

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 | |

A vueltas con la belleza, en las *Novelas ejemplares*

Manuel Canga Sosa
Universidad de Valladolid

RESUMEN: Este artículo se ocupa de examinar la función que desempeña la belleza en el contexto narrativo de las *Novelas ejemplares*, donde vuelven a aparecer algunas ideas trabajadas ya en la primera parte del *Quijote*, publicada ocho años antes, y se plantea una conexión directa entre el deseo, los valores morales y la búsqueda de satisfacción. Cervantes se ha empleado a fondo para transmitir un efecto de fascinación que gravita alrededor de la figura femenina, dando juego a una serie de imágenes que retratan la ambivalencia de un ser capaz de generar reacciones contradictorias. De ahí que unas veces nos la muestre como un basilisco que atrapa voluntades y otras como una deidad que infunde el mismo respeto que las cosas sagradas. Todo invita a suponer que la belleza funciona en esta *mesa de trucos* que son las *Novelas ejemplares* como una representación que admite tres diferentes manifestaciones, demostrando la riqueza y complejidad de los textos cervantinos: como un estímulo para el deseo, como una barrera defensiva y como un símbolo moral relacionado con la práctica de la virtud.

PALABRAS CLAVE: Cervantes; Belleza; Literatura; Texto; Erotismo.

Nos ocuparemos de interrogar el papel que la belleza desempeña en las *Novelas ejemplares*, siguiendo una línea de trabajo que nos llevó a examinar la imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote* y la carta que el ingenioso hidalgo redactó para su señora mientras se hallaba en Sierra Morena emulando a Amadís de Gaula; una línea de trabajo que intenta reflexionar sobre el proceso de escritura y la experiencia del sujeto, que se va configurando en el texto mediante una combinación de signos y expresiones polivalentes que complican la lectura, haciéndola también mucho más estimulante. Cada nueva interpretación, decía Umberto Eco, permite “actualizar” los diferentes “niveles semánticos” de una obra de arte y descubrir “nuevas relaciones” entre los planos que la componen, “recurriendo incluso a mecanismos no

inmediatamente semióticos (sinestesias, asociaciones idiosincrásicas, percepciones cada vez más finas de la textura misma de la sustancia expresiva) para conocer cada vez mejor la índole peculiar de ese objeto” (1990: 254).

El fenómeno de la belleza ha generado numerosas polémicas entre los especialistas, los cuales se han visto obligados a forzar su imaginación para intentar explicar algo que desborda los límites del lenguaje y desafía al entendimiento, que no puede reducirse a un mero conjunto de reglas ni proporciones matemáticas. De hecho, en uno de los primeros diálogos platónicos escuchábamos a Sócrates discutir con un sofista vanidoso para tratar de averiguar cuál era la esencia de la belleza y concluir el debate de forma abrupta con un proverbio lapidario que decía: “Lo bello es difícil” (Platón, 1981)¹. Tan difícil que llevó a Quevedo a afirmar, siglos después, en relación con Floralba, que la belleza “Puédese padecer, mas no saberse; / puédesse codiciar, no averiguarse, / alma que en movimientos puede verse” (1990: 334).

A diferencia del pintor, que cuenta con la posibilidad de mostrar e imponer imágenes, el escritor está obligado a manejar las herramientas que el lenguaje le proporciona para despertar la imaginación entre sus lectores y transmitir los efectos de la belleza, teniendo en cuenta que ese efecto de contagio o sugestión no depende tanto del contenido objetivo de una frase o una palabra como del tono y la expresión que determinan su sentido, del modo en que el escritor lo percibe y comunica. Su eficacia depende sobre todo de la enunciación, entendida como “el acto mismo de producir un enunciado” (Benveniste, 1999: 83). Un acto que compromete al escritor con su palabra.

Los textos de Cervantes nos invitan a compartir la experiencia de un sentimiento de fascinación que pone en juego la temática del deseo y posee innegables resonancias literarias². Recordemos, por ejemplo, que la descripción de la entrada de Leonisa en la tienda del virrey otomano de Chipre, Hazán Bajá, en la segunda novela de la colección, presenta un curioso parecido con el pasaje del Antiguo Testamento que narra la entrada de Judit en el pabellón púrpura de Holofernes, cuya “*rara* belleza” (Jdt. 10, 14) cautivó la mirada del príncipe y dejó pasmados a los centinelas asirios, según leemos en la versión dispuesta y publicada por Torres Amat: “No hay en el mundo mujer semejante

¹ No pretendían saber qué cosas son bellas, sino qué es lo bello, teniendo en cuenta que la belleza se atribuye a cosas tan diversas como las doncellas, las yeguas, las liras, los utensilios domésticos e incluso leyes, instituciones y costumbres funerarias, y que no es posible cerrar el debate aludiendo a su hipotética conexión con la idea del bien y la sensación de placer.

² En el prólogo de la *Crítica del juicio* reconoció Kant que el sentimiento de placer y dolor se impone como “lo enigmático en el principio del Juicio” (1995: 92). Freud explicaría después que todo lo asociado al “problema del placer y el dolor toca en uno de los puntos más sensibles de la Psicología moderna” (1987, IV: 1217), advirtiendo en otro lugar que lo único valioso en la vida anímica son los sentimientos y “toda la importancia de las fuerzas psíquicas reside en su capacidad de hacerlos surgir” (1987, IV: 1309).

a ésta en la gentileza, en la hermosura de rostro, ni en el hablar discretamente” (Jdt. 11, 19). Cervantes emplearía unas palabras similares para referirse a la bella siciliana justo al final de la novela: “ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura”. El hecho de que usara los mismos términos para referirse también a *La española inglesa* y *La gitanilla*, cuya verdadera identidad era Constanza de Azevedo y de Meneses, invita a pensar que este tipo de personajes están cortados por el mismo patrón y podrían ser intercambiables, confirmando además la extrema dificultad para dotar de contenido al sentimiento de lo bello. Los textos bíblicos y los de Cervantes pertenecen a épocas diferentes, pero tienen curiosas semejanzas.

La belleza infinita y deslumbrante de la “cautiva cristiana” sería equiparada en la escena de la tienda a ese “sol que por entre cerradas nubes, después de mucha oscuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean”, formulando una curiosa analogía que opera al mismo tiempo en un plano plástico y otro conceptual. Sería equiparada a la belleza de un paisaje natural que abre el campo de la percepción y transmite sensaciones de bienestar y armonía; a la belleza de un espectáculo que subraya la pequeñez del hombre y ha operado desde antiguo como una imagen de profundas significaciones metafóricas: el sol de la verdad resplandece entre los nubarrones de la confusión para inundar con su luz la superficie de la tierra³.

La relación entre el sol y la belleza se nos presenta como un elemento recurrente que demuestra su afición a este tipo de comparaciones. Además del ejemplo comentado, volvemos a encontrarla en otras ocasiones dentro de esa misma novela. Por ejemplo, en la descripción que el protagonista (Ricardo) hacía de los encantos de su amada en los momentos iniciales, afirmando, entre otras cosas, que sus ojos eran “dos resplandecientes soles” y todas las partes de su cuerpo encajaban en el todo, como el todo en las partes, en “concertada armonía”, tras lo cual confesaría que ella era para él una “leona”, pero también una “deidad” a quien servía y adoraba, repitiendo los tópicos del amor cortés. Vuelve a aparecer en el cuento de Carlos Quinto para advertir que la hermosura de una mora sin nombre ni apellido había aumentado por la influencia de los rayos de sol que se filtraban por las rendijas del pabellón imperial, dando forma a una escena que despertó los recuerdos de Ricardo, llevándole a observar que “esto mismo se me vino a la memoria, cuando vi entrar a la hermosísima Leonisa por la

³ En los libros VI y VII de la *República* introdujo Platón una serie de analogías que serían trabajadas en otros contextos: el ojo es un órgano equiparable al sol y su capacidad de conocer y ver las cosas claras viene dada por las radiaciones solares, sin que pueda confundirse la visión con lo visto. De igual modo, la idea del bien proporciona la verdad a los objetos del conocimiento y la facultad de conocer, siendo causa de la ciencia y la verdad, de todo lo recto y bello. Los reflejos de luz sobre el agua serían algo así como las manifestaciones de la divinidad, sin confundirse con ella.

tienda del bajá, no solamente oscureciendo los rayos del sol, si la tocaran, sino a todo el cielo con sus estrellas”.

Nos encontramos aquí ante una descripción calculada para multiplicar los efectos de un atractivo irresistible y dejar claro que personaje y narrador comparten un mismo discurso, hablan el mismo lenguaje, si bien es cierto que el narrador ha tomado cierta distancia con respecto a su enunciado mediante el uso de la palabra “como”, que denota comparación entre dos elementos o magnitudes, mientras que el personaje ha prescindido de ese término para subrayar la naturaleza luminosa de un ser que no admite comparación alguna y hace acto de presencia con la ayuda de un verbo en gerundio: “oscureciendo”. El personaje ha recurrido a una alusión hiperbólica para demostrar que su amada sobrepasa a los astros del firmamento y avanza con paso firme por el mundo, atenuando y rebajando la potencia energética de los rayos solares⁴. Es única, incomparable, sin parangón.

El propio Ricardo volverá a insistir en lo mismo al recitar una copla improvisada por dos caballeros españoles que se encontraban en la tienda del emperador para celebrar los encantos de la mora, empleando, ahora sí, el término comparativo: “Como cuando el sol asoma, / por una montaña baja, / y de súbito nos toma, / y con su vista nos doma / nuestra vista, y la relaja”. La ambigüedad de la impresión causada por la belleza se manifiesta a las claras en los diez versos de la copla, pues si los cinco primeros aludían al efecto pacificador del sol que aparece entre las montañas, que doma y relaja la mirada, los siguientes apelaban a la experiencia de un desgarramiento con una metáfora tomada del combate militar, una metáfora que da cuenta del poder de la mirada, penetrante y cortante: “dura lanza de Mahoma / que las mis entrañas raja”.

Y en los momentos finales, tras haber regresado a su lugar de origen, a la localidad siciliana de Trápana, Ricardo pedirá a su amada que vuelva a ponerse el traje que vestía en la escena del virrey otomano para “hacer una graciosa burla a sus padres” y darse el gusto de quitar de su rostro el antifaz que lo cubría, añadiendo el narrador que “fue como quitarse la nube que tal vez cubre la hermosa claridad del sol”. Además de emplear los mismos términos que en la primera ocasión y pretender emular lo ocurrido ante los turcos, la acción de Ricardo revela una más que evidente significación erótica y pone en juego la función del puro desvelamiento⁵, descubriendo a los presentes la belleza incomparable de Leonisa, la belleza de la verdad. Se manifiesta, pero no se

⁴ Decía Ortega en su ensayo sobre Velázquez que la belleza consiste “en lo que las cosas serían si fuesen como las deseamos”, agregando de inmediato que toda la pintura italiana desde el siglo XIV hasta Tiepólo “pinta deseos, *desiderata*”, lo que equivale a decir que “pinta ideas” (1962: 574).

⁵ Heidegger habló de la verdad como “desocultamiento de lo ente”, recuperando el sentido original del término griego *aletheia*, aunque también precisara que “la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras la

explica. Y aún volveremos a encontrar este tipo de analogías en *La gitanilla*, donde se comparaban los ojos de Preciosa con dos soles y se evocaba a las bellas luces que adornaban el cielo; y *La española inglesa*, comparada con una estrella que se mueve por el cielo, un rayo de sol que surge entre las montañas al amanecer y un cometa que presagia incendios de amor, con un sol de hermosura eclipsado durante su reclusión en el monasterio sevillano de Santa Paula.

La resonancia platónica de la metáfora celeste está asociada a las nociones de lo bueno, lo virtuoso y lo verdadero, haciéndose todavía más explícita en el relato de *La ilustre fregona*, personaje toledano que recuerda a Aldonza Lorenzo por su oficio humilde. Costanza era una mesonera “dura como un mármol”, zahareña y áspera, que sedujo a Avendaño con sus encantos naturales, dejándolo sin palabras. De ahí la burla de su amigo Carriazo al verle en semejante estado de enajenación mental: “te enamora, te acobarda y te desvanece”. La admiración provocada por la fregona entre los huéspedes de la posada hizo que el hijo del Corregidor diera rienda suelta a su imaginación de poeta para celebrar su belleza con enunciados pomposos que terminarían con el golpe de “dos medios ladrillos” que le sacaron de los cascos “la música y la poesía”, no sin antes apelar a las imágenes del “primer mueble” y la “esfera de la hermosura”, que iban acompañadas de una ristra de expresiones y adjetivos llamados a reforzar los mecanismos de la sublimación erótica: “Esta esfera sois, Costanza, / puesta, por corta fortuna, / en lugar que, por indigno, / vuestras venturas deslumbra”.

A pesar de encontrarse también en otros lugares y contextos, la imagen de la esfera está ligada especialmente al universo de las referencias platónicas, que se fueron popularizando en la cultura europea a partir del siglo xv por influencia de los escritores humanistas. Rafael Sanzio retrató a Platón con un ejemplar del *Timeo* en el centro de *La Escuela de Atenas*, pintada al fresco en las *Estancias* del Vaticano, donde se explica que el creador dio al mundo forma esférica, por ser “la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras”, que engendró un mundo circular “único, solo y aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo” (Platón, 1997b: 177)⁶. Circular y perfecto como aquellos seres fabulosos del mito de Aristófanes que tenían cuatro manos, cuatro

belleza está reservada a la estética” y propusiera definirla como “uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento” (1996: 29, 47).

⁶ En su seminario sobre *La transferencia*, Jacques Lacan realizó una crítica mordaz de los mitos platónicos y denunció la dimensión imaginaria de esa forma sin falta que es la esfera: “lo que más le place al nervio óptico”. Para este psicoanalista, la belleza sería el “espejismo fundamental” que sostiene al ser humano en su búsqueda de la eternidad, pero también una “barrera” que vela y encubre las tendencias mortíferas del deseo. Expuso las mismas ideas en *La ética del psicoanálisis*, donde afirmó que la función de lo bello es “indicarnos el lugar de la relación del hombre con su propia muerte y de indicárnoslo solamente en un deslumbramiento” (1992: 352).

pies y dos rostros iguales “sobre un cuello circular”, hasta que fueron cortados por Zeus en dos mitades que estarían la vida entera intentando fundirse de nuevo, retornar a su “antigua naturaleza” (1997a: 229). El deseo sería el motor de una búsqueda llamada a recuperar una “integridad” perdida que sugiere, en términos analíticos, la fantasía de un placer mítico ligado al cuerpo materno, un placer que se impone en la experiencia como el “resto” de una “insatisfacción nostálgica” (Leclaire, 1972: 21).

Los expertos han explicado que las obras de Platón estuvieron olvidadas durante siglos en Occidente y empezarían a conocerse por vía indirecta a través de los filósofos neoplatónicos y San Agustín, cuya obra refleja la influencia de las *Enéadas*, traducidas al latín por Marsilio Ficino, fundador de una Academia platónica patrocinada por Cosme de Médicis (Fraile, 2000: 171). En esa obra magistral de Plotino se distinguía entre la belleza de las cosas materiales y la de la Inteligencia, la exterior y la interior, y se explicaba que la belleza es una cualidad intrínseca de la potencia trascendente que no podría concebirse “privada del ser”, que la Belleza refulgente de la verdad ilumina las cosas que percibimos a nuestro alrededor, como el color que tiñe las regiones superiores, donde todo es color y belleza profunda (1998: 155 ss.).

Las obras de estos pensadores tendrían una influencia considerable en la redacción de los *Diálogos de amor*, publicados en 1535 por León Hebreo, a quien Cervantes mencionó –junto a Homero, Ovidio, Plutarco, Julio César, Fonseca o el obispo de Mondoñedo– en el prólogo del *Quijote* con tono burlesco, en relación con las notas que dan lustre y realce intelectual a los libros: “Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas”. En dicha obra se defiende una visión de la realidad determinada por la circularidad del movimiento amoroso generado por Dios, causa ejemplar de la belleza, a partir de una mezcla de referencias cabalísticas, mitológicas y astrológicas que llevarían a definir la belleza como don o atributo de excelencia, como una “gracia que, al deleitar el ánimo con su conocimiento, le mueve a amar” (2002: 210). El deseo de belleza y amor supondría un movimiento de retorno a las fuentes originales de la divinidad, al mismo Dios, concebido como suma Perfección, suma Belleza.

En este punto, merece la pena recordar que la belleza tenía en Platón el valor de una Forma ideal que trasciende el mundo de las apariencias, aunque estuviera ligada a los objetos sensibles, según leemos en *Fedro* y el *Banquete*, donde Sócrates contaba lo que había escuchado a una célebre mujer de Mantinea: que la belleza absoluta, pura y limpia, la belleza en sí, se alcanza al término de la iniciación amorosa, a través de una ascensión progresiva que permite al iniciado desprenderse de las ataduras terrenales y los objetos que la imitan; una belleza divina que no puede compararse con las bellezas

parciales de este mundo, que “existe siempre y ni nace ni perece, ni crece ni decrece” (1997a: 263).

Aunque Cervantes recurriese a la imagen de los ladrillazos para deshacer la fantasía de la esfera y cuestionar los tópicos, también se valió de ellos para aprovechar su potencia plástica y espesar el contenido de algunas representaciones vinculadas a la mitología particular del catolicismo, cuyos valores impregnan su obra de principio a fin. De lo contrario, sería difícil entender que hubiera comparado a la protagonista de *La fuerza de la sangre* con una “cosa de cielo”, con una aparición milagrosa que dejaba mudos y atónitos a cuantos la miraban, un “ángel humano”, lo cual demuestra que la belleza también se presenta a veces con la fuerza de una imagen que infunde el mismo respeto que las cosas sagradas, haciéndolas intocables. Como diría Cipión en el *Coloquio de los perros*, es “prerrogativa de la hermosura que siempre se le tenga respeto”. Siempre. Por eso leemos en la primera novela que la verdadera joya de Preciosa no era su belleza, sino su “virginidad”, que solo puede inclinarse ante el “yugo santo” del matrimonio. Ni siquiera forzarse con la imaginación. Y no olvidemos que Preciosa prefería “ser honesta que hermosa”, y que en los versos cantados para responder a los de Clemente y Andrés aludió a la facultad de la belleza para encumbrarla y llevarla a lo más alto.

Existen varios pasajes que parecen concebidos para confirmar la estrecha conexión entre la belleza y las prohibiciones religiosas, haciéndola funcionar como una suerte de barrera que protege al sujeto de sus tendencias destructivas, como bien demuestra el hecho de que las manos de Ricardo (*El amante liberal*) quedaran atadas “con el respeto” que suscitaba el “hermoso rostro” de su amada, conteniendo el deseo de agredir a su contrincante Cornelio al descubrir que la estaba cortejando a la sombra de un árbol, poseído por la ira y los celos, o que el protagonista de *La española inglesa* se viera obligado a mantener las distancias por el efecto de una belleza tan fascinante como temible, hasta que su rostro quedó deformado por el tósigo que la camarera mayor de la reina –madre del conde Arnesto– le había suministrado con intención de matarla. El texto lo expresa de manera literal, revelando una conexión directa entre la posibilidad del goce y la fealdad, que no parece exigir el mismo respeto: “Besola Ricaredo en el rostro feo, no habiendo tenido jamás atrevimiento de llegarse a él cuando hermoso”.

La contundencia de esta frase se ha visto reforzada por el uso de un adverbio (“jamás”) que podría conjugarse con el “siempre” de la anterior cita de Cipión para mostrar el carácter imperativo de la enunciación y la existencia de un límite insuperable que multiplica el valor de lo deseado. No hace falta extenderse en la materia para recordar que el objeto sagrado es el objeto prohibido, ese objeto especial que se anhela disfrutar en las ceremonias de transgresión y provoca toda clase de fantasías, llegando

Kant a afirmar en su *Crítica de la razón práctica* que la ley moral es “*sacrosanta* (inviolable)”, que el “respeto” carece de origen empírico, excluye la sensación de placer, rebaja la autoestima del sujeto y se impone como conciencia de una “inmediata coacción ejercida por la ley sobre la voluntad” (2007: 230).

Las figuras que Cervantes nos muestra en algunas de sus novelas podrían verse como la encarnación de un objeto sagrado, teniendo en cuenta que lo sagrado está sujeto a la ambivalencia de lo puro y lo impuro, benéfico y maléfico, orden y desorden. Lo sagrado, decía Caillois, “es lo que da la vida y lo que la arrebatata, la fuente de donde mana, el estuario donde se pierde” (1996: 159). La potencia de un sentimiento atávico se ha convertido aquí en la materia de una obra literaria que solo retiene el eco de un misterio fascinante; tan fascinante como el misterio inexplicable de lo santo (Otto, 1994: 14).

Con el paso del tiempo, Ricaredo fue sintiendo cómo iba transformándose el agrado de mirar a su amada Isabela en deseo de “gozarla y poseerla”, no sin antes disponer de las correspondientes bendiciones eclesiásticas y demostrar la honestidad de sus propósitos. El tono melodramático de sus intervenciones llegará a su punto álgido al declarar con la sinceridad de un hombre bueno que su belleza corporal le empujaba a saciar sus apetitos, pero sus “infinitas virtudes” habían atrapado su alma, trazando una división entre querer y adorar: “si hermosa te quise, fea te adoro”.

Siete de las doce novelas terminan en matrimonio (*La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*), una alude a casamientos prometidos, pero no resueltos (*El celoso extremeño*), y otra a bodas fingidas, pero gozadas (*El casamiento engañoso*). El hecho de que Cervantes tomara la decisión de ubicar *La fuerza de la sangre* en el centro mismo de la serie, entre *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*, demuestra el valor otorgado a ese “acto” que da sentido al matrimonio y activa los mecanismos narrativos del relato, pues se trata de una novela concebida para describir los avatares de una historia de atropellos que arranca con una escena de extrema violencia⁷ cuyo resultado es el nacimiento de un hijo natural; una escena provocada por la belleza de una joven que despertó en el malvado Rodolfo –pseudónimo elegido para ocultar la identidad de un toledano de sangre ilustre– el “deseo de gozarla”, a pesar de lo que pudiera sucederle, robando su “mejor prenda” en la oscuridad de su propia estancia, cegada ya la luz de su “entendimiento”. Como decía Aristóteles, los placeres sexuales impiden pensar, “tanto más cuanto mayor es el goce” (1985: 315).

⁷ *La ilustre fregona* relata un caso similar. Don Diego de Carriazo había abusado de una viuda hermosa cuya hija terminaría casándose con Tomás de Avendaño: “yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía” (2005: 435).

Valdría, por tanto, decir que lo real se ha introducido en el arranque mismo del relato bajo la forma de un acontecimiento traumático; en el arranque de este relato y en el centro de las doce novelas. Cervantes ha descrito el decorado de la violación como un “teatro donde se representó la tragedia de su desventura”, que sería resuelta milagrosamente con la ayuda de los familiares, los cuales organizaron un extraño convite para saldar deudas de honor y facilitar el encuentro del hijo con su padre, el cual se vería reflejado en el espejo de su hijo. El título de esta novela alude al mismo tiempo a la fuerza de los lazos familiares, representada por la sangre derramada por el niño al ser atropellado por un caballo, y la fuerza tenebrosa de la pulsión. Y es que, poco antes de caer en la trampa que sus padres le tendieron para ayudarlo a enmendar sus errores del pasado, Rodolfo confesaría sin temor que veía “imposible” disfrutar del matrimonio con una esposa de “rostro feo”, agregando líneas después que, en realidad, lo que él buscaba y quería no era otra cosa que la belleza, sin menospreciar, eso sí, la honestidad y las buenas costumbres de la candidata⁸.

Hemos visto que la belleza se ligaba en varios pasajes a la luz del sol, cuyo valor simbólico será negado de forma implícita en el *Coloquio de los perros*, al explicar Berganza que la Camacha de Montilla podía cubrir con las nubes congeladas la “faz del sol”, dando con ello a entender que la hechicera podía extender las sombras del mal por donde quisiera, poco antes de referirse al dominio que las mujeres hermosas ejercen sobre los hombres, hasta el punto de convertirlos en “bestias”, lo cual indica que el escritor ha retomado un viejo tema para destacar la ambigüedad intrínseca de la belleza, que arrastra en direcciones opuestas.

Para extremar el componente erótico de la belleza, Cervantes ha recurrido a una serie de imágenes que sugieren fantasías de sumisión y refuerzan la conexión entre la mirada y el fuego, como así ocurre con la figura de la *gitanilla*, cuya hermosura obligó a Andrés Caballero, pseudónimo de Juan de Acevedo, a renunciar a las prerrogativas de su posición social para convertirse gustosamente en su lacayo y caer rendido a sus pies, torciendo su destino y defraudando las esperanzas de sus progenitores: “privilegio de la hermosura, que trae al redopelo y por la melena a sus pies a la voluntad más esenta”. Y también con la *española inglesa*, que llevaba “colgados de su vista las almas y los ojos de cuantos la miraban”, empleando una palabra (“colgar”) que ya había

⁸ En esa intervención alude explícitamente al motivo del “yugo”, metáfora de la unión matrimonial. El motivo está presente en el retrato de Marsilio Cassotti y su esposa Faustina realizado por Lorenzo Lotto en 1523, donde vemos a Cupido colocar sobre sus cabezas el suave yugo del matrimonio y los laureles de la victoria. Además de representar la fuerza del deseo, la figura pagana de Cupido podría simbolizar en ese cuadro la presencia de un tercero que garantiza la trascendencia de los cónyuges, la promesa de un futuro encarnado por el hijo, primer objetivo del matrimonio cristiano.

usado para decir que Preciosa llevaba mil almas “colgadas del menor de sus cabellos”. Una palabra que designa la idea de suspensión y tiene connotaciones de poder, dependencia e incluso muerte por ahorcamiento. Garcilaso también la utilizó en la *Égloga primera*: “¿Dó están agora aquellos claros ojos / que llevaban tras sí, como colgada, / mi alma doquier que ellos se volvían?”.

Para ese conde arrogante y altivo que deseaba lo que otro merecía en *La española inglesa*, la mirada de Isabela era abrasiva y prendía fuego a su alma, animando con sus desdenes un deseo irracional: “con su celo ardía y con su honestidad se abrasaba”. En *Las dos doncellas* se explicaba que la intuición de un posible goce encendía el alma de quien contempla la belleza como una “centella” la “pólvora” y el alférez Campuzano confesaba en *El casamiento engañoso* que había quedado “abrasado con las manos de nieve que había visto y muerto por el rostro que deseaba ver”⁹. En *El amante liberal* leemos que el deseo de contemplar a Leonisa apretaba y perturbaba el sosiego, que el corazón de Alí Bajá quedó traspasado y hendido al verla y que en él comenzó a surgir la “firme esperanza de alcanzarla y de gozarla”, lo mismo que Ricardo y Hazán. Y también en *La gitanilla*, que enamoraba y pasmaba a quienes la miraban, distinguiendo entre los muchachos que corrían a ver y los hombres a mirar. No en vano, Preciosa es equiparada a una sirena, a un basilisco que atrapa con sus bailes y destruye con las esmeraldas de sus ojos, que “blandamente mata y satisface”, demostrando así que la figura femenina también asume la función de un ser enloquecedor¹⁰, que aplasta y anula voluntades, como así le ocurrió al licenciado Vidriera, envenenado con un membrillo toledano por “una dama de todo rumbo y manejo” que atraía a “todos los pájaros del lugar”.

Los poetas no han parado de jugar con el lenguaje para describir con la mayor exactitud posible los efectos de una mirada abrasadora que sería condenada en los textos bíblicos si daba ocasión de pecar. Por ejemplo, en el *Eclesiástico*, que recomendaba apartar los ojos de las mujeres ajenas, las que quieren a muchos, las doncellas y aquellas que gustaban de adornarse lujosamente, porque la hermosura enciende la concupiscencia como un fuego (Eclí. 9, 9); y también en San Mateo, con referencia explícita a la necesidad de arrancárselos para evitar que el cuerpo entero termine entre las llamas (Mt. 5, 29). Encontramos expresiones relativas al fuego en Tirso de Molina, que hizo a don Juan quemarse en los ojos de Arminta y dejarse matar por los de Tisbea; en Quevedo, que identificó los ojos de Aminta con el fuego que en ceniza convertía a

⁹ Garcilaso utilizó la imagen de la nieve para denunciar la frialdad de su amada (2002: 37) y Gracián para mencionar a la famosa deidad de Chipre, con “garra de neblí” (1993: 591).

¹⁰ Andrés el Capellán explicaba en su *Libro del amor cortés* que amar “significa “coger o ser cogido”. Pues el que ama es cogido por los lazos del deseo y ansía coger a otro en su anzuelo” (2006: 34).

quien los miraba; y Garcilaso, que aludió a las heridas mortales de puntas agudas, a los tormentos infernales de la ausencia y a los placeres de una mirada que arrastra a lo imposible. Incluso en las rimas de Bécquer, el cual llegaría a comparar los ojos de su amada con los fuegos fatuos que extravían a los caminantes en la noche.

El celoso extremeño nos ofrece una mezcla de pasiones turbulentas que oscilan entre el deseo de conquista, el afán de posesión y la entrega alocada. El viejo Carrizales llegó a encerrar a su hermosa ventanera en una suerte de fortaleza inexpugnable en compañía de varias doncellas, guardadas como “manzanas de oro”, no tanto para proteger su virtud de las miradas ajenas, como su propia honra. Una honra que sería burlada por un virote sevillano acostumbrado a las malas artes de la seducción, el cual se las ingenió para vencer todas las resistencias con la ayuda de un viejo eunuco y la connivencia de la dueña y las doncellas, que sintieron crecer sus deseos a medida que las privaciones aumentaban. Las medidas de protección tomadas por Carrizales picaron la curiosidad del galán, aunque nunca hubiera tenido ocasión de comprobar si la belleza atribuida a su esposa era real o ficticia, lo cual demuestra la existencia de un efecto de contagio que afecta por igual a la belleza y al deseo, llevando a cometer toda clase de disparates. Como decía la copla: “Es de tal manera / la fuerza amorosa, / que a la más hermosa / la vuelve en quimera”.

