

**Antonio de Padua Andino Sánchez**  
IES "Alba Longa" Armilla, Granada

# Luciano de Samósata, Cervantes y *Don Quijote*

Recibido: 28.03.2016 / Aceptado: 1.10.2016

**Resumen:** El artículo propone una nueva e inédita teoría sobre la posible fuente literaria que inspiró el *leit motiv* principal del *Quijote*, "la dialéctica (llena de contradicciones) de literatura y vida", y algunos aspectos de la biografía del autor que pueden entreverse a través del propio método aplicado por Cervantes para producir literatura. Desde Menéndez Pelayo hasta la *Teoría de la novela en Cervantes* de Riley, ha sido habitual entre eruditos de la literatura áurea española reconocer una importante impronta lucianesca en Cervantes, aunque sin concretar en detalle cómo y dónde esto ocurre. El estudio es un acercamiento a la relación existente entre ambos autores a través del cotejo de sus propios textos.

**Palabras clave:** Cervantes, Luciano de Samósata, Erasmo, fuentes literarias grecolatinas.

**Abstract:** The article proposes a new and unpublished theory on the possible literary source that inspired the main *leitmotif* of *Don Quixote*, "the dialectic (full of contradictions) between literature and life", and some new aspects of the biography of the author who can be glimpsed through the own method applied by Cervantes to produce literature. From Menéndez Pelayo to the *Novel Theory of Cervantes* of Riley, it has been common among scholars of the Golden Spanish Literature to recognize an important lucianesque imprint in Cervantes, although without specifying in detail how and where this occurs. The study is an approach to the existing relationship between both authors through the comparison of their own texts.

**Keywords:** Cervantes, Luciano de Samosata, Erasmo, Greco-Roman literary sources.

*A mi esposa y compañera, Olivia.*

Los escasos datos referentes a la vida de Cervantes nos hablan de un primer período errante desde su nacimiento en Alcalá de Henares en 1547 hasta el Madrid de 1568, durante el cual la familia reside en varias ciudades, como Sevilla, Valladolid y Córdoba. En Madrid asiste a las clases del erasmista Juan López de Hoyos, que en un libro compuesto para conmemorar la muerte y exequias de la tercera esposa de Felipe II, lo califica como "nuestro caro y amado discípulo" (Fernández Álvarez 2005: 55).

La lectura de Luciano de Samósata, junto a otros tantos autores clásicos de su formación académica (*cf.* Close 2004: LXXIV-LXXV), debió quedar presente en la vida y, consecuentemente, en la obra de Cervantes desde aquellos tiempos de alumno destacado del Estudio de la Villa. Según Edward C. Riley,

su prestigio, y la semejanza que se puede ver entre ciertas preocupaciones e inclinaciones irónicas de Luciano y Cervantes son tales que la afinidad, al menos, no puede ponerse en duda. La divulgación del diálogo lucianesco por medio de Erasmo y sus discípulos españoles refuerza la conexión. (Riley 1997: 48)

La vinculación de la juventud del alcalaíno con Luciano debió ser tan entrañable que podemos seguir su rastro en el capítulo 16 de la Segunda Parte, cuando tiene lugar el encuentro con su supuesto *alter ego*, encarnado en personaje literario: el Caballero del Verde Gabán.

Antes, en el capítulo 11, caballero andante y escudero se habían cruzado en el camino con una carreta cargada de los más diversos personajes: *la carreta de las Cortes de la Muerte*. Independientemente de las teorías que los comentaristas del *Quijote* arrojan sobre este episodio, dejada aparte la existencia de un auto sacramental de Lope de Vega (1963: 461-476) del mismo nombre y con casi los mismos personajes en danza<sup>1</sup>, en el taller de escritura de Cervantes, cuando describe las figuras alegóricas de dicha carreta (*cf.* Rico ed. 2004: 777-778, vol. 1), es posible suponer su intención de recrear la misma imagen virgiliana de Eneas ante las puertas de los Infiernos. Al acercarse Eneas a la mansión de los muertos, varias figuras le salen al paso, todas ellas alegorías, como los personajes de las Cortes de la Muerte:

Junto al zaguán, en la primera entrada  
del duro Infierno, los lamentos tristes,  
las ansias y congojas vengadoras  
tienen por tiempo entero su aposento  
Allí están las *Dolencias*<sup>2</sup> amarillas  
y la triste *Vejez* y el torpe *Miedo* 275  
el *Hambre*, a mal hacer persuadidora,  
la infame, desechada y vil *Pobreza*;  
rostros de ver terribles y espantosos:

---

<sup>1</sup> Los personajes son: LA MUERTE, vestida de esqueleto, con guadaña en la mano; EL PECADO, vestido de reina, coronada, mascarilla negra, que encubra media cara; LA LOCURA, vestida de botarga, moharracho; EL TIEMPO, vestido de caballero, de punta en blanco, y espada y sombrero con pluma; EL HOMBRE, vestido de emperador, con manto, corona y cetro; EL NIÑO DIOS, vestido de pastorcico; EL ÁNGEL DE LA GUARDA, con grandes y pintadas alas; EL DIABLO, vestido de fuego, cuernos en la cabeza y gran rabo; LA ENVIDIA, vestida de villano rústico; EL DIOS QUE LLAMAN CUPIDO, vestido de punto color de carne, sin venda en los ojos, con su arco, carcaj y saetas.

<sup>2</sup> Toda letra en *cursiva* sobre texto ajeno es mía.

el *Trabajo*, la *Muerte* y su pariente  
el *Sueño*, los ilícitos *Placeres*  
del alma. En el frontero umbral reside  
la funesta, sangrienta, cruda *Guerra*;  
allí tienen las *Furias* sus palacios  
de durísimo hierro fabricados.  
La *perversa Discordia* está a par de ellas,                   280  
de víboras crinada, que con nudo  
de toca, en sangre tinta, coge y prende.  
(G. Hernández de Velasco 1555/1982: 207-208)<sup>3</sup>

Justifica el paralelismo literario el hecho de que don Quijote asocie la escena que contempla con Caronte, el encargado de conducir las almas al Infierno. Así lo avala la apelación que hace al conductor de la carreta, identificándolo con el ominoso barquero<sup>4</sup>:

—Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más *parece la barca de Carón* que carreta de las que se usan. (Rico ed. 2004: 778, vol. 1)<sup>5</sup>

Una vez evocados y traspasados, por tanto, los umbrales del Averno virgiliano, aparece la figura del Caballero del Verde Gabán. La crítica (*cf.* Rico ed. 2004: 489-490, vol. 2) ha sabido identificar al personaje con su creador en la edad del proceso de elaboración de la Primera Parte:

y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde, pareciéndole hombre de chapa. *La edad mostraba ser de cincuenta años; las canas, pocas, y el rostro, aguileño; la vista, entre alegre y grave.* (820)

Son los mismos rasgos del autorretrato que aparece en el Prólogo de las *Novelas Ejemplares* (1612), pero se repiten suavizados y más estilizados, porque no se trata del mismo tono de modestia de autor, propio de una circunstancia literaria preliminar:

Este que veis aquí, de *rostro aguileño*, de *cabello castaño*, frente lisa y desembarazada, de *alegres ojos* y de nariz corva, aunque bien proporcionada [...] es el rostro del autor de la Galatea y de Don Quijote de la Mancha [...], llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. (García López ed. 2004: 16-17)

---

<sup>3</sup> Verg. *Aen.* 6, 273-281.

<sup>4</sup> Verg. *Aen.*, 298-304.

<sup>5</sup> En la alusión y cita de textos del Quijote que aparezcan en el presente artículo, sólo se reflejará el número de página de esta edición de F. Rico (2004, vol. 1, *passim*).

Si en la primera parte pudo tener como mimbres creativos de muchos capítulos *El Asno de Oro*, de Apuleyo (cfr. Andino 2008: 13-47), en la edición de 1615 Cervantes construye la estructura de las nuevas hazañas de don Quijote siguiendo fundamentalmente la *Eneida* como patrón narrativo (cfr. Andino 2008: 424-475). En efecto, el protagonista coincide con Eneas en las mismas condiciones históricas que el vate latino puso a su héroe, a imitación del Ulises homérico en la *Odisea*,

que se sabe ya personaje famoso, un héroe ya convertido en personaje épico en cantos de gesta difundidos por las tierras donde se habla griego, pero él sabe mejor que los cantores cortesanos o populares su propia historia (*Como pasa con Don Quijote en la Segunda Parte de la novela cervantina, se enfrenta a la fama literaria que ya lo envuelve*). (García Gual 2000: XIV)

Las escenas se desarrollan como espejos que reproducen las imágenes virgilianas, adaptándolas a los avatares específicos del caballero de la Triste Figura. Así, la misma dedicación y hábito existencial puede aplicársele a un Anquises, padre de Eneas, limpio de toda perturbación, observador de las almas, del hado y la fortuna de los hombres, de sus costumbres y obras, que a Don Diego de Miranda, retrato literario del padre o “padrastró” de don Quijote (10). Se trata de un ser pacífico, hogareño y justo, lector de libros tanto en romance como en latín, devoto de la Virgen y ferviente creyente de la misericordia infinita de Dios:

*Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que destos hay muy pocos en España.* (822-823)

En efecto, si cotejamos este texto y el del poema latino “el padre Anquises / había juntado en cierto apartamiento / las almas de sus claros descendientes / que habían de ilustrar el alto mundo / y con atento y diligente estudio / andando en torno a ellas, las contaba / y de ellas hacía un bello alarde y muestra” (Hernández de Velasco, 1555/1982: 228)<sup>6</sup>; y los ponemos junto al del Prólogo autobiográfico de las *Novelas Ejemplares*: “las muchas novelas que en lengua castellana [...] mi ingenio [...] engendró, y [...] parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (J. García López ed. 2004: 19); el retrato de Anquises, padre “de almas de claros descendientes que habían de ilustrar el alto mundo”, el del caballero del Verde Gabán y el del autor-creador de muchas novelas en lengua castellana que van creciendo en la imprenta, confluyen todos, primero, como esquema narrativo, en el reencuentro con el padre de cada héroe (Anquises-Eneas / Cervantes-don Quijote) y, segundo, en la inclusión del propio Cervantes en la novela bajo el personaje de Don Diego de Miranda.

---

<sup>6</sup> Verg. *Aen.* 679-683.

Para mayor señal y filiación con su padre y creador, Sancho Panza, criatura también del mismo progenitor, desde su sana simplicidad acude a besar al caballero de hidalgas prendas:

Atentísimo estuvo Sancho a la relación de la vida y entretenimientos del hidalgo, y, pareciéndole buena y santa y que quien la hacía debía de hacer milagros, se arrojó del rucio y con gran priesa le fue a asir del estribo derecho, y *con devoto corazón y casi lágrimas le besó los pies una y muchas veces.* (823)

Remeda con la exagerada rusticidad del personaje la misma pleitesía de cariño y piedad que une a Eneas con su padre cuando lo ve en los Infiernos:

Eneas responde al padre Anquises: [...]  
“¡Dame a tocar tu mano con mi mano,  
oh padre, y hazme con tu abrazo ufano!”  
Diciendo así, *con abundoso llanto*  
*mojaba el rostro* a Anquises imitando.  
(Hernández de Velasco 1555/1982: 228-229)<sup>7</sup>

Igualmente, el diálogo entre padre e hijo literario se torna hacia la prole futura y al proceso de creación de la misma. Pues de modo similar que las almas beben del río del Olvido para volver a reencarnarse en nuevos héroes<sup>8</sup>, las letras grecolatinas precisan sufrir el mismo proceso de transparencia e invisibilidad identitaria para volver a renacer bajo la acuñación romance de los nuevos tiempos.

Sin comparación ni duda alguna este es el episodio donde abundan más referencias directas a escritores clásicos de toda la Segunda Parte. Es como si Cervantes, a través de este Anquises / Diego de Miranda mostrase las *almas* encerradas en los textos de quienes habían sido y serían fuentes todas de su inspiración. Al mismo tiempo, la ocasión le permite hacer una reflexión sobre su uso cabal. Es, por consiguiente, un capítulo que hay que leer en clave de creación literaria y de reflexión autobiográfica.

En primer lugar, las futuras y renovadas hazañas adjudicadas a la descendencia a las que alude Anquises, las pone el Caballero del Verde Gabán en su hijo de dieciocho años, estudiante de Salamanca durante ya seis, portador del conocimiento de todos los autores grecolatinos dignos de estudio (824). El hecho de que se hable del él (al fin y al cabo, un don Diego de Miranda *junior*) bien pudiera ser igualmente una recreación del Cervantes también más joven, estudiante, en su etapa de formación y acopio del saber de la Antigüedad. A través del hijo de don Diego el alcalaíno tiene la ocasión de reivindicar su propia biografía como estudioso de los clásicos:

Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal *Homero* en tal verso de la *Iliada*; si *Marcial* anduvo deshonesto o no en tal *epigrama*; si se han de entender de una

---

<sup>7</sup> Verg. *Aen.* 695-702.

<sup>8</sup> Verg. *Aen.* 703-718.

manera o otra tales y tales versos de *Virgilio*. En fin, *todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas*, y con los de *Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo*, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta; y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria. (824-825)

Y, como se dijo también por boca del autor del *Quijote* en el umbral de la Primera Parte (9-10), el ilustrado hidalgo es un *padre* que desearía que su hijo fuera tan bueno como él quisiera. La idea la desarrolla más abajo abundando en el mismo tenor. Tal coincidencia no hace sino subrayar el mismo modo de sentir la paternidad, la misma voz y la misma persona: quien escribió el Prólogo de 1605 justificando la paternidad de su personaje, “hijo del entendimiento” (9) y quien ahora se muestra igualmente identificado con las criaturas a las que como progenitor les ha dado vida:

— *Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida.* (825)

En ese mismo capítulo 16 de la Segunda Parte, al describir a continuación don Quijote alegóricamente la Poesía, don Miguel, el de sangre y hueso, se sirve igualmente de otro pasaje del mismo autor, que pudo haber ejercido honda influencia en su vocación de adolescente, cuando tuvo que elegir entre dos caminos: uno, pegado a la realidad grosera, seguir los pasos de su padre *barbero*, aprendiendo un oficio manual; otro, ir en pos de las brillantes estelas que le brindaba la Educación, el camino de las Letras. Nos referimos naturalmente a Luciano de Samósata y, concretamente, al tema que aborda en su obra *El Sueño*, el de la vocación literaria, que a la postre seguirán ambos escritores. “Porque ese fue el primer sueño de Cervantes, el primer gran sueño de su vida: ser un nuevo Garcilaso, ser el poeta de la Corte de Felipe II, como Garcilaso lo había sido en la de Carlos V” (Fernández Álvarez 2005: 54):

*La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella.* (825)

Igual que en Luciano:

Por decirlo como Homero: “Un ensueño divino llegóme en el sueño a lo largo de una noche inmortal”<sup>9</sup>, un sueño, digo, tan claro que en nada desmerece de la realidad. [...] Dos mujeres, cogiéndome de las manos, intentaban arrastrarme cada una a su lado con fuerza y violencia; por poco no me despedazaron en su rivalidad.

---

<sup>9</sup> Hom. *Il.* 2, 56.

