España de Carlos V. Las intervenciones editoriales les incentivaran a los lectores, a lo largo de los tiempos, a leer la obra como un manual o libro de recetas, y, durante los siglos XVI y XVII, se proliferaron las obras sobre los códigos de conducta como guías de enseñanza y aprendizaje para los estamentos más abastados. Dentro de la tradición lúdica renacentista de juegos de salón, se reprodujeron los diálogos al modo de *Il Cortegiano* de manera más informal, introduciéndose los temas como entretenimiento o como debates intelectuales, como es el caso de *El Cortesano* de Lluís del Milà.

Sin embargo, en aquellos años se produjeron diversas obras que aluden a *Il Cortegiano*, aunque no sea citado explícitamente, como es el caso de Antonio de Guevara y de Giovanni Della Casa. Guevara, en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), cuyo número de ediciones rivaliza con el de *Il Cortegiano*, es una voz disonante respecto al individuo que forja su personalidad por las apariencias. Su obra denuncia la dinámica del mundo inauténtico que se formaba en la corte, y el autor le buscó alertar al cortesano del peligro de la vida engañosa y del lujo superfluo.

Por su vez, la obra de Della Casa, el *Galateo overo de costumi* (Treviso, 1558) o *Galateo Italiano*, es un breve tratado de urbanidad en la forma del diálogo platónico. Aunque también no muestre citas explícitas, no hay duda de que tenga el libro de Castiglione por referencia. Domingo Becerra la tradujo literalmente al francés, latín y español, con el título *El tratado de Costumbres o Galatheo* (Venecia, 1585), nombre este del criado del príncipe protagonista del libro.

No obstante, el libro de Becerra no alcanzó éxito en España sino la adaptación ampliada de Lucas Gracián Dantisco, el *Galateo Español* (Zaragoza, 1593), que tuvo gran popularidad con 26 ediciones hasta fines del siglo XVIII. Esta obra también es un tratado de urbanidad cuyo carácter ligero y divertido se dirige a todo tipo de lector. Los relatos, anécdotas y chistes funcionan como ejemplos., y “servirán de sainete y halago para pasar, sin mal sabor, las píldoras de una amable reprehensión”, dice el autor.

En el primer tercio del siglo XVI, la corte valenciana adaptó a su modo las costumbres palacianas y la cultura renacentista italiana en lo que se refiere a la lectura, a la escrita, a recitar poesías, a tocar instrumentos y principalmente a desarrollar el humor y la argucia en los chistes y burlas. Acorde con los nuevos tiempos, en el *Prólogo* Milà dice que intenta “dar modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio” (Milà, 2001: 178). Ese objetivo se traduce como un programa de enseñanza para la nobleza.

Diferentemente de los otros manuales y tratados respecto al asunto, Milà propone la conducta cortesana deseable por medio de los más variados ejemplos. Todos los personajes, reales, que gravitan alrededor de los virreyes se presentan actuando de modo ficcional, en cazas, en banquetes, en bailes, en conversaciones y disputas verbales. Las prácticas y las costumbres de la nobleza se presentan en acciones. Asimismo, la gente del palacio comparte las escenas con los ilustres anfitriones, los criados, los bufones, los huéspedes. Explica el autor que, sobremodo, en las conversaciones y en los juegos verbales los nobles debían saber expresarse y argumentar, ser divertidos e inteligentes, tener ingenio, agudeza y discreción en cualquier circunstancia y en todas las ocasiones (Escartí, 2001: 65-66).

Cincuenta años separan la publicación de *El Cortesano* de Milà de la del segundo *Quijote*. Aunque haya diferencias de épocas y de lugares, los duques de Calabria históricamente ejemplifican, con semejanzas, las actitudes y los comportamientos que caracterizan los duques cervantinos.

Como ya comentado, Fernando de Aragón y Germana de Foix participan activamente de las diversiones. Ellos y/o los demás cortesanos constantemente se proponen desafíos entre sí, ora jugando con agudezas de palabras, ora con comentarios jocosos, chistes, bromas y pullas. Es importante enfatizar que, mismo en las situaciones que generan tensión, la risa está siempre presente evidenciando el aspecto lúdico de los acontecimientos. De todo eso se infiere que los engaños y las burlas que se dirigen a don Quijote forman parte de lo que Milà llama “burlar a modo de palacio” solamente como diversión y entretenimiento.

