Gonzalo Pontón
«Con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula».
Sobre el inicio de la segunda parte del *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 387-404

«CON MIS PROPIOS OJOS VI A AMADÍS DE GAULA». SOBRE EL INICIO DE LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE*

El caudal inagotable de lecturas, comentarios y apostillas que ha suscitado el primer capítulo del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* contrasta, de forma sorprendente, con la relativa escasez de aproximaciones que ha merecido el inicio del *Ingenioso caballero*[1]. Y digo que sorprende porque el capítulo con que comienza la Segunda parte es, a todas luces, uno de los lugares estratégicos de la novela, tanto desde el punto de vista del autor como del de los lectores. Las líneas con las que Cervantes pone fin a una espera de diez años, las primeras puntadas que vuelve a dar a su historia, «cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera» (II, prólogo, 677)[2], piden mayor atención de la que entiendo se les ha concedido. En las páginas que siguen procuraré poner de manifiesto algunos de sus componentes, tanto por su significación en el capítulo mismo como por su reverberación en otros puntos de la novela, así como por su relación con lo que ya había sido escrito y publicado. En particular cobrará relieve el pasaje en que don Quijote describe con total seguridad la apariencia física de algunos de sus caballeros favoritos. Pero empecemos por el principio.

La frase con que se inaugura la Segunda parte bien puede tenerse por una declaración de intenciones narrativas: arranca con la mención de Cide Hamete («Cuenta Cide Hamete Benengeli...», II, 1, 681), que había quedado olvidado mediada la Primera parte, después del capítulo 27, y al que Cervantes va a otorgar un papel clave en la continuación. Junto con ello, se señala el nexo entre la novela de 1605 y la que ahora comienza («...en la segunda

[1] A modo de orientación pueden compararse los apartados bibliográficos consagrados a cada capítulo en Fernández (2008) y en las «Lecturas» de la edición del Instituto Cervantes (Cervantes: 2015).

[2] Todas las citas del *Quijote* remiten a Cervantes (2015). Para aligerar de referencias el cuerpo del artículo, cuando varias citas seguidas pertenecen al mismo capítulo únicamente se indica la página; cuando son de la misma página, esta solo se indica la primera vez.

parte desta historia y tercera salida de don Quijote»)[3], para entrar luego en materia sin más preámbulos, reforzando la impresión de que la Primera y la Segunda parte conforman un mismo acto de narrar. La continuidad entre una y otra se recalca pocas líneas más abajo con la mención de la aventura del carro de los bueyes y el retorno de don Quijote, encantado, a su aldea. Ha pasado «casi un mes» desde entonces y nos encontramos en casa del hidalgo, en su aposento, donde recibe «sentado en la cama» la visita del cura y el barbero, que acuden a verlo por primera vez desde que volvieron[4]. Pedro Pérez y maese Nicolás quieren «hacer esperiencia» (682) de la «mejoría» del hidalgo, o sea de su cordura, aunque el narrador apunta que los dos compadres lo «tenían casi por imposible». La primera mitad del capítulo se va a ir tejiendo como una inquisición por parte de ambos para determinar si, tal como se temen –y como esperan los lectores–, la locura sigue instalada en el cerebro de su amigo. Presenciamos, así, un proceso de análisis y confirmación de la conducta del protagonista.

Al principio, sin embargo, las cosas se desarrollan mejor de lo previsto. Tras cumplimentarse debidamente, don Quijote y sus visitas se embarcan en una conversación sobre política –que Cide Hamete no transcribe– en la que el hidalgo da muestras de buen juicio y discreción. El cura, animado por el cariz positivo que toma la plática, decide cargar la suerte y comprobar «si la sanidad de don Quijote era falsa o verdadera» (683), y para ello deriva el tema de lo general, la «razón de estado y modos de gobierno», a lo particular, las noticias recientes sobre la actividad del Turco. Como si le hubiesen pulsado un resorte, don Quijote manifiesta, en su primera intervención directa en la nueva novela, que tiene un buen consejo que darle al rey de España sobre este asunto. La reacción del cura no se hace esperar: «¡Dios te tenga de su mano, pobre don Quijote, que me parece que te despeñas de la alta cumbre de tu locura hasta el profundo abismo de tu simplicidad», murmura para sí. La frase merece cierta atención: el cura no dice que el hidalgo esté loco –es cosa, entendemos, que da por sentada–, sino que se degrada en su locura. Al brindar una propuesta razonada para resolver los problemas del reino, don Quijote deriva peligrosamente, como de inmediato advierte el barbero, hacia el territorio de los arbitristas, azote impenitente de la administración de la épo-

[3] Al designar como «segunda parte» la novela de 1615, Cervantes cancela la división en cuatro partes de la de 1605. A pesar de ello, no pocas ediciones conjuntas de las dos novelas segmentaron artificialmente la de 1615 en cuatro secciones, para abundar en la simetría entre ambas obras y ofrecer un *Quijote* dividido en ocho partes (Cervantes: 2015: 681: n. 2 y compl.).

[4] Casalduero (1970: 223) subrayó la coherencia de que la Segunda parte empiece y acabe en el mismo espacio: «con esta visita a don Quijote en su aposento y en la cama empieza la novela, la cual terminará en el aposento del protagonista, acostado en su lecho; apenas se haya lanzado a sus aventuras querrán sanarlo, y si entramos por última vez en su aposento es porque se ha curado».

ca, tipo humano satirizado por las letras del tiempo y, para Cervantes, uno de los avatares de la locura: recordemos que en el *Coloquio de los perros* interna a uno de ellos en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, en alterada compañía de un alquimista, un poeta y un matemático[5]. De la cumbre al abismo, lamenta el cura. Igual que don Quijote, digno en su pobreza, afirma no ir «jamás remendado: roto, bien podría ser» (II, 2, 701), su convecino lo sabe loco caballeresco pero no lo quiere arbitrista, porque sería caer muy bajo[6]. Cervantes parece tener claro, desde las primeras páginas de la continuación, el terreno por el que quiere que discurra la locura de su protagonista, en sensible evolución con respecto al personaje de 1605 (y, dicho sea de paso, en clara oposición al bosquejo grosero y reductivo de Avellaneda, contra el que se revolverá el don Quijote «verdadero» cuando sus caminos se crucen). Las expectativas del cura traslucen las que Cervantes quiere transmitir a sus lectores en la hora del reencuentro.

