



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

La versatilidad de la historia de Cardenio

Relatore
Prof. Donatella Pini

Laureando
Jessica De Lazzari
n° matr.1106667 / LMLCC

Anno Accademico 2015 / 2016

*Alle mie radici
e alle mie ali,
ancora*

*To my roots
and my wings,
again*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es la culminación de un proceso de estudio y de vida, y afortunadamente no he viajado sola. Un primer pensamiento va al incansable apoyo de la profesora Pini, que me ha acompañado hasta este punto con gran sentido práctico e importante optimismo. Extiendo un reconocimiento especial también a Giorgio Meneghetti, ayuda valiosa para la búsqueda bibliográfica, que sin su guía habría sido mucho más difícil.

Una cita ineludible a las personas que están cerca de mí desde hace más tiempo, incluyendo, en particular, Alessandro y Claudia, que cotidianamente me apoyan y me demuestran su proximidad.

Un tierno agradecimiento también a mi familia: Adriano y Milena, padres insustituibles, fuertes pilares de mi formación, inamovibles ejemplos de fuerza y voluntad.

Por último, un pensamiento a mi hermano Alberto y mi novio Francesco: por su presencia, por su apoyo, por sus sonrisas en los principales momentos de dificultades. Os dedico este trabajo, elaborado en tiempos únicos, al igual que nuestras relaciones.

Índice

Índice generale

| | |
|---|----|
| PRIMERA PARTE – El Cardenio español..... | 11 |
| 1 La historia de Cardenio en la obra de Cervantes y su importancia como fuente..... | 11 |
| 2 Las características del encuentro entre Cardenio y don Quijote..... | 15 |
| 3 Naturaleza literaria del cuento de Cardenio: ¿novela interpolada o algo más?..... | 21 |
| 4 Diversas maneras de interpretar las novelas interpoladas..... | 24 |
| 5 La relación entre los personajes y la discursividad..... | 26 |
| 5.1 Sancho Panza y el mundo de los refranes..... | 27 |
| 5.2 Don Quijote y la lectura..... | 28 |
| 5.3 Cardenio y las consecuencias de un texto escrito..... | 30 |
| Cardenio como hombre salvaje..... | 44 |
| 6 ¡Pobre Cardenio!: un punto de vista fuera de la caja..... | 46 |
| 7 Cardenio y Luscinda..... | 53 |
| SEGUNDA PARTE – Cardenio después de Cervantes..... | 57 |
| TERCERA PARTE – El Cardenio valenciano..... | 59 |
| CUARTA PARTE – El Cardenio francés de Pichou..... | 67 |
| | 67 |
| QUINTA PARTE: el Cardenio francés por de Bouscal..... | 79 |
| SEXTA PARTE – El Cardenio inglés..... | 83 |
| 1 Cervantes en Inglaterra..... | 83 |
| 2 Colaboración entre Shakespeare y Fletcher..... | 84 |
| | 84 |
| 3 Cardenio: una obra nunca publicada..... | 86 |
| 4 La difusión del Quijote en la Inglaterra del siglo XVII..... | 87 |
| 5 El Cardenio versificado por Gayton..... | 89 |

| | |
|--|-----|
| SÉPTIMA PARTE – El texto de Theobald..... | 93 |
| 1 Lewis Theobald y su importancia..... | 93 |
| 2 El prologo y el modus operandi de Theobald..... | 95 |
| 3 Cuatro puntos inusuales y sorprendentes..... | 97 |
| 4 El relato por Cardenio en las palabras de Julio..... | 99 |
| 5 La relación entre Violante y Henríquez..... | 100 |
| 6 El matrimonio entre Leonora y Henríquez..... | 103 |

INTRODUCCIÓN



Mi tesis se centra en la forma en que ha evolucionado con el tiempo una novela originalmente perteneciente al *Don Quijote* de Cervantes. He leído este texto durante el curso de “Literatura española de los siglos de oro” realizado por la profesora Donatella Pini, y algunos aspectos han llamado mi atención. La historia de dos jóvenes enamorados que se ven obligados a hacer frente a las dificultades que se interponen a la realización de su amor es uno de los pilares de la literatura universal, y es un *fil rouge* que une culturas, religiones, libros y mundos muy diversos y lejanos.

Sin embargo, en mi opinión, la historia de Cardenio tiene algo único y encantador, que le permite salir de los clásicos dramas de amor. Es una historia en la que en un momento el viento se lleva los papeles: una historia que en realidad no deberíamos tener, dadas las condiciones iniciales ya que sabemos que Cardenio y Luscinda, que además de ser jóvenes, son hermosos y enamorados, también disfrutaban de nivel social alto y de la bendición de ambas familias, y ven en su futuro una vida consagrada por el vínculo matrimonial, a que nadie parece oponerse. Así que no es una relación difícil, o al menos, no parece serlo: no tiene dificultades externas, como sucede en el caso de Romeo y Julieta. El lector es curioso, porque la narración no se desarrolla de una manera lineal desde el punto de vista cronológico: el autor, de hecho, deja que sea el

protagonista quien explique su historia, después de haber organizado un encuentro aparentemente aleatorio entre él y la pareja compuesta por Don Quijote y Sancho Panza. Todo llega, por tanto, como una narración retrospectiva, abriendo un inmenso paréntesis que incluye un flashback tan largo como la novela entera. La astuta narración de Cervantes, sin embargo, no termina aquí: Cardenio, de hecho, es interrumpido por Don Quijote, que antes lo irrita, y después provoca su huida, de modo que la narración parece quedarse sin resolución. En este momento vemos la intervención de otro protagonista de la novela, que completa la historia desde el punto en el que se había interrumpido, contando la historia desde su punto de vista. La inclusión de una voz, esta vez femenina, completa el registro de las aventuras amorosas de la pareja, que luego, en el capítulo I,36, tendrá en definitiva un final feliz al coincidir en la venta Cardenio y Dorotea, antes, y Fernando y Luscinda, después.

La naturaleza de la historia no está clara ya en la redacción del mismo Cervantes, ya que para muchos críticos representa una novela interpolada, es decir, una pieza autónoma de la narración, y cuya ausencia en la novela cervantina no altera el curso de las aventuras de Don Quijote. Para otros, tanto por la longitud, como por su fragmentación en varios segmentos capítulos, debe considerarse como una parte integral de la obra, sin posibilidad de disociación.

Los accidentes, las coincidencias, el amor, las pasiones en conflicto de los personajes y los diferentes caracteres permiten que la historia pueda fácilmente ser recuperada y adaptada en formas muy diferentes: comedia, tragedia, tragicomedia, en prosa o en verso; también dentro de cada forma hay muchas posibilidades de variación. Este es en realidad el aspecto que más me fascina: la oportunidad de estudiar una obra que está en constante renovación, que cuando parece desaparecer de la circulación como libro impreso renace inmediatamente de sus cenizas como una obra teatral para ser llevada a la escena NB en una tierra y en una época que son muy diferentes de las en que nació. El original cervantino se convierte en una fuente de inspiración para autores valencianos, franceses e ingleses, que la interpretan como algo personal, adaptándola cada uno según los usos, las costumbres y tradiciones de su época. Muchos son los cambios y las reflexiones que surgen de estas nuevas versiones: ¿el matrimonio tiene el

mismo significado en todas partes?, ¿la relación entre padres e hijos, y aún más entre padres e hijas, podría evolucionar en estructuras sociales tan rígidas?, ¿cómo reaccionan frente a eventos inesperados el hombre y la mujer?, ¿la naturaleza del hombre puede llevar a cabo la cuestión con actos de violencia cuando está cegado por la pasión?, ¿la redención es siempre posible? Una cosa es cierta: que los críticos más sagaces (entre ellos Martín Morán) han detectado ya en la historia de Cardenio realizada por Cervantes un planteamiento teatral, a partir de la evidencia de que no se trata de la historia de un solo personaje sino del cruce de las historias de cuatro personajes alternados en dos parejas que, como en el teatro áureo, se dificultan y descomponen recíprocamente y luego se recomponen hasta llegar al final feliz. Esto hizo que el planteamiento teatral -por encima del hecho que el papel de Cardenio tiene un lugar preferente con respecto a los demás, y por encima de las interrupciones que la historia sufre en la novela cervantina- fue captado justamente por dramaturgos (no novelistas) que lo aprovecharon para plasmarlo en sus propias piezas teatrales.

La comprensión del texto no es tan fácil como podría parecer en una lectura superficial: hay cuestiones que calan en las profundidades del alma humana, porque allí donde un lector descuidado puede ver una mujer seducida y abandonada, algunos autores ven a una mujer firme que sale para vengar su dignidad perdida, otros ven a una mujer que se deja vencer por frágiles promesas de matrimonio.

Entonces intenté seguir cómo el cuento por Cervantes ha evolucionado, en qué tierras ha sido leída y revisada, por cuáles autores ha sido reconsiderada, y qué resultados artísticos se han obtenido.

La división de mi tesis sigue, por lo tanto, este camino: cada parte corresponde a la obra de un autor, y el orden es cronológico, desde la primera aparición del texto como novela presente en la obra maestra de Cervantes hasta la última representación teatral.

Obviamente, la primera parte, relativa a la historia original, es la más larga y más importante, porque creo que sólo a través de un serio análisis del texto de Cervantes podemos comprender las similitudes y diferencias con las versiones posteriores. En esta sección, por lo tanto, me he centrado en lo que me parecía importante, además reconstruyendo la historia de Cardenio según la sucesión cronológica, ya que, como se

ha visto, la narración no evoluciona linealmente.

También pongo el enfoque en el lugar donde se colocan los hechos narrados, es decir, la Sierra Morena que, con sus gargantas silenciosas y sus cuevas escondidas, ofrece a Cardenio, y también a Dorotea, un lugar seguro para encontrar refugio. Durante su estancia en el bosque, el joven andaluz cambia el aspecto físico, y parece casi deshacerse de la carga impuesta por las normas de la sociedad para encontrar su propia naturaleza, aunque esto se hace a través de la pérdida del juicio causada por la desesperación.

A pesar de que la historia narra las aventuras de dos jóvenes parejas, la principal es la compuesta por Cardenio y Luscinda, que para su época no era una pareja típica: ella era una mujer determinada, decidida y celosa de su libre albedrío, mientras él era un hombre muy respetuoso, que le dejaba plena libertad de acción y pensamiento, algo que rara vez sucedía en la España del siglo XVII, altamente paternalista y sexista.

Muy importante es también el razonamiento de Cardenio sobre el verdadero valor de la amistad, que en realidad esconde la vieja pregunta acerca de la confianza en los demás. Cardenio, de hecho, es un joven puro, inocente, casi ingenuo, hasta el punto que cae en la trampa urdida a su daño por Fernando que, a la inversa, es mentiroso, mujeriego y poco fiable.

El último tema tratado en la primera parte está relacionado con la complicada relación entre padre e hija, en un momento histórico en que no se solía reconocer plenamente todos sus derechos a las mujeres. En este marco, Luscinda pone en marcha una rebelión que es casi anacrónica, porque se presenta frente al altar con una daga dispuesta a suicidarse para no traicionar las promesas hechas a Cardenio, pero al mismo tiempo no quiere desobedecer a la voluntad de su padre, y luego vive un conflicto interior.

La segunda parte consiste en un trabajo de conexión entre el texto original y todas las versiones posteriores, adaptadas y publicadas lejos de la España del siglo XVII. En muy poco tiempo, de hecho, las reediciones y traducciones de la obra maestra cervantina se extienden no sólo en Europa sino también en los dominios de ultramar. El libro rápidamente llegó a ser famoso, y su reputación creció gradualmente hasta que se

convirtió en uno de los grandes pilares de la literatura universal, conocido en todo el mundo; con eso también aumenta la difusión del episodio de Cardenio, que estimula la creatividad de varios autores entre los cuales he considerado el valenciano Guillén de Castro, los franceses Pichou y de Bouscal, y, finalmente, la parábola de la historia en el suelo inglés.

Una vez dibujado el panorama, he estudiado en cada parte una adaptación particular de la historia de Cardenio. En la tercera me he centrado en la versión por Guillén de Castro, autor valenciano que privilegia el tema de la herencia de los valores humanos: la tradición establecía que las cualidades humanas más nobles y típicas de las clases altas, tales como la bondad, el coraje y la benevolencia para con el padre, se trasmitían de padres en hijos: el asombro del duque frente a la conducta de su hijo, llamado el Marqués, es muy grande, al verle cobarde e irrespetuoso. Las palabras pronunciadas por el duque son el prelude del final, donde a través de la anagnórisis se desvelará la verdadera identidad de Cardenio.

La cuarta parte es dedicada a la versión francesa por Pichou. En Francia, durante el siglo XVII, toda la obra del *Quijote* fue leída, traducida y adaptada para la escena, y más tarde, durante el siglo siguiente, fue utilizada también para el ballet y las obras musicales. La versión de Pichou es en verso, pero a pesar de esta diferencia, los espectadores reconocen muy pronto en las aventuras de Cardenio, Luscinde, Fernant y Dorotee el original cervantino. Una peculiaridad de esta adaptación es el hecho de que muy a menudo Pichou atribuye a personajes solos en la escena largos pasajes en los que él da demostración de su valor poético: utiliza esta forma para desacelerar el ritmo de la acción, especialmente durante las partes de llanto o desesperación recitadas, y también para dar un gradiente más doloroso a una obra que él entiende cómo “poema dramático”.

La quinta parte trata de la segunda versión francesa, escrita por el dramaturgo Guerin Guyon de Bouscal. Titulada *Don Quixote de la Manche*, fue publicada no más tarde de 1639, sin una autoría clara. Esta versión sigue a la de Pichou no sólo desde un

punto de vista cronológico, sino también desde un punto de vista estilístico, porque también él escribe en verso, pero de hecho más cortos, y que se suceden con mayor velocidad.

En la sexta parte se examina la llegada de la obra en Inglaterra, donde fue traducida por primera vez en 1612 por Thomas Shelton: en ella se basaron todos los autores sucesivos. La versión inglesa de la historia de Cardenio implica más dudas que certezas: la misma atribución a Shakespeare es incierta, y aún más extraña parecía a los críticos su colaboración con Fletcher, autor menos famoso que él y unos quince años más joven. La obra, de hecho, nunca fue incluida en ninguna de las diversas versiones del *Folio* que recogen las obras del Bardo, y tampoco puede atribuirse únicamente a Fletcher, pero la trama es sin duda basada en la novela de Cervantes. Como muchos autores de su época, Shakespeare escribía en colaboración, lo cual muestra que la redacción de un texto a cuatro manos era una práctica en boga en la época: a pesar de las dudas sobre la paternidad y la existencia del texto escrito, la mera presencia del nombre del Bardo atrajo a muchos espectadores, con un buen éxito para el espectáculo.

La séptima parte de mi trabajo se centra en la versión de Lewis Theobald, que llega a la escena en diciembre de 1727. Por primera vez el título de la obra no menciona el nombre de los personajes, ni el de Don Quijote, ni la palabra *locura*: es simplemente *Double Falshood; or, the Distrest Lovers (La doble impostura; o, los Amantes Afligidos)*. Theobald afirma haber realizado una “reconstrucción” muy meticulosa y detallada de la escritura de Shakespeare del cual dice haber encontrado un manuscrito: en un primer momento, leyó todas las obras del Bardo, para conocerlas en profundidad; luego leyó todas las obras que Shakespeare había leído; por último, comparó todas sus obras con las obras de los autores contemporáneos de Shakespeare.

Theobald ofrece una nueva perspectiva sobre una acción que anteriormente los otros autores habían cambiado muy poco: la seducción de Dorotea (ahora Violante) por Fernando (ahora Henríquez). En su versión, el acto se consuma de una manera violenta y no consensual, y el mismo Henríquez en algún momento se siente abrumado por el remordimiento y la culpa.

Aquí, como en otras versiones, la relación entre la obra y la historia original de Cervantes es problemática, porque el límite entre la falsificación, la reducción o la reescritura no siempre es claro y definido.

También en esta versión, al final del texto, las parejas se reúnen y tienen un final feliz: otra demostración literaria de que, aunque apremiado por desgracias de todo tipo, *Omnia vincit Amor*.

La posibilidad que haya existido un texto de Shakespeare posteriormente perdido obsesionó durante mucho tiempo los editores, porque el mundo literario estaba muy atento a la recuperación de las fuentes y a entregar a las generaciones futuras todo por completo. Precisamente debido a la fama de Shakespeare, y al éxito editorial que su nombre favorece, la edición de 2010 por el editor Brean Hammond se titula *Double Falsehood or the Distressed Lovers*, y pertenece a la serie *The Arden Shakespeare*: paradójicamente, se atribuye a Shakespeare en 2010 la autoría de una obra, que no se sabe si él escribió en el siglo XVII, dándole el título que le había dado Theobald en 1727. Y, dos años antes, lo mismo había ocurrido en Cambridge, Massachusetts: el American Repertory Theatre había anunciado la representación de una historia de amor sin mencionar a Don Quijote, definiendo la obra como “una estival comedia de amor basada en Cardenio, una obra de Shakespeare que se perdió muy rápido luego de su primera representación”.

Las diversas versiones siempre oscilaron entre dos opciones: o bien incluir el personaje de Don Quijote, y así hacer manifiesto el hecho de que el texto tiene su origen en la obra de Cervantes, o darle a Cardenio el papel principal. Obviamente, si se omitían el caballero y su escudero, el autor tenía que renunciar tanto al momento del encuentro entre los dos y Cardenio en la Sierra Morena, como a la posibilidad de permanecer fiel a la evolución temporal de la narración concebida por Cervantes.

El lector y el espectador de cualquier país y tiempo pueden verse confundidos delante de un carácter tan móvil y tan fácilmente adaptable como Cardenio, especialmente si no saben qué texto considerar como punto de referencia, ya que en este trabajo se probará que las diferentes versiones difieren mucho entre ellas.



PRIMERA PARTE – El Cardenio español



1 La historia de Cardenio en la obra de Cervantes y su importancia como fuente

La historia de Cardenio insertada en el *Quijote* se encuentra distribuida en dos partes muy distintas que tienen características espacio-temporales bien definidas y donde hay la participación de distintos personajes: es decir, hay que distinguir la historia en sí, o sea la secuencia de acciones que implican las dos parejas de caracteres, y la narración de la historia, que se realiza por medio de las voces antes de Cardenio y luego de Dorotea. La historia de Cardenio empieza en el capítulo I, 23, y está incluida entre las aventuras de don Quijote en la Sierra Morena, aunque el secreto del joven se irá revelando en los capítulos sucesivos, y terminará en el capítulo I, 46 en la venta de Palomeque el Zurdo.

El relato autobiográfico de Cardenio empieza en el capítulo I, 24, pero Cervantes

decide fragmentarlo para continuarlo después, en el capítulo I, 27, y reanudarlo en el sucesivo haciendo hablar a Dorotea, entonces presentándolo todo bajo una perspectiva femenina.

El núcleo de la historia gira en torno a la figura de Cardenio, enamorado desde su infancia de Luscinda, una hermosa doncella que le corresponde tiernamente, de familia rica y noble como la de Cardenio y que vive con su padres en una casa muy cercana a la de él. Las respectivas familias aprueban sus sentimientos porque están convencidas que los dos jóvenes sean enamorados y felices, pero el padre de Luscinda quiere que Cardenio no entre con demasiada frecuencia en su casa para no incitar a las malas lenguas y respetar la tradición, de manera que se respeten la integridad y la pureza de su hija. Las emociones mutuamente correspondidas, su proximidad física y el comportamiento del padre de ella dan pie al autor para hacer una comparación entre ellos y la pareja de Píramo y Tisbe, dos amantes legendarios de la mitología griega, cuya historia cuenta Ovidio en el cuarto libro de *Las metamorfosis*:

*...quod non potuere vetare,
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.
consciis omnis abest; nutu signisque loquuntur,
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis¹*

*...lo que no pudieron vetar:
por igual ardían, cautivas sus mentes, ambos.
Cómplice alguno no hay; por gesto y señales hablan,
y mientras más se tapa, tapado más bulle el fuego.*

Todo en la vida de los dos parece estar en orden, y la observación hecha por el padre de Luscinda es muy bien recibida por el joven, que se alegra por tener un futuro suegro muy preocupado por respetar las normas impuestas por la sociedad. Pero Cardenio no es muy firme en sus acciones, y de hecho muy a menudo sus indecisiones y su timidez ponen en peligro la historia de amor entre los dos amantes: a pesar de su carácter, él le pide al padre de Luscinda la mano de su hija, para poder completar su unión con el sacramento del matrimonio. Una vez más, en esta ocasión, el futuro suegro

¹ *Metamorfosis*, Publio Ovidio Nasone, libro IV: Pyramus et Thisbe, vv.7-10

es muy atento a las reglas, y por lo tanto, sin negar abiertamente su consentimiento, utiliza un truco: él quiere que sea el padre de Cardenio quien le pida la mano de Luscinda, como la tradición prescribe en el caso de los padres en vida. Cardenio no se desanima, y empieza a buscar al padre para pedirle que interceda por él, pero cuando lo encuentra lo ve inmerso en la lectura de una carta, y nota sobre su rostro un velo de preocupación: la carta estaba escrita por el duque Ricardo, y en ella el mismo duque pedía al padre de Cardenio que enviase a su hijo a su residencia para que fuese compañero, y no criado, de su hijo mayor. El padre de Cardenio reflexiona muy poco en lo que debe hacer, y luego dice que Cardenio tiene que prepararse para salir de allí a dos días. El joven es muy triste, habla extensamente con la hermosa Luscinda y su padre, que le hacen mil promesas y juramentos, y, finalmente, él deja su vida pasada para la residencia del duque, donde despierta los celos de los criados antiguos y se acerca a don Fernando, el segundo hijo del duque Ricardo, que es muy diferente de él porque es gallardo, frívolo y mujeriego. Don Fernando empieza a compartir sus pensamientos y sus secretos con Cardenio, y le confiesa que ha seducido a una labradora de su padre con la falsa promesa de casarse con ella, y después de este cuento él quiere dejar su casa para olvidar aquel capricho amoroso; así que luego Cardenio se ofrece para darle hospitalidad en casa de su padre. Él cree firmemente en el vínculo de la amistad y, dado que considera a don Fernando como un amigo, le enumera las cualidades de Luscinda y además se la deja ver a él en la insinuante luz de una vela. El hijo del duque se enamora inmediatamente de ella, y se da cuenta de que la presencia de Cardenio es un obstáculo para alcanzarla. Así que envía a su compañero a la casa de su hermano, con la excusa de tener que recoger el dinero necesario para comprar algunos caballos, y Cardenio parte de buen grado, en parte porque don Fernando le promete comprometerse a hablar con su padre para facilitar su casamiento con Luscinda. Surgen algunas complicaciones, y Cardenio se ve obligado a esperar para el dinero en un lugar apartado en la casa del hermano de don Fernando, así que la espera se hace más larga; mientras tanto, en su casa Luscinda se da cuenta de que don Fernando está traicionando la amistad de Cardenio, porque el hijo del duque pide al padre de Luscinda la mano de su hija, y su padre acepta de inmediato y buena gana. A continuación, se organiza con gran rapidez la boda, pero Luscinda encuentra la forma y el tiempo para escribir una nota al pobre

Cardenio, en la que le ruega que vuelva tan pronto como sea posible, y la deja a un buen cristiano para la entrega. Tan pronto como Cardenio la lee, sale de inmediato, pero llega demasiado tarde, y se esconde detrás de una cortina durante la celebración del rito. Cuando escucha a su amada pronunciando el fatídico "sí", abrumado por el dolor y la desesperación, prefiere alejarse de aquella casa para ir a refugiarse en la soledad de las montañas, rasgando sus ropas y maldiciendo la mala suerte y los dos que en su opinión lo han traicionado tanto en el amor como en la amistad.

Estos son los acontecimientos vividos por Cardenio, claramente distintos de lo que es la historia que el mismo Cardenio hace de su propia vida, tal como figura en la obra escrita por el "falso" autor Cide Hamete Benengeli. La narración de sus desventuras amorosas comienza en el capítulo I, 23 cuando el joven andaluz encuentra a don Quijote y Sancho Panza en la Sierra Morena, donde él vive como un ermitaño lejos del mundo: esta sierra es una cordillera que sirve de límite entre la Mancha y Andalucía, y tanto el cambio de paisaje como la situación fronteriza marcan una delimitación en el carácter de la narración. El caballero manchego y su escudero se retiran allá, por consejo del escudero, para escapar de los rigores de la Santa Hermandad (porque en el capítulo I, 23, es decir, el anterior, los dos han liberado a unos galeotes), y entonces consideran la Sierra Morena como un refugio, y sobre todo don Quijote se adentra en ella muy feliz porque cree que aquellos lugares inhóspitos prometen aventuras maravillosas. Muy pronto, los dos hacen un hallazgo particular, porque ven una maleta medio podrida, con ropas delicadas y cien escudos de oro, un librito de memoria, y después encuentran una mula muerta. No muy lejos ven que hay alguien que va saltando de roca en roca, y, gracias a la información de un cabrero, entienden que le pertenecían a aquel hombre todas las cosas que habían visto abandonadas, porque el pobre hombre había llegado allá medio año antes, para entregarse en aquel lugar a cierta penitencia impuesta tal vez por sus pecados.

Por lo tanto, este es el punto de contacto entre las dos historias, que se lleva a cabo en Sierra Morena, donde Cardenio se convierte en hombre salvaje, y todo esto pasa en el capítulo I, 23. En el I, 24, donde empieza a contar sus desaventuras, hay una interrupción ulterior, porque él confiesa previamente que no debe ser interrumpido en su

narración: esta condición no será respetada por don Quijote, porque mientras Cardenio explica cómo él y la hermosa Luscinda admiraban las obras de caballerías, él cita Amadís de Gaula, y el caballero andante aquí no se puede detener, así que quebranta lo convenido e interrumpe el relato. De esta interrupción se deriva un forcejeo, y Cardenio golpea a sus oyentes: a continuación, él vuelve a refugiarse en las montañas, donde se hunde de nuevo en la soledad y el silencio.

En los dos capítulos siguientes, es decir, en el I, 26 y en el I, 27, don Quijote se dedica a su penitencia amorosa, aunque de manera torpe e imitativa, ya que se inspira en las penitencias de Amadís y Roldán, ya que la suya es gratuita y sin motivo a diferencia de la de Cardenio: ambas penitencias son ficticias como son ficticias las dos diferentes locuras de amor que quizás las promueven, pero la de Cardenio tiene su motivación en la conducta aparentemente infiel de su amada y de su amigo, mientras que en el caso de don Quijote hay una mujer de carne y hueso, a pesar de sus declaraciones.

2 Las características del encuentro entre Cardenio y don Quijote

El encuentro entre Cardenio y don Quijote tiene muchas características interesantes, incluyendo el tiempo, el lugar y la razón.

En cuanto al lugar del encuentro, este se produce en un lugar propicio para la aventura como el “laberinto” de la Sierra Morena, mientras que don Quijote y Sancho Panza ven el cadáver de una mula todavía ensillada y con las riendas. Cervantes se confirma como un gran y hábil inventor de laberintos; esta peculiaridad le permite traducir la literatura en la vida, y por lo tanto la vida en la literatura. Precisamente dentro de este laberinto tanto físico como metafórico el protagonista tiene la intención de imitar a los héroes de los libros de caballería que ha leído y esto se hace posible gracias al encuentro con el personaje de Cardenio. En este caso, entonces, la Sierra Morena representa el laberinto tal como lo define la RAE, o sea:

lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida²

² <http://dle.rae.es/?id=Xq4o7NI>

y, extensivamente, pasa a ser *cosa confusa y enredada*³

Así se pueden encontrar los rasgos característicos del laberinto mitológico construido por Dédalo, y se puede recuperar el sentido original de la palabra:

Del nombre labyrinthus [...] Plinius, lib. 36, cap. 13, hace mención de cuatro destas grutas: la primera en Creta, que por mandado del rey Minos fabricó Dedalo [...] Pudose decir labyrinthos [...] porque estos edificios se hacían debajo de tierra [...] Cualquiera cosa que en si es prolija, intricada y de muchas entradas y salidas, solemos decir que es un laberinto. Cierta manera de compostura de versos se llama laberinto, cuando de diversas partes viene a sacar sentidos que cuadren

En referencia a Dédalo, Covarrubias define de esta manera el mítico arquitecto:

un gran maestro del arte de carpintería... que inventó la sierra.

En cambio se refiere de esta manera a la Sierra Morena:

tierra montañosa y desigual, que con sus peñascos resquebrajados semeja a los dientes de la sierra instrumento

El mismo Cervantes parece seguir jugando con el carácter dilógico de la misma palabra, sin limitarse al significado de cueva subterránea sino prefiriendo indicar en las entrañas laberínticas de la Sierra Morena un lugar propicio para melancólicos y desesperados, como por ejemplo amantes desdichados, locos prófugos, que pueden encontrar refugio y protección de la civilización y de sus reglas a la sombra de los árboles, permitiendo que sus emociones más íntimas busquen la libertad y el aire libre para salir fuera de sus pechos.

En la obra de Cervantes, y especialmente durante estos capítulos, la Sierra Morena aparece como una red compleja tanto desde un punto de vista lingüístico como desde un punto de vista conceptual: su morfología se presenta por tanto como un espacio con las

³ Ibidem

siguientes características: es privilegiado, ya que es frecuentado por personas particulares, y no por el hombre de la calle; es también utópico, en el sentido de "no-lugar", ya que su aspecto físico no pertenece a ningún mapa geográfico (del gr. *Où ou* 'no', *τόπος τόπος* 'lugar' y el lat. *-ia* '-ia'). Además, es un lugar fecundo, debido a que, mediante la creación de un paralelismo, representa el seno materno a que Cervantes se acerca y chupa de una manera casi codiciosa para permitir que el protagonista exprese tanto su locura como su pena amorosa, en la cual el hidalgo puede hacer su penitencia expresando toda su melancolía, y también puede ser definido como un *infierno*, como lo define el caballero andante en respuesta a lo que Sancho ha dicho al tratar de sacar a su amo de la intrincada selva, llamándolo *purgatorio*:

“Mejor hiciera de llamarle infierno, y aun peor, si hay otra cosa que lo sea”⁴

En la Sierra Morena, las circunstancias se ajustarán mejor a sus opciones miméticas:

así como don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba.

Tal vez no sería imprudente avanzar la siguiente pregunta: ¿es posible que Don Quijote, cuando se pierde en la sierra, ya esté pensando en un episodio basado en la locura del amor?

De hecho, hay múltiples factores que apoyarían esta tesis. En primer lugar, el conocimiento ilimitado de libros de caballerías, lo que le lleva a la locura como se dice en el primer capítulo de la primera parte del libro:

él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del mucho leer y del poco dormir, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.

⁴ En este caso, como en las sucesivas citas, véase <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.html>

El caballero, por lo tanto, conoce los lugares y las razones por las que muchos enamorados abandonados por sus mujeres se han retirado y escondido a los ojos de la sociedad en lugares similares al bosque.

En segundo lugar, el protagonista sufre las penas más dolorosas debido a su amor por la bella Dulcinea del Toboso que no está correspondido; a esto se agrega la acción de ciertos hechiceros malignos que se burlan de él, lo que le hace confundir simples e inofensivos molinos de viento con treinta o cuarenta gigantes peligrosos, que es lo que pasa en el capítulo I, 8. La fuerza de estas fantasías es tal que las advertencias de su escudero son inútiles.

Llegados a este punto, hay que subrayar que el caballero andante no sólo no creía estar en el error sino que incluso era feliz y agradecido por la aventura que veía venir:

la ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear

Además, cabe señalar que don Quijote está totalmente convencido de sus acciones y su misión, hasta el punto que él adopta algunos términos típicos de quien ha recibido casi una investidura religiosa, como en el ejemplo citado de los molinos de viento, en el cual él está convencido de luchar en una guerra santa para erradicar las malas hierbas de este mundo:

que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra

Volviendo a nuestro tema, en toda su tristeza y frustración, casi melancolía, se percibe que don Quijote se identifica con los grandes héroes de caballerías, como Amadís de Gaula u Orlando. Don Quijote, de hecho, vive allá algunos momentos de inactividad, de parada, de inercia, y opta por enviar a escudero en busca de una salida del laberinto de la sierra.

El lugar elegido por Don Quijote sugiere un paralelismo entre la situación en el

interior del laberinto de Creta y la en que se encuentra en la Sierra Morena: como Teseo entró en el laberinto que su padre Dédalo había construido por orden del rey, con la misión de matar al Minotauro, así don Quijote persigue el personaje de Cardenio como si fuera el monstruo enigmático en el centro del laberinto serrano. La comparación está, además, reforzada por las palabras con las cuales el cabrero describe el hombre al caballero:

Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rebultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cobrían unos calzones, al parecer, de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes

Estas palabras representan la descripción típica del hombre salvaje: el descuido y la desnudez son síntomas del abandono de las reglas básicas de la vida social, mientras que la agilidad de movimientos, y la voluntad de permanecer ocultos, son signos de la regresión a la conducta animal e instintiva.

Muchos autores han abordado en sus obras el tema de la exclusión de la sociedad, ya como un acto autónomo de rebelión a sus reglas, ya como una condena colectiva después de la violación de las reglas, para preservar el orden público mediante la eliminación del infractor. Ambas razones que conducen a la eliminación de los transgresores llevan a la restauración de la paz y del orden, aunque a menudo este es sólo un paso en una trayectoria circular que termina con la re-inserción del excluido. Tras el paso del tiempo, de hecho, la re-admisión dentro de una comunidad consciente de sus errores es la justa compensación.

Este esquema de exclusión se volverá a encontrar a menudo en la literatura; pienso en particular en la exclusión experimentada por Sabino en *El lugar de un hombre* (1939) de Sender: en esta obra, se presenta el problema social llevando hasta sus últimas consecuencias, ya que él sufre la anulación de su propia persona por parte del pueblo, tanto de los ricos como de los pobres.

Llevaba el pelo tan largo y tan enredado sobre la espalda y los hombros, donde se unía con la barba, que su cara desaparecía casi por completo. Las aletas de su nariz tenían escamas brillantes, mineralizadas. Sus ojos (que apenas habíamos visto porque no nos miraba de frente) se hundían bajo unas cejas abultadas y había en todo él algo polvoriento y reseco que le daba un aire más ausente todavía. Las uñas de las manos y los pies, alargadas, se doblaban hacia abajo y se acanalaban a los lados formando un pico en el centro. Otras estaban rotas y mostraban la dermis descubierta, seca también pero rojiza, como llagada. La piel a trechos quemada, se desprendía. En la espalda y los brazos estaba curtida y denegrida, como el cuero de una petaca. Era flaco y parecía débil, pero sus músculos, sus tendones y hasta sus venas hacían relieves en la piel al menor movimiento y su esqueleto parecía ancho, fuerte y ágil. Llevaba las piernas desnudas. El pecho y la espalda, también. Conservaba en la cintura algo que parecía piel de lobo y de conejo cosida con fibras vegetales y completado, a trechos, con trozos de saco o de una tela tosca muy gastada. Se cubría así las nalgas y en parte el sexo, pero este último no le preocupaba y llevaba aquellas pieles como defensa para arrastrarse sentado por las rocas. En sus rodillas había durezas mineralizadas y sus manos estaban agrietadas y secas y tenían también callosidades con brillos metálicos. Los dedos pulgares estaban mucho más separados de los otros cuatro que en nosotros y habían quedado en una posición que recordaba la de los plantígrados. En cuanto a sus pies, eran unos pies de piedra por los que parecía no circular la sangre.⁵

Incluso en la obra de Sender hay algunos elementos, como el proceso de mineralización y la semejanza con los plantígrados, que muestran que el personaje ha emprendido una trayectoria opuesta a la de la evolución: en otra obra de Sender, *Proverbio de la muerte* (1939) asistimos a la “vuelta a lo inorgánico”. Parece que cuando un individuo está aislado de la sociedad, o se excluye de sus normas, el individuo pierde los rasgos de la humanidad a favor de la animalidad. Por lo tanto, vuelve a descubrir las habilidades manuales que casi había olvidado, que ahora son imprescindibles para su supervivencia: su cuerpo sufre cambios, como les ocurre a sus músculos, que acaban creciendo hasta rasgar su ropa.

Por otro lado, lo que parece natural para el hombre salvaje, es exactamente lo que no es natural para los demás, que observan cuidadosamente el estado de la ropa, la longitud de la barba o la suciedad del pelo.

⁵ Ramón José Sender, *El lugar de un hombre*, edición online

3 Naturaleza literaria del cuento de Cardenio: ¿novela interpolada o algo más?

A menudo los críticos literarios han tratado de entender la verdadera naturaleza de la historia de Cardenio que ocupa los capítulos del I, 23 al I, 46 del *Quijote*, porque a diferencia de los otros cuentos, el de Cardenio parece no estar dotado de las características de la novela interpolada. A pesar de que la trama de la obra cervantina evoluciona constantemente, de vez en cuando se ve interrumpida por la inserción de historias secundarias que se consideran *interpoladas* precisamente porque representan una intrusión en el curso de la historia principal, que luego, al concluirse ellas, reanuda su curso. Algunas de ellas son fruto de la intención de crear variedad, rehuyendo – como declara Cervantes en el capítulo II, 44 – del pesado trabajo que comporta escribir sobre un solo personaje y crear diálogos entre pocas personas. Pero, aunque éstas pueden considerarse casi como un paréntesis, o como un momento de desprendimiento, estas no se han de pasar con prisa, pues son dignas de ser leídas, debido a su contenido ligero e entretenido, su fácil entendimiento, y su elocuencia, porque en estas historias aparentemente aisladas de la obra, el protagonista suele conversar muy a menudo con diferentes personajes: de esta manera, se puede apreciar el contraste entre el estilo deliberadamente alto y literario de Don Quijote y el habla popular de los personajes semicultos más propensa a las modalidades de la expresión oral.

Las novelas interpoladas están construidas con la técnica del ensartado de aventuras, propia de los libros de caballerías, donde la estructura lineal se ve complicada por la inclusión de relatos ajenos a la historia principal como uno de los personajes, Sansón Carrasco, admite:

Una de las tachas que se ponen a la tal historia ... es que su autor puso en ella una novela intitulada “El curioso impertinente”, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tener que ver con la historia de su merced del señor don Quijote

Entonces, la pertinencia o impertinencia de tales paréntesis, más o menos necesarias a la evolución de la historia principal, ha interesado vivamente a la crítica. Para Helena Percas, estas novelas cumplen en el *Quijote* una función similar a la de las acciones secundarias en la novela griega o de aventuras, y están puestas al servicio del principio de variedad y de amenidad. En atención al principio estético de la diversidad en la unidad, estos episodios desarrollan un mismo tema, el amoroso, a partir de convenciones literarias y a partir de fórmulas narrativas diferentes. La observancia del dogma aristotélico de las tres unidades de lugar, tiempo, acción no es respetado por múltiples razones. En primer lugar, dada la longitud de la obra, el autor necesita una estratagema para que su trabajo sea legible y, por tanto, vendible. Esto significa que, para entender integralmente el libro, el lector no tiene que recordar todos los detalles de cada historia, porque algunas de ellas, por su naturaleza de historias interpoladas, pueden ser pasadas por alto o incluso olvidadas sin alterar las hazañas del caballero andante.

Javier Blasco dice al respecto:

A buen seguro que la recepción del “Quijote” en 1605 condicionó la decisión de Cervantes de ofrecer, de forma independiente, las 12 novelitas que constituyen el volumen de las “Novelas ejemplares”, pues las críticas que había provocado la inclusión en la primera parte (...) de las historias de “El curioso impertinente” y de “El capitán cautivo”, le hicieron pensar que la “gala y artificio de estas narraciones mejor “se mostrara al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz” (Q II, 44).⁶

En segundo lugar, si aceptamos esta lectura, ellas distan mucho de ser meros cuentos amenazadores ya que, gracias a su colocación en el libro, el lector descubre otras aventuras, otros personajes, otras cuestiones y otras soluciones posibles. De esta manera el lector tiene la oportunidad de conocer más a fondo el mismo Don Quijote, porque lo ve confrontado con temas y personajes nuevos y en constante evolución. Sin estas historias interpoladas, aparentemente separadas del cuerpo principal de la obra, la figura del protagonista sería menos completa. No es casualidad que en el libro don

⁶ http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/blasco.html

Quijote encuentra personajes de todos los ámbitos de la vida, la edad, el trabajo y la religión, sin olvidar que los animales (incluyendo especialmente los caballos y las mulas) e incluso los seres inanimados (como los molinos de viento) son literalmente convertidos por Cervantes en seres funcionales para el “crecimiento” de su protagonista y para su descubrimiento por parte del lector.

Por último, la presencia de diferentes géneros literarios le permite a Cervantes hablar de algo nuevo, una nueva realidad, porque las historias le sirven al autor para presentar un amplio panorama de los géneros narrativos, como la novela pastoril (representada por la historia de Marcela y Grisostomo), la *novella* italiana (representada por el ejemplo de *El curioso impertinente*), la novela morisca (por la historia del capitán cautivo).

En todo esto, no se puede olvidar la hipótesis según la cual el *Quijote* fuera pensado al principio como una *novela ejemplar*:

*el Quijote es una historia, una fábula, pero gracias a ese juego que Cervantes potencia entre la narración de aventura, diálogos y novelas es también el escenario de un debate estético y epistemológico, que alumbró una nueva realidad haciéndola surgir del choque de lo ideológico con la casuística de lo vital circunstanciado*⁷

Por tanto, hay que reconocer que los cuentos intercalados tienen una doble naturaleza, según la cual se pueden leer por separado al tener carácter independiente, pero sin duda adquieren un valor añadido interpretadas dentro del contexto del libro. Es también obvio que lo que se define como *novela* difiere del *episodio* solo por su independencia con respecto a la historia principal. Así pues, lo que distingue la narración de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando (para referirnos a la más larga) del *Curioso* o del *Cautivo*, “*por no ser de aquel lugar*”, como admite el mismo Cervantes, es únicamente su grado de integración en la historia principal de don Quijote y Sancho Panza.

⁷ Ibidem

4 Diversas maneras de interpretar las novelas interpoladas

En realidad, sobre el significado de estas novelas intercaladas debe tenerse en cuenta el choque de dos “escuelas” de pensamiento.

La primera está representada por autores que siguen la idea de Riley, quien sostiene que el verdadero propósito de estas historias es interrumpir la trama principal de la obra para crear suspensión y mantener al lector consciente de la naturaleza ficticia de esas obras.

La segunda está encabezada por Luis Rodríguez, según el cual estas interrupciones indican que el autor escribe de manera desorganizada, sin proceder lógica y precisamente, porque prefiere mantener la posibilidad de variar el alcance narrativo de la historia principal en cualquier momento.

Se debe señalar también una tercera interpretación seguida por muchos críticos, según la cual estos paréntesis espacio-temporales desorganizados abren algunas ventanas en las que el autor tiene la oportunidad de insertar de manera muy hábil personajes femeninos que no encontrarían espacio en otros lugares de la obra maestra cervantina. A través de estas narraciones interpoladas, Cervantes demuestra ser sensible a los problemas de su tiempo. Así, a pesar del hecho de que el protagonista de su obra es un caballero andante loco a causa de la lectura, y habitante de un mundo abstracto, ya que no se integra en el mundo real, el autor da voz a personajes que en realidad son a menudo víctimas de la desigualdad de derechos, cuando no de discriminación o violencia. Esta atención especial es probablemente una consecuencia de las injusticias experimentadas por Cervantes como hombre que había sufrido todas las injusticias sociales causadas por la limpieza de sangre y la falta del reconocimiento de su valor militar. Aunque siempre se debe proceder con cautela cuando se quiere hablar de las posibles asociaciones entre las influencias autobiográficas y las obras de un autor, es posible pensar que en este caso Cervantes es influido posiblemente por sus experiencias personales descritas y que, aún más a través de la inserción de personajes femeninos fuertes o rebeldes, él como autor describe algunas prácticas que en aquella época eran no sólo aceptadas, sino también consolidadas en el uso y en la tradición, pero que desde su perspectiva personal no eran correctas, especialmente con respecto al tema de la

sujeción de las mujeres a la voluntad del hombre o del esposo en el caso del matrimonio (que casi nunca estaba relacionado con un propósito afectivo, sino con un acuerdo material) y de la herencia.

El ideal de la mujer del siglo XVII combina la discreción y la sobriedad con el sometimiento y la propensión al silencio:

el ideal más acabado del retiro doméstico, de la modestia edificante y de la religiosidad más profunda; evitaba todo contacto con el exterior y huía del ruido alborotado de las calles y del aire malsano de la vida pública⁸

Es un hecho que la importancia de estas historias interpoladas en el libro no es un tema fácil de abordar, tanto para los lectores contemporáneos de Cervantes, es decir, del comienzo del siglo XVII, como para nosotros, lectores de hoy: no son novelas subordinadas, pero tampoco son independientes porque, aunque sean cuentos interpolados, son de hecho cuentos autosuficientes que tienen una intención narrativa precisa y su propia autonomía.

De hecho, toda la historia que se cuenta en el libro se puede considerar como una larguísima historia “interpolada”: no tanto porque tiene o no su propia autonomía de contenido, sino porque según la misma admisión del autor, la historia nos está contada por el famoso y misterioso moro, Cide Hamete Benengeli, un historiador árabe de cuya credibilidad Cervantes mismo duda, pues llega a afirmar que

es muy propio de los de aquella nación ser mentirosos

Este historiador árabe fue nombrado por primera vez en el capítulo I, 9, y es obviamente un personaje de ficción, producto a su vez de la capacidad narrativa de Cervantes: él escribe claramente que es este *cide* (el nombre no plantea problemas, ya que como el propio don Quijote aclara, significa «señor» en árabe: es una variación de *سيد sīd*) y no él, quien escribe gran parte del *Quijote* (desde el capítulo I, 9 en adelante). La novela sería entonces la traducción de un texto más antiguo escrito en árabe que

⁸ <http://lecturasdelquijote.blogspot.it/2011/08/segunda-parte-capitulo-v-sancho-y.html>

relataría unos hechos supuestamente verídicos, y este truco parece buscar dar más credibilidad al texto, haciendo creer que don Quijote fue un personaje real y que la historia podría tener décadas de antigüedad. Un recurso literario de este tipo se encuentra utilizado ampliamente en toda la historia de la literatura, con independencia de las áreas geográficas en las que escribe el autor, o de los períodos históricos a los que pertenecen los escritores. Entre los ejemplos más famosos hay que recordar el recurso que sustenta toda la narración del libro "Los Novios" de Alessandro Manzoni, es decir, la transcripción del comienzo de un manuscrito (*Historia*) de una novela del siglo XVII: en ella está escrito que, si bien la historia oficial se refiere sólo a los grandes hechos y personajes famosos, el autor quiere contar la historia de la gente humilde del pueblo. Esta ficción sirve para enmarcar los acontecimientos narrados en un fondo histórico, y esto crea una doble perspectiva en la que se observan los acontecimientos: uno de acuerdo con los hechos narrados, y que se refiere al autor del manuscrito; el otro en los comentarios y reflexiones del novelista sobre los acontecimientos tratados. Es un recurso utilizado también por otros autores: por Walter Scott, que en su obra *Ivanhoe*, escribe a partir de un manuscrito anglo-normando; también por Nathaniel Hawthorne, en su *La letra escarlata*, porque en la introducción el escritor, un alter ego de Hawthorne, pretende tener documentos y papeles encontrados que cuentan la historia de la adúltera Hester Prynne y que son la prueba de la autenticidad; y se encuentra además en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, donde, a través del dispositivo del manuscrito redescubierto, se cuenta la vida del monje Adso de Melk.

5 La relación entre los personajes y la discursividad

Como se ha visto, no es fácil dar una definición clara e incontestable del valor de la historia de Cardenio con respecto a toda la obra, pero también es verdad que esta definición no es esencial para comprender el significado del cuento.

Tanto la longitud de la historia, que tiene una duración de siete capítulos (desde el capítulo I, 23 hasta el I, 29), como las constantes referencias al mundo literario y a las aventuras caballerescas, nos permiten comprender cuál es la relación entre lo que se desarrolla alrededor de un texto escrito y tres de los personajes que animan este

cuento, es decir, Sancho Panza, don Quijote y Cardenio.

El orden del análisis no es aleatorio, sino más bien está diseñado según grados de afinidad, porque la vida, la cultura y la educación del primer personaje, es decir, el escudero, de hecho son muy diferentes de las que caracterizan a los otros dos, locos por amor.

5.1 Sancho Panza y el mundo de los refranes

Desde el principio de la obra, es decir, desde la segunda salida de don Quijote, Sancho Panza demuestra su identidad, tanto física como moral, porque se convierte en su escudero y lo acompaña hasta el final, aunque se separan en algunos capítulos. Sin embargo, gracias a sus atenciones, a los consejos y a todos los intentos de protección que le dedica a su amo, resulta ser un servidor muy leal: en todo momento se preocupa por el bienestar de su amo, a quien protege y admira, a pesar de que algunas veces no comprenda su locura. Dejando de lado las cualidades que lo caracterizan como escudero del caballero manchego (fiel, servicial, generoso, siempre feliz cuando tiene la oportunidad de poner algo en su boca, hablador quizás excesivo para ser un escudero, como le recuerda a menudo don Quijote), y también su evolución dentro de la obra (ya que con el progreso de la trama él no es sólo el escudero del caballero, sino que adquiere cada vez más independencia de pensamiento y acción, y termina por convertirse en el gobernador de la ínsula Barataria), se puede ver su analfabetismo y su preferencia por el mundo de la oralidad, porque es un aldeano rústico, práctico, apegado a la materialidad. El rasgo más chocante de su habla es el continuo empleo de refranes, debido a que el refranero representa el bagaje acumulado por la cultura popular a través de los siglos, ya que tradicionalmente el campesino recurre a los refranes como manera de solventar las limitaciones culturales y lingüísticas. Aunque se le podría calificar de simple, lo que pasa es que está lleno de la sabiduría popular hasta la médula, porque los dichos populares le permiten a Sancho manifestar su parecer y justificar su modo de obrar de forma rápida y sencilla, y resumir todo su pensamiento en una frase capaz de condensarlo eficazmente, como admite el mismo don Quijote en el capítulo I, 21:

Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas.

Otro aspecto de la habla de Sancho son las incorrecciones que comete al hablar, aunque este rasgo, que tiene una finalidad cómica, se va suavizando a lo largo de la obra, ya que la mejor maestría tanto de la lengua, como de la gestión de la comunicación va de la mano con la evolución de su personaje.

5.2 Don Quijote y la lectura

La locura de don Quijote es el tema principal y el motor de todo el libro de Cervantes. Ya a partir de la descripción inicial del protagonista, el lector es consciente de lo que ha sido el gatillo que ha desencadenado su locura, es decir, la lectura excesiva de las obras de caballería:

Del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio

Obviamente, esto no es una crítica a la actividad de lectura en sí misma, porque Cervantes no podía criticar a los lectores, ya que éstos eran los destinatarios de su trabajo: es más bien una crítica a los excesos, a la falta de medida de una manera de leer que no distingue entre la realidad y la ficción, porque don Quijote lee al pie de la letra; una observación del fenómeno de la pérdida de la razón que puede darse cuando una persona se vuelve dependiente de un solo factor; y, en general, una advertencia de las consecuencias que pueden ocurrírsele al que lee demasiado, sin respetar los ciclos de vigilia y sueño. Sin embargo en el transcurso de la obra, y en particular en el episodio de Cardenio, el lector ve como don Quijote elige de manera deliberada y voluntaria el mundo literario abstracto, es decir: como demuestran las palabras por J.J. Allen,

*don Quijote distingue perfectamente entre la ficción y la realidad.*⁹

⁹ http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_042.pdf

Por lo tanto, se puede suponer que, conociendo tanto el mundo de la realidad como el mundo de la ficción, el protagonista prefiere el segundo al primero, y esto lo lleva a vivir de acuerdo con las reglas y los razonamientos que los personajes que viven en la realidad no comprenden.

También en el capítulo I, 25, si bien se están llevando a cabo plenamente las aventuras de las dos parejas de nuestros jóvenes, Cervantes subraya la absurda penitencia realizada por Don Quijote en Sierra Morena: él se desnuda delante de su escudero, haciendo de su penitencia una patente burla carnavalesca:

y luego sin más ni más dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rinda a Rocinante

lo cual lleva el autor a desvelar la sugerencia del escudero: que se dé

por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco

Hablando de su penitencia, en un momento Quijote le ofrece al lector una hermosa reflexión:

Ahí está el punto y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? (...) Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada.

Aquí Cervantes subraya que hay una gran diferencia entre los dos mundos, y que el mundo de la realidad es tangible pero triste y material.

El personaje principal también distingue dos clases de locura: la primera, que

define como *de veras*, y una segunda, que no es de veras, pero tampoco es fingida, que es la verdadera locura de amor, es decir aquella locura de la cual él sufre como todos aquellos seres privilegiados que quieren elevar la humanidad entera a la comprensión de un ideal, aprovechando momentos en el que la locura y el genio se tocan.

5.3 Cardenio y las consecuencias de un texto escrito

Se pasa ahora al delicado análisis de la relación entre Cardenio y el mundo literario. Aunque Cardenio tenga el aspecto de un hirsuto hombre salvaje, el personaje, al presentarse al caballero y a su escudero en la Sierra Morena, ofrece muchos detalles sobre su vida, como si cada una de ellos fuera esencial para la comprensión de su persona. Muy rápidamente, el joven andaluz declara su nombre (en la antroponimia literaria, el nombre Cardenio no corresponde a un caballero salvaje, sino a la tónica pastoril), su tierra (es decir, Andalucía; mejor dicho, la región de Andalucía que linda con Sierra Morena; seguramente se refiere a Córdoba), y la riqueza de su familia:

Mi nombre es Cardenio; mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía; mi linaje, noble; mis padres, ricos.

Este tipo de presentación debe leerse de acuerdo con las reglas de la época: la rica herencia de la familia del hombre (que se revelará ser también un esposo) era de primordial importancia, especialmente en los casos de matrimonios entre herederos de familias prominentes, como es el caso de Cardenio y Luscinda.

Después de una breve presentación, Cardenio expone su angustia amorosa a través de una introducción conmovedora, con la que le permite al lector comprender tanto la magnitud como la injusticia de su sufrimiento:

mi desventura, tanta, que la deben de haber llorado mis padres, y sentido mi linaje, sin poderla aliviar con su riqueza, que para remediar desdichas del cielo poco suelen valer los bienes de fortuna

De sus palabras se puede entender que él estaría dispuesto a perder parte de la

riqueza acumulada por su familia para encontrar un poco de alivio. La imposibilidad de actuar de manera voluntaria y consciente, para remediarlo, añade pena a la pena, y este es uno de los puntos de contacto entre los dos locos. Tanto Don Quijote, con la abstracta e irreal Dulcinea del Toboso, como Cardenio, con la “verdadera” Luscinda, son víctimas de lo que ellos consideran un amor no correspondido, aunque este pensamiento es erróneo en ambos casos. En el caso del caballero andante, la situación no puede ser diferente, porque la mujer amada por el hidalgo no existe. En el caso del joven andaluz, sin embargo, el error es debido a las dudas que él tiene sobre los sentimientos de su amada:

y de menos firmeza a la que a mis honrados pensamientos se debía

Es decir, Cardenio está convencido de que Luscinda lo rechaza para casarse con don Fernando, mientras que ella se casa con el hijo del duque porque ni puede desobedecer a la voluntad de su padre, y por lo tanto es una víctima de un matrimonio arreglado.

En el análisis del carácter de Cardenio, el elemento literario se fusiona con el elemento astral, como se puede ver en el término *desdichas*: en él hay una forma de determinismo fatalista, porque hay la admisión de la fuerza ineludible de las estrellas, que a veces resulta ser más fuerte que el mismo libre albedrío. Al comparar estas dos fuerzas diferentes, Cervantes siempre ha hecho que sea más fuerte la naturaleza, siempre debilitando la voluntad personal, excepto en un caso: es decir, sólo una vez se subraya por medio de don Quijote la función del libre albedrío en la primera parte del libro:

bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce

Leyendo las palabras del mismo Cardenio, se deduce que el loco considera la

fuerza de las estrellas absoluta e inmutable, aunque los hombres están convencidos que se va construyendo un camino para cada ser humano: la ansiedad y la preocupación de todos los hombres ante el poder astral se convierte entonces en algo no sólo innecesario, sino también perjudicial, ya que empeora el estado de ánimo de la persona que entiende que tiene una muy limitada capacidad de acción:

Mas ¿de qué me quejo, desventurado de mí, pues es cosa cierta que cuando traen las desgracias la corriente de las estrellas, como vienen de alto abajo, despeñándose con furor y con violencia, no hay fuerza en la tierra que las detenga, ni industria humana que prevenir las pueda?

De particular importancia para la vida de Cardenio, y para el episodio tenido en cuenta, es por lo tanto la posición exacta de la figura de Luscinda: así como para las cosas negativas y los sufrimientos, incluso las cosas positivas y las emociones escapan de las leyes de la libre voluntad, y por lo tanto también para estos hay que hablar de una remota posibilidad de intervención por parte del hombre. La belleza de Luscinda es casi inexplicable, como pasa por las cosas negativas que pueden parecer sin razón:

Vivía en esta misma tierra un cielo, donde puso el amor toda la gloria que yo acertara a desearme: tal es la hermosura de Luscinda, doncella tan noble y tan rica como yo

Luscinda no sólo es una mujer, no sólo es el amor de su vida, sino que es un cielo, y está representada como el elemento natural por excelencia que desafía las limitaciones humanas: sus cualidades más destacadas son su enormidad, su grandeza y su imagen de libertad.

Dentro de la historia de su vida, Cardenio no puede omitir la razón principal de su sufrimiento, es decir, el comportamiento por parte de las dos familias, y especialmente por parte del padre de la joven que, por respeto a la tradición, obliga a los dos amantes a la condición de Píramo y Tisbe:

al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a

negarme la entrada de su casa, casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas.

De esta manera, él reconoce que vive en una condición extrema de sufrimiento moral, porque ama a la mujer que lo contracambia, vive muy cerca de ella (en el cuento de Ovidio los dos amantes son vecinos y hablan a través de una grieta de la pared), está sujeto a las leyes inmutables de las estrellas, y está obligado a respetar la voluntad del padre de su amada.

Así que aquí está la verdadera relación entre Cardenio y el mundo de las letras: ya que él no puede ver a Luscinda, los amantes están obligados a escribirse billetes y cartas para expresar de su pecho esta poderosa sensación que va creciendo de día en día, y que ambos han crecido desde una edad temprana. Por lo tanto, la comunicación escrita es una mediación entre ellos, es la única manera de que disponen para mantenerse en contacto, para expresar sus sentimientos de amor y sus sensaciones:

¡Ay, cielos, y cuántos billetes le escribí! Y cuán regaladas y honestas respuestas tuve! ¡Cuántas canciones compuse y cuántos enamorados versos, donde el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos, pintaba sus encendidos deseos, entretenía sus memorias y recreaba su voluntad!

Estas frases cortas de Cardenio están llenas de significado: en primer lugar, es posible observar la invocación al cielo, que a menudo precede la enunciación de contratiempos o, como sucede en este caso, el dulce recuerdo de los felices tiempos.

En segundo lugar, todos los adjetivos calificativos presentes (*regaladas, honestas, enamorados, encendidos*) componen la descripción de una especie de época dorada en la vida del personaje: a pesar de la distancia física de su amada, él tiene un gran recuerdo de ambas acciones realizadas, es decir, de los billetes escritos, y las acciones recibidas, es decir, las respuestas obtenidas.

En tercer lugar, la construcción paratáctica del periodo, las coordinadas exclamativas y los verbos en posición final, transmiten la idea de que Cardenio está sufriendo al recordar aquellos momentos felices.

Por último, hay claras similitudes entre sus palabras y los que son, por definición,

las piedras angulares de la poética del Dolce Stil Novo, tales como la presencia de un fuerte amor en ausencia de la mujer amada, el anhelo de amor, y la necesidad de una mediación externa con respeto a los dos amantes.

Hasta ahora se ha visto la influencia positiva que las cartas han tenido en la vida de Cardenio; pero es necesario continuar el análisis con el fin de tener una visión completa. Poco después, de hecho, el pobre loco cuenta a sus oyentes otro hecho de importancia capital para el resto de la historia. Él comprende no ser capaz de vivir así, y decide ir a la casa del padre de Luscinda (el mismo padre que los había obligado a una asistencia mínima) para pedirle el permiso de casarse con su hija. Obviamente, el padre estricta y escrupulosamente observa las reglas impuestas por la sociedad, y responde a Cardenio que la solicitud de matrimonio no debe ser hecha por el joven, sino que tiene que venir su padre, que es vivo, porque

a él tocaba de justo derecho hacer aquella demanda, porque, si no fuese con mucha voluntad y gusto suyo, no era Luscinda mujer para tomarse ni darse a hurto.

Para la sociedad de la época, el respeto del protocolo de comportamiento es algo crucial para entender las cualidades morales de las personas, y era aún más importante en el caso de dos jóvenes amantes de buena familia que querían casarse: por lo tanto es comprensible que la reacción de Cardenio no fuera de desesperación o renuncia, sino de gratitud y seriedad hacia la familia de su amada, como demuestran sus palabras:

Yo le agradecí su buen intento, pareciéndome que llevaba razón en lo que decía, y que mi padre vendría en ello como yo se lo dijese

En este punto, el joven no puede ser más feliz, pero las cosas cambian de repente y la sabiduría de su padre lo comprueba:

y con este intento luego en aquel mismo instante fui a decirle a mi padre lo que deseaba. Y al tiempo que entré en un aposento donde estaba, le hallé con una carta abierta en la mano, la cual, antes que yo le dijese palabra, me la dio y me dijo: «Por esa carta verás, Cardenio, la voluntad que el duque Ricardo tiene de hacerte merced»

En respuesta a su hijo, el padre de Cardenio se refiere al padre de Luscinda llamándolo "el duque Ricardo": esta no es una referencia sentimental, y luego se entiende que el documento examinado no se refiere al duque como futuro suegro de Cardenio, sino se trata al duque como terrateniente y como un hombre de gran prestigio económico. El sarcasmo utilizado por el padre de Cardenio deja poco espacio para la imaginación del lector: mientras el apelativo "duque" nos remite al máximo grado en la escala nobiliaria española, integrada por una minoría de privilegiados poseedores de inmensos dominios señoriales (y aquí se ha identificado a Ricardo con el duque de Osuna), el término "merced" anticipa una complicación en los planes de matrimonio de los dos amantes. Y, todo esto, por medio de una carta que está en las manos del padre del joven, que va a leerla.

Tomé y leí la carta, la cual venía tan encarecida, que a mí mismo me pareció mal si mi padre dejaba de cumplir lo que en ella se le pedía, que era que me enviase luego donde él estaba, que quería que fuese compañero, no criado, de su hijo el mayor, y que él tomaba a cargo el ponerme en estado que correspondiese a la estimación en que me tenía

El joven andaluz se encuentra, una vez más, indefenso ante su destino, pero esta vez no sucede por la voluntad de las estrellas, sino por la voluntad del padre de su amada: en este punto, el padre de Cardenio le aconseja al joven que se separe de Luscinda, y haga todo lo que le pide al duque. Entonces, el joven escucha a su padre consejero, pero durante la colaboración con el hijo mayor del duque, él tiene una bonita amistad con su hijo más joven, que tiene un carácter muy diferente del de Cardenio, porque es:

mozo gallardo, gentilhombre, liberal y enamorado.

La amistad y la privanza entre los dos son tales que don Fernando llega a confiar a Cardenio su sentimiento por una labradora

vasalla de su padre, y ella los tenía muy ricos, y era tan hermosa, recatada, discreta y honesta, que nadie que la conocía se determinaba en cuál destas cosas tuviese más excelencia ni más se aventajase

Cardenio, a continuación, escucha los secretos que don Fernando le confía, pero al oírlas ve que el joven rico no tiene las mejores intenciones de respetar a la trabajadora:

Estas tan buenas partes de la hermosa labradora redujeron a tal término los deseos de don Fernando, que se determinó, para poder alcanzarlo y conquistar la entereza de la labradora, darle palabra de ser su esposo, porque de otra manera era procurar lo imposible

y Cardenio demuestra su naturaleza pura e inocente:

Yo, obligado de su amistad, con las mejores razones que supe y con los más vivos ejemplos que pude procuré estorbarle y apartarle de tal propósito, pero, viendo que no aprovechaba, determiné de decirle el caso al duque Ricardo, su padre.

Hay que recordar aquí que cuando Cardenio habla de su desgraciada historia en Sierra Morena a don Quijote y a Sancho Panza, él vive el momento decisivo de su fatalismo, porque se ha escapado del pueblo y se ha abandonado a la suerte, pidiendo misericordia a Dios, en lugar de esforzarse para mejorar su condición.

Pero las cosas todavía pueden empeorar, y esto es lo que sucede. El joven Fernando consigue una licencia de su padre, y luego se va con Cardenio a la casa del padre de él: el joven andaluz aquí ve a su amada, y confía todas las calidades de Luscinda, tan físicas como morales, a su amigo, convencido de su amistad. Una vez más, sin embargo, se demuestra ahora la mala fe de Don Fernando y la importancia de las cartas en la vida de Cardenio.

Las confidencias hechas por Cardenio a don Fernando se vuelven progresivamente más intensas y de forma más íntima, hasta el punto de que el hijo del duque se enamora de la hermosa Luscinda, lo que demuestra la debilidad y la falsedad

de la amistad entre él y el joven andaluz y, ahora como siempre, las indecisiones y la timidez de Cardenio perturban una sencilla historia de amor; en cambio don Fernando, siendo un joven gallardo, frívolo y mujeriego, demuestra ser más seguro de sí mismo y de sus deseos. Como si todas sus descripciones no fueran suficientes, el Roto de la Mala Figura deja ver a su amada a don Fernando a la insinuante luz de una vela: esto aspecto puede ser acaso una reminiscencia de la historia de Candaules y Giges, tal como la cuenta Heródoto. Aquí Cervantes demuestra que le gusta presentar, eróticamente, la belleza femenina iluminada por una luz tenue. Entonces, el hecho de retirarse en la casa del padre de Cardenio por parte del astuto Fernando tenía el doble intento de olvidar su capricho amoroso con Dorotea y de huir del duque y de sus responsabilidades también.

En esta manera, se enciende de nuevo el apetito sexual de don Fernando y empiezan a surgir los celos de Cardenio. Pero aquí se interrumpe la historia, porque al oír que Luscinda era muy aficionada a la lectura de los libros de caballerías, y al oír nombrar Amadís de Gaula, don Quijote no se puede contener y no cumple su promesa de no interrumpir el relato de Cardenio:

Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de Amadís de Gaula...

No hubo bien oído don Quijote nombrar libro de caballerías, cuando dijo:

—Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda.

El astroso Caballero de la Sierra se siente indignado y traicionado, porque don Quijote no cumple su palabra, y porque durante la narración él vuelve a vivir su experiencia pasada, la amistad traicionada, la vergüenza sufrida y su amor robado: así que, a su vez, interrumpe la verborrea del caballero andante, recae completamente en su locura después de unos momentos de lucidez, y sintiéndose tratado como un tonto, coge una piedra y la lanza contra el hombre que se ha convertido en su enemigo, golpeándolo en el pecho y, antes de escapar a sus seguras y distantes montañas, lucha furiosamente

con patadas y golpes contra el escudero y el cabrero.

Para ablandar a Cardenio no son suficientes las palabras con las que el caballero andante explica su necesidad de interrupción y se disculpa:

Y perdóneme vuestra merced el haber contravenido a lo que prometimos de no interromper su plática, pues, en oyendo cosas de caballerías y de caballeros andantes, así es en mi mano dejar de hablar en ellos como lo es en la de los rayos del sol dejar de calentar

A todo esto siguen los capítulos I, 26 y I, 27, dedicados a la penitencia de don Quijote en la Sierra Morena, según el modelo de la de Amadís en Peña Pobre, que como él era un caballero muy fiel a su amada y bastante casto también; y si no hubiera perdido el protagonismo en esta parte de la novela para cederlo a otros personajes secundarios cuales don Fernando, Luscinda, Cardenio y Dorotea, habría quedado más clara la sujeción a las acción de Amadís: la penitencia se lleva a cabo en un ambiente que tiene arroyo, prado, árboles y flores, como si el caballero manchego quisiera demostrar que su sufrimiento no se pudiera paliar con nada. Se trata de una penitencia literaria y gratuita, sin motivos que la inciten, promovida quizá por el ejemplo de Cardenio, que sí los tiene, y ha buscado refugio en esas asperezas por culpa de amor. Cervantes probablemente juega aquí con el laberinto de los espejos: las dos penitencias son tan ficticias como la locura de amor que las promueve; pero en el caso de Cardenio, a diferencia del de Don Quijote, se presenta clara la motivación ante la conducta aparentemente infiel de una mujer *de carne y hueso*.

En el capítulo I, 27, por último, se atan los nudos de la historia de Cardenio y Don Quijote, porque finalmente se vuelve a escuchar la voz del Caballero de la Sierra, tanto de manera involuntaria, como de forma voluntaria. El cura y el barbero, de hecho, que se encuentran dentro del laberinto de la Sierra para encontrar a Don Quijote, de repente oyen una voz que:

sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba, de que no poco se admiraron, por parecerles que aquel no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase

En una segunda escucha, que se revela más atenta, los dos personajes se dan cuenta de que no sólo es una voz muy dulce, sino también el texto corresponde a tres ovillejos distintos, y puesto que gracias a la intervención de Sancho ya conocen la historia, entienden inmediatamente que la voz pertenece a Cardenio. El ovillejo es una combinación métrica que consta de tres versos octosílabos, seguidos cada uno de un pie quebrado que con él forma consonancia, y de una redondilla cuyo último verso se compone de los tres pies quebrados; como dicho, el Roto de la Mala Figura va cantando tres de ellos:

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

¿Y quién aumenta mis duelos?

Los celos.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

*De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.*

¿Quién me causa este dolor?

Amor.

¿Y quién mi gloria repugna?

Fortuna.

¿Y quién consiente en mi duelo?

El cielo.

*De ese modo, yo recelo
morir deste mal extraño,
pues se aumentan en mi daño
amor, fortuna y el cielo.*

¿Quién mejorará mi suerte?

La muerte.

Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?

Mudanza.

Y sus males, ¿quién los cura?

Locura.

*De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión,*

*cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura.*

El momento de lucidez de Cardenio parece terminar, y los dos oyentes quieren salir, cuando de repente la voz comienza a recitar un soneto dedicado a la amistad:

*Santa amistad, que con ligeras alas,
tu apariencia quedándose en el suelo,
entre benditas almas en el cielo
subiste alegre a las impíreas salas:
desde allá, cuando quieres, nos señalas
la justa paz cubierta con un velo,
por quien a veces se trasluce el celo
de buenas obras que a la fin son malas.
Deja el cielo, ¡oh amistad!, o no permitas
que el engaño se vista tu librea,
con que destruye a la intención sincera;
que si tus apariencias no le quitas,
presto ha de verse el mundo en la pelea
de la discorde confusión primera.*

Con la calma debida a la ausencia de la locura, *libre de aquel furioso accidente que tan a menudo le sacaba de sí mismo*, el pobre Caballero del Bosque recupera el hilo de la narración y comienza a contar sus desventuras de un nuevo ejemplo del entrecruzamiento entre su vida y el mundo literario, es decir, de la nota escrita por Luscinda que él encuentra en el libro que ella le devuelve, en el que su enamorada le pide que tome rápidamente medidas para pedir a su padre el permiso para casarse con ella. Lo más probable es que la mujer llega a escribir esta solicitud a su futuro marido porque se da cuenta de su indecisión y de su lento progreso: a pesar de que ella no representa la encarnación perfecta de la mujer-ángel descrita por los poetas del Dolce Stil Novo, no es su tarea exigir más velocidad de acción por parte del hombre, pero ella lo hace igual, porque cree más que él en su pareja y porque es más inclinada hacia el futuro y hacia la dimensión conyugal con respecto de él.