[...] Una de ellas<sup>10</sup> era emprendedora, varonil y con el pelo sucio, con las manos llenas de callos y el vestido ceñido, toda cubierta de yeso, como mi tío cuando esculpía las piedras. *La otra*<sup>11</sup> tenía mucho mejor aspecto; su porte era decoroso, y su vestido bien arreglado. (Navarro González 2002: 123-124)<sup>12</sup>

La moraleja final del episodio lucianesco también invita a contextualizarlo en el momento narrativo que tienen don Quijote y don Diego:

Exactamente igual me ha pasado a mí, y os he contado este sueño que tuve *para que los jóvenes vuelvan sus ojos a lo que es mejor y reciban educación*, especialmente *si alguno de ellos, debido a la pobreza, siente ganas de obrar mal y se inclina por derroteros nefastos, echando a perder unas condiciones naturales bastante notables*. Estoy seguro de que al escuchar el relato le han entrado fuerzas, al tomarme como un ejemplo idóneo para él, *pensando cómo era yo cuando me sentía impulsado a lo mejor y anhelé vivamente la educación sin que me arredrara la pobreza, y cómo soy ahora que he regresado, si no nada del otro jueves, sí al menos un poquito más digno de estima que cualquiera de los escultores*. (Navarro González 2002: 129-130)<sup>13</sup>

Precisamente, la conclusión de don Quijote respecto a la inclinación del hijo de don Diego por las Letras es ésa misma: que “el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen” siga “aquella ciencia a que más le vieren inclinado”, y que la Poesía (*Educación*, en el texto de Luciano) te hace “un poquito más digno de estima”; esto es, “no es de aquellas que suelen deshonorar a quien las posee” (825); así que deje el padre “caminar a su hijo por donde su estrella le llama” (827). La conexión de Cervantes con don Diego de Miranda hijo, sirviéndose de Luciano, tiene además el refrendo de otros versos del autor en *El viaje al Parnaso*:

*Desde mis tiernos años amé el arte  
dulce en la agradable poesía,  
y en ella procuré siempre agradarte.*  
(Valbuena Prat ed. 1967: 81)

Y es que de los autores rescatados de la Antigüedad por la fructífera imprenta el sofista de Samósata fue, sin duda, el representante del gozo y disfrute por la palabra escrita. Por eso quizá la conexión de Cervantes con Luciano no se limitara a recuerdos de la juventud en el Estudio erasmista de López de Hoyos en Madrid, que transfiere glosados al fin en este episodio 16 de la Segunda Parte, después de la exitosa acogida de la Primera.

---

<sup>10</sup> La Escultura.

<sup>11</sup> La Educación.

<sup>12</sup> Lvc. *Somn.* 6, *passim*.

<sup>13</sup> Lvc. *Somn.* 18.

Bien es cierto que hay que reconocer que en toda la obra de Cervantes no hay ninguna mención expresa de Luciano ni de sus textos (como tampoco la hay de otros autores y obras que pudieron haber influido de alguna manera significativa en su escritura). Ello no ha sido óbice para que la crítica cervantista haya podido relacionar la descripción de los ejércitos de Alifanfarón y Pentapolín (I, 18) con el diálogo entre Hermes y el barquero infernal en el *Caronte*; la aventura de Clavileño con el *Icaromenipo* (por el viaje aéreo y la reflexión posterior de Sancho sobre la tierra vista desde lejos); el episodio de la cabeza encantada (II, 62) con el *Alejandro*, donde hay otra cabeza hablante que hace de “oráculo autófono” burlesco (cfr. Hutchinson 2005: 246).

Su figura e influencia, por tanto, podemos intuir las también, y es posible percibir las especialmente de una manera fundamental, en los pilares del andamiaje de la propia construcción inicial del *Quijote*. Sus textos pudieron también (y es una hipótesis racional si atendemos al modo cervantino habitual de crear espacios literarios) haber inspirado nada más y nada menos que la idea básica original: la credulidad de llevar a la realidad la fantasía de los libros de héroes caballerescos. Probablemente, al señalarlo no estemos ante la fuente única, pero sí, al menos, una de las coincidentes y no por eso menos importante que las demás.

Menéndez Pidal (1920) ya calificó *contundentemente* no sólo de similar “fundamento cómico”, sino incluso con el mismo risible y desastroso desenlace, la aventura de aquel Agnolo di Ser Gherardo, creado por el novelador italiano Sacchetti en la segunda mitad del siglo XIV:

Cervantes *debió de conocer* en versión manuscrita u oral el cuento de Sacchetti u otro semejante, aunque sin duda lo conoció tarde, tan sólo al escribir la segunda parte del *Quijote*, donde lo aprovecha.

También,

*debió igualmente de conocer* cualquiera de los varios cuentos que circulaban entonces acerca de cómicas alucinaciones padecidas por un lector de libros caballerescos, como el de aquel estudiante de Salamanca, que por causa de estos libros abandonaba las lecciones, y un día interrumpió la soledad de su lectura con grandes voces y cuchilladas al aire en defensa de uno de los personajes de la novela leída, que hasta tal punto le sorbía el seso.

Más abajo Menéndez Pidal afirma categóricamente:

lo cierto es que los primeros episodios de la novela fueron concebidos por estímulo de una obra de otra índole, un despreciado *Entremés de los Romances*, cuya importancia, a mi ver, no ha sido aún comprendida por la crítica [...] El *Entremés* debió ser escrito en 1591 o poco después.

Por su parte, la obra lucianesca, completamente desconocida en el Occidente latino durante la Edad Media, se convirtió en una gran novedad humanista. La difusión del texto vertido, primero, al latín y, después, a las lenguas romances tiene su propia historia, en la que figura entre otros muchos Erasmo de Rotterdam, que en 1506 entregó en París al impresor Iodocus Badius una primera colección de 9 títulos de Luciano, traducidos cinco por él mismo y cuatro por su amigo Tomás Moro; edición que aumentó en 1514 con otras 23 traducciones propias (*cf.* Heesakkers 2008: 271). En suma publicó un total de 32 obras de Luciano. Más tarde, en 1538, aparecieron en Frankfurt la *Opera Omnia* de Luciano preparadas por *Jacobus Moltzer* —“Micilo”—, célebre helenista alemán, y muy pronto esta edición estableció el canon de las traducciones latinas del samosatense.

Durante el siglo XVI Luciano ya es una referencia clave no sólo en la enseñanza del griego, sino en la del latín, y poco a poco salen traducciones también en las lenguas vernáculas. “Para sus admiradores su imaginación fascina, sus estrategias discursivas invitan a tomar la pluma, su risa contagia, su frescura encanta y sus actitudes hallan sintonía en las nuevas sensibilidades” (Hutchinson 2005: 243).

Así pues, la presencia del texto lucianesco no sólo pudo estar vinculada a su paso académico bajo la férula del erasmista Juan López de Hoyos; también la experiencia italiana del héroe de Lepanto (asemejándonos humildemente y con todo respeto a Menéndez Pidal en el modo de aseverar una hipótesis) *debió de ser permeable a su influencia*. Célebres humanistas en el siglo XV, como Lapo da Castiglionchio, G. F. Poggio, Rinuccio Aretino, Giovanni Aurispa o Guarino da Verona ya se habían ocupado en Italia de las primeras traducciones al latín de la obra del samosatense.

En el siglo siguiente tienen efervescencia las primeras traducciones en lenguas vulgares, como el italiano, alemán, inglés, francés y español. Entre los autores griegos y latinos que se traducen a lo largo de esta centuria en España, Luciano ocupa uno de los primeros puestos. El interesante humanista Francisco de Enzinas en 1550 y 1551 publicó traducciones al español de Diálogos (entre ellos el *Caronte*, *El gallo*, *Menipo en los abismos e Icaromenipo*) y *La verdadera historia*. Todo ello sumábase al apogeo de los estudios clásicos, donde el acervo literario de los autores de la Antigüedad marcaba indeleblemente el signo de los tiempos. H. Ramos García lo dice así:

El periodo conocido como ‘Siglo de Oro’ en España se extiende desde el Renacimiento hasta el Barroco y, al menos en buena parte, se nutre de la estética y las ideas difundidas por Europa a través del humanismo. En consecuencia, sus manifestaciones artísticas estarán marcadas de forma decisiva por la impronta de la Antigüedad, tanto en la forma como en el fondo. (Ramos García 1996: 296)

Cervantes no vivió ajeno a ese influjo y su conciencia humanista tuvo que fecundar igualmente la tarea de composición y elaboración del *Quijote*.

La deuda con los clásicos debió ser el tema recurrente de los escritores de aquel tiempo único e irrepetible de renacimiento del saber en lengua romance y construcción de

la Modernidad en todas sus áreas: políticas, sociales, económicas, intelectuales y literarias. Sin ir más lejos, su rival, Lope de Vega, al que la crítica revela como el destinatario natural del Prólogo de la Primera Parte, representante de todo lo opuesto a la personalidad y quehacer literario de Cervantes (*cf.* Tómov 1967: 622), nos muestra vivamente en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) el tema de debate frecuente, que no faltaba en cualquier tertulia literaria de la época: la lealtad o traición a los autores clásicos en el momento de llevar a cabo la composición artística al uso:

y cuando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves,  
saco a *Terencio* y *Plauto* de mi estudio  
para que no me den voces, que suele  
dar gritos la verdad en *libros mudos*. (40-44)

Ambos escritores son exponentes del Humanismo de los siglos XVI y XVII, ya en el inicio de la época barroca; y precisamente Cervantes, al menos, en el momento de componer la Primera Parte, es un renacentista rezagado, fuera de su tiempo en plena transición. E. Orozco Díaz lo considera así:

Si de España ha podido decir certeramente Menéndez Pidal que es la tierra de los frutos tardíos, de Cervantes podemos decir, una vez más, que es el fruto tardío de nuestro Renacimiento. (Orozco Díaz 1992: 272-273)

Sin embargo, la ironía del autor del *Quijote* ha llegado a camuflar la evidencia de esa realidad. Así, en el Prólogo de 1605 confiesa no deberle nada a la tradición porque, en fin, de lo que se trata es de escribir algo nuevo, “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (18); y de continuo y a cosa hecha emplea la reiterada confusión de citas y autores clásicos, que exaspera tanto a Diego Clemencín (1885), uno de los editores que más esfuerzo puso en comprobar las posibles correspondencias del texto castellano con la fuente original clásica. En realidad, tal mezcla y desvarío no es más que un recurso lúdico-literario del que suele servirse Cervantes para retratar la ingesta indiscriminada de literatura del personaje en cuestión, parodiar una situación específica bajo la voz impostada y grandilocuente del narrador o lanzar una crítica a la erudición sin ton ni son, tal como denunciaba Séneca, el autor hispanorromano de prestigio y referencia en su tiempo, a quien sigue doctrinalmente en distintas partes de la obra (*cf.* Andino 2008: 361-387):

*Querer saber más de lo suficiente* es una forma de intemperancia. ¿Por qué? Porque tal dedicación a las artes liberales *vuelve a los hombres enojosos, redundantes, inoportunos, satisfechos de sí mismos*, y por lo mismo no aprenden lo necesario por haber aprendido lo superfluo. (Roca Meliá 2000: 102)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Sen. *epist.* 88, 36-37.

Pero a nadie se le escapa que el alcaíno hace un empleo reflexivo e interesado de las fuentes clásicas. J. E. Hartzenbusch, en relación con la Circe y Calipso citadas también en el Prólogo, se da cuenta de que es imposible que las confundiera el mismo escritor que en otra obra las utiliza adecuadamente:

Reparan los críticos que no fue encantadora Calipso, y que Virgilio apenas trata de Circe en su *Eneida*. Creemos nosotros que esta cláusula, que debió ser confusamente escrita, no fue bien entendida por el copiante del *Quijote*, si hubo copia, o del impresor, si no la hubo. En primer lugar, Cervantes no ignoraba quién era Calipso, porque, en el cap. III de su *Viaje del Parnaso*, la nombra. (1874: 18)

Vicente Gaos lo ratifica:

Cervantes sabía muy bien de quién eran los textos que cita, pero trastueca los autores adrede, riéndose de esta erudición barata que algunos afectaban (Gaos ed. 1987: 26, vol. 1).

El autor del *Quijote* es un escritor que hace acopio no sólo del caudal literario disponible en su época, sino que lo transmite conscientemente, modulando sus efectos según los avatares de la acción narrativa y el diálogo de sus personajes. Escribe a sabiendas del papel que juegan en sus manos los textos clásicos, y los proyecta tras una honda reflexión al respecto. Existe un consenso en todos los comentaristas, como dice E. Baker, en que “El *Quijote* es acaso en mayor grado que ninguna otra obra de las letras europeas modernas un libro libresco, un libro que está hecho de otros libros y que gira en torno al libro” (1997: 33). Por eso cada autor grecolatino aporta una clave que en sus manos resulta significativa conforme al objetivo de estructura, temática o función literaria que pretende cubrir.

Cervantes lo deja claro en el capítulo 47 de la Primera Parte. El cura, en contestación a los postulados del canónigo de Toledo respecto a los libros de caballerías, resalta la ausencia de modelo literario, que existe en prosa respecto al papel que juegan Homero y Virgilio en verso. Y denuncia que a ese hueco se debe que nadie siga preceptiva alguna al respecto:

Así es como vuestra merced dice, señor canónigo —dijo el cura—, y por esta causa son más dignos de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros *sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse y hacerse famosos en prosa*, como lo son en verso, los dos príncipes de la poesía griega y latina. (603)

En este extremo Cervantes comparece como auténtico escritor renacentista, reclamando unas reglas que, sin duda, debían proceder de los maestros de Grecia y Roma. Y, aunque para la novela no hubiera llegado testimonio alguno de las dos autoridades, Aristóteles y Horacio, que regían en los demás géneros, él mismo se pone el objetivo de entresacar de sus pautas generales la doctrina adecuada, que sirviera de guía (*cf.* Riley 1962/1989: 339).

De ahí que, a pesar de todos los defectos, al final del capítulo el cura y el canónigo, como autoridades especialistas en la materia, desvíen su censura inesperadamente hacia el elogio; pues los libros de caballerías podrían ser un campo perfecto para que “un buen entendimiento pudiese mostrarse”. Es el momento oportuno para que aflore el abundante material clásico, que encuentra en sus lances y episodios cabida “por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma” (601). Esto es, Cervantes identifica el trabajo de taller literario con el estudio y conocimiento de la literatura grecolatina:

Puede mostrar las astucias de *Ulises*, la piedad de *Eneas*, la valentía de *Aquiles*, las desgracias de *Héctor*, las traiciones de *Sinón*, la amistad de *Eurialio*, la liberalidad de *Alejandro*, el valor de *César*, la clemencia y verdad de *Trajano*, la fidelidad de *Zopiro*, la prudencia de *Catón* y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. (602)

Según esto, todas las virtudes, avatares y caracteres señalados de las personalidades (reales o ficticias) del mundo antiguo (astucia, piedad, valentía, desgracia, traición, amistad, liberalidad, valor, clemencia, verdad, fidelidad y prudencia) pueden ser ingredientes literarios y acomodarse a un personaje o dividirse en varios: esa es la decidida apuesta de Cervantes respecto al contenido útil del acervo cultural grecolatino.

Mas el creador de la novela moderna no sólo teoriza de qué fuente hay que echar mano: también lo lleva a la práctica. Y, para empezar, la idea original del *Quijote*, la de un hombre al que por mor de las lecturas de los libros de caballerías le invade el deseo de emular las gestas heroicas de sus personajes, el alcalaíno bien podría haberla tomado de un pasaje de Luciano en el que Solón el ateniense defiende la educación del ciudadano en el diálogo *Anacarsis* o *Sobre la gimnasia*. El concepto, en el capítulo primero de la Primera Parte, Cervantes lo resume así:

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra, como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras, y a *ejercitarse en todo aquello que él había leído* que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y *poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos, cobrase eterno nombre y fama*. (41-42)

El esbozo anticipado del argumento central de la obra, pues, es la misma circunstancia que expone abiertamente el texto lucianesco:

Educamos con bullicio su espíritu, primero, con la música y la aritmética y les enseñamos a escribir las letras y a distinguirlas con exactitud. A medida que van avanzando, les recitamos máximas de hombres sabios, gestas del pasado y útiles

pensamientos adornados en verso para que los recuerden mejor. *Ellos al escuchar esas gestas, hazañas tan destacadas, poco a poco se sienten inclinados a ellas y se afanan en imitarlas para, a su vez, ellos también ser cantados y admirados por la posteridad*; tanto Hesíodo como Homero han compuesto muchos poemas de esa índole. (Navarro González 2002: 221-222)<sup>15</sup>

En tiempos del samosatense tales gestas lindaban con lo absurdo en algunas ocasiones, pero eran tenidas por ciertas a pies juntillas en las más de las ciudades griegas. Lo mismo atribuye Cervantes a su loco genial, un alma crédula de niño, al fin y al cabo, que toma por verdad todo cuanto lee:

*Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.* (42)

Luciano lo denuncia en el conjunto de las naciones helenas en *El aficionado a la mentira* o, traducido más específicamente, entendiendo “mentira” como “aquello que no se corresponde con la realidad”, *El adicto a la fantasía* (Philopseudés).

Debes de haber conocido a los hombres de antaño antes que yo, por ejemplo, *Herodoto y Ctesias de Cnido*, y antes que ellos, a los poetas y al propio *Homero*, hombres famosos todos ellos que, sin embargo, *echan mano de lo fantasioso en sus escritos*, hasta el punto que han conseguido engañar no sólo a quienes en aquella época los escuchaban; antes bien *la huella de sus fantasías se ha ido transmitiendo sucesivamente hasta nuestros días*, bien envueltas en versos y metros preciosos. Por lo menos yo siento vergüenza muchas veces por esos versos de ellos, cuando explican, por ejemplo, la castración de Urano y el encadenamiento de Prometeo, y la sublevación de los Gigantes, y todo el panorama trágico del Hades y cómo, por amor pasional, Zeus se convirtió en toro o en cisne, y cómo una persona cualquiera, de mujer cambió su forma en ave o en oso, y en lo que a Pegasos, Quimeras, Gorgonas y Cíclopes y demás seres semejantes se refiere, *variopintas y portentosas fabulillas podrían hechizar almas de niños* que aún tienen miedo a Momo y de Lamia. (Navarro González 2002: 167-168)<sup>16</sup>

Don Quijote, además, adoptará esa posición arrogante de quien se sabe poseedor de la verdad (734-735), común por otra parte con la del ventero y su familia (404-405, 407-409), para quienes, como exponentes del vulgo en la obra, tienen también “autoridad y cabida

---

<sup>15</sup> Lvc. *Anach.*, 21.

<sup>16</sup> Lvc. *Philops.* 2-3.

los libros de caballerías” (19). Según *su juicio* los que niegan la veracidad de las patrañas que encierran los libros de caballerías, tienen la consideración de *blasfemos* y de gente *sin juicio*:

—Pues yo —replicó don Quijote— hallo por mi cuenta que *el sin juicio* y el encantado *es vuestra merced, pues se ha puesto a decir tantas blasfemias contra una cosa tan recibida en el mundo y tenida por tan verdadera, que el que la negase, como vuestra merced la niega, merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan.* (618)

También en Luciano “es tildado de impío y necio” todo aquél que, haciendo uso de la sensatez, lleve la contraria a tan fantasiosas lecturas:

*Y quien no crea que toda esa serie de fabulaciones irrisorias son verdaderas, sino que examinando punto por punto con toda sensatez esas historias, se piensa que es propio de un Corebo o de un Margites el hacer caso de cuentos tales, como que Triptólemo avanzó por los aires a lomos de dragones alados, o que Pan vino desde la arcadia como un aliado especial para la batalla de Maratón, o que Oritía fue raptada por Bóreas; quien piense así, digo, es tildado, a ojos de los demás, de impío y de necio por no creer unas historias tan claras y tan verdaderas.* (Navarro González 2002: 168-169)<sup>17</sup>

Es la poesía épica, los poemas homéricos que se nutrían de los mitos y fábulas fantásticas, los que Luciano caricaturiza. Tales relatos increíbles habían pasado sin solución de continuidad desde la Antigüedad, a través de la Edad Media, a los libros de caballerías. El gran público español del siglo XVI y XVII ya no tenía contacto con los mitos originales. Eso era cosa de estudiosos. Pero a los efectos vivía también tan ingentes productos de la imaginación mediante la literatura caballeresca. Para Cervantes la denuncia que Luciano hace del peso de la narrativa fantástica sobre la ingenua conciencia de sus coetáneos, tal vez también tuvo la gracia de inspirarle a acometer el libro de entretenimiento con el que pretendía dar el espaldarazo en su vida como escritor. Al menos, lo pudo tener a su disposición directa o indirectamente, como hemos intentado demostrar en el cotejo de los textos aludidos.

A todo ello se añade también la aparición en segundo plano del simpático sofista en el Prólogo de la Primera Parte. Allí el autor entre bromas y veras plantea su esforzada relación con los estudios clásicos y reflexiona sobre la novedad de su trabajo, del que se siente orgulloso tras la máscara irónica e humorística de la humildad, la modestia, las dudas, la angustia y la indecisión.

Está admitido que el Prólogo de 1605 está escrito en clave de diatriba-respuesta al arte y personalidad del rival literario. Según la mayoría de los comentaristas, el blanco

---

<sup>17</sup> Lvc. *Philops.* 3.

de la crítica cervantina era Lope de Vega<sup>18</sup>. Este último tenía en su haber *La Arcadia* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602) y acababa de publicar en Sevilla, a principios de 1604, *El peregrino en su patria*, plagado de citas pías, “latinicos”, poemas laudatorios y todo un repertorio exuberante de hojarasca erudita.

Así pues, el prefacio cervantino parece afilar sus puyas contra la presuntuosidad hueca de Lope, desenmascarando una práctica torcida de erudición: la relación alfabética de los autores de la Antigüedad de los que se haya hecho acopio para la composición, tengan o no tengan que ver con la misma (*cf.* Tómov, 1967: 621). Cervantes denuncia la superchería a través de la bien impostada “sinceridad espontánea” del escritor del Prólogo, que dice ignorar realmente de qué autores se ha servido. A esto se suma la famosa carta de agosto de 1604, donde Lope anuncia que nadie es tan mal poeta que pueda prestar su arte a la próxima publicación del *Quijote*. Dado que la licencia de edición la obtuvo Cervantes en septiembre de ese mismo año, es lógico pensar que tanto uno conocía los apuros de encontrar quien se prestase a encabezar la obra con los consabidos sonetos de elogio, como el otro sabía el contenido y la mala disposición que esparcía la referida carta. El alcaláino, pues, utilizaría la oportunidad que le concedía el Prólogo para resarcirse del desprecio infligido.

Pues bien, una vez establecido el móvil, no parece descabellado seguir la pista en todas las partes significativas del texto. Nada resulta ya desde ese punto inocente.

Luciano apenas se percibe entre líneas para cualquier lector inadvertido. La única pista que se ofrece es la leve alusión a Zeuxis, el título de uno de sus conocidos diálogos:

De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C, comenzando en *Aristóteles* y acabando en *Xenofonte* y en *Zoilo* o *Zeuxis*, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. (12)

Estos nombres, que supuestamente coge a vuela pluma, aparecen gradados alfabéticamente: A de Aristóteles, X de Xenofonte y Z de Zoilo y Zeuxis; pero no guardan una asociación temática aparente. Más bien, suponen a primera vista un batiburrillo de contenidos incompatibles y discordantes. Su relación aparentemente confusa constituiría con suficiencia el racimo de fuentes bibliográficas necesarias para la composición de toda obra moderna que se preciara, pero que paradójicamente el autor niega haber empleado en momento alguno.

Sin embargo, la mezcla de Zoilo y Zeuxis revela cierta intencionalidad oculta si descubrimos el sentido de traerlas a colación, siendo tan dispares en principio y tan supuestamente ajenos al acto de la creación literaria. El primero fue un rétor y sofista del siglo IV a. C., adversario de Isócrates, que descolló por sus escritos críticos contra Homero;

---

<sup>18</sup> El ataque a Lope lo argumentan Astrana Marín (1948-1958: 592-595, vol. 5), Riley (1990: 44-46) y Orozco Díaz (1992: 89-112). Así mismo, el ataque a Mateo Alemán lo entienden también Américo Castro (1967: 267-268, 396-400), Riley (1990: 46-47) y Orozco Díaz (1992: 89, 102-103).

ello le hizo acreedor del apodo de “azote de Homero” (*Homeromastix*). De ahí que por antonomasia “zoilo” sea nombre común de censorador y murmurador de obras ajenas; o sea, como Cervantes señala, “maldiciente”. Bajo ese concepto lo recogerá el propio Cervantes en la epístola al Conde de Lemos de sus *Novelas Ejemplares* (1612), hablando de “Zoilos”:

Tampoco suplico a Vuestra Excelencia reciba en su tutela este libro, porque sé que si él no es bueno, aunque le ponga debajo de las alas del Hipogrifo de Astolfo y a la sombra de la clava de Hércules, no dejarán los *Zoilos*, los Cínicos, los Aretinos y los Bernias de darse un filo en su vituperio, sin guardar respecto a nadie. (García López 2005: 19-20)

Y en el *Viaje al Parnaso*:

Éste, aunque tiene parte de *Zoilo*,  
es el grande ESPINEL, que en la guitarra  
tiene la prima y en el raro estilo.  
(Valbuena Prat ed. 1967: 71)

De todos modos, la referencia cervantina parece dejar entrever que los nombres han sido sacados de un catálogo de los que circulaban al gusto humanista y almacenaban enciclopédicamente el compendio de todo el saber rescatado de la Antigüedad.

Precisamente, Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez (2002) proponen como libro de frecuente uso para Lope de Vega, la *Officina* (1520), de Juan Ravisio Téxtor; la cual no le era tampoco desconocida a Cervantes. El conocimiento común de dicha fuente sería el guiño a su rival, el modo de hacerlo consciente de la burla y retranca que destila todo el Prólogo contra él. Según la hipótesis de Conde y García, la mención alfabética de los autores que cita, sería la invitación a Lope para que recorriera de nuevo aquellas páginas y se encontrase a sí mismo descrito con las feas cualidades que reflejan los nombres “inocentemente” cogidos al azar.

La *Officina* era obra típica del prurito de saber manierista, un diccionario de anécdotas y curiosidades del mundo clásico, escrito en latín, para modelo, manejo y consumo del apetito humanista que corría por aquellos tiempos. Allí se leían capítulos que llevaban títulos como:

- *Homines liberae et importunae loquacitatis*
- *Pictores diversi*
- *Tyranni plerique*
- *Memoria clari*
- *Parricidae*
- *Citharoedi, tibicines, cantores.*

En su interior se arracimaban largas listas de personajes con una breve reseña del motivo por el que merecían ser aludidos. Zoilo aparece en dos ocasiones. La primera en la relación de *Homines liberae et importunae loquacitatis* (“Hombres de locuacidad desmedida e importuna” o, como dice Cervantes, “maldicientes”)<sup>19</sup>; la segunda en el apartado de *Invidi* (“Envidiosos”) por atribuírsele a la envidia la causa de su maledicencia<sup>20</sup>. En este mismo lugar compartía espacio con Jenofonte por su malquerencia —recíproca— con Platón<sup>21</sup>. Y también aparecía Aristóteles, imputándosele el mismo defecto de envidia para con su maestro<sup>22</sup>.

Mas no es sólo la influencia que pudo desplegar esta obra. El pasaje que Aristóteles dedica en su *Retórica* a la envidia, resulta bastante indicativo de lo que bien podría haber sido uno de esos temas-bocetos de Prólogo que con la pluma sobre la oreja tomara y posteriormente desechara el autor del *Quijote*. Su alusión de paso sólo sería un mensaje-referencia para entendidos, para aquellos con quienes hubiera tenido sus más y sus menos en la fase previa a la publicación de su obra, tras haberla dado a leer dentro del círculo literario que pudiera ofrecer una opinión y crítica de cierto peso.

El texto de Aristóteles dice lo siguiente:

Por otra parte, resulta también claro por qué se tiene envidia, contra quiénes y estando en qué disposiciones, si es que realmente *la envidia consiste en un cierto pesar relativo a nuestros iguales por su manifiesto éxito* en los bienes citados, y no con el fin de ‘obtener uno’ algún provecho, sino a causa de aquéllos mismos. En consecuencia, se sentirá envidia de quienes son nuestros iguales o así aparecen; y llamo iguales ‘a quienes lo son’ en estirpe, parentesco, edad, modo de ser, fama o medios económicos. *También ‘son envidiosos’ los que poco les falta para tenerlo todo (razón por la cual los que realizan grandes cosas y los afortunados son más envidiosos), ya que piensan que todos quieren arrebatarles lo que es suyo.* Asimismo, los que gozan de una destacada reputación en algo, y especialmente en sabiduría o felicidad. Como *también son más envidiosos los que ambicionan honores que los que no los ambicionan.* Y los sabios sólo en apariencia, pues éstos ambicionan lo que concierne a la sabiduría. En general, cuantos aman la gloria en relación a un punto cualquiera, son más envidiosos en lo que se refiere a ese punto. E igualmente los de espíritu pequeño, porque a éstos les parece que todo es grande para ellos. (Racionero 2000: 233-34)<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> “Zoili quoque mordacitas proverbio locum fecit. Nam et poetarum principem Homerum ausus est suis scriptis lacerare”.

<sup>20</sup> “Laborans hoc morbo Zoilus, Homerum poetarum maximum conviciis lacerare non destitit. Martialis: ingenium magni liuor detraxit Homeri, Quisquis es ex illo Zoile nomen habes”.

<sup>21</sup> “Inter Xenophontem et Platonem tacitae cuiusdem aemulationis licor extitit, quum hic illius nusquam operum suorum meminere. Contra vero Xenophon ipsius Platonis libros de optimo statu reip. administrandae multis scriptis impugnaverit”.

<sup>22</sup> “Sunt qui dicant Aristotelem praeceptorum suo Platón adeo invidisse, ut bonam eius operum partem flammis et incendio dederit”.

<sup>23</sup> Arist. *Rb.* 1387b22-35.

En cuanto a Zeuxis, aparece igualmente en la *Officina*, en el capítulo *Docti viri, habiti in magno pretio et honore* (“Varones doctos, a los que se tuvo en gran precio y estima”). Es el mismo artista nombrado por Aristóteles, por Plutarco y por Plinio en distintas anécdotas. Pero, sobre todo, para el “ocioso lector”, o sea para quien estuviera en el mismo entorno literario de Cervantes y supiera entender entre líneas la intención que hay detrás de la alusión, Zeuxis es el conocido título de uno de los famosos diálogos de Luciano.

Naturalmente, cada uno de los textos de los autores en que aparece, habilita una interpretación distinta a la hora de imaginar qué clase de Prólogo estaría barajando en mente el dubitativo “padrastró” del *Quijote*. Pero todos guardan relación directa con la reivindicación de la obra que en ese momento su autor está presentando al público.

Aristóteles, por ejemplo, prescribe la verosimilitud en el arte de escribir, regla asumida por Cervantes contra los libros de caballerías:

De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, *aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad*. (Alsina Clota 1985: 249)<sup>24</sup>

Para el Estagirita, Zeuxis es el prototipo de pintor que refleja al hombre no como es, sino como debería ser; precisamente, simboliza el canon de escritura y personajes que se fija para sí Cervantes y que defiende a lo largo de la obra, como es el caso, al final, en boca del canónigo de Toledo:

*Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mesmo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.* (600)

Y Aristóteles afirma:

Con respecto a la poesía es preferible una cosa imposible pero convincente, a algo posible pero que no convenza. *Acaso sea imposible que haya personas tales como las pintaba Zeuxis; tanto mejor, pues el modelo debe ser superado por la obra.* Las cosas irracionales deben justificarse con la *tradicón popular*, pues a veces no hay falta de lógica, ya que *es verosímil que a veces ocurra algo inverosímil*. (Alsina Clota, 1985: 321)<sup>25</sup>

Si, cuando menciona a Zeuxis en el Prólogo, lo hace teniendo en la cabeza la cita de la *Poética* del filósofo griego, el autor del *Quijote* habría tenido en la punta de su pluma, para

---

<sup>24</sup> Arist. *Po.* 1451a35.

<sup>25</sup> Arist. *Po.* 1461b10.

esbozar la introducción a su obra, la justificación de la extravagancia suprema de su personaje. Pues el alcalaíno admitiría la mentira del cuento, pero no la inverosimilitud, tal como determina Aristóteles cuando pone a Zeuxis como ejemplo. Cervantes, igual que Zeuxis en sus lienzos, podría haber imitado un modelo real, un lector enfrascado en un mundo de ficción, pero el retrato que queda en sus páginas supera al posible original. Además, la cita aristotélica se acomoda y da pie perfectamente a la tesis que la propia obra sustenta: un personaje inverosímil, alguien que llega a enloquecer por la lectura de libros de caballerías, pero cuya locura resulta verosímil porque en la tradición popular “es verosímil que a veces ocurran cosas inverosímiles”.

Por su parte, la referencia que hace Plinio el Viejo del pintor, nos define a un autor como mero seguidor del arte de sus maestros: “El Apolodoro que he mencionado arriba hizo un verso contra él diciendo que *Zeuxis llevaba consigo el arte que les había quitado a ellos* [a sus maestros]<sup>26</sup>”.

De un modo similar se explicaría a sí mismo nuestro autor en el proyecto de Prólogo que tenía en ciernes. Pues inauguraba un género nuevo en lengua castellana imitando a sus maestros igual que Zeuxis, llevando a la escritura el arte que había tomado de sus ascendientes de Grecia y Roma. Ese y no otro sería el sentido de llamarse a sí mismo padrastró, en derecho legal “padre putativo”, de una obra tutelada con todo mimo a partir de la fértil *herencia genética* de los autores grecolatinos.

Reforzaría esta revelación cedida por Plinio, el hecho de que en la elaboración de dichas páginas introductorias Cervantes esté utilizando simultáneamente punto por punto el Prefacio de la *Historia Natural*, considerada por el propio escritor romano compilación y resumen de todo el saber anterior y piedra angular para futuros conocimientos en la materia tratada. Las coincidencias entre el texto latino y el texto castellano dejan entrever que “Cervantes era consciente del valor que suponían una y otra obra como compilación de toda la literatura relevante anterior, y pie y principio de toda la que fuera a venir después” (Andino 2008: 309-315).

También, dentro del balance y autoanálisis de la propia creación, por donde discurre la singular introducción de la primera entrega del *Quijote*, el siguiente pasaje de Plinio sobre Zeuxis nos puede dar la clave del auténtico sentimiento de Cervantes al entregarla a imprenta:

Hizo también una Penélope, en la que parece que pintó su estilo de vida, y un atleta, y en aquél se gustó tanto a sí mismo, que escribió debajo aquel verso desde entonces célebre de que *más fácil era que alguien fuera a envidiarlo que a imitarlo*<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Plin. nat. 35, 62: “*in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum*”. Traducción: A. Andino Sánchez.

<sup>27</sup> Plin. nat. 35, 63: “*fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur, et atletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum*”. Traducción: A. Andino Sánchez.

En Plutarco, en cambio, Zeuxis pasa por ser un pintor muy parecido al talante y morosidad creadora que Cervantes postula para sí, que se revelará más tarde en la Segunda Parte frente al *Quijote* impostor de Avellaneda:

Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere. (1315)

Precisamente todo lo contrario a lo que caracteriza al pintor griego:

Zeuxis, cuando algunos le acusaban de que pintaba despacio, dijo: *confieso que necesito mucho tiempo para pintar, pues también es una obra para mucho tiempo*. (Otal y García López 1992: 336)<sup>28</sup>

En esa misma línea reivindicativa del trabajo tan laborioso que le supuso el *Quijote*, puede sondearse la posible intencionalidad del alcalaíno, lo que cocía en su interior al introducir este nombre si lo cotejamos con lo que en verdad estaba sucediendo: el anuncio de una auténtica novedad en las letras hispanas, de la que era plenamente consciente, pero que la formalidad le impedía pregonar a los vientos. Sin embargo, ese reconocimiento y éxito, del que ya tendría los primeros sorbos en las lecturas privadas ofrecidas a la gente de su entorno antes de su publicación, sobrevinía después de toda una vida dedicada a la literatura. Evidentemente, el mérito él lo achacaría no a la casualidad, sino a su propia trayectoria literaria y a su condición de escritor maduro y experimentado en otros tantos géneros (teatro, novela pastoril, verso). Bajo esta perspectiva el relato de Luciano en el *Zeuxis* cobra un significado muy esclarecedor:

Recientemente, *regresaba yo a mi casa, después de hacer una lectura de mis obras*, cuando se me acercaron muchos de mis oyentes (creo que no hay inconveniente en contar cosas así a los que ya son mis amigos); pues bien, *se me acercaban, me estrechaban la mano y me mostraban su admiración*. Me acompañaron durante un largo espacio y rivalizaban a gritos en sus elogios, hasta el punto de ruborizarme, temiendo estar muy lejos de ser digno de sus alabanzas. Pues bien, lo más importante de su elogio era algo en lo que todos insistían, *lo inusitado de mis escritos y su gran originalidad*. Mejor sería expresarlo con sus mismas palabras: ‘*¡Qué novedad!, ¡por Heracles, que increíble relato! ¡Hombre de fácil inventiva! ¡Nadie podría expresar ideas más nuevas!*’ Tales cosas decían, impresionados evidentemente por la audición, pues ¿qué motivo habrían tenido para mentir y halagar con tales elogios a un forastero, que no era para ellos digno de mayor atención en otros aspectos? Lo que ocurre, sin embargo (porque se va a comentar), es que *a mí sus elogios me molestaban bastante, y una vez que ellos se retiraron y me quedé solo, me hice las siguientes*

---

<sup>28</sup> Plv. *Mor.* 94E.

*consideraciones: 'Ahora resulta que el único atractivo de mis escritos es que no son convencionales ni siguen las huellas de los otros, mientras que el vocabulario, bello por sí mismo, compuesto según las normas tradicionales, o la agudeza de pensamiento, o la capacidad de imaginación, la gracia ática, la buena construcción o el arte en todo el conjunto, tal vez no tienen nada que ver con mi obra.* Porque de no ser así, no pasarían por alto estas mismas cualidades para elogiar únicamente la novedad y el elemento extraño de mi estilo. Y yo, presuntuoso como soy, cada vez que se lanzaban a aplaudirme pensaba que era todo tal vez lo que les atraía, pues era verdad lo que decía Homero que un canto nuevo resulta agradable a los oyentes<sup>29</sup>, pero no pensaba atribuirle tan gran parte ni todo a la novedad, sino que ésta a manera de accesorio contribuye al adorno y también forma parte del elogio, pero lo que en realidad alaban y aplauden los oyentes son aquellas cualidades ya citadas. Lo cierto es que estaba muy exaltado y a punto de creerles cuando decían que yo era único entre los griegos y cosas parecidas.

[...] Y ahora quiero contaros la historia del pintor. Aquel famoso Zeuxis, que llegó a ser el mejor de los pintores, no pintaba temas populares y corrientes, o los menos posibles (me refiero a héroes, dioses o guerras), sino que le gustaba presentar siempre algo nuevo, y si encontraba algún tema extraño e insólito lo pintaba poniendo en él la precisión de su arte. Entre otros atrevimientos, el propio Zeuxis pintó un centauro hembra, que además estaba dando de mamar a dos centauros hijos gemelos, muy chiquitines aún. [...] Los otros aspectos del cuadro, que para los que somos simplemente aficionados no son del todo discernibles, encierran, sin embargo, toda la potencia de su arte, como por ejemplo la extensión muy precisa de sus líneas, la mezcla perfecta de los colores, la reflexión oportuna, el dar la sombra necesaria, la proporción en el tamaño, el equilibrio y correspondencia de los detalles con el conjunto.