El «advertimiento» que propone don Quijote para frenar al Turco, y que solo declara cuando sus dos interlocutores le han jurado, a plena satisfacción suya, que no lo revelarán a nadie, introduce el tema de la reivindicación de una caballería andante para el presente, de la que nuestro hidalgo sería el mayor, y probablemente el único, heredero. Cabe proponer una lectura en clave seria, «contrautópica», de este designio, tal como hizo José Antonio Maravall al vincularlo a lo que denomina «humanismo de las armas»[7]. Pero la función del pasaje, en primer término, es confirmar la locura del protagonista. Como prueba de ello, el socarrón barbero refiere el cuento del loco sevillano, que trata de las falsas apariencias, de los perturbados que aparentan no serlo hasta que se toca su tema[8]. El hidalgo, que ha entendido la maliciosa intención de maese Nicolás, reacciona destempladamente y, en su larga réplica, expone el contraste entre la caballería de la «depravada edad nuestra», lastrada por las limitaciones de «los más de los caballeros que agora se usan» (690), y la valentía de los paladines del pasado. El razonamiento sobre las virtudes de la caballería antigua se construye desde la constatación de la pérdida de unas artes o unos modos («ya no hay caballero que...», «ya no hay

[5] El episodio se cierra con la lapidaria frase de Berganza de que «los de semejantes humores venían a morir en los hospitales» (Cervantes: 2001: 621). Para los arbitrios en II, 1 véase Moner (1988: 113-114).

[6] Mucho más adelante, tras los primeros consejos de don Quijote a Sancho al ser nombrado este gobernador de la ínsula, Cide Hamete Benegeli se admirará del entendimiento del hidalgo y señalará que con los segundos consejos don Quijote «puso su discreción y su locura en un levantado punto» (II, 43, 1062), en expresión que podemos asociar a esta del cura.

[7] Maravall (1976). Para una contextualización en clave política y bélica de este y otros lugares, véanse también Armas (2011) y Cascardi (2012: 49-53).

[8] Lo ha explicado de manera diáfana Riley: «El cuentecillo del loco de Sevilla es un comentario sobre la condición mixta de don Quijote: comportamiento al parecer normal y locura esencial» (Cervantes: 2015: vol. compl.: 158).

quien...», «Ya no hay ninguno que...») y del triunfo del vicio frente a la virtud, con resonancias del tema de la Edad de Oro[9]. La evocación de las glorias pasadas –por supuesto literarias– se completa con la lista de los antiguos frente a los modernos: «Si no, díganme quién más honesto y más valiente que el famoso Amadís de Gaula. ¿Quién más discreto que Palmerín de Inglaterra? ¿Quién más acomodado y manual que...?» (691), y así durante un buen trecho. Esas líneas se construyen como una etopeya embrionaria, puesto que a cada personaje (Amadís, Palmerín, Tirante, Lisuarte, Belianís...) se le atribuye una virtud concreta que lo individualiza.

Llegamos entonces a un pasaje que me parece de la mayor importancia, porque en él se formula por primera vez la cuestión fundamental del capítulo, y aun de los que le siguen de forma inmediata. Es el turno del cura, quien expone «un escrúpulo» que al parecer le «roe y escarba la conciencia» (692), y que supone una andanada demoledora contra la argumentación del hidalgo, contra el eje de su locura: dice que no puede aceptar que los caballeros andantes «hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo», sino que, por el contrario, sospecha que «todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos» (692-693). En su réplica, don Quijote señala el error de los que así piensan, recuerda que muchas otras veces ha tenido que desmentir «este casi común engaño» y ofrece, como prueba de que está en lo cierto, la siguiente demostración:

> La cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena fisonomía sus faciones, sus colores y estaturas (693).

Para confirmar la verdad de sus convicciones, don Quijote recurre a una suerte de *attestatio rei visae*, como si hubiese contemplado personalmente a Amadís (nótese que empieza con una reticencia, «estoy por decir que», pero no se reprime), y describe con un detalle que podría antojársenos caprichoso y pintoresco la apariencia física y ciertos rasgos del carácter del de Gaula, en la convicción de que tal cosa corrobora por sí misma la existencia histórica

[9] En pasajes como este sustenta Williamson la hipótesis de que «la diferencia entre la primera y la segunda parte reside en que en esta última [don Quijote] va a sentirse menos seguro de la *inmediatez* de la restauración del mundo de la caballería» (Williamson: 1991: 157).

del héroe. No contento con ello, don Quijote se declara capaz de aplicar la misma prueba a todo caballero andante que se tercie, lo que efectivamente hará poco más abajo con Reinaldos de Montalbán y Roldán, a petición de sus divertidos interlocutores, certificados más si cabe de la locura del hidalgo y entregados al gusto que este les procura.

En las ocasiones en que se ha prestado atención a estas líneas se ha puesto el acento en sus componentes «serios» o dignificadores, en especial la ciega confianza que muestra don Quijote en los ideales caballerescos, que lo lleva a conjurar físicamente a criaturas de ficción[10]. Cabe, desde luego, esa lectura, pero hay otros elementos dignos de atención, en un plano más inmediato. Debemos fijarnos en esa «buena fisonomía» que se menciona al final y a la que se atribuye la capacidad de «sacar» –se entiende que de forma objetiva y segura– los rasgos físicos y temperamentales de los caballeros andantes. En rigor, lo que reza el texto de la *princeps*, y con él todas las ediciones antiguas, es «por buena Filosofía» (fol. 6r), término ante el que la práctica totalidad de editores modernos parece haber mirado hacia otra parte, sin siquiera sentir la necesidad de anotarlo; cuando se ha hecho, lo que se ha sugerido es que el giro significa 'según buenas razones', 'según dicta el buen juicio' (así, por ejemplo, Vicente Gaos). En esa desatención quizás haya influido el que apenas cinco líneas más arriba hay un lugar, «pintar y *descubrir* todos cuantos caballeros...», que se ha percibido como conflictivo desde antiguo y ha propiciado la enmienda en *describir*, sin duda necesaria. La «buena Filosofía» que nos ocupa parece aludir a un conocimiento técnico y preciso, más delimitado que el genérico amor a la sabiduría; no parece tampoco que debamos sobreentender «filosofía natural», ámbito al que podría adscribirse lo relativo a las condiciones físicas de los individuos[11]. A pesar de la inmutabilidad de esa lectura a lo largo de cuatro siglos, pocas dudas pueden caber de que don Quijote está aludiendo a conocimientos fisiognómicos, que permiten determinar el carácter de un sujeto a partir de ciertos rasgos corporales. Ello justifica la enmienda de Francisco Rico en la edición del Instituto Cervantes, por considerar el *textus receptus* una trivialización (del término menos usual al más común). Podemos especular, en todo caso, sobre si conviene sanar en *fisonomía* o si es preferible *filosomía*, forma atestiguada en la época, aunque percibida

[10] Así, Rodríguez Cuadros (2004: 178) subraya la «emotiva precisión» del retrato, que a su juicio redime a la caballería de la visión caricaturesca que de ella tienen los demás; Scham (2009: 44) advierte «a defense of belief which, although risible in a literal sense, rests upon venerable aesthetic ideas».