Los duques de Calabria, así como los duques del *Quijote*, son los que promueven las cazas, los banquetes y los lujosos espectáculos teatrales. A su vez, Germana de Foix se muestra una perfecta anfitriona en su palacio implementando las conversaciones, al igual que la duquesa Elizabetta Gonzaga de la corte de Urbino d’*Il Cortegiano* de Castiglione y la duquesa del *Quijote*. Los duques cervantinos reproducen la conducta de la alta nobleza de aquellos tiempos.

Por otro lado, vale comentar las matrices caballerescas de las dos composiciones, la de Milà y la de Cervantes, aunque haya cierta diferencia en las representaciones, lo que denota el pasaje de tiempo.

Los últimos capítulos de *El Cortesano* relatan la tradicional y espectacular *Fiesta de Mayo* que tiene lugar en los jardines del palacio de los virreyes, durante tres días. La fiesta comienza con una encamisada y continua con banquetes, juegos como torneos, y representaciones teatrales. En la última puesta en escena, Mirafior, el caballero-cortesano protagonizado por el propio don Lluís, reproduce los ideales de la caballería que todavía continuaban incorporados a la mentalidad de su época, mediados del siglo XVI. El personaje muestra su valor y brillo en la representación palaciega, el cual asocia las virtudes del caballero medieval a las cualidades deseables, según Milà, del cortesano que sabe componer verso, cantar y cortejar a una dama. El episodio de Mirafior es una ficción. No obstante, muchas son las fuentes históricas que relatan cómo los nobles se transfiguran en caballeros para enseñar sus valores. Algunos cronistas de la época cuentan cómo don Fernando utilizó estos signos de caballero para demostrar su importancia y causar admiración a Carlos V, y a su corte, cuando visitó Valencia para *jurar el Furs*, es decir, jurar el derecho territorial y los privilegios del reino en 1528. En esa ocasión, el virrey recibió al emperador paramentado como un caballero (*Manuscripts del duc de Calàbria*⁴, cit. en Escarti, 2001: 23).

En el *Quijote* en general y en dichos episodios burlescos en particular, para causar la risa se imitan los valores de la caballería que todavía permanecían en el ideario novelesco en el final de la centuria. De cierto modo, don Quijote reproduce, en clave cómica, los valores del caballero que Milà concibió para su personaje Mirafior. No obstante, la figura del cortesano ya se había desvinculado de la imagen del caballero, y se había convertido en el tipo idealizado del discreto. Los duques cervantinos se comportan acorde con los parámetros de la discreción y prudencia, ya alejados de las virtudes del caballero. La comicidad del comportamiento de don Quijote se origina justamente en la reproducción anacrónica de lo caballeresco.

Por fin, si se compara las dos composiciones de la fiesta cortesana, la secuencia de los sucesos de la fiesta de los duques cervantinos es una variante de la de los duques de Calabria: desfile-procesión, banquetes, representaciones teatrales. Las puestas en escenas complementan el repertorio temático de las fiestas, y como tal, respectivamente deben ser interpretadas dentro del mismo contexto de cada una de ellas. El texto dramático de Milà está separado y perfectamente identificable en su narrativa, pero el de Cervantes se funde en la suya.

⁴ *Manuscripts del duc de Calàbria*, València, Còdexs de la Universitat de Valencia, 1991.