[...] Zeuxis pensaba que al exponer este cuadro pasmaría a los espectadores con su arte. Ellos al punto le aclamaron, ¿qué otra cosa habrían podido hacer al encontrarse con un bellissimo espectáculo? Pero todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema y la nueva idea de la pintura, sin precedentes en los pintores anteriores. De modo que cuando Zeuxis se dio cuenta de que les llamaba la atención la novedad del tema y les distraía de su arte hasta el punto de poner en segundo lugar la precisión del detalle, le dijo a su discípulo: “Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógelo y llévatelo a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles”. Esto es lo que decía Zeuxis, tal vez con excesiva iracundia. (Zaragoza Botella 2002: 293-297)<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Hom. *Od.* 1, 351-352: “[...] pues éste es el canto que más celebran los hombres / el que llega más reciente a los oyentes” (José L. Calvo 1990: 58).

<sup>30</sup> Lvc. *Zeux.* 1-8, *passim*.

Podemos así perfectamente imaginar el orgullo de un Cervantes, en parte dolido y en parte desafiante por el esfuerzo literario, porque su obra no era simplemente novedosa, sino que entrañaba toda una vida dedicada al noble arte de la literatura, demostrando una maestría similar, aunque no reconocida, a la impregnada en sus anteriores composiciones. No hay más que pararse en los detalles, en la precisión con la que maneja el lenguaje y las fuentes grecolatinas.

De modo que los ramilletes de nombres variopintos esgrimidos por Cervantes no estarían escogidos por casualidad como podría dar la impresión en una primera lectura; sino que corresponderían a cuatro ilustres personajes caracterizados por la envidia, la soberbia, la vanidad y la obsesión de sentirse envidiados por los demás. Defectos todos identificables con Lope, desde el punto de vista de Cervantes, teniendo en cuenta de que, en la misma portada de *El peregrino en su patria*, se ve a la propia Envidia en actitud de partir un corazón de una cuchillada sobre el ambiguo texto: *velis nolis Invidia* (“quieras o no, [existe] la Envidia”). La presencia de Zeuxis paralelamente aportaría la defensa de la verosimilitud de su personaje de ficción (Aristóteles), la deuda contraída con los autores grecolatinos (Plinio el Viejo), la reivindicación de un trabajo moroso y bien hecho, monumento para la posteridad (Plutarco) y, desde luego, la prueba del orgullo por la propia trayectoria literaria, tal como la defiende Luciano en la obra que lleva este nombre. Para nosotros eso es lo que tendría en mente, y posiblemente sería uno de los prólogos alternativos que barajaba mientras se encontraba con “la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría” (11).

### Abreviaturas empleadas (según el índice alfabético del ThIL:

Verg. *Aen.* = Virgilio, Eneida.

Hom. *Il.* = Homero, *Ilíada*.

Lvc. *Somn., passim* = Luciano (de Samósata), (Somnium) *El Sueño o Vida de Luciano*, “(citado el texto) de forma dispersa”.

Sen. *epist.* = Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio*.

Lvc. *Anach.* = Luciano (de Samósata), *Anacarsis o Sobre la gymnasia*.

Lvc. *Philops.* = (*Filopseudes*) *El aficionado a la mentira*.

Arist. *Rb.* = Aristóteles, *Retórica*.

Arist. *Po.* = Aristóteles, *Política*.

Plin. *nat.* = Plinio el Viejo, *Historia Natural*.

Plv. *Mor.* = Plutarco, (*Moralia*) *Obras morales (y de costumbres)*.

Hom. *Od.* = Homero, *Odisea*.

Lvc. *Zeux.* = Luciano (de Samósata), *Zeuxis*.

## Bibliografía

- ALSINA CLOTA, José. *Aristóteles: Poética*. Barcelona: Bosch, 1985.
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008. <<http://hera.ugr.es/tesisugr/17662163.pdf>> [25/03/16]
- ANDERSON, Ellen M. y PONTÓN, Gonzalo. "La composición del Quijote." *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes Saavedra. Ed. Francisco Rico, vol. 1, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004. CXCII-CCXX.
- ARISTÓTELES: *Retórica*. Traducción y Notas de RACIONERO, Quintín. Madrid: Ed. Gredos, 2000.
- ASTRANA MARÍN, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958. 7 vols.
- BAKER, E. *La biblioteca de Don Quijote*. Madrid: Marcial Pons - Ed. Jurídicas y Sociales, s.a, 1997.
- CASTRO, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004. 2 vols.
- . *Obras Completas*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Ed. Aguilar, 1967.
- . *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Ed. Gredos, 1987. 3 vols.
- CLEMENCÍN, Diego. *Índice de las Notas de D. Diego Clemencín en su edición de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1833-1839. Ed. Carlos F. Bradford, vol. 4, Madrid: Imprenta Manuel Tello, 1885. 6 vols. <<http://www.archive.org/details/ndicedelasnotas00clemgoog>> [20/03/16]
- CLOSE, A. "Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura." *Don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes Saavedra. Ed. Francisco Rico, vol. 1, Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004, LXXIII-XCIV.
- CONDE PARRADO, Pedro y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. "Ravasio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica." *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* IV (noviembre 2002) <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravasio.htm>> [20/03/16]
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Cervantes visto por un historiador*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005.
- GRIGORIADU, Teodora. "Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII- XVII)." *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 13 (2003): 239-272.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Las 1633 Notas de Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición de El Ingenioso Hidalgo reproducida con la foto-tipografía*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y C<sup>a</sup>, 1874. <[http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/1633Notas\\_de\\_Hartzenbusch.pdf](http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/1633Notas_de_Hartzenbusch.pdf)> [20/03/16]
- HEESAKKERS, CHRIS L. "Erasmus filólogo." *Myrtia* 23 (2008): 259-285.

- HOMERO. *Odisea*. Traducción de. José L Calvo. Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- . *Odisea*. Introducción de C. García Gual, Trad. J. M. Pabón. Madrid: Ed. Gredos, 2000.
- HUTCHINSON, Steve. "Luciano precursor de Cervantes." *Cervantes y su mundo*. Eds. Kurt y Eva Reichenberger, vol. I y III, Estudios de Literatura, 2005.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.
- LUCIANO (DE SAMÓSATA). *Obras*. Traducción y Notas de NAVARRO GONZÁLEZ, José Luís. Madrid: Gredos, 2002.
- . *Obras*, Trad. y Notas de Juan Zaragoza Botella. Madrid: Gredos, 2002.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. "Un aspecto de la elaboración del Quijote." *De Cervantes y Lope de Vega*. Espasa-Calpe. Buenos Aires-Madrid: 1964 (4<sup>a</sup> ed.). 9-60. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/pidal.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/pidal.htm)>[15/103/16]
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Cervantes y la novela del Barroco*. Ed. J. Lara Garrido. Universidad de Granada, 1992.
- PLUTARCO: *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. vol I. Traducción y Notas de MORALES OTAL, Concepción y GARCÍA LÓPEZ, José. Madrid: Gredos, 1992.
- RAMOS GARCÍA, H. "El empleo de motivos mitológicos en las Novelas Ejemplares." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 11 (1996): 293-311.
- RILEY, Edward C. "Tradición e innovación en la novelística cervantina." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.1 (1997): 46-61.
- . *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. 1962. Versión castellana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1989.
- SÉNECA, *Epístolas Morales a Lucilio*. Traducción y Notas ROCA MELIÁ, Ismael, Madrid: Gredos, 2000.
- S. TÓMOV, Tomás. "Cervantes y Lope de Vega. Un caso de enemistad literaria." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967. 617-626.
- VEGA, Lope de. *Obras*. vol. 3, Ed. Atlas. Madrid: 1963.
- VIRGILIO. *La Eneida*. Traducción en verso Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555). Barcelona: Ed. Planeta, 1982.
- VIVES COLL, Antonio. "Luciano de Samósata enjuiciado por españoles (1500-1700)." *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*. vol. 2, 1968. 186-192.