En este punto ocurre el desastre más grande de la vida del Caballero de la Sierra: Don Fernando, después de saber que Cardenio no había aclarado a su padre la rapidez de acción de la que necesitaba para casarse con Luscinda, se ofrece para actuar como

intermediario entre los dos hombres, y mientras tanto envía el joven amigo a su hermano con una mentira:

determinó de enviarme a su hermano mayor, con ocasión de pedirle unos dineros para pagar seis caballos, que de industria, y solo para este efecto de que me ausentase, para poder mejor salir con su dañado intento, el mismo día que se ofreció hablar a mi padre los compró, y quiso que yo viniese por el dinero.

Mientras crecen las dudas sobre la lealtad de la amistad, se mantiene constante en el alma de Cardenio su naturaleza de servidor fiel y leal; por eso acepta la misión que le asigna don Fernando (*obedecí, como buen criado, aunque veía que había de ser a costa de mi salud*), aunque él parte pensativo, triste y con mil preguntas confirmadas por la inmediata complicación de la situación: de hecho, él admite que *fui bien recibido, pero no bien despachado*, y esto pasa porque tiene que quedarse algunos días allá, aunque no lo quiera de ninguna manera.

Y luego aquí, en el enésimo momento de tristeza y desesperación debido a la sucesión de las dificultades, todavía es un billete lo que marca el punto de inflexión: otra vez hay un pedazo de papel que funciona como mediador entre los dos amantes, permitiéndoles comunicarse a pesar de la distancia. Tampoco en este caso se trata de algo bueno, porque la carta que un *hermano cristiano* le entrega a él por parte de su amada está cargada de amarguras: ella le explica a Cardenio:

Sabed, señor, que él me ha pedido por esposa, y mi padre, llevado de la ventaja que él piensa que don Fernando os hace, ha venido en lo que quiere (...) Cuál yo quedo, imaginaldo; (...) y si os quiero bien o no, el suceso deste negocio os lo dará a entender. A Dios plega que esta llegue a vuestras manos antes que la mía se vea en condición de juntarse con la de quien tan mal sabe guardar la fe que promete

Cardenio se siente engañado y traicionado, y siente que se está acercando el momento en que corre el riesgo de perder tanto su amada como su futuro con ella; por esta razón sus sentimientos le ponen *alas* a sus pies, en el pleno cumplimiento del topos que establece que el amante enamorado tiene fuerzas sobrenaturales para correr a rescatar a su amada en dificultad. Mientras recuerda sus desventuras pasadas, Cardenio

se encuentra en otra situación, sacada esta vez del ámbito religioso, porque él acusa a Don Fernando que él querría *tomarme a mí una sola oveja que aún no poseía*: describiendo con estas palabras a su amada Luscinda, el joven explica al lector de una vez para siempre su altura moral. De hecho, él usa el término *oveja*, ya que en la religión cristiana el cachorro de la oveja, es decir, el cordero, simboliza el animal sacrificatorio por excelencia, como lo demuestran las oraciones del Agnus Dei y como se puede leer en el Antiguo Testamento (en 2 Samuel 12:1-4); de esta manera se imagina la pobre mujer como víctima del acoso psicológico y, quizás, físico, por parte del hijo del duque, responsable ya de otro a expensas de Dorotea.

Cardenio vuelve en secreto y contempla la ceremonia detrás de una cortina de la sala, de donde ve a Luscinda salir de una recámara, y tiene que oír la débil voz de su amada al decir *sí quiero* a don Fernando: el texto afirma que los desposados quedan unidos *en disoluble nudo legados*, y algunos editores enmiendan con *indisoluble*; pero hay que tener en cuenta que el vínculo, en pura doctrina canónica, es nulo *ab initio*, es decir, desde el principio, ya que se sabe que el consentimiento de la cónyuge es forzado porque ella en su corazón ya es la mujer de Cardenio. La desesperación del joven andaluz toca aquí el ápice, y al recordar los acontecimientos, él se regaña a sí mismo por su cobardía, y lamenta no haber hecho nada:

¡Ah, loco de mí! ¡Ahora que estoy ausente y lejos del peligro, digo que había de hacer lo que no hice!

En su auto-compasión, el experto Cervantes coloca el empleo de los cuatro elementos naturales:

quedé falto de consejo, desamparado, a mi parecer, de todo el cielo, hecho enemigo de la tierra que me sustentaba, negándome el aire aliento para mis suspiros, y el agua humor para mis ojos; solo el fuego se acrecentó, de manera, que todo ardía de rabia y de celos.

Con esta reflexión, *el atentado historiador* Cide Hamete Benengeli pone fin a la

narración de la historia por parte de Cardenio: sin embargo, al final, después de haber cumplido con todas las posibles funciones debido a ser un criado, un amante fiel, un amigo capaz de recibir confidencias, un hijo obediente de los consejos de su padre, un cristiano respetuoso de los dictámenes religiosos, nos muestra incluso sus características más humanas. Hasta este momento, Cardenio parece afirmarse solo por la posición que tiene en relación con la de otras personas: él siempre obedece, es el emblema de la pasividad, siempre baja su cabeza, y nunca actúa de manera voluntaria.

La mejor descripción de este personaje es la que Salvador de Madariaga resume así:

*Toda su historia es un continuo abandonarse a los acontecimientos. El camino débil está empedrado con decisiones incumplidas*¹⁰

Dado que el propósito del padre de Cardenio es ofrecer a su hijo la oportunidad de alcanzar lo que se merece a través del favor ducal, el juicio del crítico puede parecer un poco apresurado porque la decisión del joven andaluz, es decir, la de seguir el consejo de su padre, no es necesariamente negativa, aunque contraria a sus propios deseos, sino más bien es para no destruir la relación socio-familiar entre los tres personajes hijo-padre-duque, él, aunque tenga una personalidad débil, tiene estrechas relaciones con el código moral (respeto, confianza, honor) y el concepto de la naturaleza. Lo que le conduce a Cardenio a la situación desafortunada es la fuerza de la suerte, es decir, la ya aludida fuerza de las estrellas, bajo cuya sombra todas las actitudes del joven resultan contrarias a la esperada. La elección de respetar la voluntad del padre es seguida por ambos jóvenes (se tenga en cuenta que en entero cuento de la historia la figura de la madre está silenciada por completo), por lo que es incorrecto acusar de cobardía al sólo Cardenio, ya que Luscinda se ha portado de la misma manera.

¹⁰ http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_34.pdf

5.4 Cardenio como hombre salvaje



En un interesante ensayo titulado *"El hombre salvaje: de la criatura salvaje de los mitos alpinos al yeti de Nepal"*, el autor Massimo Centini recoge un rico material que ofrece la oportunidad de aprovechar una figura entrada tradicionalmente en la mitología popular.

Como se ha visto, dentro de la narrativa examinada el joven andaluz se retira en la Sierra Morena, y después de su salida se asiste también a la de la dulce Dorotea, aunque ella se disfrace como un mozo. La bella trabajadora había abandonado su casa para ir en busca de don Fernando, que le había asegurado ser su esposo, porque quiere convencerlo de volver con ella y con el niño que está creciendo en su vientre. Hay que centrarse en la detención en la Sierra Morena del sólo Cardenio, porque la de Dorotea es sólo una parada en su viaje hacia don Fernando, aunque se debe admitir que un paso tan rápido e inesperado permite a la niebla que rodea la historia comenzar a disiparse, porque es Dorotea la que, explicando toda la situación desde su punto de vista, permite al lector una mayor comprensión.

En el momento que Don Quijote y Sancho Panza encuentran a Cardenio, él está

viviendo en la Sierra Morena desde hace seis meses, es decir, desde el momento en que se refugia allí tras haber presenciado el matrimonio de Luscinda y don Fernando. La vida en el bosque ha cambiado el personaje tanto en el aspecto físico como en el comportamiento, como se ha visto en el capítulo anterior. Por lo tanto el joven andaluz se ha convertido en un hombre salvaje debido a esta prolongada estancia en el elemento natural, que coincide con su ausencia de la comunidad humana y sus reglas. Él es el protagonista de un verdadero, aunque temporal, retorno a la naturaleza, y se comporta de una manera muy similar a la atávica, que suele reaparecer en las actitudes de los que, por razones sociológicas no siempre bien definidas, o por una entrada externa (como ocurre en el caso del Caballero de la Rota Figura), deciden volver a vivir como lo hicieron los primeros antepasados, obedeciendo a una memoria ancestral.

Morfológicamente, el hombre salvaje es bastante estandarizado, y su mirada se basa en unos pilares inevitables, como la robustez, el pelo grueso, la barba, la alta estatura, la hipertrichosis, y muy a menudo la apariencia externa sirve para subrayar, a nivel iconográfico, las características internas del hombre. En la melancolía típica de su comportamiento se puede vislumbrar el territorio salvaje y la gravedad de las alturas inalcanzables: el hombre salvaje es, por lo tanto, un ser humano que se separa intencionadamente de la comunidad social, y es casi el anillo entre la salvaje y la civilizada, entre la naturaleza y la cultura. Cervantes cuenta que la primera solicitud presentada por Cardenio a don Quijote es para la comida:

Si tienen algo que darme a comer, por amor de Dios que me lo den, que después de haber comido yo haré todo lo que se me manda, en agradecimiento de tan buenos deseos como aquí se me han mostrado

El cabrero, con el que Don Quijote habla de Cardenio, confirma que muy a menudo el hombre salvaje pide comida a los pastores que encuentra por sus confusos caminos en la Sierra Morena, y confirma también que el loco andaluz se refugia entre las altas montañas, motivo recurrente asociado con el hombre salvaje. Por lo tanto, se puede decir que el concepto mismo de su naturaleza salvaje requiere que Cardenio pertenezca a otra zona, a un universo en el que el hombre, animal racional por excelencia. Montaña, sierra, bosque, cueva, refugio de piedra, recuperación de una

vivienda abandonada: estos son los lugares donde el hombre salvaje se esconde a condición de que entre en simbiosis con ellos, perdiendo así la pertenencia a la sociedad humana y dispuesto a descender los pasos de la evolución, para volver a un mundo inferior.

Pero la suya es una posición ambigua, porque no pertenece totalmente al mundo salvaje, no es un espíritu indefinido, ya que es un ser concreto que quiere recuperar temporáneamente la condición primitiva de sus antepasados, y por lo tanto en la naturaleza encuentra una vivienda momentánea adecuada a su condición. La Sierra Morena, aunque es muy cerca del hombre, no viene directamente en contacto con la realidad urbana en la que se encuentra la vida cotidiana de la comunidad humana, y la montaña se convierte en una especie de tierra de en medio, una especie de barrera entre el mundo de los hombres y el mundo de la naturaleza no contaminada por ellos: de hecho, no es casualidad que los hombres siempre han puesto el mundo de los dioses en la cima de una montaña, sólo porque la naturaleza sagrada emanada se sentía por el hombre desde los albores del tiempo.

Por tanto, el hombre salvaje es un marginado porque vive en la periferia, que no es racional, ni es un lugar civilizado, y donde el caos es el amo, y Cardenio huye de la *urbanitas* para refugiarse en la *rusticitas*: el retorno del hombre salvaje a la etapa prehistórica de inocencia es visto por el hombre civil como un escape, y siempre va acompañado de una sensación de incomodidad en particular por parte de aquellos que no quieren esta apostasía.

6 ¡Pobre Cardenio!: un punto de vista fuera de la caja

*Pobre Cardenio! Todo lo que habrá sufrido, y como si fuera poca la angustia de sentirse traicionado, - aunque como es sabido, la historia tuvo un final feliz -, la gente habla mal de él.*¹¹

Así empieza la reflexión por Antonio Barbagallo sobre el personaje del Roto de la Mala Figura, que en parte se basa en la última observación hecha: su carácter es, de hecho, cuestionado por muchos críticos debido a que él es acusado de cobardía y falta

¹¹ http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_38.pdf

de acción, y está muy mal tratado en comparación con don Fernando, haciendo casi eclipsar las terribles fechorías del hijo del duque que es exaltado por sus características de mujeriego y hombre astuto. Son muchos más los críticos que acusan a Cardenio que los que lo defienden, y esto es un punto que necesita ser revisado con vistas a un más profundo análisis del carácter.

No se puede negar que Cervantes ha creado un personaje muy especial, porque no es sólo un cobarde, un tímido, pusilánime (como podría parecer a una lectura superficial). Su personalidad no está del todo clara al principio, porque está contada por el cabrero a Don Quijote y Sancho Panza, y sólo en un segundo momento hay la posibilidad de oír en dos etapas distintas la verdadera voz de Cardenio, respectivamente, antes y después de la interrupción de su narración. Durante el capítulo I, 23, el mismo cabrero describe el pobre Caballero del Bosque diciendo lo que él ha oído, es decir,

que la locura le venía a tiempos, y que alguno que se llamaba Fernando le debía de haber hecho alguna mala obra.

Cardenio, sin embargo, es un personaje que representa la sociedad del tiempo de Cervantes, es decir, la tridentina española del siglo XVII; algunas críticas contra él, al igual que a los dos que se presentan a continuación, deberían ser menos feroces y más comprensivas:

como cuando ha debido pedir a su padre que solicitara la mano ambicionada, ahora le falta valor o sentido de su verdadera responsabilidad¹²

Toda la desgracia de Cardenio mana de tan nimia causa remota como su timidez ante las menudas complicaciones de urbanidad que son todo lo que, al comienzo, se interpone ante su matrimonio con Luscinda. Se trata de un joven corto de luces, de timidez patológica y esencialmente pasivo, pues se halla convencido de que «cuando traen las desgracias la corriente de las estrellas, como vienen de alto abajo, despeñándose con furor y con violencia, no hay fuerza en la tierra que las detenga, ni industria humana que prevenirlas pueda» (I, 27). Lo poco que Cardenio hace es siempre a destiempo y su especialidad consiste en reconstruir, moroso, lo que debería haber dicho o hecho en tal o cual momento en que ni hizo ni dijo nada.¹³

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

Cardenio es un joven que respeta las reglas impuestas por la sociedad, es cierto, pero en su caso no se puede hablar de una obediencia ciega o de una impotencia muda, porque todavía da unos pasos, como cuando pide la mano de Luscinda a su futuro suegro, o cuando escucha el consejo de su padre después de leer la carta del duque. Así que no se puede decir que es impotente o débil, porque en realidad lo que tiene es la conciencia de los consentimientos de los padres y de los sentimientos de ella, y no sólo porque sus relación no tiene obstáculos insuperables, sino porque tampoco no se ve obstaculizado: a sus ojos el comportamiento del padre de Luscinda es causado por el deseo de ver cumplidas las normas, y por ver a su hija digna de tal comportamiento: su acción está motivada por su sabiduría, y por actuar como consejero del hijo.

Hasta ahora, el análisis se ha centrado solamente en las acciones de Cardenio, como si fuera el único actor en la escena, pero ¿qué sucede cuando se ve la intervención de don Fernando, cuya naturaleza resulta tan clara después de lo sucedido con Dorotea? Villanueva le reprocha haber sido

tan indiscreto como para hacerle participe de su correspondencia amorosa, detalles que como sabemos resultan ser la chispa en el polvorín¹⁴

El personaje de Cardenio se puede ver en dos maneras diferentes: es decir, como un hombre muy tonto, inexperto, ingenuo y fácil de eludir, o como un personaje con una elevada consideración de la verdadera amistad, que consiste en una confianza mutua y en el intercambio de secretos, complicidad y apoyo moral, de opiniones y sugerencias que vienen de la mente, de los ojos y de los corazones de personas de confianza mutua. La verdadera culpa de Cardenio es estar seguro de poder conseguir por don Fernando las mismas cosas que él le había hecho a él, o sea, escucharle y aconsejarle: él cree que

en la ley de la mucha amistad que mostraba, no le debía encubrir nada

Sin embargo, su naturaleza y confiada demuestra algo más: él no está al corriente

¹⁴ Ibidem

de los *desenfrenados apetitos* del hijo del duque.

En cuanto a la posibilidad de que Don Fernando tiene que interferir en la relación de correspondencia entre los dos jóvenes amantes, se debe recordar que Cardenio frente el hijo del duque es algo así como un paje o un criado: esto hace que ahora se puede entender que su culpa puede ser no tener bastante espíritu como para decirle a don Fernando que él no puede leer su cartas.

Hay que ver, pues, qué es lo que sucede en el episodio más destacado, es decir, cuando Cardenio recibe el billete de Luscinda mientras está lejos de ella para servir a don Fernando. Hay que tener en cuenta que no se puede considerar cobarde a un hombre que tiene cortesía y comedimiento como pilares de su vida; partiendo de esta premisa el psiquiatra Vallejo Nágera le tacha de histérico:

*el feminoide Cardenio prefiere huir en lugar de atacar virilmente a su adversario, y amargado por su fracaso se sumerge en una elaboración intrapsíquica de sus complejos rencorosos que le lleva a una locura aparatosa y espectacular, como todas las histéricas.*¹⁵

En el episodio de la boda, lo único que le interesa al pobre hombre es la voluntad de su amada; además, él sabe que ella lleva una daga consigo: y en este momento, lo que corresponde a la situación en la que la mayor parte de los críticos lo acusan de mala iniciativa, él hace el sacrificio de amor más alto, y el más importante: mientras él se oculta detrás de una cortina, y ve a su mujer vestida de blanco en el altar con un hombre que no es él, y ve traicionada toda la felicidad largamente cultivada y deseada, le deja a Luscinda la elección, es decir, le deja la posibilidad de ejercer el libre albedrío que hasta ahora ella nunca ha ejercido, porque ha quedado siempre sujeta a la voluntad de su padre, y porque él cree que

el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzado

Aún más importante, es que Cardenio no sabe que el matrimonio entre su amada y don Fernando no es válido porque el voto es pronunciado bajo compulsión; entonces, al

¹⁵ Ibidem

verla vestida de blanco, no hace nada porque está convencido que todo lo que ve en ese momento es fruto de la libertad de la mujer. Esta es muy probablemente la única razón por la que Cardenio no se venga y no desea vengarse.

Si algunos críticos piensan que él sea un cobarde y nada más, ¿cómo pueden justificar este su comportamiento cuando en la venta todas las cosas se explican?

En tanto que esto decía Dorotea, aunque Cardenio tenía abrazada a Luscinda, no quitaba los ojos de don Fernando, con determinación de que, si le viese hacer algún movimiento en su perjuicio, procurar defenderse y ofender como mejor pudiese a todos aquellos que en su daño se mostrasen, aunque le costase la vida

Aquí él demuestra que sabe defender lo que es ya suyo, y una vez más aclara al mundo entero que su amor por Luscinda es incondicional e incondicionable también. Ahora es el caso de recuperar la carta que don Quijote encuentra en la maleta de Cardenio en el capítulo I, 23, manteniendo la división del soneto que la lectura por el caballero andante y su escudero sugiere:

*O le falta al Amor conocimiento
o le sobra crueldad, o no es mi pena
igual a la ocasión que me condena
al género más duro de tormento.
Pero, si Amor es dios, es argumento
que nada ignora, y es razón muy buena
que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena
el terrible dolor que adoro y siento?
Si digo que sois vos, Fili, no acierto,
que tanto mal en tanto bien no cabe
ni me viene del cielo esta ruina.
Presto habré de morir, que es lo más cierto:
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina.*

Este soneto es uno de los dos sonetos de la pieza dramática *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, retocado y puesto aquí en el capítulo I, 23 por Cervantes; ahora está en el librito de memoria de Cardenio. Este soneto explica como el dios Amor es cruel, porque el amante siente un profundo dolor, pero a pesar de todo lo estima grandemente;

la voz lírica, además de quejarse aquí de la ingratitud de su amada Fili, anuncia su próxima muerte de amor. El yo lírico se pregunta de dónde viene y por qué sufre tanto dolor: ¿es debido al dios Amor? ¿Es a causa de la maldad de su amada? Ambas hipótesis le parecen imposibles, porque sabe que él ama a una buena mujer, y sabe que los dioses son buenos por definición. Puesto que él no conoce el origen de este mal, ni sabe cómo luchar contra de él, su única certeza es la de tener que morir, según el tópico de la tradición amorosa que considera el amor como la causa principal de la enfermedad mortal.

Dejando de lado el juego de palabras entre *hilo* y *Fili*, en el que los dos lectores se pierden, hay que notar que la carta representa una misiva, es decir escrita para ser enviada y leída por un destinatario.

En el capítulo I, 27 don Quijote lee en voz alta otra misiva:

Tu falsa promesa y mi cierta desventura me llevan a parte donde antes volverán a tus oídos las nuevas de mi muerte que las razones de mis quejas. Desechásteme, ¡oh ingrata!, por quien tiene más, no por quien vale más que yo; mas si la virtud fuera riqueza que se estimara, no envidiara yo dichas ajenas ni llorara desdichas propias. Lo que levantó tu hermosura han derribado tus obras: por ella entendí que eras ángel y por ellas conozco que eres mujer. Quédate en paz, causadora de mi guerra, y haga el cielo que los engaños de tu esposo estén siempre encubiertos, porque tú no quedes arrepentida de lo que hiciste y yo no tome venganza de lo que no deseo.

Para entender el significado de estas palabras, es necesario recordar el punto de vista de Cardenio, es decir, de lo que él sabe y de lo que él ignora, y recordar las características morales analizadas hasta el momento, teniendo en cuenta que el hecho de que él es respetuoso y fiel no significa que esté exento de los impulsos humanos; entre éstos, en la carta, se potencia el apetito de venganza.

Este es el hilo lógico de su argumento: él ama a Luscinda, y por verla casada con don Fernando, profetiza que él engañará a Luscinda y que, en el momento del descubrimiento del engaño, ella sufrirá mucho, así que él, al ver su sufrimiento y sus lagrimas, se sentirá obligado a intervenir para vengarla, aunque no quiera hacerlo. Cardenio da por sentado que don Fernando no será un buen compañero de vida para ella, ya que sabía cómo el hijo del duque se había portado con Dorotea, seducida por la

promesa de matrimonio para robarle la virginidad y luego abandonada. Cardenio basa su predicción también en otro comentario, de valor socio-jerárquico, que las palabras de Luis Rosales bien resumen:

Aunque esté desprovisto de razón, don Fernando es un grande de España (...) La dignidad jerárquica y social, era en la España del siglo diecisiete una manera de certidumbre sin apelación, que no podía discutirse. A don Fernando se le podrá ajusticiar, cuando no cumpla con la ley, pero hay que respetarle (...) Este halo que envuelve la figura de don Fernando, motiva la conducta de Cardenio.¹⁶

A través de estas palabras, podemos comprender que Cervantes ha inventado un personaje que, a pesar de haber encontrado amparo en la soledad y el silencio de las montañas, no es un hombre de las cavernas; y que, a pesar de no haber actuado cuando tal vez el lector esperaba que actuara, no es necesariamente un cobarde; y que, a pesar de haber observado y respetado la voluntad de la mujer, no se porta como un hombre de su época.

A lo largo de la duración de la historia se reconocen también las excelentes cualidades de la hermosa Luscinda, porque ella es obediente, prudente, leal y fiel, respetando así las normas de comportamiento de la bella y buena esposa, y por lo tanto se establece que, además de la confianza ciega de Cardenio en el vínculo de la amistad, y además de los deseos de Don Fernando, su ser amada por ambos hombres es tan solo una prueba de su condición de mujer:

la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quemara ni ella corta a quien a ellos no se acerca.

Todo esto se confirma cuando están todos juntos en la venta (I, 42), y cuando la historia del loco Cardenio se concluye con la admisión que la verdadera nobleza consiste no tanto en la sangre o en la cuna, sino en la virtud.

¹⁶ Ibidem

7 Cardenio y Luscinda

En el *Quijote*, que es verdaderamente un libro de caballerías, hay también novelas moriscas, novelas pastoriles, sonetos y romances; pero en ella más que nada se encuentran historias de amor y, además, hay historias de amor entre personajes “concretos” (Luscinda-Cardenio-Fernando-Dorotea) o entre personajes concretos y ficticios (don Quijote-Dulcinea del Toboso) y, aún más, hay historias de amor que afectan a dos, tres o cuatro personas, como sucede en el caso de la historia de Cardenio.

Aunque desde el principio esta historia parece involucrar sólo a dos personas, que son ambas de muy buena familia y de iguales riquezas, y la unión entre ellas parece ser una cosa inevitable, el lector muy temprano se ve consciente de las dificultades que pueden surgir cuando los acontecimientos externos u otras personas interfieren en sus vidas. Al poco tiempo comienza una narración densa de intrigas, relaciones de causas y consecuencias hasta el punto en que el mismo Cervantes interrumpe calculadamente la historia de una manera abrupta, obligando al lector a esperar dos capítulos antes de poner Cardenio en condiciones de retomar el hilo del cuento.

Las similitudes y diferencias que caracterizan a los personajes de Luscinda y Cardenio se encuentran dentro de la narración de la historia, que se lleva a cabo desde el capítulo I,23 hasta el capítulo I,36, y sus vicisitudes son narradas por diferentes voces. La primera voz es la del cabrero; y luego es Cardenio el que habla frente a Don Quijote y Sancho Panza; y luego se asiste a la escucha por el cura y el barbero de las lamentaciones de Cardenio, hasta el final de la narración. Después de la voz del joven andaluz hay la de la hermosa Dorotea, que completa el cuadro exponiendo su punto de vista y añadiendo detalles. A partir de su observación, se pueden identificar tres similitudes y tres principales diferencias entre los dos jóvenes amantes.

En cuanto a las similitudes, la primera se refiere la situación económica y clase social de los dos: este no es un elemento que se debe tomar por sentado, sobre todo porque es más fácil y permisible imaginar dificultades en una situación de gran desigualdad, como es el caso de don Fernando, propietario e hijo del duque, y Dorotea, hermosa mujer, pero humilde labradora. Cardenio y Luscinda no sólo son ricos, sino son

también *honrados, discretos y limpios de sangre*, y todo esto representa la base fundamental del cuento para descifrar la perspectiva ideológica.

En segundo lugar, y a pesar del hecho de que las cuestiones que se tratan (el matrimonio, la confianza, la traición) afectan de cerca el corazón y los sentidos de los dos, ellos dicen que están dispuestos a recurrir a las armas para resolver su situación, aunque esto siga siendo la intención y no se realice. Luscinda está dispuesta a suicidarse en el altar el día de la boda con Don Fernando, organizada por su padre y el hijo del duque, porque ella se consideraba a todos los efectos como la esposa de Cardenio. El Caballero de la Sierra está listo y armado mientras escucha a la ceremonia de la boda, pero prefiere no intervenir porque no es consciente de lo sucedido durante su ausencia. Probablemente su huída, como observa Kenichi Satake,

*les ayuda a no cometer el gran pecado de manchar sus manos con sangre y después, en el caso de Cardenio, a encontrar la mejor solución a su desdicha.*¹⁷

Los dos, aficionados a los libros de caballería, comparten la ilusión de vivir una vida conforme a las normas del género, y entonces caracterizada por decisiones discutibles: así como para ella es preferible la muerte a la renuncia del amado, del mismo modo él está convencido de la obligación de matar a don Fernando antes que perder a Luscinda. Pero, como observa correctamente Javier Herrero, que ve esta pareja caracterizada por su incapacidad reactiva, “*ambos son seres humanos, no reproducciones de héroes literarios, y así Luscinda cede a las presiones familiares y Cardenio al temor*”.

Su proyecto conjunto está paralizado frente a los obstáculos que se presentan, y si no fuera por la intervención clarificadora por parte de Dorotea, probablemente ellos no habrían llegado a su final feliz. La razón por la que son tan básicamente sumisos puede estar en el hecho de que están acostumbrados a la lectura y el mundo literario, en el que el lector está generalmente obligado a ser simplemente un observador sin influir en el desarrollo de las acciones.

¹⁷ Satake, Kenichi, “*En torno a Cardenio en el Quijote: locura, suerte y honor*”, en *Anales Cervantinos*, 24, 1986, pp. 97

Entonces, se puede decir que Cardenio ve en ella a Oriana, y Luscinda ve en él a un Amadís; mientras que, en claro contraste con ellos, los dos personajes de Dorotea y don Fernando tienen un firme control sobre sus voluntades.

La tercera y más fuerte y más grande similitud, es ya que, a pesar de que no están casados desde un punto de vista sacramental, se consideran mutuamente el uno como esposo del otro, como se puede ver en las siguientes palabras:

...puesto que ella dijera que yo era su esposo... (por parte de Cardenio)
...ella no podía ser esposa de don Fernando porque lo era de Cardenio... (en la letra de Luscinda)

Refiriéndonos a las diferencias entre ellos, se trata de emociones y reacciones diametralmente opuestas.

En primer lugar, cuando llega el momento del peligro para la supervivencia de la pareja enamorada, se puede notar una notable diferencia entre el pensamiento de Cardenio y el de Luscinda porque, mientras él se deja vencer por los elementos externos a ellos, y además se encierra en sí mismo y pasa su tiempo preguntándose si la suerte, es decir, las estrellas, le favorece o no, y acercándose a la locura, ella prefiere ejercitar su libre albedrío para proteger su virtud y fidelidad, por más que esto signifique ponerse en una mala situación, que en apariencia la ponga contra su amado. Esta primera diferencia llega al lector como si fuera la segunda de las tres: de hecho, si por un lado ella es fuerte y, de vez en cuando, se puede definir por algunos rasgos de autoconciencia e integridad, casi masculina, él es la parte de la pareja que sucumbe.

Cardenio, al tiempo que se queja *sin luz en los ojos y sin discurso en el entendimiento*, ya no razona de manera normal, y sus pensamientos se apartan de la razón y se abandonan a la desesperación, porque para él se hace más fácil maldecir a la joven pareja que hacerse un examen de conciencia. A partir de estas premisas de malfuncionamiento, entonces, su mente transforma la luz y la belleza de Luscinda en algo que antes él no conocía, es decir, en objetos artificiales *sin sentido, ruinosos y crueles*: todas las características que él antes amaba y que él iba describiendo a su falso

amigo don Fernando, ahora se vuelven irrelevantes, y además, están pintadas por su voz como si fueran los peores males posibles. Mientras en él se producen todos estos cambios, ella se mantiene firme en su posición inicial y, de hecho, sigue amando a Cardenio hasta al punto de estar dispuesta a suicidarse antes que traicionar su promesa. Él cae en la más oscura desesperación, que es, también desde un punto de vista etimológico, nada más que la negación de la esperanza, lo cual para la iglesia es uno de los más graves pecados que puede cometer un cristiano (y Cardenio lo es), porque detrás de ella se encuentra la falta total de confianza en Dios. Por fin, en este momento de la narración, de hecho, los dos jóvenes parecen invertir las tendencias de comportamiento del género al que pertenecen, es decir: en el siglo XVII, todas las mujeres (y las que se encuentran en el libro no son una excepción) viven sus vidas de acuerdo con algunas normas ampliamente aceptadas, incluyendo el mantenimiento de una buena reputación, la expectativa de un buen matrimonio, y la conciencia de su ingenuidad (tanto física como moral), y en cambio, los hombres tenían que prestar la máxima atención al código de honor. En este caso, en cambio, la actuación de la mujer es activa y dinámica, y la del hombre es pasiva y estática en contraste con el hecho de que la capacidad de acción y la agentividad tradicionalmente pertenecen a los hombres. De hecho, la misma Luscinda *si había dado el sí a don Fernando, fue por no salir de la obediencia de sus padres.*

SEGUNDA PARTE – Cardenio después de Cervantes

Veamos ahora cómo la historia de Cardenio pasa a las primeras traducciones. Para comprender la versatilidad del personaje de Cardenio, es necesario detenerse y analizar los datos sobre la difusión de la obra de Cervantes, dentro y fuera de las fronteras españolas, para comprender cuanto fuera conocida.

La primera edición española de la Primera Parte del *Quijote*, que es la que contiene el relato de Cardenio, se remonta a 1605. La primera traducción inglesa fue la hecha por Thomas Shelton (1612); la primera francesa fue la realizada por César Oudin (1614), y la primera traducción italiana fue la de Lorenzo Franciosini (1622-1625).

Por tanto, el libro de Cervantes es objeto tanto de una difusión muy amplia como de un modo heterogéneo de representaciones, ya que permite reproducciones teatrales y populares, y entonces se trata de comprender de qué manera el relato de Cardenio puede ser recibido de manera diversa por públicos diferentes en distintos lugares y tiempos, ya que enseña que las obras del pasado no son necesariamente los que creemos que son, porque el lector de hoy no es el lector del siglo XVII. La duración prolongada de sus reescrituras es una evidencia significativa de la plasticidad de la obra, como afirma Roger Chartier:

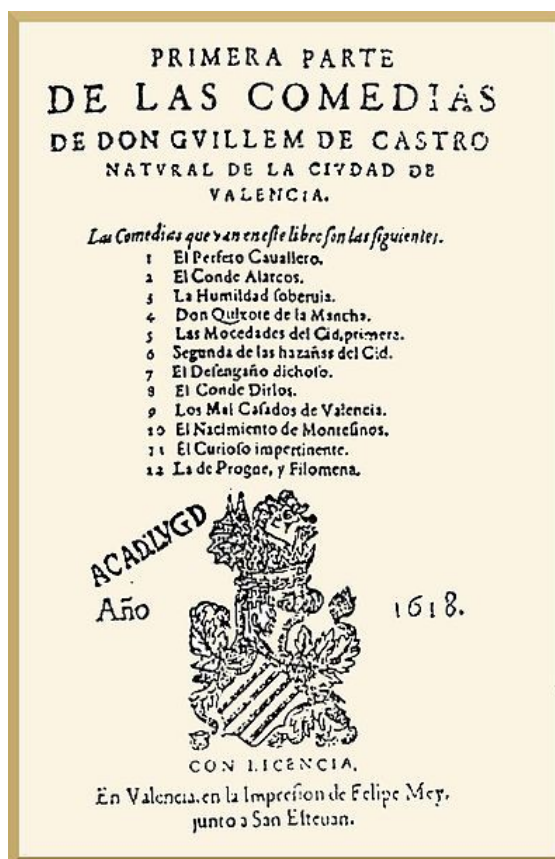
Este caso límite, que es casi una experiencia de laboratorio, indica, efectivamente, la maleabilidad de los textos transformados por sus traducciones y sus adaptaciones, sus migraciones de un género a otro, o las significaciones sucesivas que construyen de ellos sus públicos¹⁸

Todo esto muestra la inestabilidad y la movilidad del texto, constantemente adaptado, revisado y reescrito. Tanto en España como en Inglaterra, la multiplicidad de obras que utilizan el relato de Cardenio como fuente principal es evidencia de la irrefutable estabilidad de los nombres de los dos autores que más han trabajado sobre la historia, es decir tanto de Cervantes en su versión original como de Shakespeare en su

¹⁸ Chartier, Roger, *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 2011 pag.227

versión pensada para el teatro, aunque se sabe que este último había escrito en coautoría con Fletcher, como se verá en las últimas partes de este trabajo. Por lo tanto, frente a la importancia monolítica de estos dos autores, que posteriormente muchos otros utilizarán como punto de partida, vemos la coexistencia entre la permanencia de la obra y la pluralidad de los textos.

TERCERA PARTE – El Cardenio valenciano



La historia de Don Quijote se reanuda inmediatamente dentro de la propia España por Guillén de Castro, dramaturgo valenciano hecho famoso por sus *Mocedades del Cid*. Entre 1605 y 1606, o en cualquier caso antes de 1608, él se inspira en la historia del Cardenio cervantino para escribir una comedia en tres jornadas, o tres actos, que será publicada en Valencia en 1618, probablemente con el título de *Don Quijote de la Mancha*. La incertidumbre del título es debida al contenido de los cuatro últimos versos de la obra, cuyo texto es el siguiente:

Y de los hijos trocados / aquí la comedia acaba, / y del Caballero Andante / don Quijote de la Mancha
(vv. 3.100-3.104)¹⁹

¹⁹ En este caso, como en las sucesivas citas, véase Chartier, Roger, *Cardenio entre Shakespeare y*

El dramaturgo, al apropiarse de la historia de Cardenio, hace algunos cambios, tanto en la descripción de los personajes, como en las relaciones entre las dos parejas, a pesar de que el título se refiere al loco manchego.