Las fábulas de la Dulcinea encantada, del relato de la Dolorida y del viaje de Clavileño evidencian el ingenio y habilidad cervantina de componer y narrar historias, de inventar estrategias que renueven las fórmulas desgastadas de los libros de caballerías y, mientras tanto, sin subestimar los principios de la unidad con variedad, de la admiración con verosimilitud, del deleite con decoro, todos ellos principios fundamentales de las *Poéticas* quinientistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCETTO, Torquato (2001 [1641]), *Da dissimulação honesta*, Edmir Missio (trad.), São Paulo, Martins Fontes.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2010), “Espesuras y teximientos de jazmines: los jardines em los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”, en *eHumanista*, 16, Ana Carmen Bueno Serrano y Antonio Contijo Ocaña (eds.): 195-220. Disponible en: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16> [06/09/2017].
- (2012), “Jardín, fiesta y literatura caballeresca”, en *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e Américas*, Marcia Mongelli (org.), São Paulo, Humanitas: 425-440. Disponible en: www.academia.edu/.../Jardín_fiesta_y_literatura_caballeresca <http://www.editora.fflch.usp.br/node/255> [27/03/2017].
- (2013), “El palacio fuera de palacio: prácticas arquitectónicas y festivas em jardines históricos y literarios de la temprana Edad Moderna”, en *Anales de Historia del Arte*, 23, II: 415-429. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42844 [06/09/2017].
- BURKE, Peter (1998), *Los avatares de El cortesano: lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1994 [1528]), *El cortesano*, Mario Pozzi (ed.), Juan Boscán (trad.), Madrid, Cátedra.
- CHARTIER, Roger (2001), “Prefacio”, en Norbert Elias, *A Sociedade de Corte*, Pedro Sússekind (trad.), Rio de Janeiro, Zahar.
- CLOSE, Anthony (1990), “Fiestas palaciegas en la segunda parte del Quijote”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro Virtual Cervantes: 475-484. Disponible en: www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_40.pdf [25/03/2015].
- (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Leticia Iglesias Pedroza y Carlos Conde Solares (trad.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos. Disponible en: https://books.google.com/books/about/Cervantes_y_la_mentalidad_c%C3%B3mica_de_su.html?id=RM3O8zcPLIsC [17/09/2015].

- DÍEZ BORQUE, José María (1972), “Teatro dentro del teatro, novela de la novela, en Miguel de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XI: 113-128.
- (1997) “Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey”, en *La década de oro en la comedia española, 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 167-179.
- (1999), “Espectáculos de la Fiesta – De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces”, en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), Madrid, Castalia: 207-234.
- (2009), “Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública”, en *El teatro del Siglo de Oro – Edición e Interpretación*, Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), Madrid, Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana: 79-112.
- EGIDO, Aurora (1997), “Introducción”, en Baltasar Gracián, *El Discreto*, Madrid, Alianza: 7-134.
- ESCARTÌ, Vicent Josep (2001), “Estudis introductoris: *El Cortesano* i Lluís del Milà: notes al seu context”, en Lluís del Milà, *El Cortesano*, València, Universitat de València: 11-74.
- FERRER VALLS, Teresa (2003), “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX: 27-37. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/fiesta.catalogo.pdf> [20/09/2014].
- GRACIÁN, Baltasar (2009 [1647]), *Oráculo manual y arte de prudencia*, Emilio Blanco (ed.), Madrid, Cátedra.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas (1943 [1598]), *Galateo Español*, Madrid, Atlas.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2012), “Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes”, en *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: dramaturgia e ideología*, Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en 1998, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r4d2> [19/09/2014].
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973 [1596]), *Philosophia Antigua Poética*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes.
- MILÀ, Lluís del (2001 [1545]), *El Cortesano*, Vicent Josep Escartí (ed.), Vicent Josep Escartí y Antoni Tordera (intr.), Valencia, Universidad de Valencia.
- OLEZA, Joan (2002 [1984]), “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en *Teatro y prácticas escénicas*, I, Alicante, Institució Alfons El

Magmànim, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: www.cervantes-virtual.com/obra/teatro-y-prcticas-escnicas-0/ [29/07/2013].

REDONDO, Agustín (1997), “De Don Clavijo a Clavileño”, en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia: 421-484.

TOLEDO, Maria Cecília Barreto de (2018), *A representação dentro da representação, ou marcas dramáticas em três episódios do Quixote de 1615: A Dulcinéia encantada, A condessa Trifaldi e A viagem de Clavileno*, Tese de doutorado, Maria Augusta da Costa Vieira (orient.), São Paulo, FLCH/USP. Disponible en: www.dedalus.usp.br [09/02/2019].

VIEIRA, Maria Augusta da Costa (2012), “Louco, lúcido e melancólico: dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão”, en *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil*, São Paulo, Edusp/Fapesp.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES