

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

Magias parciales de Cervantes: Garcilaso contra Avellaneda

Clea Gerber

Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

Abstract This paper focuses on the references to Garcilaso de la Vega in *Don Quixote*, particularly in the second part, dated 1615. The aim of this study is to highlight the mechanism used by Cervantes to make Garcilaso's verses an efficient tool for the dispute that his *Quixote* holds with Avellaneda's text. From this perspective, I inquire into the way Cervantes builds himself as a reader of the classic writer, and sets his own writing on that trail. Garcilaso's work is useful to him, among other things, to raise a discussion on the survival of texts for posterity.

Keywords Don Quixote. Garcilaso. Avellaneda. Poetics. Classic.

Índice 1 Introducción. – 2 Versos de Garcilaso en el *Quijote*. – 3 La resurrección de los textos. – 4 Cervantes, Garcilaso y el devenir de los clásicos. – 5 La *Égloga* III y el sentido de un final.

1 Introducción

La admiración de Cervantes por Garcilaso, atestiguada por la evocación frecuente de sus versos en la obra cervantina, ha sido señalada muchas veces por la crítica. Desde las señeras páginas de José Manuel Blecua (1947) y las posteriores de Elías Rivers (1991), se ha hecho hincapié en que esta preferencia se debe en buena medida a los ideales renacentistas del alcalaíno: en el marco de la ideología cervantina, Garcilaso representaría «el ideal puro de un eterno clasicismo» (Rivers 1991, 967). Si en las primeras décadas del siglo XVI Garcilaso había inventado para la poesía española «una escritura



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/002

clásica, un sistema perdurable de composición literaria», Cervantes habría encontrado el modo de actualizar el mito pastoril y el estilo clásico a comienzos del XVII:

El gran descubrimiento de Cervantes fue, en efecto, que los sueños de una literatura clásica pueden sobrevivir en la literatura del mundo moderno solo si están injertos en la mentalidad de personajes novelísticos. De este modo no se mueren las antiguas escrituras: se reinterpretan de una manera radicalmente nueva. (Rivers 1991, 967)

Estudios más recientes se han abocado a ampliar el registro de reminiscencias garcilasianas en los textos de Cervantes, desde la inaugural *Galatea* (1585) hasta su obra póstuma, el *Persiles* (1617), donde se hallan algunas de las huellas más significativas de esta admiración.¹ En efecto, en el prólogo, fechado pocos días antes de su muerte, Cervantes deja unas memorables palabras de despedida: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!» (49).² Se advierte aquí la resonancia de unos versos de Garcilaso en la *Égloga* II: «Adiós, montañas; adiós, verdes prados; / adiós, corrientes ríos espumosos: / vivid sin mí con siglos prolongados» (*Égloga* II, vv. 638-640).³

Por otra parte, uno de los más famosos pasajes en donde Cervantes manifiesta el elogio de Garcilaso es aquel del capítulo octavo del libro III del *Persiles*, cuando los peregrinos llegan a las riberas del Tajo y, a la vista de aquel paisaje inmortalizado en los versos garcilasianos, Periandro evoca con emoción el «Aquí dio fin a su cantar Salicio», de la *Égloga* I. La familiaridad con que es citado por este príncipe septentrional, educado lejos de España, encuadra a Garcilaso entre los grandes poetas clásicos (Díez Fernández 1996, 96). En efecto, Periandro había «visto, leído, mirado y admirado», según se explicita, «las famosas obras del *jamás alabado, como se debe, poeta Garcilaso de la Vega*» (III, 8; énfasis añadido).

Ahora bien, los peregrinos, finalmente, no pasarán por Toledo, es decir que Periandro no podrá «reverenciar desde cerca» la ciudad, tal como quería. En el *Persiles* solo quedará de ella la imagen

¹ Recientemente, Gómez Canseco (2016) ha relevado la importante presencia de Garcilaso en el teatro de Cervantes.

² El *Persiles* se cita siempre por la edición de Juan Bautista Avale Arce (Castalia, 1992), indicando entre paréntesis la parte en números romanos y capítulo en arábigos.

³ Todas las citas de Garcilaso corresponden a la edición de Bienvenido Morros (2007) para la editorial Crítica. Como recuerda Montero Reguera (2003), similar era la despedida cervantina cuando iniciaba el viaje camino del Parnaso: «Adiós, dije a la humilde choza mía; / adiós, Madrid; adiós tu prado y fuentes» (I, 274, ed. de Adrián J. Sáez).

de aquellas riberas del Tajo mitificadas por Garcilaso y recordadas por Cervantes, en consonancia con la reflexión previa del protagonista sobre la perdurabilidad del arte:

No diremos: «Aquí dio fin a su cantar Salicio», sino «Aquí dio principio a su cantar Salicio»; aquí sobrepujó en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles, y parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra. (III, 8)

Me detengo especialmente en este pasaje porque creo posible postular que, para el Cervantes tardío, el de los últimos tiempos de vida y escritura, la evocación de Garcilaso se orienta muy especialmente a subrayar la trascendencia que brinda la poesía. Sigo en este punto la propuesta de Edward Said (2009), para quien el concepto de «estilo tardío» –que retoma de Adorno– no se refiere meramente a los últimos textos de un escritor, sino a aquellos en los que este se muestra «consciente de su final». Esto último, como precisa Manuel Arranz, «no significa únicamente consciente de la proximidad de la muerte, consciente de la decadencia física, del término de la vida, del paso inexorable del tiempo, sino, sobre todo, consciente de que la obra propia ha cerrado ya su ciclo, de que ya no hay nada más allá» (2010, en línea). Se trata de un momento que, lejos de vislumbrarse como un manso punto de llegada, supone la tensión de una supervivencia *más allá* de lo generalmente aceptable y configura una suerte de «exilio autoimpuesto» (Said 2009, 39).⁴

Así pues, una cierta relación con la muerte, cierta inscripción de la muerte en el texto –que se manifiesta muchas veces en la forma de un desasosiego o armonía no resuelta– caracterizaría, desde esta perspectiva, a los textos tardíos. Es en este marco, entonces, que propongo revisar la marcada presencia de huellas textuales garcilasianas en el *Quijote*, sobre todo en la secuencia final del libro de 1615, saturada de remisiones al poeta toledano. Es en este segundo volumen quijotesco, de fecha cercana a la muerte del autor, donde se intensifica el trabajo intertextual sobre una poesía cuyas reminiscencias han acompañado toda la trayectoria del Cervantes escritor.