Desde el primer acto de su comedia, de hecho, Guillén de Castro cambia el origen social y el linaje del protagonista, porque Cardenio ya no es el hijo de un noble, sino del campesino Lisardo; además, el personaje de Fernando, que en la obra cervantina era el hijo del duque Ricardo, aquí es llamado *El Marqués*, y ya no es su hijo más joven, sino el mayor, con todo lo que esto implica en cuanto al tema de herencia y de importancia social. Estas dos primeras modificaciones cambian la historia de una manera sustancial: el gran amor entre Cardenio y Lucinda (cambio mínimo respecto a *Luscinda*), que anteriormente era conocido como un sentimiento entre personas del mismo rango, es ahora el símbolo de la desigualdad entre personajes de diferentes condiciones sociales. Con estas premisas, entonces, se puede explicar tanto la reticencia de Cardenio para confesar su amor a la hermosa Lucinda, que ahora ya no es su igual, sino una dama, su señora, como la mayor resistencia por Dorotea, que ya había sido descrita por Cervantes como una bella labradora, y sigue siéndola frente a los intereses de Fernando, ahora Marqués, que ella resume así:

Pero advierto la humildad / de mi estado y mi bajeza / y considero tu Alteza / tan cerca de Majestad / Hija soy de un labrador / aunque es su riqueza extraña / y tú de un Grande de España / eres el hijo mayor
(vv. 353-360)

En la comedia no faltan las falsas promesas hechas por Fernando a la mujer para lograr sus fines sexuales y, al igual que en el texto cervantino, están relacionadas con el matrimonio y una vida futura juntos (vv. 415-416): “*Tuyo he de ser, y de ti / nacerán mis herederos*”, así como los juramentos y las promesas entre Cardenio y Luscinda (v. 564): “*Serás mío y seré tuya*”: las palabras pronunciadas por la dama son las únicas que pueden tranquilizar al hijo de Lisardo, que experimenta una mezcla de sentimientos como se puede ver en los vv. 521-524:

Cervantes, Barcelona, Gedisa, 2011

como lo que yo sabía / y a quien eres aspiraba / en mi pretensión me helaba / y en tu fuego me encendía

La oposición que se crea por la presencia de los verbos *helaba* y *encendía* recuerda el soneto número 134 de la colección *Il Canzoniere* por Francesco Petrarca: *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, donde el uso repetido de la antítesis subraya la lucha personal entre la pasión y la desesperación, la esperanza y la desilusión.

Guillén de Castro, a través de los cambios, se mueve hacia un fin que es aún desconocido para el lector, por más que se puede encontrar una pista al comienzo de la obra. Durante el primer acto, de hecho, el Duque Ricardo va a dar un viaje de caza en compañía de muchas personas, entre las cuales hay también su hijo Fernando y Cardenio. Durante la caza, un oso mata el caballo del duque, que no es rescatado por el noble hijo, sino por Cardenio, que para salvar al Duque se lesiona la mano, y entonces gana su gratitud, así expresada:

¡Ah, si yo pudiera, cielos, / trocar sus naturalezas! / Y está seguro de mí: / que con pecho airado y fiel / a ti te trocara en él / y a él le trocara en ti: / pues no sé qué lo ha causado, / pero ninguno ha tenido hijo más aborrecido / ni criado más amado
(vv. 259-268)

Al ver el valor de Cardenio, el anciano expresa un deseo que es claramente contrario a la naturaleza, porque dice que, si pudiera hacerlo, le gustaría reemplazar a su hijo mayor con su criado: esta esperanza tiene un significado fuerte, porque el duque reconoce que el valor mostrado por su criado es una característica típica de una clase social más alta, mientras que la cobardía y la falta de interés mostradas por Fernando serían más bien adecuadas a una clase no noble. Enunciar en voz alta esta falta de correspondencia y este deseo pone al duque en una posición extraña para el espectador contemporáneo, ya que hasta ese momento la corrección de las estrictas reglas de la división jerárquica nunca había sido cuestionada. El autor valenciano sigue lanzando pequeñas pistas a lo largo del texto: *trocar*, de hecho, es la misma palabra usada por Lucinda cuando ella se queja y sufre por la diferencia social entre ella y Cardenio,

destacando una vez más que el hecho de que él es campesino es un obstáculo para su relación:

No me culpes si he llorado / y dudado; que no fuera / honrada, si no tuviera / este sentimiento honrado; / porque yo siquiera aquí, / por no ofender mi nobleza, / trocar su naturaleza, / pero no dejarte a ti
(vv. 565-572)

El deseo de reemplazo también aparece en las palabras de la pobre Dorotea, que no es solamente casi muerta de miedo por la diferencia social que la separa del Marqués, sino que es realmente enamorada de él: ella entonces, desde su tierno sentimiento, desearía un reemplazo que no la favorece, para hacerla volver una gran dama de España, sino que le permite a él convertirse en un campesino. Las dudas relacionadas con su supuesto deseo de ascenso social son disipadas por la lectura de sus palabras:

Y así, el alma que te adora, / quisiera, a estar a mi mano, / el hacerte a ti villano, / más que hacerme a mí señora
(vv. 633-636)

Es ahora evidente que el autor quiere montar dos situaciones injustamente discordantes, porque señala la discrepancia entre el comportamiento y la condición social, los sentimientos y el estamento. En este momento cada lector percibe que esa es una anomalía inexplicable que no puede ser solo un error de la naturaleza, porque la nobleza del pobre Cardenio contrasta con la cobardía del noble Fernando: en la escena XIII del primer acto, Guillén de Castro decide hacer debutar el personaje de don Quijote, que se revelará crucial para el descubrimiento del misterio. La acotación escénica señala:

Sale don Quijote en Rocinante, y el vestido como lo pintan en su libro

Con estas pocas palabras el autor se remite a una complicidad con los hombres y

las mujeres que ya habían leído la obra escrita por Cervantes, y por lo tanto ya sabían quienes eran el caballero manchego y su montura, y como iban vestidos.

El segundo acto comienza con una elipsis en que se alude a la seducción inicial y el subsiguiente abandono de Dorotea por el mujeriego Fernando: nada de esto se pone en escena, y Fernando resume en cuatro líneas su versión de la historia:

Pues yo, que abrasar me vi, / palabra mezclada en fuego / de ser su esposo la di; / tomóla, gocéla, y luego / la olvidé y la aborrecí
(vv. 924-928)

La segunda escena se relaciona con el matrimonio entre el mismo Fernando y Lucinda, y mantiene algunas características de la obra de Cervantes: Cardenio es advertido de la unión entre Fernando y Lucinda por medio de una carta (que aquí le entrega Dorotea), es testimonio oculto de la celebración, oye la aceptación por Lucinda (vv. 1.985-1.987: *Sí la doy, pero forzada: / ¡pongo por testigo al Cielo!*), él sale, ella desvanece, se descubren la carta en su pecho y el puñal en su seno, y ella huye gritando: *He de hacer / una gran resolución: ¡que se convierta en león / una ofendida mujer!* (vv. 2.036-2.039).

La celebración del matrimonio es un tema distintivo que los dos autores tratan de manera muy distinta. Por una parte, en efecto, Cervantes sigue el ritual católico del casamiento al pie de la letra, ya que representa la pareja, el sacerdote oficiante y la frase ritual, aunque ambos cónyuges ya están unidos a otro cónyuge por las promesas que intercambiaron y, en el caso de Dorotea y Fernando, ella puede también demostrar su casamiento con un anillo con el que él se había comprometido pasándoselo por el dedo en el momento de abandonarla: *para más confirmación de su palabra, sacó un rico anillo del dedo y lo puso en el mío*. En este caso, por lo tanto, se reconoce la primacía de la palabra dada dentro de las dos parejas respecto al ritual religioso que, aunque oficiado por las normas de la Santa Iglesia, pasa en segundo lugar; por lo tanto el matrimonio celebrado y no consumado entre Fernando y Lucinda se cancela, aunque la historia no dice nada explícito acerca de la manera de anulación.

Por otra parte, Guillén de Castro prefiere evitar esta dificultad, ya que no quiere

tomar partido ni con aquellos que simplemente creen que sea suficiente el intercambio de los consentimientos, ni con los que creen que sea suficiente el rito sacramental oficial. En su comedia no hay ni sacerdotes, ni promesas, ni anillos; esto simplifica las dos uniones finales, porque cuando Fernando y Lucinda se casan, con ellos no hay nadie más que su padre que no pronuncia ninguna frase ritual; y en el caso de Fernando y Dorotea, el mismo Fernando le confía a Cardenio inmediatamente después de la seducción que su promesa no se considera suficiente para justificar una unión matrimonial. A través de estas pequeñas señales de precaución, el autor valenciano esquiva situaciones muy delicadas, tales como el valor de la palabra, el poder sacramental del rito, la forma de celebración y consumación del matrimonio.

El lector de la comedia advierte que la acción avanza rápidamente hasta un punto de inflexión, y de hecho una revelación trastornará la evolución de toda la historia. Además, el deseo del duque nunca está en silencio, de hecho es destacado con sus otras palabras:

Mil veces me he imaginado / si es posible, aunque me espanta, / que me lo hubiesen trocado
(vv. 2.075-2.077)

El uso del verbo *espantar* muestra que incluso el duque está sufriendo a causa de esta falta de correspondencia entre la pertenencia a una clase y el valor demostrado. Por lo tanto, en este momento Guillén de Castro se vale de un *deus ex machina* para la resolución de las parcelas que parecen imposibles de desatar, porque ambas parejas se encuentran en un punto muerto que les impide avanzar en cualquier dirección. A través del relato de Lisardo, de hecho, se comprende la razón de la disparidad entre Cardenio y el Marqués, bien descrita a lo largo de la obra, y el lector se da cuenta de cuál es la justificación del título *Los hijos trocados*. En la tercera jornada, Lisardo narra las últimas horas de la vida de la madre de Cardenio que, en su lecho de muerte, confiesa una verdad que había estado en silencio durante toda su vida, y que había afectado a la vida de todas las personas implicadas en la historia. Delante de numerosos testigos, e

incluso ante la presencia de un notario, para dar fuerza legal a su propia confesión, la mujer confiesa que Cardenio no es su verdadero hijo, sino que en realidad es el hijo del duque, y que, en cambio, el hijo que tuvo con su marido era el que todos conocían como el Marqués. Al oír estas palabras, la reacción por el duque suena casi como una liberación, que se puede correctamente comprender solo si se la ve con los ojos de la sociedad del tiempo:

Veo que el uno es gallardo / y el otro villano es. / Es Cardenio de mí amado / y el Marqués aborrecido
(vv. 2.118-2.121)

Esta anagnórisis permite el paso de la ignorancia a la verdad, ya que un hecho que a lo largo del cuento ha sido deliberadamente omitido se pone de repente a la luz. La revelación obviamente altera el modo de pensar y las acciones de los implicados, cambiando así el curso de la historia.

El descubrimiento de la verdadera paternidad de Cardenio y del Marqués por una parte resuelve las dudas y las angustias interiores del duque, y por otro permite el matrimonio entre personas del mismo rango. De esta manera, el dramaturgo valenciano, no sólo añade un elemento emocional a la historia de Cardenio, sino que también vuelve a recordar a los espectadores y los lectores que el duque tenía razón: las cualidades morales de los padres se transmiten por herencia a los hijos; esta es una de las leyes infalibles sobre la cual debe basarse la sociedad española de los siglos de oro. La correcta colocación de los dos jóvenes se celebra por parte del duque, que en su corazón no esperaba otra cosa, con estas palabras llenas de significado:

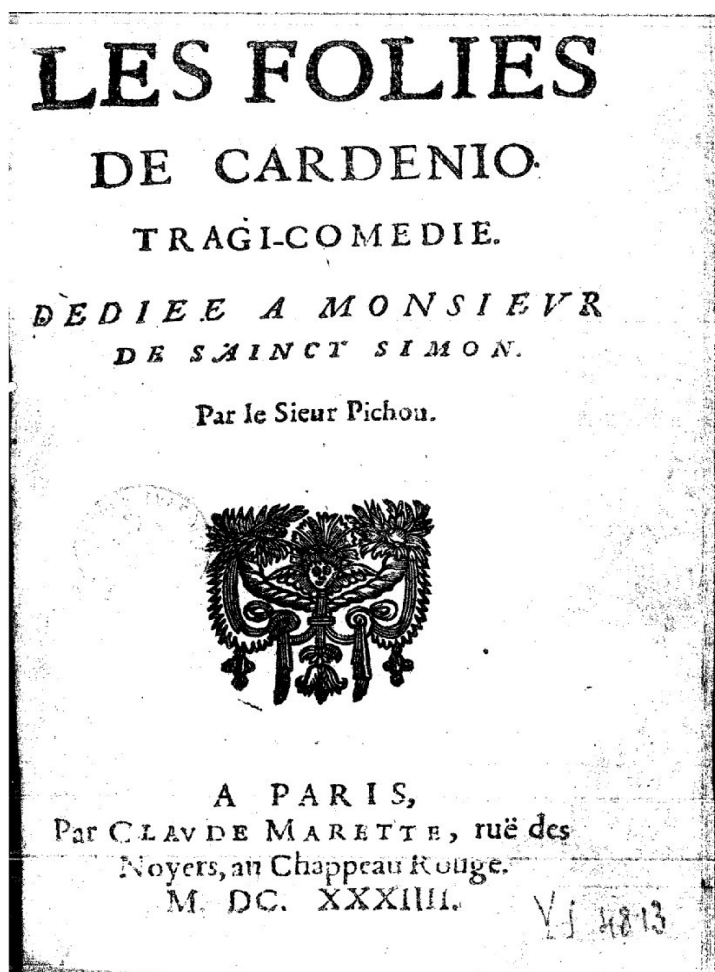
Ya el alma me lo decía, / en lo cierto asegurada; / que al que es leal, pocas veces / o nunca le miente el alma.
(vv. 3.052-3.055)

Ahora él tiene un hijo noble y digno de su amor, y de inmediato le da su mano a Lucinda, que ve finalmente escuchadas sus oraciones para unirse a Cardenio en una

unión justa; de la misma manera el Marqués, reducido al estado de plebeyo, da su mano a Dorotea, que se convierte en la mujer más feliz del mundo porque va el respeto de la igualdad entre sus condiciones:

¡Si ha de igualar nuestros gustos, / el que nuestro estado iguala!
(vv. 3.060-3.061)

CUARTA PARTE – El Cardenio francés de Pichou



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Como ya se ha anticipado, también Francia ha podido contar con una intensa actividad traductora en torno al *Quijote*: desde la traducción de la primera parte del *Don Quijote de la Mancha*, por César Oudin en 1614, y la de la segunda parte en 1618 por François de Rosset, se suceden a lo largo de los siglos nuevas reediciones e interpretaciones: en el siglo XVII, hay la recepción de la obra de Cervantes en el número de cinco ballets y dos mascaradas, y por lo tanto no se puede hablar de cambio de género muy heterogéneo; también en el siglo XVIII se asiste a la proliferación de ocho modelos interpretativos distintos, que indican el enorme éxito de que disfrutó la

obra: *opera comique* (5), opereta (7), ballet (7), ballet-ópera (1), comedia-ballet (1), comedia con música (3), divertimento (2) y pantomima (4); además en el siglo XIX, se asiste al condensarse de las interpretaciones en torno a cinco modelos diferentes de interpretación: melodrama (4), opereta (8), ballet (4), pantomima (4) y *vaudeville* (7).

Los dos géneros del ballet y la mascarada son propios del mundo aristocrático, y en los dos podían participar los nobles (hasta al rey), mientras que los otros géneros son más populares: la presencia del caballero manchego en todo estos se explica tanto porque el personaje ha pasado a representar la entera España en el mundo, como porque resume en sí muchas características, de lo farsesco al cómico.

El año más importante para el personaje de Cardenio, que de todos modos sobrevive en las ediciones que acabo de mencionar, es, sin duda, el año 1628: en esta fecha, de hecho, se representa por los comediantes del Hôtel de Bourgogne una obra de un autor casi desconocido, Pichou, que cura la primera adaptación en Francia y que publica en 1630 la obra *Les folies de Cardenio*, una de las cuatro obras que él escribe en los últimos tres años de su vida (ocurrida entre los finales de 1630 y el comienzo de 1631).

En 1628 Pichou podía confiar en el conocimiento del contenido de la obra de Cervantes por parte de muchos espectadores, porque ya habían pasado 14 años desde la primera traducción francesa: en su tragicomedia, de hecho, en el Acto III él presenta a su audiencia el caballero manchego introduciéndolo así:

*Celui qui, malgré l'art des enchanteurs malins / Domte les Rodomons transformez en moulins*²⁰

(vv. 993-994)²¹

Aquel que, a pesar del arte de los astutos encantadores / Domeña a los Rodomontes transformados en molinos

²⁰ En este caso, como en las sucesivas citas, véase Chartier, Roger, *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 2011

²¹ *Aquel que, a pesar del arte de los astutos encantadores / Domeña a los Rodomontes transformados en molinos* (Ibidem, pag.68)

(vv. 993-994)

El episodio de la lucha contra los molinos de viento se hizo famoso hasta el punto que, en el frontispicio de la traducción francesa de la Segunda Parte, en el fondo de la imagen está un molino.

Pichou (esto es el nombre de pila del autor, sin que se sepa nada más de él) titula su obra *Les folies de Cardenio*, y desde el título es claro que la tragicomedia lleva a la escena la historia de Cardenio, y no la del caballero andante. El autor francés presenta el personaje de Fernant, el cual declara en su largo monólogo que la posesión de una cosa o una persona pueden extinguir la pasión que se tiene por ella, y esto es exactamente lo que él acaba de experimentar con Dorotée:

Lors que la jouissance a suivy nos desirs, / Que l'amour nous exerce en ses plus doux plaisirs, / Qu'il rend la passion tout à fait assouvie / Et le contentement aussi prompt que l'envie, / Quel esprit peut alors conserver ses faveurs / Dans la possession des derniers faveurs
(vv. 19-24)²²

Ahora, por lo tanto, se descubre la naturaleza del mujeriego Fernant, que contrasta con la de Cardenio, que se siente tranquilizado por su amigo relativamente a la boda con Luscinde: a lo largo del Acto I, de hecho, el espectador es testigo de los engaños del joven, que asegura Cardenio y se compromete a hablar con el padre de Luscinde para asegurarse de que los dos pueden casarse, aunque él mismo declare:

Il faut également sçavoir aymer et feindre
(v. 145)²³

Una primera diferencia introducida por Pichou con respecto al texto de Cervantes es la brevedad de la acción, porque el casamiento se fija para el día siguiente, a pesar

²² *Cuando el goce siguió a nuestros deseos, / Cuando el amor nos ejercita en sus más dulces placeres, / Cuando sacia la pasión completamente / Y la satisfacción sucede prontamente al deseo / ¿Qué espíritu puede, entonces, conservar sus fervores / En la posesión de los últimos favores?* (Ibidem, pag.69)

²³ *Hay que saber amar y fingir al mismo tiempo* (Ibidem, pag.69)

del hecho que todos son conscientes de la oposición de Luscinde, que escribe una carta a Cardenio para que se entere del peligro que está corriendo su relación. El Acto II se abre con la acción sucesiva, es decir, con la lectura de la carta por parte de Cardenio, y aquí Pichou decide aplicar un cambio desde el punto de vista métrico en comparación con los anteriores: el autor francés sigue escribiendo el texto de la obra en versos alejandrinos, mientras que la letra enviada por Luscinde está escrita en estrofas de seis versos, de los cuales cuatro octosílabos y dos alejandrinos.