[11] Las únicas dos ocasiones en que Cervantes utiliza la palabra *filosofía* en su novela, siempre en la Primera parte, es con un sentido nada específico, muy distinto del que se aprecia aquí: «para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles» (I, 25, 311); «no sé esas filosofías –respondió Sancho Panza» (I, 50, 626).

como antigua, pero sin duda la que vendría a explicar mejor el error cometido en la imprenta.[12]

Situada en el campo de la filosofía natural (germen de las futuras disciplinas científicas), basada en la experiencia y con claros puntos de contacto con la anatomía, aunque más a menudo asociada a prácticas como la astrología, la geomancía o la quiromancia[13], la fisiognomía tuvo su predicamento durante el Renacimiento y gozaba del prestigio que le concedía el haberse atribuido a Aristóteles el tratado clásico sobre el particular. En tiempos de Cervantes, la obra de referencia fue *De humana Physiognomonia*, del napolitano Giovan Battista Della Porta (1586, ampliada en 1599), que él mismo tradujo al italiano (*Della fisionomia dell'uomo*, 1610) y dedicó al virrey de Nápoles, que no era otro que Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, a quien Cervantes enderezó sus últimos libros, incluida la Segunda parte del *Quijote*. La fisiognomía era considerada, en su mejor expresión, un saber erudito y experimental, que aspiraba a la categoría de ciencia por su intención predictiva. Era asimismo una disciplina cercana a la heterodoxia: los tratados de fisiognómica astrológica figuraban desde 1586, en virtud de la bula de Sixto V *Coeli et terrae creator*,

[12] A tenor de los datos que ofrece el CORDE, la forma *filosomía* fue la dominante en el siglo XV (es la de Mena, Santillana o Gómez Manrique y también la de Rodríguez de Montalvo), mientras que en el siglo XVI convive con *fisonomía*, que paulatinamente se va imponiendo en el uso, aunque sin llegar a desterrar a la primera. A mediados del Quinientos, en *El Scholástico*, leemos que «Siendo emperador de Roma Augusto César, vino un hombre a la ciudad que a vista de todos representaba en la filosomía del rostro al emperador» (Villalón: 1997: 328). Ya en 1625, Gonzalo Correas, en su *Arte de la lengua española castellana*, recoge como equivalentes las formas *filosomía* y *fisionomía* (Correas: 1954: 328). En la edición del Instituto Cervantes, Rico considera la posibilidad de enmendar en *filosomía*, pero no se decide por esta forma, puesto que las otras dos apariciones de la palabra en la Segunda parte del *Quijote* (II, 14, 811 y II, 59, 1216) presentan la grafía *fisonomía*, aunque con el sentido de 'rostro, rasgos de la expresión', y no el de disciplina de estudio. Blecua sugiere en nota *fisionomía*, aunque estima que el pasaje no pide enmienda. En comunicación personal, Alberto Blecua me señala la posibilidad de que «buena filosofía» fuese una fórmula consolidada, propia de humanistas, y me hace notar que la expresión «en buena filosofía» ('según dicta la ciencia', entiendo) aparece dos veces en el CORDE, en tratados científicos del último tercio del siglo XVI: «En buena philosophía, lo que ha de hacer dolor ha de imprimir su obra súbito» (Francisco Martínez de Castrillo, *Tratado breve sobre la maravillosa obra de la boca*, 1570, fol. 81v); «[los ancianos calvos] están sujetos, en buena filosofía, a corrimientos manifiestos y enfermedades perpetuas» (Juan Cornejo, *Discurso y despertador preservativo de enfermedades*, 1594, fol. 17r). La formulación no es idéntica pero plantea un interrogante a la enmienda, aunque el contexto y la significación del pasaje apuntan inequívocamente hacia la fisiognómica.

[13] Valgan dos ejemplos entre muchos: en la comedia de Lope de Vega *El amigo por fuerza*, el viejo y gracioso Hortensio afirma: «...que soy astrólogo yo / y entiendo fisonomía» (vv. 683-684). En el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, Quevedo incluye un burlesco «Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía», disciplinas que presenta, pues, asociadas (Quevedo: 2007: 441-456).

en el *Index librorum prohibitorum*[14]. A modo de ejemplo, veamos cómo caracteriza Della Porta al melancólico en su tratado: «La faccia rugosa. [...] Magro. La faccia delicata. Gli occhi derotti. Nella figura umìle, ne' moti dimesso. [...] Capelli oscuri. La fronte malanconica. Le ciglia gionte. L'osso della gola prominente. La voce debole e flebile. Il fiatar sodo, alto e facile».[15] Como afirma el autor napolitano con evidente orgullo, la fisiognómica, «amata, seguita e riverita da ogni raro et eccellente intelletto, dal vivo colore, suono e figura delle parti scuopre i vizii e le virtù a' quali siamo inchinati» (p. 31).

El curioso Miguel de Cervantes, acostumbrado a leer «aunque sean los papeles rotos de las calles» (I, 9, 118), no pudo ser ajeno a un cierto conocimiento de este tipo de saber, como muestra el célebre autorretrato del prólogo a las *Novelas ejemplares*, en el que modula y estiliza sus propios rasgos físicos para comunicar, a través de ellos, una determinada disposición intelectual y anímica (claro ingenio, espíritu equilibrado y digna vejez), presentándose no como es, sino como debería ser, o como fue[16]. Con todo, no hay que confundir el talento para el retrato con la fisiognómica propiamente dicha, puesto que son habilidades pertenecientes a campos disciplinares distintos: del primero, como entidad discursiva y ornamental, se ocupa la retórica[17], mientras que la

[14] Entre las obras de Della Porta se cuentan también un tratado de criptografía (*De furtivis literarum notis*), una *Magiae naturalis*, un libro sobre las propiedades de las plantas (*Phytognomonica*) y una *Coelestis physiognomonica*. Fundador de la Accademia degli Otiosi, el autor napolitano es «un quasi miracoloso punto di equilibrio fra la cultura magica cinquecentesca e il pensiero razionalistico seicentesco» (Caroli: 1998: 68). Véase también el prólogo de Mario Cicognani (Della Porta: 1971: 9-19), así como Laplana (1997) y, para una perspectiva más amplia, Caro Baroja (1988). A pesar de su título, no versa sobre el mismo asunto el *Libro de fisonomía natural y varios secretos de naturaleza* (1607) de Jerónimo Cortés, consagrado a conocimientos naturales que hoy asimilaríamos a la física, biología y botánica (Candel, Violante, Robiró y Grau: 2010: 1948-1950).

[15] Porta (1971: V, XXVI, 877), «Della figura dell'uomo malanconico».

[16] Cervantes (2001: 16, n. 9) y García López (2015: 13-14). Laplana (1997: 105, n. 5) dice, a propósito del retrato de las *Ejemplares*, que «para cualquier conocedor superficial de la materia fisiognómica, le presenta y caracteriza de modo que no hay más que pedir», y añade que Cervantes echa mano de tales saberes «con mucha ironía», afirmación que cuadra con lo que vamos a ver aquí.

[17] Los tratados clásicos de retórica abordaban el retrato de individuos desde una doble consideración. En las fases elaborativas del discurso, la *inventio* contiene los *loci a persona*, de los que se echaba mano para caracterizar a un personaje: el nacimiento, la naturaleza (sexo, lugar de nacimiento, complexión, edad), el modo de vida (educación, organización de la propia casa), la ocupación, la fortuna (la conducta que cabe esperar) y el talante o temperamento. En la *elocutio*, estos *loci* dan lugar al retrato, constituido por dos figuras de definición tan importantes como la *prosopographia* (descripción física) y la *etopeia* (caracterización moral). Por lo que se refiere a los géneros retóricos, el retrato se adscribe al *genus demonstrativum*, consagrado al encomio o vituperio de personas y cosas. Esta perspectiva es más amplia y considera la semblanza en un sentido complejo, como suma de rasgos internos y externos, voluntarios y casuales, constitutivos y accidentales, pero no se adentra en terrenos adivinatorios. Véase simplemente Mortara Garavelli (1988: 272) y Senabre (1997: 9-16).

segunda era una especialidad adivinatoria natural, orientada a predecir, a partir de las señales físicas, el temperamento y el ánimo de un individuo, algo que podía resultar sumamente útil en los negocios, la amistad y el amor.

Repasemos ahora las particularidades de los retratos de Amadís, Reinaldos y Roldán. Algo demuestra saber sobre fisiognómica don Quijote cuando aísla las «faciones», los «colores» y las «estaturas» como aquellos aspectos que se pueden «sacar» o inferir: en efecto, los rasgos del rostro, el color de la tez y sobre todo de los cabellos, así como el tamaño del cuerpo, constituían, junto con los ojos, los elementos físicos en que se basaba la disciplina. Nos equivocaremos, en cambio, si creemos que Cervantes lleva el juego hasta sus últimas consecuencias y compone retratos ajustados a un temperamento determinado, arquetípico. De Amadís podría pensarse, a partir de algunos de los rasgos que enumera don Quijote, que encaja en la caracterización de un flemático, puesto que, según Della Porta, los *segni* de estos «sono la bianchezza della carne e la mollezza» y «per molta ingiuria che se gli facci, non si ponno mai destare ad ira», lo que encaja con ser «blanco de rostro» y «tardo en airarse y presto en deponer la ira». Pero los flemáticos también son «grossi e brevi, ché dove non è caldo, non è forza di stendersi in lungo», mientras que al de Gaula lo ha pintado don Quijote «alto de cuerpo». Por otra parte, la barba negra de Amadís no es que digamos un signo positivo, como el propio hidalgo reconoce («bien puesto de barba, *aunque* negra»), ya que «I capelli neri dimostrano timidità et astuzia con frode». A su vez, la cortedad de razones «dimostra pauroso e negligente» [18].

En el caso de Reinaldos de Montalbán, el número de rasgos es menor y aparentemente resultan más coherentes, aunque no produzcan una figura demasiado halagüeña: «ancho de rostro, de color bermejo, los ojos bailadores y algo saltados, puntoso y colérico en demasía, amigo de ladrones y de gente perdida» (694-695). Se subraya la cólera que enrojece su cara, mientras que los ojos móviles, según el fisonomista napolitano, son los propios del «ladro, fraudolente e infedele»[19]. La descripción de Roldán, que don Quijote inicia solemnemente, con una frase pericial («soy de parecer y me afirmo que...»), lo pinta «de mediana estatura, ancho de espaldas, algo estevado, moreno de rostro y barbitaheño, velloso en el cuerpo y de vista amenazadora, corto de razones, pero muy comedido y bien criado» (695), en lo que se revela un batiburrillo de indicios fisiognómicos: a un ancho de espaldas corresponde, siempre según el dictamen de Della Porta, la «figura dell'animoso» o bien «dell'uomo virile», pero unas piernas «mal giunturate e molli», como podrían ser las arqueadas de Roldán, «dimostrano debolezza e paura»; y, por otra parte, «quei che sono pelosi sono lussuriosi», de modo que es imposible resolverse en un sentido u otro[20]. En su intento por insuflar entidad corpórea a unas criaturas

[18] Porta (1971: I, XII, 84; IV, III, 668; II, XX, 361), «Segni e proprietà dell'umor flemmatico», «Del colore de'capelli» y «Della loquela. Parlar breve», respectivamente.

[19] Porta (1971: III, XX, 612), «Della mobilità degli occhi».

de papel, don Quijote pone en pie unas figuras desangeladas, tan descuadradas como la disciplina que las ampara, que no se ajustan a las expectativas ideales de la representación de los héroes, aunque puedan inspirarse en algunos rasgos presentes en las obras que los contienen[21]. Tan contrahecha es la recreación que el cura, ante la descripción de los rasgos de Roldán, no puede menos que exclamarse que si el paladín no fue «más gentilhombre que vuestra merced ha dicho, no fue maravilla que la señora Angélica la Bella le desdeñase por la gala, brío y donaire que debía de tener el morillo barbiponiente a quien ella se entregó» (695). Los retratos, pues, carecen de verdadera entidad y cumplen una función cómica: recordemos una vez más que están puestos en boca de un loco y sirven para confirmar su locura[22].

Consideremos los elementos que Cervantes ha puesto en juego. En primer lugar, don Quijote utiliza la fisiognómica de modo erróneo, o si se prefiere de forma invertida, puesto que conjetura el aspecto físico de los caballeros a partir de las pistas que encuentra en poemas y novelas (sus *facta et dicta*, por así decir, pero no verdaderos), en lugar de empezar por la apariencia externa, para deducir de ella el carácter[23]; así las cosas, el adjetivo «buena» con que don Quijote califica a esa fisonomía tiene un sentido para él y otro para el narrador y los lectores. En segundo lugar, la disciplina solo es aplicable a los seres de carne y hueso, no a los personajes imaginarios, en lo que constituye otra flagrante violación de sus principios. Hay que notar, así, el contraste irónico que se establece entre la opinión que a Cervantes merecía ese tipo de saberes, reticente y burlona, según podremos ver, y la estricta seriedad y el alcance probatorio con que los emplea don Quijote. Tercero, el mero recurso a la fisiognómica, por sí mismo, coloca al hidalgo en un terreno sospechoso y ridículo, tanto como poco antes su arbitrio sobre el Turco. En la lógica interna del capítulo, el arbitrista deriva en fisonomista. Cuarto, el

[20] Porta (1971: II, XXVI, 391; II, XLV, 471; IV, II, 656), secciones «Dell'ossa della schiena», «Delle gambe» y «De' peli», respectivamente.

[21] La familiaridad de Reinaldos con el robo se había destacado ya en el capítulo inicial de la Primera parte: «Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba» (I, 1, 43). En cuanto a la parquedad de palabras de Roldán, está perfectamente establecida en el *Orlando furioso*: «in parole con lei non si diffuse; / che di natura non usava troppe» (Ariosto: 1976: 184 y n. 32).

[22] Márquez Villanueva (1973: 239) subraya el carácter grotesco de la recreación al señalar que don Quijote «indudablemente 'guevariza' cuando fantasea la catadura y genio de Amadís de Gaula, de Reinaldos y Roldán». El referente sería, pues, el retrato del villano del Danubio en el *Libro áureo de Marco Aurelio*. Pero el contexto y alcance de uno y otro pasaje son muy distintos.

[23] Lo apunta a otros propósitos Maravall (1976: 241): Cervantes «hace a don Quijote prestarse al juego de una psicología de los caracteres entendida al revés, es decir, a sacar, por el previo conocimiento de los caracteres de los caballeros andantes que le son tan familiares, cuál debía ser con seguridad, sin haberlos visto nunca, el aspecto externo de cada uno de ellos, su entera fisonomía».

componer esa imposible y casi expresionista galería de retratos pone ante nuestros ojos, de un modo incontestable, el error mayor que subyace a este y que es el elemento dominante en la enfermedad del hidalgo, según apuntaba el cura: confundir los límites entre la realidad y la ficción.

Intercalada entre los retratos y formando parte de la serie se encuentra otra pieza magnífica, la lección magistral acerca de los gigantes, en respuesta a una pregunta del barbero sobre las dimensiones que pudo haber tenido Morgante. El hidalgo, haciendo gala de sus múltiples conocimientos, señala la discrepancia de opiniones, rastrea fuentes (lo que se dice en el Libro de los Reyes sobre Goliat), trae a colación las noticias arqueológicas llegadas de Sicilia sobre «canillas y espaldas tan grandes, que su grandeza manifiesta que fueron gigantes sus dueños» (694) y finalmente se atiene a lo verosímil, a partir de los datos que proporcionan las referencias literarias: «muchas veces [Morgante] dormía bajo techado: y pues hallaba casa donde cupiese, claro está que no era desmesurada su grandeza». Lo mejor es el modo como don Quijote se abre paso con actitud rigurosa entre las brumas de su mente, atento a lo que Pulci dejaba entrever sobre su criatura. Confundidas poesía e historia, el hidalgo razona sobre la primera como si fuese la segunda, tal cual si participara en un erudito coloquio propio de humanistas. Pero ese, repitámoslo, es el punto de vista de don Quijote, no el de sus interlocutores: estos lo saben loco, pero no pueden evitar rendirse a su ingenio y al gusto que tan rara mezcla de desvarío y discreción produce[24]. Así, el cura, «gustando de oírle decir tan grandes disparates», va a insistir con nuevas preguntas que depararán nuevo regocijo. El cura y el barbero son los primeros aficionados a la singular locura de don Quijote, que contará con adeptos como los Duques o don Antonio Moreno, no sin antes haber generado confusión en don Diego de Miranda y su hijo, hasta que estos alcanzan a comprender que el inaudito individuo que tienen ante sus ojos es un «entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (II, 16, 846)[25].

En la Segunda parte, pues, el carácter de don Quijote está delineado con trazo firme desde el primer capítulo; tanto como estaba clara su particular locura desde el principio de la novela de 1605. Recordemos que allí se declaraba que lo que «asentósele [...] en la imaginación» al hidalgo, por culpa de sus incesantes lecturas, fue «que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en

[24] Como ha señalado Martínez Mata (2008: 109), el humor de Cervantes no es «despreciativo», como el de algunos de sus contemporáneos, sino que, al unir a burladores y burlados, «hace que los burlados, más que convertirse en objeto de escarnio, provoquen simpatía y compasión». Chiappini (1996: 85) ha subrayado el carácter de conversación civil que tiene el diálogo a tres. Véase también Darnis (2015: 191-192). Sobre el humor de la obra y su interpretación es imprescindible Close (2007).

[25] Acudamos de nuevo a Riley: en esta Segunda parte «don Quijote está más cuerdo [...], pero su estado mental es ambiguo, y, como tal, ha de despertar la curiosidad de los muchos que en adelante le encuentran» (Cervantes: 2015: vol. compl.: 158).

el mundo» (I, 1, 42). Puesto en términos de la poética neoaristotélica del tiempo, lo que le sucede a Alonso Quijano es que confunde la Poesía con la Historia, de tal suerte que sus «grandes disparates», como las descripciones físicas que nos ocupan, consisten en conceder estatuto de reales, por históricos, a productos de la imaginación. Es casi innecesario subrayar la importancia que cobra este mecanismo en la Segunda parte, elevado a un grado de complejidad superior al integrarse como «verdad», en el nivel de la ficción, el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En II, 1, aunque esa aparición aún no haya tenido lugar, queda claro que Cervantes la tiene en mente: con los juegos fisiognómicos y la elevación de los héroes de ficción a la condición de individuos de carne y hueso prepara el terreno –las expectativas del lector– para la irrupción del libro de 1605 en el relato. Desde el pórtico de la Segunda parte, así, la Historia y la Poesía están significativamente –y cómicamente– problematizadas.

Ampliemos ahora la perspectiva a los capítulos iniciales de la novela, para rastrear los ecos de los aspectos apuntados. Cervantes ha pensado y escrito esos capítulos como un bloque, en el que va introduciendo de forma paulatina una serie de informaciones fundamentales[26]. El primero, centrado como hemos visto en la confirmación de la locura del hidalgo, no incluye aún a Sancho Panza, que entra algo más tarde, para discutir con don Quijote –y refrescar la memoria de los lectores– sobre algunos episodios de la Primera parte. Sancho trae además la extraordinaria noticia de que anda ya «en libros la historia de vuestra merced» (II, 2, 703), pero se deja que sea un nuevo personaje, Sansón Carrasco –¿hay que recordar que el rústico no sabe leer?–, quien aporte los detalles de tan sorprendente novedad (II, 3). Después de una amena conversación a tres entre el amo, el criado y el bachiller, con siesta de Sancho incluida a cuenta del robo del asno por Ginés de Pasamonte (II, 4)[27], Cervantes vuelve a separar a los dos protagonistas: Sancho va a su casa, donde sostiene una divertida plática con su mujer (II, 5), mientras don Quijote disputa con su sobrina y el ama (II, 6). Reunidos de nuevo en el aposento del hidalgo, caballero y escudero trazan los planes de la inminente salida (II, 7) y por fin parten, camino del Toboso (II, 8). Es significativo que a lo largo de esta serie de capítulos, Cervantes reitere ciertos gestos presentes en el episodio sobre Amadís y los demás caballeros. Cuando Sancho, a requerimiento de su señor, le refiere la opinión popular que se tiene sobre ellos, no tan alta como don Quijote desearía, el hidalgo recuerda, como término de comparación de su propia figura, a los «famosos varones que pasaron», en una serie de nombres –y de vicios– ilustres:

[26] Martín Morán (2009: 197) destaca la variedad que impera en ellos, con predominio del «movimiento escénico de los encuentros separados entre los personajes».

[27] Para este episodio y su relación con la composición (literaria y material) de la Primera parte, véase Rico (2012: 69-100).

> Julio César, animosísimo, prudentísimo y valentísimo capitán, fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres. Alejandro, a quien sus hazañas le alcanzaron el renombre de Magno, dicen de él que tuvo sus ciertos puntos de borracho. De Hércules, el de los muchos trabajos, se cuenta que fue lascivo y muelle. De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasiadamente rijoso; y de su hermano, que fue llorón (II, 2, 702).

La entidad y seriedad de la lista va agrietándose a medida que progresa: con César y Alejandro, don Quijote aduce individuos de existencia probada y registrada por la historia, mientras que con Hércules se desvía hacia el mito y, por ahí, entran a pares sus héroes caballerescos favoritos, en impagable mezcla, otra vez, de historias y ficciones. Un poco más adelante, la aparición de Sansón Carrasco, y sobre todo la información que trae, da pie a nuevas consideraciones sobre la escritura de la historia (pues como historia, según pedía la parodia de los modelos caballerescos, se había presentado *El ingenioso hidalgo* en 1605, y como tal se sigue considerando en la novela de 1615, ya que refiere *verdaderamente* los hechos y dichos del caballero y su escudero). Del mismo modo que antes se habían comentado las características del gigante Morgante, los devaneos de Angélica la bella o los pecadillos de héroes y paladines, se repara ahora en los «infinitos palos» que recibe don Quijote en la novela de 1605 y se dice –lo dice el hidalgo, molesto con semejantes precisiones *históricas*– que bien podrían haberse callado «por equidad» (II, 3, 708)[28]. De nuevo, y van unas cuantas ocasiones, don Quijote calibra mal los ejemplos que aduce, pues trae a Eneas y Ulises («A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero»), criaturas de poetas pero no de historiadores, lo que da pie a la réplica de Sansón Carrasco, que recurre a la vulgata neoaristotélica para poner los puntos sobre las íes: «uno es escribir como poeta, y otro como historiador». La ironía corre por cuenta de Cervantes, que presenta a un personaje de ficción aleccionando a otro sobre los motivos por los que debe referirse todo lo que le sucede, puesto que es información verdadera, histórica, y el historiador tiene que escribir los hechos «no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». Y ¿cómo no reconocer ecos del retrato de Amadís y los Pares de Francia en la misma presentación de Carrasco?:

[28] Martínez Mata (2008: 120) recuerda que «el problema de la verdad de la historia tiene en el *Quijote* dos vertientes, una literaria y otra irónica», consistente esta última en presentar una historia fingida –la que refiere Cide Hamete–, la cual, en su afán por ser «verdadera», lo cuenta *todo*, sin ahorrar ni los detalles más bochornosos para el héroe.

> Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas (705).

La palabra «señales» no admite dudas: en una nueva pirueta del autor, ahora es Cide Hamete quien emplea los recursos que antes había aplicado don Quijote a Amadís, Reinaldos y Orlando. En el nivel del relato, Cervantes logra lo que su criatura no puede: que la poesía –las aventuras de don Quijote– parezca haberse transformado en historia, y la historia –el hecho verdadero, comprobable en la experiencia, de que existe una novela publicada en 1605– quede atrapada en la nebulosa de la poesía. De ese juego obtiene un potencial narrativo casi inagotable, espléndida vena de reflexión literaria que se ofrece como literatura[29]. Añadamos que esta admirable manipulación de los niveles de la ficción se formula siempre en clave humorística, «del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto», como nos recuerda ahí Sansón (712). El mismísimo don Quijote apostilla que «decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios». Justamente «gracias» y «donaires»: las dos palabras que Cervantes escogió como cifra de su existencia, junto con la amistad, en las últimas líneas que escribió en su vida[30].

Hay otros hilos del capítulo inicial que enlazan con zonas más distantes. En el perfil de don Quijote como arbitrista y fisonomista se deja notar la sátira de los conocimientos impertinentes y pedantes, absortos en su propia sofisticación y a la postre vanos. Si a punto de partir de la aldea hay ya una breve chanza de este tipo de saberes, a costa de la astrología judiciaria[31], esta vena satírica adquiere su mayor relieve en la figura del estudiante que los protagonistas conocen durante las bodas de Camacho y que los acompaña hasta la cueva de Montesinos. Este joven, que no duda en presentarse a sí mismo como «humanista» (II, 22, 886) y hace gala de una panoplia de conocimientos

[29] Pozuelo (1993: 15-62) ha caracterizado la «poética de la ficción» que impera en el *Quijote*, señalando la importancia de reparar en «lo que el *Quijote* mismo *es* como ficción».

[30] La cita del prólogo del *Persiles*, por sobradamente conocida, es casi innecesaria: «¡Adiós, gracias; adiós, donaires: adiós, regocijados amigos! Que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida» (Cervantes: 1997: 114).

[31] «...si se ha de contar la verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que la historia no lo declara» (II, 8, 748). De nuevo, y de forma más explícita, durante el episodio del mono adivino, donde don Quijote critica la vulgarización de este saber a manos del vulgo, «echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia» (II, 25, 921). Y recuérdese que para don Quijote los agüeros «no se fundan sobre natural razón alguna» (II, 58, 1199). Véase al respecto García (2006).

tan variados como inanes, tiene escritos –a la espera, sospechamos que eterna, de editor– varios libros acerca de cuestiones anticuarias y prolijas, entre los que descuella un *Suplemento a Virgilio Polidoro*, donde responde a preguntas tan trascendentales, olvidadas por el sabio de Urbino, como «quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo» (887); asuntos en los que, por cierto, Sancho demuestra estar en condiciones de darle sopas con honda. Esa erudición alambicada y roma, risible de tan vacua, es la representación cervantina de un humanismo decadente que ha extraviado los altos horizontes a que aspiraba en sus inicios[32]. Por mucho que el estudiante sostenga que sus saberes son «de gran provecho y no menos entretenimiento para la república» (886), don Quijote concluye que se trata de cosas que, «después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria» (888). Con todo, como inmediatamente señala el narrador, aquellas con el primo humanista fueron «gustosas pláticas», exactamente igual que lo habían sido, en el primer capítulo de la novela, las disquisiciones en torno a las «faciones [...] colores y estaturas» de los caballeros andantes. El loco fisonomista y el humanista miope son integrantes de una misma estirpe y quedan englobados en una misma crítica, que aflora en distintos puntos de la novela. No es casual que Cervantes se tome la molestia de informarnos de que el famoso estudiante era «muy aficionado a leer libros de caballerías» (885).

Del mismo modo que hay nexos entre el capítulo primero y otros lugares, sobre todo inmediatos, de la novela de 1615, es posible también, si dirigimos nuestra mirada hacia atrás, reconocer en el capítulo inicial algunos ecos significativos de páginas precedentes. Al recrear don Quijote la apariencia física y el carácter de Roldán, no olvida mencionar, con prurito de filólogo, la varia nomenclatura por la que se conocía al señor de Anglante: «De Roldán, o Rotolando, o Orlando, que con todos estos nombres le nombran las historias, soy de parecer y me afirmo que...» (II, 1, 695). Al margen de que don Quijote también recuerde esa circunstancia antes de iniciar la penitencia en Sierra Morena (I, 25, 301), el pasaje trae a la memoria otro ejemplo conspicuo de vacilación sobre el nombre de un caballero andante, tan «real» como Roldán: ese hidalgo «que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quijana» (I, 1, 39), a lo que se añadía la irónica coletilla de que «esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad». Ahí también, y desde el principio, estaban asociadas la parodia del humanista puntilloso y la aplicación a la poesía de los métodos de la historia[33]. Si en el capítulo prime-

[32] Bastará, a nuestros propósitos, con el panorama de Gil Fernández (1980) y el planteamiento general de Rico (1993). Una novedosa consideración de las ideas de Cervantes a la luz del llamado «otoño del Renacimiento» puede verse ahora en García López (2015).

[33] Sobre la formulación seria de este ideal de rigor humanístico, con especial atención a Lorenzo Valla, véase Ynduráin (2006: 23).

ro de la Primera parte lo hacía el narrador, en el de la Segunda es don Quijote quien aplica, a su manera, conjeturas verosímiles para reconstruir el aspecto y el carácter de Amadís, Morgante y los dos paladines de Francia.

Hay otras ideas y gestos del capítulo 1 de la Primera parte que parecen reverberar en su homónimo de la Segunda. Veíamos que el cura y el barbero, en su visita a don Quijote, se revelan conversadores incansables, «haciéndose cada de los tres un nuevo legislador, un Licurgo moderno o un Solón flamante» (II, 1, 682); de idéntico modo se los había introducido en la novela de 1605, donde se indica que don Quijote «tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar [...] sobre cuál había sido mejor caballero [...] mas Maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo [...] decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo...» (41). El gigante Morgante, que da pie a una de las mejores disertaciones del hidalgo fisonomista, solo aparece mencionado otra vez en toda la novela, precisamente en el primer capítulo de 1605: «Decía [don Quijote] mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado» (43). En II, 2, según también hemos visto, don Quijote afirma que Amadís de Gaula era un llorón, y al hacerlo lo asocia a su hermano don Galaor, cosa que también ocurre al principio del *Ingenioso hidalgo*, donde asimismo se equiparan ambos hermanos y se pondera de don Galaor que «tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano» (41).

¿Son similitudes obviables, puesto que se trata de unos mismos personajes y de un tema sostenido, o debemos ver en ellas algo más? Cuando Cervantes, tras años de alejamiento de la novela que le había deparado el éxito, volvió a tomar la pluma para escribir la continuación, ¿hacia dónde debió de dirigir su mirada? Es de sentido común –y los detalles consignados parecen abonarlo– pensar que un referente inevitable tuvo que ser el modo como había empezado el libro de 1605, tanto para tomar elementos y establecer las continuidades necesarias como a la hora de distanciarse de él y marcar la nueva andadura de los personajes y la narración[34]. A nadie se le escapa que las diferencias entre ambos capítulos iniciales son muchas, empezando por la misma voz narrativa: si en 1605 era el narrador –un narrador que aún no es Cide Hamete, sino el historiador responsable de los ocho primeros capítulos– el encargado de presentar la «condición» y el «ejercicio» del hidalgo Quijana, sin dejarnos oír ni su voz ni la de su entorno, en 1615 Cide Hamete alterna su protagonismo con las voces, a ratos acordes y a ratos discordantes, de don Quijote, el cura y el barbero[35]. También resulta distinto el

[34] Martín Jiménez (2005: 179-185), en hipótesis que no comparto, sostiene que el principal referente del capítulo es la continuación apócrifa de Avellaneda, a la que Cervantes habría tenido acceso en manuscrito y a la que daría réplica a lo largo de toda la novela, no solo a partir de II, 59.

[35] Sobre los narradores en el *Quijote* es obligatoria la razonada exposición de Ródenas de Moya (2015).

ritmo del relato, por cuanto el capítulo inicial del *Quijote* es parte de una entidad textual mayor, no divisible en secciones (me refiero a la hipotética, pero poco discutible a estas alturas, narración breve de la primera salida), mientras que en la Segunda parte las unidades de segmentación están perfectamente establecidas y asentadas en su equilibrio y cadencia[36]. Junto con ello, no obstante, pienso que debe subrayarse una continuidad fundamental entre los dos arranques, relativa a los temas tratados y que tiene que ver con la definición de la locura del hidalgo y con el problema entre historia y ficción que esta suscita.

Al situarse otra vez ante la página en blanco, Cervantes ratifica las características fundacionales de la locura de su personaje, y lo hace mediante dos modelos (el arbitrista, el fisonomista) que recuperan la burla de los tics humanistas con que se abría el libro de 1605. En ambos capítulos iniciales, aunque con diferentes recursos, domina un mismo tipo de humor, basado en la seriedad exagerada con que el personaje se enfrenta a su universo de realidades literarias, para él más verdaderas que la misma historia, y en el caudal cómico (irónico) que ello genera, mediante nombres de nuevo cuño y retratos imaginarios pero tenidos por ciertos. En este sentido, por lo menos en este, puede decirse que un principio alimenta al otro[37]. Y mirar atrás a la hora de volver a empezar permite asimismo tomar distancias: la locura de don Quijote tendrá la misma base, pero los rasgos del hidalgo en los que se va a profundizar son otros, puesto que el personaje se ha ido haciendo a lo largo de la novela de 1605 y luego ha evolucionado, durante años, en la mente del autor; la poesía y la historia se van a seguir confundiendo, pero no ya de forma exclusiva en el distorsionado juicio de don Quijote, sino en la trama misma de la nueva novela, mediante la inclusión del libro de 1605 (y a su zaga, la continuación de Avellaneda, cuando esta venga a perturbar la labor cervantina). Parecería, pues, que Cervantes, «la mano en la mejilla, pensando lo que diría» (I, prólogo, 11), echó un vistazo al primer capítulo de 1605 para empezar la nueva novela sobre esas trazas y establecer continuidades y divergencias. No es mala forma de anunciar a los lectores de 1615 que la historia es, en parte, la misma que la de 1605, pero también, en parte, otra distinta, en un gesto inaugural que anticipa muchas páginas de la novela en ciernes.

GONZALO PONTÓN
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

[36] Es suficiente con remitir al trabajo pionero de Stagg (1959) y la puesta al día de Pontón (2015).

[37] Una interpretación diferente de las relaciones entre ambos capítulos iniciales en Grilli (2012).

BIBLIOGRAFÍA

ARIOSTO, Ludovico. (1976) *Orlando furioso*. Cesare Segre (Ed.). Milán. Mondadori.

ARMAS, Frederick A. de. (2011) *Don Quijote among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*. Toronto. University of Toronto Press.

CANDEL, Miguel, Susana VIOLANTE, Ignasi ROVIRÓ y Andrés GRAU. (2010) «El conocimiento enciclopédico medieval y su influencia en el Renacimiento». *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (Eds.). Alcañiz-Madrid. Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC. IV.4. 1945-1951.

CARO BAROJA, Julio. (1988) *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid. Istmo.

CAROLI, Flavio. (1998) *L'Anima e il volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Milán. Electa.

CASALDUERO, Joaquín. (1970) *Sentido y forma del «Quijote»*. Madrid. Ínsula.

CASCARDI, Anthony J. (2012) *Cervantes, Literature and the Discourse of Politics*. Toronto. University of Toronto Press.

CERVANTES, Miguel de. (1987) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Vicente Gaos (Ed.). Madrid. Gredos. 3 vols.

CERVANTES, Miguel de. (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (Ed.). Madrid. Cátedra.

CERVANTES, Miguel de. (2001) *Novelas ejemplares*. Jorge García López (Ed.). Barcelona. Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (2010) *Don Quijote de la Mancha*. Alberto Blecua (Ed.). Espasa. Madrid.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Francisco Rico (Dir.). Madrid. Real Academia Española. 2 vols.

CHIAPPINI, Gaetano. (1996) «Identità e verità, etica ed ironia dell'uomo chisciottesco. Sul cap. I, II parte del *Quijote*». *Raccontare nella Spagna del Secoli d'Oro*. Florencia. Alinea. 69-87.

CLOSE, Anthony J. (2007) *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

CORDE (*Corpus diacrónico del español*). Real Academia Española. http://corpus.rae.es/cordenet.html

CORREAS, Gonzalo (1954). *Arte de la lengua española castellana*. Emilio Alarcos Llorach (Ed.). Madrid. Revista de Filología Española.

DARNIS, Pierre. (2015) *Don Quichotte de la Manche*. París. Atlande.

FERNÁNDEZ, Jaime. (2008) *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

GARCÍA, Marisa. (2006) «Agüeros, profecías y ciencias adivinatorias en la segunda parte del *Quijote*». *El «Quijote» en Buenos* Aires. *Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (Eds.). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires-Asociación de Cervantistas. 381-387.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes: la figura en el tapiz*. Barcelona. Pasado & Presente.

GIL FERNÁNDEZ, Luis. (1980) «Gramáticos, humanistas, dómines». *El Basilisco*. 9. 20–30.

GRILLI, Giuseppe. (2012) «*Quijote*, II, 1-3: La alternativa cervantina al libro del hidalgo». *eHumanista/Cervantes*. 1. 198-210.

LAPLANA, José Enrique. (1997) «Gracián y la fisiognomía». *Alazet*. 9. 103-124.

MARAVALL, José María. (1976) *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*. Santiago de Compostela. Pico Sacro.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1973) *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid. Gredos.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (2005) *La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Madrid. Biblioteca Nueva.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2009) *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2008) *Cervantes comenta el «Quijote»*. Madrid. Cátedra.

MONER, Michel. (1988) *Cervantès: deux thèmes majeurs (L'amour. Les Armes et les Lettres)*. Toulouse. Université de Toulouse-Le Mirail.

MORTARA GARAVELLI, Bice. (1988) *Manual de retórica*. Madrid. Cátedra.

PONTÓN, Gonzalo. (2015) «Cómo se hace una novela: la composición del *Quijote*». *Cervantes:* 2015: I, 1507-1541.

PORTA, Giovan Battista della (1971). *Della fisonomia dell'uomo*. Mario Cicognani (Ed.). Milán. Longanesi.

POZUELO, José María. (1993) *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis.

QUEVEDO, Francisco de. (2007) *Libro de todas las cosas y otras muchas más*. Antonio Azaustre Galiana (Ed.). *Obras completas en prosa*. Madrid. Castalia. II.1. 429-477.

RICO, Francisco. (1993) *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid. Alianza.

RICO, Francisco. (2012) *Tiempos del «Quijote»*. Barcelona. Acantilado.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (2015) «El narrador de la historia» *Cervantes:* 2015: I, 1564-1587.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (2004) «Don Quijote y sus *figuras*: de la imitación al Retablo de Maese Pedro». *Philologia Hispalensis*. 18. 2. 169-195.

SCHAM, Michael. (2009) «*Don Quijote* and the Art of Laughing at Oneself». *Cervantes*. XXIX. 1. 31-55.

SENABRE, Ricardo. (1997) *El retrato literario (Antología)*. Salamanca. Ediciones Colegio de España.

STAGG, Geoffrey. (1959) «Revision in *Don Quixote* Part I». *Studies in Honour of I. González Llubera*. Frank Pierce (Ed.). Oxford. 347-366.

VEGA, Lope de. (2003) *El amigo por fuerza*. José Enrique Laplana y Gonzalo Pontón (Eds.). *Comedias (Parte IV)*. Lérida. Universitat Autònoma de Barcelona-Editorial Milenio. II. 923-1080.

VILLALÓN, Cristóbal de. (1997) *El Scholástico*. José Miguel Martínez Torrejón (Ed.). Barcelona. Crítica.

WILLIAMSON, Edwin. (1991) *El «Quijote» y los libros de caballerías*. Madrid. Taurus.

YNDURÁIN, Domingo. (2006) «Historia y ficción en el siglo XV». *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*. Consolación Baranda, María Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian (Eds.). Madrid. Cátedra. 285-332.