Antes de entrar en ello, cabe señalar que los críticos no están de acuerdo en cuanto a qué se considera ‘eco textual’ de versos de Garcilaso en Cervantes. Para Aladro-Font y Ramos Tremolada (1996),

⁴ Se observa un creciente interés por el estudio de la etapa final de la producción cervantina como un ciclo *de senectute*, desde diversas perspectivas. Sobre el *Quijote* de 1615 y el *Persiles*, pueden verse en este sentido los trabajos de Canavaggio (2014), Grilli (2015; 2016), Ortiz Robles (2016), Gerber (2018a) y Vila (2019), así como el de Ruiz Pérez sobre el *Viaje del Parnaso*, en estas mismas Actas.

la presencia de huellas garcilasianas en el *Quijote* de 1605 se reduciría a cuatro menciones, en contraste con las quince que descubren en el libro de 1615: por ello se proponen desentrañar el sentido de lo que llaman, desde el título de su trabajo, «Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*». Revisiones más recientes como las de Alberto Blecua (2013) o Gálvez y Huerta (2015) amplían bastante el inventario de huellas léxicas del toledano en la obra cervantina, pero de todos modos coinciden en que hay una mayor presencia de reminiscencias garcilasianas en la segunda parte del *Quijote*.

Las explicaciones propuestas por los críticos frente a este desequilibrio refieren a la supuesta inseguridad de Cervantes ante el mundo lírico y pastoril en la primera parte, así como a una madurez que lo habilitaría a juegos intertextuales más arriesgados en la segunda; y también se ha puesto el foco en la evolución de don Quijote como personaje, donde las evocaciones garcilasianas destacarían la firmeza de su amor por Dulcinea (Aladro-Font, Ramos Tremolada 1996). Sin embargo, en sintonía con la estética tardía que caracteriza a la secuela cervantina, resulta más decisivo el hecho de que en el *Quijote* de 1615 Garcilaso esté singularmente presente, sobre todo en el tramo final del libro –y del recorrido del caballero–, para evocar la vida eterna de la buena poesía y castigar, de paso, la mala: esto es, el apócrifo de Avellaneda.

2 Versos de Garcilaso en el *Quijote*

Más allá de los muchos ecos garcilasianos que es posible descubrir a lo largo del *Quijote*, no son tantas las citas completas de sus versos, sin modificación alguna. Todas se dan en la segunda parte y ligadas a núcleos de sentido importantes de esta secuela, por lo que se hace necesario detenernos en principio en cada una de ellas. La primera se da en el capítulo 6, cuando don Quijote argumenta ante su sobrina la necesidad de su nueva salida como caballero andante:

Yo tengo más armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte; así que, casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo de ir a pesar de todo el mundo, y será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea. Pues con saber, como sé, los innumerables trabajos que son anejos al andante caballería, sé también los infinitos bienes que se alcanzan con ella; y sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso; y sé que sus fines y paraderos son diferentes, porque el del vicio, dilatado y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se aca-

ba, sino en la que no tendrá fin; y sé, como dice el gran poeta castellano nuestro, que

Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento
do nunca arriba quien de allí declina.

— ¡Ay, desdichada de mí -dijo la sobrina- que también mi señor es poeta! (II, 6, 676-677)⁵

Esta primera cita directa de Garcilaso, al que don Quijote señala como «nuestro» poeta castellano, refiere a un tema de vital importancia en el texto de 1615: la búsqueda de trascendencia. Si bien esto es central en el *Quijote* desde sus inicios, pues el manchego procuraba a través de su proyecto caballeresco inscribirse en el libro de la fama y ganar con ello inmortalidad, el volumen de 1615 profundiza aún más la cuestión al tener como punto de partida, precisamente, el renombre conseguido tras la publicación de la primera parte. Don Quijote, al inicio de este nuevo libro, ya se sabe en boca de todos. De lo que se trata ahora, como queda claro por la mayor extensión de la secuencia preparatoria de la salida (hay siete capítulos que corresponden a la estancia en casa), es de revisar lo ya hecho, opinar sobre sus resultados y discutir con quienes lo censuran. La lucha ya no es por ser famoso, sino por definir el sentido de esa fama. Si a ello sumamos que el prólogo nos ha introducido en la disputa con el libro de Avellaneda en torno a la apropiación de la historia del manchego, queda claro que este rescate de Garcilaso para afirmar las asperezas de que está hecho el camino a la fama se dirige tanto a la discusión entre los personajes como a la que atañe a la recepción del propio *Quijote*. Avellaneda ha optado por el camino fácil de inflar algo que ya tenía vida propia (la imagen prologal del perro hinchado es por demás elocuente), en las antípodas del rol creador que se atribuirá Cervantes, en la senda garcilasiana.

En relación con ello, el fragmento citado retoma el tópico de las armas y las letras, objeto de un elaborado discurso por parte de don Quijote en el texto de 1605, y da cuenta del desplazamiento del protagonista de uno a otro polo de la dicotomía. En efecto, si bien comienza afirmando enfáticamente que su sino son las armas, la cita garcilasiana y el lamento posterior de la sobrina sobre su condición de poeta lo ubican claramente del lado de las letras. Y esta es una de las paradojas centrales con las que ha de lidiar el personaje en esta secuela: la tan ansiada fama le ha llegado, finalmente, no en vir-

⁵ El *Quijote* se cita siempre por la edición de Francisco Rico (1998), indicando entre paréntesis la parte en números romanos y el capítulo y la página, en arábigos.

tud de su «fuerte brazo», como imaginaba al comenzar su periplo caballeresco, sino gracias a la circulación de la historia impresa de la primera parte.

Vale la pena recordar el pasaje antes citado del *Persiles*, con su elogio al «jamás alabado, como se debe, poeta Garcilaso de la Vega», y contrastarlo con la presentación de sí mismo que don Quijote imagina en boca de un gigante al concebir su primera salida: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla *el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha*» (I, 1; énfasis añadido).⁶ Desde el inicio, la aventura de las armas apuntaba hacia la trascendencia de las letras: de hecho, el primer proyecto de don Quijote había sido escribir continuaciones de sus amados libros («muchas veces le vino deseo de tomar la pluma» [I, 1]), antes de optar por convertirse él mismo en una prolongación viviente del ciclo caballeresco. Esta veta creadora, tan marcada en el personaje cervantino, está por completo ausente en el don Quijote de Avellaneda, lo que explica quizá la renovada insistencia en afirmar el polo de las «letras», así como la analogía entre caballería andante y poesía, en la secuela de 1615.

Asimismo, importa subrayar que el recuerdo de los versos garcilasianos citados por el hidalgo para justificar su última salida acompañará a lo largo de todo el texto la defensa de la dura profesión de caballero andante. Así, cuando el grave eclesiástico del palacio ducal amoneste a don Quijote por su elección de vida y lo conmine a quedarse en su casa y cuidar su hacienda –misma línea argumental que la sobrina– el hidalgo replicará: «¿Por ventura es asumpto vano o es tiempo mal gastado el que se gasta en vagar por el mundo, no buscando los regalos dél, sino *las asperezas por donde los buenos suben al asiento de la inmortalidad?*» (II, 32; énfasis añadido). La evocación de la *Elegía I* (vv. 202-204) forma parte así de un campo semántico que pone de relieve el propósito trascendente de la gesta del hidalgo cervantino y, al mismo tiempo, del propio *Quijote* como obra destinada a perdurar en el tiempo.

⁶ El CORDE (RAE, *Corpus diacrónico del español*) muestra que la fórmula «jamás como se debe alabado» es uso cervantino. Esta hiperbólica afirmación que hace don Quijote sobre sí mismo en el capítulo inaugural de 1605 se repetirá tres veces en la segunda parte de 1615 y siempre en contextos en los que el protagonista es manipulado por algún personaje que conoce su locura caballeresca: en II, 25 lo llama así Maese Pedro, que no es otro que Ginés de Pasamonte; en II, 35 la expresión referida al manchego aparece en boca del falso Merlín, en realidad el mayordomo del duque; finalmente, en II, 64 se la dice Sansón al enfrentarlo (y finalmente vencerlo) disfrazado de Caballero de la Blanca Luna. En contraste con estas amargas burlas, los otros dos usos registrados de la expresión se hallan en el *Persiles* y constituyen elogios sinceros a figuras que representan los ideales renacentistas cervantinos: además de la frase ya señalada sobre Garcilaso, encontramos una mención al «rayo espantoso de la guerra, *jamás como se debe alabado Carlos V*» (III, 18; énfasis añadido).

La segunda cita directa de versos garcilasianos la encontramos en el capítulo 18, en el marco de la estancia de los protagonistas con el Caballero del Verde Gabán. Justo antes de entrar a la casa de este personaje, donde hará aparición su hijo poeta, Lorenzo de Miranda, don Quijote recuerda los versos que dan inicio al soneto X de Garcilaso. He aquí el comienzo del capítulo:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y suspirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:
 —¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería!
 ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura! (II, 18)

Cervantes aprovecha en varios pasajes de su obra esta famosa exclamación garcilasiana, que en el siglo XVII llegó a encerrar, como señala Canavaggio (2000, 199) -siguiendo a Herrero García (1930, 79)-, la esencia y *substratum* del poeta renacentista. Lo interesante es que, en este caso, los versos de Garcilaso funcionan como introducción a una secuencia en la que el protagonista elogiará con entusiasmo las dos composiciones del joven Miranda: una glosa y un soneto sobre el mito de Píramo y Tisbe, es decir, dos piezas poéticas que reactualizan textos anteriores. De este modo, el problema de cómo incorporar la palabra ajena en la propia labor poética se vuelve un eje central de este pasaje. Según afirma Canavaggio:

el tema recurrente que vertebra todo el episodio se ordena según un proceso de intertextualización, en el cual el movimiento apertural viene a ser un hito decisivo: en él se opera en efecto, ya no en el ámbito de un discurso abstracto, sino dentro de la misma trayectoria vital de don Quijote, marcado del signo de la parodia, el entronque entre Caballería andante y Poesía. (2000, 204)

Como hemos visto, la primera cita de versos garcilasianos, evocada por el hidalgo ante la sobrina para justificar la necesidad de una nueva salida, ya asociaba caballería andante y poesía, y ello en el marco de una evaluación de la historia del personaje, conocida en virtud del libro impreso. Ahora se suma con fuerza a este campo semántico evocado por los versos del toledano la cuestión de la intertextualidad, o la conciencia del trabajo y la manipulación hecha sobre textos previos, eje de sentido que recorre de inicio a fin el *Quijote* de 1615.

En este marco, dos hitos importantes y vinculados entre sí son la discusión sobre la glosa hecha por el hijo de don Diego de Miranda en el citado capítulo 18 y el debate sobre el «hurto» poético del mancebo recitante en el fingido funeral de Altisidora (II, 69-70), y es significativo constatar que se trata, justamente, de lugares del texto donde hacen su aparición versos tomados de Garcilaso. A propósito de la glosa del joven Lorenzo en la secuencia que se abría con la evocación del soneto X, don Quijote expresa lo siguiente:

Un amigo y discreto [...] era de parecer que no se había de cantar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces la glosa iba fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba. (II, 18)

Se trata de un pasaje donde se explora el tema de la creación artística, no solo por el debate sobre las composiciones del personaje, sino también por sus vínculos con otras zonas de la novela mediante las que se va tejiendo una trama cargada de sentido metapoético. Los versos garcilasianos, como tendremos ocasión de comprobar, ocupan un rol particular en esta trama.

Finalmente, la tercera y última evocación de versos completos de Garcilaso destaca por la relevancia concedida a la cita en cuestión. Se trata de la aparición de una estrofa entera de la *Égloga* III en la farsa de la muerte y resurrección de Altisidora, última burla de la que son víctimas don Quijote y Sancho en los dominios de los duques. En el espectacular funeral de la doncella -muerta, supuestamente, por el rechazo amoroso de nuestro hidalgo- aparece un mancebo en cuyo recitado se insertan los versos de Garcilaso:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.
Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido. (II, 69, vv. 1186-1187)

Más tarde, los protagonistas tendrán ocasión de comentar este extraño «hurto» –así lo llama el joven– con el propio recitante y con la Altisidora resucitada, quien les trae además la noticia de que ha visto, a la puerta del infierno, a unos diablos jugando a la pelota con el libro de Avellaneda. Ante la pregunta de don Quijote acerca de la relación entre los versos de aquel poeta y la muerte de esta señora, el joven le responde:

No se maraville vuestra merced deso [...] que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necedad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética. (II, 70; énfasis añadido)

Si antes los versos de Garcilaso precedían el debate sobre una glosa, ahora motivan la discusión sobre un hurto. Algo ha cambiado entre uno y otro pasaje del texto: los personajes han sabido de la existencia del libro apócrifo, lo cual ha complicado el problema, latente en toda la secuela, de cómo alcanzar la trascendencia a través de la palabra escrita. El modo en que una obra se nutre, mal o bien, de los textos anteriores, será un punto clave en este sentido.

3 La resurrección de los textos⁷

El *Quijote* de 1615 vuelve con insistencia sobre el problema de cómo los textos viven, o reviven, en otros, y es en este marco donde propongo situar el uso de los versos de Garcilaso. No parece casual, en este sentido, que las discusiones sobre hurtos y glosas literarias de los pasajes que antes citamos se entrelacen con dos renacimientos fingidos: los de Altisidora y Basilio respectivamente.

En efecto, el burlesco renacer de Altisidora remite a la secuencia anterior de la fingida muerte y «resurrección» del pastor Basilio durante las bodas de Camacho, la cual en cierto modo resulta preanunciada, como veremos, por los versos de don Lorenzo de Miranda. A su vez, los dos episodios reescriben a su modo aquel del entierro del pastor Grisóstomo, el «muerto de amor» de la primera parte, pues son una repetición farsesca de aquello que en 1605 aparecía de modo trágico en los capítulos referidos al malogrado estudiante-pastor: la desesperación amorosa. El propio Sancho explicita esta idea en el diálogo con la Altisidora rediviva, cuando comenta que «esto del morirse los enamorados es cosa de risa: bien lo pueden ellos decir, pero hacer, créalo Judas» (II, 70).

⁷ Resumen en este apartado algunas ideas que pueden leerse con mayor desarrollo en Gerber 2016.

Ahora bien, el hecho de que estos pasajes de 1615 constituyan una parodia del tema de la muerte trágica de los amantes nos instala de lleno en el problema de la manipulación de los mitos, y en este marco destaca aún más la temática de la resurrección, que permea estos episodios. Si el recuerdo de Orfeo y la posibilidad de revivir a Eurídice es explícito en el caso de Altisidora gracias a los versos de la *Égloga* III (evocados también en la «Canción desesperada» de Grisóstomo), en el de Basilio queda claro desde el comienzo que el renovar/resucitar es un eje central de la secuencia: cuando don Quijote y Sancho escuchan por primera vez su historia de amor con Quiteria, el estudiante que la narra les dice a propósito de esta pareja que «tomó ocasión el amor de *renovar al mundo* los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe» (II, 19; énfasis añadido). Y cabe recordar el soneto de don Lorenzo de Miranda sobre Píramo y Tisbe expuesto en el capítulo inmediatamente anterior, cuyo final reza: «los mata, los encubre y *resucita*/ una espada, un sepulcro, una memoria» (II, 18; énfasis añadido). Así pues, el soneto en un plano y la historia de Basilio y Quiteria en otro serán reactualizaciones del relato ovidiano. De tal modo, la cuestión de cómo renovar o «resucitar» el legado de los clásicos aparece sutilmente entrelazada al suceso del «renacer» del personaje.

El episodio de la supuesta vuelta a la de Basilio resulta una peculiar manipulación y transformación de la situación trágica planteada por el mito poético de Ovidio. Paralelamente, se desarrolla la exitosa manipulación del joven protagonista de la secuencia, quien logra subvertir la preeminencia del Interés sobre el Amor que proclaman las danzas alegóricas de la boda y demuestra de nuevo, tal como se desprendía del duelo de los estudiantes en el capítulo previo, «cómo la fuerza es vencida del arte» (II, 19). En este sentido, el final feliz de los amores de Quiteria y Basilio parece confirmar la opinión de don Quijote, en la discusión previa con don Lorenzo de Miranda, sobre cómo las glosas dan *otro* sentido a los textos.⁸

El tratamiento cervantino de esta problemática lo muestra, una vez más, profundamente implicado en las preocupaciones de su tiempo, tal como se advierte al consultar la entrada ampliada de la voz «glosa» en el *Tesoro* de Covarrubias:

⁸ La apropiación del relato ovidiano que representa la historia de Basilio y Quiteria resultará a su vez la contracara del ridículo libro de *Transformaciones* u *Ovidio español* ideado por el primo humanista, personaje burlesco que aparecerá inmediatamente después de esta secuencia y que se dedica a confeccionar suplementos vacuos a la labor de otros autores. El confronto entre los distintos modos de ‘resucitar’ los textos legados por la tradición se configura entonces como un hilo conductor que permite recorrer la secuencia de capítulos que va desde la discusión poética con don Lorenzo de Miranda (18), pasando por las bodas de Camacho (19-21) y el diálogo con el primo (22) hasta el relato quijotesco sobre la Cueva de Montesinos (23). Y todo ello se anuncia con la cita garcilasiana de los versos del soneto X que pronuncia don Quijote al llegar a la casa de los Miranda.

yo digo que así como la glosa es la lengua del texto, así ocasional y accidentalmente la copia demasiada de glosas ha sido enmudecimiento de lenguas y aterramiento de ingenios. De donde vemos por experiencia que *cuando se usaba el proverbio que dice: «Liber librum aperit», que un libro es glosa de otros, sabían mucho más los hombres que agora, que con confianza de glosas, comentarios, anotaciones, escolios, observaciones, castigaciones, misceláneas, centurias, paradojas, colectáneas, lucubraciones y adiciones, han dejado ranciar los ingenios y enmudecerse las lenguas.* (s.v. «glosa»; énfasis añadido)

Así pues, en lugar de propender a la acumulación o «copia demasiada» de escolios a lo ya hecho, la apropiación de los textos pasados debería apuntar a transformar productivamente el legado recibido. De tal modo es posible sustraerse a una tarea meramente acumulativa, que «deja ranciar los ingenios», según Covarrubias, y que resulta emblemática perfectamente en los profusos y vanos catálogos del primo humanista. Recordemos, de paso, que una de las más famosas evocaciones cervantinas de la obra garcilasiana es la mención de que el licenciado Vidriera lleva consigo un «Garcilaso *sin comentario*» (270; énfasis añadido).⁹

Se puede afirmar entonces que la temática de la resurrección, que recorre el *Quijote* desde sus inicios a partir del proyecto del protagonista de «resucitar la caballería andante», tiene un marcado sesgo metapoético y resulta, particularmente en 1615, un eje central en el planteamiento cervantino sobre cómo apropiarse del pasado a la hora de crear arte nuevo. En este sentido, es significativo que tanto el caso de Basilio como el de Altisidora sean en algún sentido una re-versión del de Grisóstomo, pues de este modo el texto de 1605 resulta equiparado a los antecedentes clásicos que evocan estos episodios.

Ahora bien, si la gesta del manchego procuraba desde sus inicios «resucitar la *ya muerta*» (II, 16; énfasis añadido), o bien, como se dice en otras ocasiones, «la *ya puesta en olvido* andante caballería» (II, 25; énfasis añadido), la secuela cervantina viene a plantear que el problema ahora no es tanto el olvido como la memoria perpetuada por malas copias, suplementos vanos, glosas insuficientes o hurtos injustificados. Es justamente el peligro ante posibles resurrecciones espurias -como la emprendida por Avellaneda- lo que subyace a la temática de la reproducción literaria tal como es tratada en 1615. Esto afectará de manera decisiva el modo de plantear la recuperación de Garcilaso y, más en general, la propia noción de rescritura en esta segunda parte.

⁹ La cita corresponde a la edición de las *Novelas ejemplares* preparada por García López (Crítica, 2001).

4 Cervantes, Garcilaso y el devenir de los clásicos

La última cita garcilasiana, que nos hace leer en la novela cervantina una octava entera de la *Égloga* III, resulta significativa no solo por su mayor extensión, sino también porque introduce, ya cerca del final, una cuestión fundamental para dejar sentada la trascendencia del *Quijote*: el ajuste de cuentas con Avellaneda.

En efecto, la discusión sobre los versos cantados por el mancebo, quien califica despreocupadamente su labor como un «hurto», se vincula con la crítica a la reedición espuria de las aventuras de don Quijote. El libro de Avellaneda, tras haber hecho irrupción en una venta (II, 59) y ser hallado luego en la imprenta barcelonesa (II, 62), reaparece en la visión de ultratumba que relata la resucitada Altisidora poco antes del diálogo con el joven. Dada su importancia, citaré *in extenso* el fragmento aludido:

- La verdad que os diga -respondió Altisidora-, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían.
- Eso no es maravilla -respondió Sancho-, porque los diablos, jueguen o no jueguen, nunca pueden estar contentos, ganen o no ganen.
- Así debe de ser -respondió Altisidora-, mas hay otra cosa que también me admira, quiero decir, me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ese». Y el diablo le respondió: «Esta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmele de ahí -respondió el otro diablo- y metedle en los abismos del infierno, no le vean

más mis ojos.» «¿Tan malo es? -respondió el otro.» «Tan malo -replicó el primero-, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara.» Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión. (II, 70)

Podemos ver entonces que al engarzar la secuencia del mancebo recitante y la aparición del apócrifo en la visión infernal de Altisidora, la protesta cervantina contra la actuación indebida de Avellaneda queda inserta en medio de otra en la que el «agredido» es nada menos que Garcilaso de la Vega (Joly 1996). Cervantes y Garcilaso quedan hermanados ante el expolio que significa el mal uso de su obra.

Es interesante además destacar el modo en que aparece aludido aquí el libro de Avellaneda. Hay que tener en cuenta que, si bien resulta un lugar común referirse al *Quijote* como un «libro de libros», son escasas las efectivas apariciones de volúmenes impresos a lo largo de la trama cervantina. Los de la biblioteca del protagonista y los pocos que atesora el ventero Juan Palomeque son los únicos que encontramos en el texto de 1605 (donde proliferan, en cambio, manuscritos de todo tipo), mientras que en la secuela, amén de los ridículos ejemplares «para dar a la estampa» que tiene en preparación el primo humanista, se impone claramente la presencia de la continuación apócrifa. Recordemos que el propio don Quijote hojea este volumen en el capítulo 59, antes de toparse con él en la visita a la imprenta y finalmente verlo reaparecer en la visión de Altisidora, en el medio de otros libros de cuyo nombre, al parecer, nadie quiere acordarse.

La aparición ultraterrena del apócrifo resulta ser, de este modo, el punto más alto de una evocación bastante paradójica del libro como objeto a lo largo del *Quijote*, y en particular en esta segunda parte.¹⁰ Si los ejemplares que preparaba el primo estaban llenos de «cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria» (II, 21), en palabras del protagonista, y la imprenta se presentaba ante sus ojos como un espacio donde anónimos operarios sostenían el engranaje de una experiencia maquinica, el conjunto de volúmenes pateados por los diablitos completa la oscura percepción sobre el libro impreso que se le ofrece aquí a don Quijote.

En este marco, resulta significativo que la continuación de Avellaneda aparezca insistentemente en el *Quijote* de 1615 mientras que el objeto-libro de la primera parte cervantina, que muchos perso-

10 Sobre las diferencias en el modo de representar los libros entre uno y otro *Quijote*, y en general sobre el campo semántico que asocia cuerpos y textos en Cervantes y Avellaneda, ver Gerber 2018b.

najes conocen, nunca se haga presente en su materialidad. Propongo entender esto a la luz del contraste entre un libro que no está *corporalmente* pero genera comentarios, versiones y nuevas escrituras y un apócrifo que hace su última aparición en las antípodas del rol otorgado a la letra impresa, dadora de vida eterna: confinado a las puertas del infierno (y no como un cuerpo digno de veneración sino, bien por el contrario, objeto de patadas en el carnavalesco juego de pelota de los diablos).

Resulta lógico, desde esta perspectiva, que la continuación apócrifa forme parte de un conjunto de libros vanos, huecos («de viento y borra»), que van de mano en mano sin parar en ninguna y ni siquiera como pelotas son «de provecho para servir otra vez» según afirma Altisidora (II, 70).¹¹ Esta puntualización parece indicar que es un libro no apto para la lectura: se trata en cambio de literatura efímera, que como mucho cabe leer para luego abandonarla, como hace don Quijote. En este sentido, se contrapone explícitamente a la condición de un ‘clásico’, que puede definirse en función de su capacidad de ser leído una y otra vez (Calvino 1993). Un texto clásico es precisamente el que admite distintas lecturas, versiones y re-escrituras, e incluso manipulaciones aberrantes como la que sufre la obra de Garcilaso con el «hurto» del joven o el propio *Quijote* de 1605 en manos del continuador. Así pues, el contrapunto que el texto propone entre la sustancia efímera de la secuela de Avellaneda y la construcción del libro de 1605 como un «clásico» ilumina la función que cumplen, en la red metapoética cervantina, los versos de Garcilaso de la Vega.

Asimismo, es importante destacar que los versos de la *Égloga* III cantados en el funeral de Altisidora se centran en la figura de Orfeo y en particular en la eternidad de su voz, pues la imagen que se evoca es la de la cabeza de Orfeo, que sigue cantando después de haber sido arrojada al Ebro.¹² Es claro que este recorte del mi-

¹¹ Javier Herrero (1982) ha mostrado cómo en la obra de Cervantes los malos libros y sus autores aparecen asociados al elemento «aire», en alusión a la vanidad hueca y vacía. Sobre este tema, y en particular sobre los ataques a Avellaneda, ver Gómez Canseco 2004. Un trabajo reciente de Béhar (en prensa) profundiza sobre el funcionamiento de las metáforas del libro en el marco de la sinécdoque mayor que es el *Quijote*.

¹² Tal como recuerda Pérez de Moya, tras haber sido Orfeo despedazado, los dioses trasladan al cielo su lira y convierten en piedra a la serpiente que quiso tragar su cabeza. La declaración del mitógrafo sobre esto último es la siguiente: «La serpiente que había pretendido tragar la cabeza de Orpheo denota el tiempo, porque con la culebra denotaban los antiguos el año. La cabeza denota el ingenio y obras de Orpheo, porque en la cabeza están todos nuestros sentidos; y en querer la serpiente tragar esta cabeza denota que como con la distancia de tiempo se suele perder la memoria del nombre de algunos, quiso el tiempo esconder la memoria de Orpheo, y no pudo. *Haberse convertido la serpiente en piedra es decir que el tiempo no puede dañar la memoria de Orpheo, más que poderse comer una piedra*» (Pérez de Moya 1999; énfasis añadido). Desarrollo más este tema en Gerber 2016.

to resulta funcional al planteo cervantino en torno a la trascendencia que brinda el arte. Creo que esto se plantea con renovado vigor en 1615 en tanto se integra en un problema mayor que escenifica esta segunda parte, y que tiene que ver, precisamente, con los peligros que surgen para el manchego y su historia tras haberse convertido en libro impreso.

Si algo obsesionaba al protagonista en el primer *Quijote* era la obtención de la fama que lo eternizaría en la memoria de las gentes, como conjuro contra el olvido y la insignificancia. Pues bien, la amenaza del olvido es un peligro ya reconocido en esta continuación: así, don Quijote les explicará a los duques que «perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías en el profundo abismo del olvido» (II, 32; énfasis añadido). Sin embargo, en paralelo a ello, surge en 1615 una acechanza todavía peor: la de la mala memoria, emblemática en la continuación del plagiarlo, y que resultará un enemigo igual de poderoso y cruel. No en vano proliferan duplicaciones, espejamientos y figuras de dobles en esta segunda parte: paradójicamente, la fama y su fijación textual le han costado al hidalgo la pérdida del control sobre su propia historia, a la par que han habilitado, a partir de la reproductibilidad técnica que posibilita la imprenta, apropiaciones indebidas que generan una memoria espuria. Y no deja de ser irónico que en esta ‘mala memoria’ que representa el apócrifo retorne el temido fantasma del olvido, pero esta vez puesto sobre sí mismo en tanto caballero olvidado de su dama, lo que genera la respuesta más airada de cuantas le conocemos:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido. (II, 59; énfasis añadido)

A propósito de ello, cabe destacar otro motivo que se recupera de Garcilaso y cuyo tratamiento se refuncionaliza en 1615 en relación con la disputa con el apócrifo: el de la dureza del objeto amoroso, presente en las tres escenas de entierro real o fingido a las que hemos aludido –la muerte desesperada de Grisóstomo en 1605, la supuesta muerte y vuelta a la vida de Basilio y la farsa del funeral y la resurrección de Altisidora en 1615. Es destacable en estas secuencias la repetida mención del mármol que evoca la conocida apertura del lamento de Salicio en la *Égloga* I:

¡Oh, más dura que el mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemó
más helada que nieve, Galatea! (2007, 201)

Así, la dureza de Marcela se enfatiza diciendo que Grisóstomo «importunó a un mármol» (I, 13), se advierte que Quiteria estaba ante los ruegos de los amigos de Basilio «más dura que un mármol» (II, 21) y, finalmente, la resucitada Altisidora increpará a don Quijote mediante un «verso travestido» de evidente filiación garcilasiana: «¡Oh más duro que mármol a mis quejas, empedernido caballero!» (II, 70).

Antonio Armisen ha puesto de relieve la productividad del mito de Anaxárate -convertida en dura pierda en castigo por su indiferencia ante el suicidio de su enamorado- para la poesía del toledano, y en particular para el aprovechamiento del personaje de Altisidora. El verso de la *Égloga* I travestido por la desenvuelta doncella aludiría a este mito, bien conocido en su época y desarrollado explícitamente por Garcilaso en la Canción V. El hecho de que en la Canción el mito se utilice como *argumentum* persuasivo en materia de consejos de amor arroja luz sobre la actuación y el discurso de Altisidora, marcada desde su primera aparición por la huella léxica del poeta toledano (Armisen 2010, 25-6).

Es interesante poner en relación este señalamiento sobre la temática pétreo con la polémica entre don Quijote y su versión apócrifa que tiñe toda esta secuencia, y bien concretamente con el punto central de la misma: la firmeza/fidelidad hacia la dama. Dado que esta firmeza es inherente a la constitución del personaje cervantino, el protagonista de Avellaneda no es, y no puede ser el verdadero don Quijote porque manifiesta estar «desamorado» de su dama desde el comienzo de su nueva salida.

La invocación burlesca de Altisidora, «Oh más duro que mármol a mis quejas, empedernido caballero», resulta muy significativa en este sentido: invierte los roles genéricos -la dureza o firmeza evocada es la del varón- y además aparece otro término, «empedernido», que refuerza la idea propuesta, pues no alude a «obstinado», sino a «duro como el pedernal». Ya antes, en el capítulo 44, el manchego se había referido a su inquebrantable fidelidad a Dulcinea en estos términos: «Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfenique, y para todas las demás soy de pedernal» (II, 44). Esta insistencia en la fidelidad del caballero a su dama, un tema central de la secuela de 1615, está en sintonía con su indignada reacción al conocer la condición de «desamorado» del protagonista de Avellaneda.

Se puede relacionar la evocación de estos versos garcilasianos en boca de Altisidora con el recuerdo en su funeral de los versos de la *Égloga* III -y por su intermedio, de Orfeo- para dar cuenta de la posibilidad que tiene el arte de vencer al tiempo y al olvido. El verdadero arte perdura, como el verdadero amor del caballero. La firmeza de su amor, en la que insiste don Quijote desde 1605, toma otro sentido en 1615, donde recibirá la cruel noticia de que el continuador ha osado construir un «caballero desamorado». A lo efímero de los sentimientos de tal personaje correspondería, pues, la sustancia

efímera de las hojas de semejante libro, deshechas con justicia en el juego de pelota de los diablos infernales.

5 La *Égloga* III y el sentido de un final

Para el momento en que Cervantes comienza a escribir, la obra de Garcilaso se consagra como el único clásico secular de la lengua española: las primeras ediciones comentadas del Brocense datan de 1574 y 1577, y luego en 1580 sale la edición monumental de Herrera (Rivers 1981). No es casual, por ende, que la discusión sobre la productividad de los textos y la posibilidad de trascendencia que brindan se genere a partir de la poesía del toledano y, más concretamente, que la secuela de 1615 construya su propia condición de 'clásico' mediante un denso campo semántico que gira en torno a la *Égloga* III.

En efecto, es importante advertir que en el paso del *Quijote* de 1605 al de 1615 cambia el referente eglógico principal de las evocaciones cervantinas. Si en la primera parte pueden hallarse varias reminiscencias textuales de la *Égloga* I y la II, el único eco que se ha señalado de la III es el verso «con muerta lengua y con palabras vivas» en la «Canción desesperada» de Grisóstomo: esta alusión a los poderes órficos de la poesía remitiría a «la lengua muerta y fría en la boca» que aun así haría sonar «la voz a ti debida» en el famoso poema garcilasiano. En contraste con esta única mención, el libro de 1615 propone un trabajo sostenido sobre la *Égloga* III. Baste recordar que al comienzo de la nueva salida, cuando se dirigen hacia el Toboso para solicitar la licencia de Dulcinea antes de partir, don Quijote le recuerda a su escudero la materia de esta égloga:

Mal se te acuerdan a ti, ¡oh, Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contestas y tejidas. (II, 8)

Me parece significativo que sea la *Égloga* III, posiblemente la última composición escrita por Garcilaso (2007, 223; Rivers 2001, 417), la poesía que se evoca insistentemente en el cierre de la segunda parte del *Quijote*, una segunda parte que se encamina, toda ella y ya desde los paratextos, a buscar ese cierre. En efecto, el prólogo de la secuela de 1615 fija las condiciones en que se desarrollará esta nueva entrega del libro, tendiente a enterrar al personaje y su historia para asegurarse de «que ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios» (II, Pról.). Esto está en sintonía con la certificación de la muerte del personaje que hará el cura en el capítulo final, «para quitar la

ocasión de que algún otro autor que no fuese Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II, 74). Si el impulso que mueve la historia en 1605 es la promesa de continuación –el capítulo 1 nos decía que lo que más admiraba el hidalgo de las historias de caballerías era «aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura» (I, 1)– ahora, en cambio, se hace necesario construir un final.

El interrogante que se abre es, entonces, ¿cómo encarar el fin? ¿Cómo enterrar la historia y asegurarle, al mismo tiempo, vida eterna? ¿Cómo garantizar que siga entre nosotros la voz de los muertos? La *Égloga* III parece indicarle a Cervantes un camino ante estas preguntas. Se ha señalado cómo Garcilaso construye aquí de modo consciente una tradición, en la que su propia producción se integra al panteón de la mitología clásica. Las cuatro ninfas tejen sendos tapices que conforman cuatro historias de amores malogrados: las tres primeras corresponden a las historias de Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo, y Venus y Adonis, mientras que la última, que ocupa una posición destacada en la composición, se centra en Elisa y Nemoroso, los personajes de la propia obra del toledano. Tal como lo señalara Egido (2004), toda la égloga se construye así como una afirmación del quehacer poético, a partir del cual cabe operar la conversión de una trágica historia personal en un nuevo capítulo de las *Metamorfosis* ovidianas. Asimismo, el poema ofrece un nuevo modo de representar, distanciadamente y a través de múltiples mediaciones, el dolor que provoca la pérdida amorosa. Si la *Égloga* I ponía en escena el llanto de Nemoroso por la muerte de su amada, la *Égloga* III nos entrega un eco de su lamento resonando en la voz de la propia Elisa, evocada en el epitafio que labra sobre la corteza de un árbol una de las ninfas representadas en el último tapiz. Es claro que se trata de un texto eminentemente metapoético, que subraya su propia constitución como artificio, algo muy acorde con la estética de la secuela cervantina.

Así pues, el texto poético elegido para el «hurto» del joven que canta en el funeral de Altisidora no podría venir más a cuento en relación con las problemáticas literarias tratadas a lo largo de todo el *Quijote*, y de modo particular en esta secuencia final de nuestra novela. La *Égloga* III involucra cuestiones especialmente caras a la reflexión poética cervantina: el vínculo con el legado de los clásicos (con insistencia en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya importancia es central en el *Quijote*), la relación entre naturaleza y artificio, la urdimbre poética como un *tejido*, la posibilidad de resucitar la voz de los muertos a partir de la escritura, entre otras. De este modo, la discusión sobre la poesía del mancebo recitante pone en el primer plano, a través de la recuperación del gesto de Garcilaso, el problema de la construcción de la propia tradición quijotesca, que ha de defenderse de intromisiones espurias como la de Avellaneda.

A su vez, si la égloga tercera complejiza el arte de la primera en relación con la representación del dolor ante la pérdida amorosa, el *Quijote* de 1615 profundiza el abismo de la pregunta por la amada, que desde luego aparecía ya en 1605, pero se intensifica notoriamente en esta secuela. A partir del engaño de la Dulcinea encantada, urdido por el escudero al comienzo de la nueva salida, pasando por las crueles burlas de los duques, hasta llegar a la noticia de que Avellaneda ha pintado al protagonista como un «caballero desamorado», la dama de don Quijote se vuelve en la continuación cervantina aún más inasible de lo que era en la primera parte. Y ante esto, como vimos, el hidalgo insiste en su firmeza, que garantiza a su vez la autenticidad del libro.