La negra Guiomar confesaría estar dispuesta a olvidar los juramentos de obediencia del galán —unos juramentos ficticios, que cuestionan el valor simbólico de la palabra—, si consiguiera entrar en sus aposentos, con una intervención de doble sentido que destaca el valor sexual de la “entrada” y el “olvido”, un olvido relativo a la memoria y al estado de abandono: “Por mí, más que nunca jura, entre con todo diablo, que aunque más jura, si acá estás, todo olvida”. La misma idea se repetirá más adelante, cuando oigamos a una doncella declarar que sus palabras valdrían para “enternecer las piedras” y dejarle “entrar” en la misma “sima de Cabra”, entrada al infierno en el folclore de la época, citada también en la segunda parte del *Quijote*. Volvemos de nuevo a toparnos con un juego de palabras que revela las tensiones del deseo y subraya, en este caso, la conexión entre el cuerpo y los goces infernales, donde no llega la luz de la palabra. La expresión “entre con todo diablo” sugiere el movimiento de una embestida e introduce una metáfora de evidente significación sexual¹¹.

¹¹ En un artículo publicado en *Trama y Fondo* (2011) aludimos a una comparación similar incluida en el décimo cuento de la Tercera Jornada del *Decamerón*, donde se cuenta que un ermitaño retirado en la Tebaida enseñó ciertas prácticas a la hermosa Alibech, dándole a entender que “el servicio que podía resultar más grato a Dios era meter al diablo en el infierno, a donde Dios Nuestro Señor le había condenado” (1998: 467). La joven terminó aficionándose a una práctica que fue consumiendo las energías del ermitaño hasta hacer que sus ataques

Resulta curioso comprobar que, a diferencia de los varones, más sensibles al influjo de los estímulos visuales y los encantos de la forma, las mujeres parecen más receptivas al componente erótico de las palabras, como también demostró Teodosia en *Las dos doncellas* al comparar las de su vecino Marco Antonio con “tiros de artillería” que derribaron la fortaleza de su honra, y cada suspiro un “furioso viento que el incendio aumentaba”, terminando de “consumir su virtud”; esa virtud que expresa, a decir de Kant, la “intención moral en *combate*” (2007: 179).

A pesar de las rectificaciones del propio Cervantes –que modificó la primera redacción en la versión de Porras– y de las equívocas alusiones a cansancios, victorias y dormidas, todo invita a pensar que la esposa del extremeño sucumbió a los encantos del falso músico, montando una escena que su marido “nunca quisiera haber visto”, una escena que Leonora no pudo, o no quiso, explicar con más empeño por quedar su lengua atada, declarándose culpable con su silencio cómplice¹². Así lo indica el propio narrador, que entra en escena para revelar su ignorancia mediante un artificio que sugiere la actuación de la represión y pone sobre la mesa el carácter enigmático de la “causa”, cuestionando la limpieza de la esposa y la autenticidad de una escena que tal vez no quisiera olvidar: “Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquél suceso, pero la turbación le ató la lengua, y la prisa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa”.

El discurso de Cervantes va cambiando de registro a medida que se acerca al final de la serie, dejando a un lado las fantasías neoplatónicas para adentrarse en un mundo habitado por las figuras más grotescas y extravagantes, donde todo se hace más áspero y más duro, sin que pueda haber ya sitio para esferas, ni soles, ni estrellas; ni ángeles, ni deidades, ni cosas del cielo. Tal es así que el alférez Campuzano llegará a casarse en la penúltima novela con una “tapada” llamada Estefanía de Caicedo que terminó robándole sus pertenencias y no era “hermosa en extremo”, aunque pudiera enamorar con el trato y la costumbre, si bien es cierto que la expresión se repetirá en la última para calificar a otra moza ventanera que se quedó con la carne de una espuerta. A partir de entonces empezarán a desfilar por la palestra figuras de matadero, esclavos

fueran como “echar un haba a la boca de un león”. El marqués de Sade afirmaría en otro contexto que “el paraíso está en el infierno” (1986: 220).

¹² En lo referente al amor, decía Sócrates, “todos nos objetarían que es muy placentero, pero que es preciso que, cuando se hace, sea de manera que nadie lo vea porque es muy feo para ser visto” (1981: 432). Kant fue más allá al advertir que el *asco* es “una clase de fealdad” que no puede representarse “sin echar por tierra toda satisfacción estética” (1995: 268). Ambos coincidieron al fijar unos límites rebasados muchas veces por los artistas de nuestra época.

lujuriosos, lobos disfrazados de pastores, alguaciles amancebados con damas de vida libre, cuatreros, moriscos mezquinos y brujas engañadas.