El movimiento que propone el libro de 1615 respecto del de 1605 es análogo al que efectúa la *Égloga* III de Garcilaso en relación con la I. Solo que, en este caso, la presencia del libro de Avellaneda, al que se intenta expulsar de la noción de 'obra' que se está construyendo en torno a los dos volúmenes cervantinos, agrega elementos singulares al proceso de mitificación de la propia historia que emprende Cervantes, en la senda del toledano.

Así pues, el vínculo planteado en el *Quijote* de 1615 entre Garcilaso, Cervantes y Avellaneda –«el bueno, el feo y el malo», en jocosa denominación de Adrián J. Sáez (2019)– constituye una elaborada meditación sobre el poder del arte para vencer a la muerte y al olvido. En este marco, la cuestión de las glosas, hurtos o resurrecciones espurias como la del mancebo recitante nos muestra que no solo se trata de garantizar la memoria contra los embates del tiempo, sino también de entablar una disputa sobre los distintos modos de edificar esa memoria. O, lo que es lo mismo, sobre el problema de volverse un 'clásico', que ha de ser recordado, pero también torpemente manoseado y hurtado. Ante esto, en un movimiento que parece afirmar «dime quién es tu clásico y te diré quién eres», Cervantes enarbola los versos de Garcilaso como conjuro contra la escritura insustancial y efímera de los vanos continuadores.

Bibliografía

- Aladro-Font, J.; Ramos Tremolada, R. (1996). «Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16(2), 89-106.
- Armisen, A. (2010). «Garcilaso y el verso travestido de Altisidora. Anaxárate, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615». Pina, M.C. de (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo*. Alcalá: Universidad de Alcalá; Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 15-60.
- Arranz, M. (2010). «Sobre el estilo tardío». *Las nubes*. http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/said.html (2020-02-08).
- Béhar, R. (2019). «De la gravure au poème: la ville et son portrait à la Renaissance – l'exemple de Tolède». Bénat-Tachot, L.; Blanco, M.; Guillaume-Alonso, A.; Thieulin-Pardo, H. (éds), *L'invention de la ville dans le monde hispanique (IXe-XVIIIe siècle)*. Paris: Éditions hispaniques, 53-86.
- Béhar, R. (en prensa). «Le livre, métaphore du livre: le paradoxe de l'écriture de Cervantès». Salas, I. (éd.), *Les métaphores du livre à la Renaissance*. Genève: Droz.
- Bleuca, J.M. (1947). «Garcilaso y Cervantes». *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*. Madrid: Ínsula, 141-50. https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/bleuca.htm.
- Bleuca, A. (2013). «Cervantes y su intertextualidad española». *Parole Rubate*, 8, 197-219.
- Calvino, I. (1993). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Canavaggio, J. (2000). «Garcilaso en Cervantes: 'Oh dulces prendas por mi mal halladas'». *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 199-205.
- Canavaggio, J. (2014). «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès». *e-Spania*, 18. <https://doi.org/10.4000/e-spania.23513>.
- Cervantes, M. de (1992). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J.B. Avall-Arce. Madrid: Castalia.
- Cervantes, M. de (1998). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2001). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2016). *Poesía*. Ed. de A.J. Sáez. Madrid: Cátedra.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Díez Fernández, J.I. (1996). «Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 93-112.
- Egido, A. (2004). «El tejido garcilasista de la *Égloga III*». *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el siglo de oro*. Barcelona: J.J. de Olañeta; Ediciones UIB, 80-97.
- Garcilaso de la Vega (2007). *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de B. Morros. Barcelona: Crítica.
- Gálvez, P.; Huerta, D. (2015). «Garcilaso y Cervantes en la perspectiva del canon». *Acta Poetica*, 36(2), 81-111.
- Gerber, C. (2016). «Cervantes contra la mala imitación: Altisidora, Avellaneda y las resurrecciones infernales en el *Quijote* de 1615». *Cuadernos del Sur-Fascículo Letras*, 46, 23-39.

- Gerber, C. (2018a). «'Que yo me voy muriendo': temporalidad, viaje y amistad en los preliminares del *Persiles* de Cervantes». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6(2), 131-40.
- Gerber, C. (2018b). *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Instituto Universitario «Miguel de Cervantes»; Universidad de Alcalá.
- Gómez Canseco, L. (2004). «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)». Villar Lecumberri, A. (ed.), *Cervantes en Italia = Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 septiembre 2001). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 129-47.
- Gómez Canseco, Luis (2016). «Garcilaso en el teatro de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 92, 147-71.
- Grilli, G. (2015). «Cervantes de senectute: entre el *Quijote* y el *Persiles*». *Anuario de estudios cervantinos*, 11, 161-77
- Grilli, G. (2016). «De senectute». *Cervantes último*. Roma: Aracne Editrice.
- Herrero, J. (1982). «La metáfora del libro en Cervantes». Bellini, G. (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista* (Venecia, 25-30 de agosto de 1980). Roma: Bulzoni, 579-84.
- Joly, M. (1996). «Muerte y resurrección de Altisidora». *Études sur «Don Quichotte»*. Paris: Publications de la Sorbonne, 195-202.
- Montero Reguera, J. (2003). «El primer garcilasista». *500 años de Garcilaso de la Vega*. Alcalá de Henares: Centro Virtual del Instituto Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-primer-garcilasista/>.
- Ortiz Robles, M. (2016). «El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes», en «Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza': el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después», *eHumanista/ Cervantes*, 5, 413-25. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume5/ehumancer5.finalfinal.option2.pdf.
- Pérez de Moya, J. (1999). «Philosophia secreta». Texto transcrito y editado por el Proyecto Cervantes de la Universidad de Alicante. *Azogue*, 2. <http://www.revistaazogue.com>.
- Sáez, A.J. (2019). «El bueno, el feo y el malo: los libros en Cervantes». *Orillas: revista d'ispanística*, 82, 203-14.
- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires: Debate.
- Rivers, E. (1991). «Cervantes y Garcilaso». Criado de Val, M. (coord.), *Cervantes, su obra y su mundo = Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 963-8.
- Rivers, E. (2001). *Garcilaso de la Vega. Obras Completas con comentario*. Madrid: Castalia.
- Vila, J.D. (2019). «'Con las ansias de la muerte': el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino». López Poza, S.; Pena Sueiro, N.; de la Campa, M.; Pérez Cuenca, I.; Byrne, S.; Vidorreta Torres, A. (eds), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lia Schwartz*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacions, 813-27.