Para acentuar la función expresiva de los contrastes y aportar un poco de luz a ese mundo sórdido y enmarañado tan bien descrito en las páginas finales, Cervantes ha introducido una reflexión que destaca –si podemos decirlo así– la función estética del sentimiento moral, prescindiendo ya de aquellos personajes amorosos que centraban su atención en los relatos bizantinos y haciendo hablar a unos perros tan locuaces como sensatos; una reflexión destinada a alabar la tarea educativa de los padres y maestros, en su esfuerzo por enderezar las “tiernas varas” de los jóvenes, y establecer una oposición radical entre “la fealdad y el horror de los vicios” y la “hermosura de las virtudes”¹³. Cervantes ha vuelto sobre un tema que ya había tocado de refilón en varias ocasiones y empleado para rematar el texto de *La española inglesa*, donde reivindicaba el carácter instructivo y ejemplarizante de la historia: “Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de como sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos”.

La presencia reiterada de esa conexión entre la belleza y la virtud nos descubre el interés del narrador por un tema de largo alcance que sobrepasa los límites de las ficciones literarias, aunque estas contribuyan a afirmar su importancia por vía indirecta y resulten mucho más convincentes que los sermones, las homilias y los discursos dogmáticos. De hecho, en la primera novela de la colección se decía que la hermosura posee la fuerza necesaria para “despertar la caridad dormida”, para despertar, por tanto, la conciencia de una virtud que abre el camino del bien, por mucho que cueste ponerlo en práctica. Y es que, como recuerda Josef Pieper, la “piedra angular” de la teoría cristiana de la vida es “el concepto de *bonum arduum* o bien arduo, cuyo radio de acción trasciende el de la mano que se extiende sin esfuerzo” (2003: 182).

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1985), *Ética nicomáquea*, Madrid, Gredos.
BENVENISTE, Émile (1999), *Problemas de lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI.
BOCCACCIO, Giovanni (1998), *Decamerón*, Madrid, Cátedra.
CAILLOIS, Roger (1996), *El hombre y lo sagrado*, México, FCE.

¹³ También aquí se aprecia una acumulación de referencias que han ido superponiéndose a lo largo de la historia. Aristóteles decía que la felicidad es lo mejor, lo más agradable y más hermoso, y la virtud un “modo de ser”, un extremo en relación al bien y lo mejor (1985: 148, 171). Séneca que la virtud es “una recta que no admite desviación” (1986: 411).

- CANGA SOSA, Manuel (2008), “La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote*”, en “*Tus obras los rincones de la tierra descubren*”, *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera (eds.), Alcalá de Henares: 215-224.
- (2009), “La belleza y la destrucción. Comentario de *Peeping Tom*”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica. La ilusión de la belleza*, Carmen Arocena y Nekane Zubiaur (eds.), Bilbao, Universidad del País Vasco.
- (2011), “Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la escena infernal”, *Trama y Fondo*, Madrid, 30: 61-72.
- (2014), “*Soberana y alta señora*: lectura y comentario de una extraña carta de amor”, en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), Oviedo, Fundación Masaveu Peterson: 368-377.
- CAPELLÁN, Andrés (2006), *Libro del amor cortés*, Madrid, Alianza.
- CERVANTES, Miguel de (2005), *Novelas ejemplares*, Galaxia Gutenberg.
- (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Galaxia Gutenberg.
- ECO, Umberto (1990), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- (2005), *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen.
- (2007), *Historia de la Fealdad*, Barcelona, Lumen.
- FRAILE, Guillermo (2000), *Historia de la filosofía*, I, Madrid, B. A. C, 3 vols.
- FREUD, Sigmund (1987), *Tres ensayos para una teoría sexual*, *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1987), *El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen*, *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GRACIÁN, Baltasar (1993), *El Criticón*, *Obras Completas* I, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- HEBREO, León (2002), *Diálogos de amor*, Madrid, Técnos.
- HEIDEGGER, Martin (1996), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- KANT, Immanuel (2007), *Crítica de la razón práctica*, Madrid, Alianza.
- (1995), *Crítica del juicio*, Madrid, Austral.
- LACAN, Jacques (2003), *El Seminario 8. La transferencia*, Barcelona, Paidós.
- (1992), *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós.
- LECLAIRE, Serge (1972), *El objeto del psicoanálisis*, Madrid, Siglo XXI.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962), *Velázquez*, *Obras completas*, VIII, Madrid, Revista de Occidente.
- OTTO, Rudolf (1994), *Lo Santo*, Madrid, Alianza.

- PIEPER, Josef (2003), *Las virtudes fundamentales*, Madrid, Rialp.
- PLATÓN (1981), *Diálogos I*, Madrid, Gredos.
- (1997a), *Diálogos III*, Madrid, Gredos.
- (1997b), *Diálogos VI*, Madrid, Gredos.
- (1988), *Diálogos IV*, Madrid, Gredos.
- PLOTINO (1998), *Enéadas V-VI*, Madrid, Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (1990), *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.
- SADE, Marqués de (1986), *Juliette 3*, Madrid, Fundamentos.
- SÉNECA (1986), *Epístolas morales a Lucilio*, I, Madrid, Gredos.
- VEGA, Garcilaso de la (2002), *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra.

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