También en la obra de Pichou el personaje de Cardenio resulta ingenuo, porque le muestra su amada a Fernant mientras ella estaba en la ventana, pero en parte modificación el comportamiento de Dorotée porque ella toma refugio en *un bosque negro, un desierto solitario* (v. 507) no después, sino antes del matrimonio entre Luscinde y Fernant, para no sufrir otra vez inútilmente:

Faut-il redoubler ma douleur vehemente / Que j'assiste an bonheur de sa nouvelle amante
(vv. 495-496)²⁴

También en la descripción de la celebración del rito matrimonial se ve un cambio: mientras en Cervantes es el cura de la parroquia quien recita la fórmula ritual católica, y que en Guillén de Castro es el padre de Lucinda quien ordena a la mujer dar la mano al Marqués, Pichou elige una tercera vía, recurriendo a un nuevo personaje, *el sacrificador*, que interviene en la historia recordando la naturaleza civilizadora del casamiento, y luego haciendo hincapié en la necesidad de un consenso mutuo y libre :

Mais il faut que l'amour avec pareils accords / Unisse également les esprits et les corps, / Et que la volonté ne soit jamais contrainte / Aux libres mouvements d'une actions si sainte
(vv. 541-544)²⁵

²⁴ *¿Es necesario que redoble mi dolor vehemente / Que asista a la felicidad de su nueva amante?*
(Ibidem, pag.70)

²⁵ *Pero es necesario que el amor con acuerdos semejantes / Una del mismo modo los espíritus y los cuerpos, / Y que la voluntad nunca sea forzada / A los libres movimientos de una acción tan santa*
(Ibidem, pag.71)

Según algunos, esta prudencia adoptada por Pichou frente a la fórmula litúrgica es un signo de rebelión contra la Santa Iglesia porque, además de tener algunas relaciones libertinas, había dedicado un poema a Théophile de Viau, un poeta condenado por el parlamento de París a ser quemado vivo por rebeldía. La escena de la boda, así como las posteriores, se desarrollan muy rápidamente hacia el final del acto, que culmina en la disputa entre Luscinde y su padre: la cuestión padre-hija es tratada muy a menudo por los autores de la época, porque el choque generacional ve oponerse dos pensamientos distintos. La joven Luscinde reclama el derecho a disponer libremente de su corazón y cuerpo, negándose a obedecer a los deseos de su padre a pesar de no haber sido capaz de hacerlo en el momento de pronunciar el *sí*, y deseando casarse con quien ama; por otro lado el padre reivindica sus derechos sobre la vida de la hija, en virtud de las reglas sociales que establecían que los padres tenían un poder absoluto sobre sus hijos. En los últimos versos del Acto II, la desesperada Luscinde toma una decisión firme: ella prefiere retirarse a vivir en un convento antes que traicionar a su amado Cardenio viviendo bajo el mismo techo con Fernant:

Il faut donc se résoudre à quitter ce séjour / Où mon affliction ne peut souffrir le jour. / Un prochain monastere esleu pour mon azile / A Ma juste Frayeur offre un accès facile
(vv. 673-676)²⁶

Durante los dos primeros actos, Fernant y Luscinde han expresado sus puntos de vista, casi eclipsando a Cardenio de la historia: él se introduce en la narración en las dos primeras escenas del Acto III, en que el protagonista se expresa a través de un largo monólogo que tiene una duración de 118 versos, y que representa un ejemplo de la poesía del macabro. Su intervención se divide en varias partes: un lamento, en el que él menciona los dos recién casados: *Un rival me trahit et Luscinde me quitte (Un rival me traiciona Y Luscinde me abandona)* (v. 704); la pena amorosa sufrida a causa de la pérdida de su amada; otro lamento, esta vez porque reconoce no haber vengado el insulto:

²⁶ *Hay que decidirse, entonces, a abandonar este lugar / En que mi aflicción no puede soportar el día. / Un monasterio cercano es elegido como mi asilo / Para mi justificado espanto ofrece un acceso fácil.* (Ibidem, pag.72)

Au lieu que je pouvois, irrité par l'injure, / Chastier l'inconstante et punir le parjure
(vv. 719-720)²⁷

y también, la esperanza de morir para poner fin a sus tormentos interiores, y la transformación de su dolor en una locura violenta:

C'est trop peu d'un transport si paisible et si doux, / Il faut que mon esprit s'abandonne au courroux
(vv. 737-738)²⁸

La didascalía que sigue no deja lugar a dudas: *Se vuelve loco*, es decir que pierde completamente la razón, y su ira se desata contra todo lo que lo rodea: flores, peñascos, árboles, la entera naturaleza tiene que oír el *ruido espantoso* de sus sollozos. En el punto más bajo de su locura, Cardenio decide abandonar de manera definitiva a Luscinde, porque cree que las ninfas de los bosques y las deidades de los prados merecen su sentimiento de amor más que ella, que ha revelado ser una amante infiel, capaz de olvidar el verdadero amor y preferirle un matrimonio de interés; pero de repente todo se trueca en una visión espantosa, debido a que él sufre de alucinaciones. A su alrededor él ve cuerpos muertos y fantasmas; siente la tierra que tiembla bajo sus pies; ve que el cielo se altera: todos sus sentidos también se alteran, se separan de la realidad objetiva del bosque y de la naturaleza incontaminada, transforman el mundo real en una ficción alucinatoria en el sonido de gritos y lamentos.

En este punto, Pichou inserta la información de que Luscinde ha encontrado refugio en el monasterio: a través de tres distintas combinaciones antitéticas, él opone: la naturaleza salvaje del bosque a la clausura; los tormentos no calmados a la paz encontrada; las visiones alucinadas de Cardenio al silencio del convento.

Las alucinaciones de Cardenio son la clave para comparar su locura a la de Don Quijote: ambos ven peligros y alteración de la realidad que les impiden el paso, así

²⁷ *En lugar de que yo pudiera, irritado por la injuria, / Castigar a la inconstante y condenar al perjurio* (Ibidem, pag.73)

²⁸ *Es demasiado poco de un transporte tan apacible y tan dulce, / Es necesario que mi espíritu se abandone a la ira* (Ibidem, pag.73)

como expresan las palabras del mismo Cardenio:

monde d'ennemis qui talonne mes pas
(v. 1.990)²⁹

Cuando Sancho comprende la convicción alucinatoria de Cardenio, ya que conoce la locura de su amo y sabe hasta dónde puede llevar, porque él ha sido testigo de la locura del caballero manchego y ha curado sus heridas causadas por sus convicciones, al no ver ningún peligro o enemigo que les rodeen, bien afirma:

Je ne voy rien paraistre / Et le tiens pour le moins aussi fou que mon maistre
(vv. 1.091-1.092)³⁰

En realidad, a pesar de que son comparables o incluso similares, sus locuras no son iguales, porque la de don Quijote está causada por la lectura excesiva e incorrecta de los libros de caballerías, mientras que la de Cardenio está dada por su amor traicionado. Por eso, en la segunda escena del acto IV la mente del joven realiza un camino inverso al que había hecho en el acto anterior: sale de la oscuridad y pasa a la luz en la reunión entre Cardenio y el licenciado y el barbero, que habían entrado a su vez en el el bosque para tratar de recuperar el loco don Quijote. El mismo Cardenio reconoce vivir un momento transitorio: a través de la descripción del mundo en el que ha caído a causa de las alucinaciones, y recurriendo a las *estrellas* (tema muy caro a Cervantes), él dice:

Tous les astres cachoient leurs visages ternis, / Et les quatre elemens paroissoient desunis; / Le sejour de Pluton estoit dessus la terre, / Il avait desarmé Jupiter du tonnerre
(vv. 1.189-1.192)³¹

El joven admite haber experimentado el error, en un mundo donde todo era no

²⁹ *mundo de enemigos que le pisan los talones* (Ibidem, pag.75)

³⁰ *No veo que aparezca nada / Y lo considero tan loco como a mi amo* (Ibidem, pag.75)

³¹ *Todos los astros ocultaban sus rostros desteñidos / Y los cuatros elementos parecían desunidos; / La morada de Plutón estaba por encima de la tierra, / Había desarmado a Jupiter del trueno* (ibídem, pag.76)

sólo erróneo, sino al revés: las estrellas no mostraban al hombre su cara brillante y resplandeciente, sino su lado más oscuro; la armonía de los cuatro elementos fundamentales había fallado, y por lo tanto el caos reinaba supremo, hasta el punto que se invirtió la jerarquía divina normal, porque Plutón, después de haber despojado a Júpiter de su trueno, se instaló en la parte superior de tierra, abandonando su residencia habitual, los bajos fondos o las entrañas de la tierra.

Pichou, al representar el personaje de Cardenio en total desesperación, tiene la intención de hacerlo salvar de su *adorable maravilla* Luscinde, pero también inserta aquí un elemento cómico, porque Cardenio confunde el barbero con la mujer, y le dice palabras de amor llenas además de deseo físico: él quiere besarle, unir su cuerpo al de ella, quitarle el vestido que se convierte en nada más que un obstáculo entre ellos, tocarle la cara y el pecho. El efecto farsesco es inmediato: los espectadores saben que bajo la apariencia de Luscinde hay el barbero, y él, que había salido de su casa con el licenciado para ir en busca de don Quijote y para recuperarlo en casa, antes de ser golpeado por Cardenio, dice:

En recherchant un fou, je treuve un insensé
(v. 1.222)³²

Este momento de risa es posible porque Pichou combina dos episodios que eran muy distintos en la obra fuente de Cervantes: el primero se encuentra en I, 23, cuando hay el relato de la violencia con la que Cardenio atacó a uno de los pastores en un momento de ira y enojo, porque estaba convencido de que se trataba de don Fernando, narrado por el mismo cabrero; y el segundo está en I, 27 y narra del engaño del disfrazamiento de señorita afligida ideado por el licenciado y el barbero como último intento de convencer a don Quijote para salir de la Sierra Morena. Cuando finalmente Cardenio vuelve a la razón, él se disculpa con el licenciado y el barbero de sus momentos de *ciego furor* (vv. 1.427-1.428: *Quelques pasteurs m'ont dit, alors que la folie / Suit les longues erreurs de ma mélancolie; Algunos pastores me dijeron, entonces, que la locura / Sigue las largas divagaciones de mi melancolía*), y llega a confesar que desea morir, de manera sincera y racional, o que al menos llegue cuanto

³² *Buscando a un loco, encuentro a un insensato* (Ibidem, pag.77)

antes el momento de su muerte:

L'espoir quittant la vie, il nous reste à mourir
(v. 1.454)³³

En este punto Pichou inserta una intervención por el licenciado, ya para enfatizar la fuerte posición de los mandamientos de la Iglesia en la vida cotidiana, ya para destacar un momento de racionalidad en Cardenio: de hecho, cuando el licenciado le recuerda al joven que Dios es la única autoridad que puede decidir sobre la vida y la muerte de los hombres, y que el cielo condena a aquellos que no respetan las leyes divinas relativas al principio y final de la vida, su naturaleza libertina le hace responder así:

Inutile contrainte: il faut donc pouvoir les suivre / Qu'il nous donne moyen d'esperer et de vivre
(vv. 1.459-1.460)³⁴

En este momento, es decir, después de haber presenciado a una reflexión casi teológica, es necesario observar una cosa: en la obra de Cervantes, la figura del cura nunca ha sido cuestionada, y de hecho siempre ha sido llevada a la escena con todo su poder sacramental, porque el personaje era considerado un hombre de la Santa Iglesia. En la revisión realizada por Pichou, sin embargo, el mismo personaje se presenta como un *licenciado*, es decir, como alguien que ha estudiado y que ha alcanzado un cierto nivel de cultura (no es casualidad que el mismo título se lo da Cervantes a Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera*). Este representa el segundo momento de diferencia entre las obras de Cervantes y Guillén de Castro por un lado y la de Pichou por otro, porque por segunda vez al personaje se le da un título secular, y no eclesiástico, a un personaje que en las otras dos obras había sido un verdadero hombre de la Iglesia.

Después de esta digresión, el cuento avanza rápidamente: Dorotée, aunque

³³ *Cuando la esperanza abandona la vida, sólo nos queda morir* (Ibidem, pag.77)

³⁴ *Inútil obligación: es necesario, entonces, para cumplirlas / Que nos dé los medios de tener esperanza y de vivir* (Ibidem, pag.77)

disfrazada como un pastor y traicionada por su voz femenina, revela a Cardenio la constancia del sentimiento de Luscinde y la reacción de Fernant al saberse casado sin amor. Todo esto ocurre después de unos momentos en los que Dorotée, quedando sola en el escenario, describe su amor dando paso a Pichou para mostrar su habilidad con las diversas formas métricas: en la escena IV, de hecho, ella se confiesa en siete estrofas de diez versos, nueve octosílabos y un alejandrino final, mientras que en su convento la pobre Luscinde utilizaba seis estrofas de ocho versos, cuatro octosílabos y cuatro alejandrinos. La desaceleración de la acción en este momento pone de relieve la diferencia entre el soliloquio y monólogo, porque los sufrimientos amorosos son parte de un lamento que ambas dirigen a sí mismas en un momento de aislamiento, aunque en diferentes lugares y en diferentes métricas.

Pichou ahora sólo tiene que recomponer las dos parejas de amantes: Luscinde recuerda a Fernant que el acuerdo consensuado entre ella y Cardenio es más fuerte que la unión que ellos han contraído con su consentimiento forzado, y por lo tanto el mismo Fernant reta a duelo Cardenio. Luscinde observa en un duelo de manera indiferente, ya que considera que dos hombres están luchando entre ellos por el derecho de tenerla como esposa; en cambio, Dorotée es bastante preocupada, porque en su corazón sabe amar Fernant porque nunca olvidó sus palabras y sus promesas, y espera que su sentimiento por él pueda hacer que renazca el que él tuvo por ella:

Rallumez de mes flux vostre premiere braise
(v. 1.989)³⁵

Fernant, después de escuchar sus palabras dulces, capitula, acaba el duelo, le pide que perdone sus errores y su abandono, deja Luscinde libre de ir con Cardenio y afirma que su corazón está dedicado a Dorotée:

Luscinde, je le veux, possédez Cardenie. / Il faut que vostre amour sois ainsi reunie

³⁵ *Volved a encender de mi fuego vostra primera braza* (Ibidem, pag.79)

(vv. 2.005-2.006)³⁶

La historia de Cardenio llega a su final feliz: las dos parejas se recomponen, el verdadero sentimiento triunfa, y don Quijote permanece envuelto en un último episodio de locura, que retoma la historia de la princesa Micomicona, presente en Cervantes I,35. Permitir al caballero manchego y su escudero una última aparición después de la reconciliación de los personajes resume perfectamente el uso que Pichou ha hecho de los dos en su obra: los dos han representado el contenido ligero y de burla de que el autor necesitaba para obtener el lado de comedia de su tragicomedia, ya que el lado de la tragedia está bien representado por los sufrimientos de los amantes. La obra se cierra con una queja muy particular de Sancho, que parece casi un amante cansado que se lamenta de los sacrificios hechos por el objeto de su amor, como si don Quijote fuera un hombre egoísta, sin sentimientos, no capaz de dar sino sólo de pedir: él entiende que está sujeto a los caprichos y a las alucinaciones de su amo, y llega incluso a maldecirlo, que es algo que el Sancho Panza de Cervantes nunca habría llegado hacer:

Au diable soit le maistre et sa chevalerie! Ce penible mestier vient de sa resverie. / J'ay tout quitté pour luy, mes enfants, ma maison, / J'ay souffert mille maux, j'ay perdu mon grison: / O dieux, que je connay mon esperance vaine, / Que j'ay mal employé ma jeunesse et ma peine

(vv. 2.113-2.118)³⁷

³⁶ *Luscinde, lo quiero así, tened a Cardenie. / Es necesario que vuestro amor sea así reunido (Ibidem, pag.79)*

³⁷ *¡Al diablo el amo y su caballería! / Este penoso oficio proviene de su fantasía. / Abandoné todo por él, mis hijos, mi casa, / Sufrí mil males, perdí mi asno gris: / Oh, Dios, sé que mi esperanza es vana, / que empleé mal mi juventud y mi pena (Ibidem, pag.80)*

QUINTA PARTE: el Cardenio francés por de Bouscal

Unos diez años después de la publicación de Pichou, y ciertamente no más tarde de 1639, se publica en Francia sin nombre del autor una comedia llamada *Dom Quixote de la Manche*. La atribución de la obra al escritor y dramaturgo francés Guyon Guérin de Bouscal (o Mareschal) se da mucho más tarde, en 1733, gracias a la intervención del abogado Maupoint en su *Bibliothèque des Théâtres*.

Este texto, como se puede ver por el título, no versa alrededor de la historia de amor de Cardenie, sino que está centrada en el personaje de don Quijote: la historia de los amantes está presente, pero no se centra en las dos parejas de amantes.

Las diferencias entre la versión por de Bouscal y las versiones que se han visto hasta ahora son pocas, y se pueden resumir en cinco puntos.

En primer lugar, como en el original cervantino, de Bouscal abre su historia cuando el personaje de Cardenie ya está en su retiro solitario, pero a diferencia de la obra fuente, aquí el cuento está dirigido a don Lope, quien toma el papel de cura sin ser un hombre de Iglesia, de acuerdo con un proceso de eliminación de la autoridad eclesiástica como ya había pasado en Pichou. De hecho, mientras en el cuento de Cervantes había la pareja *cura-barbero*, aquí hay la pareja *don Lope-Barbero*, con *barbero* que ya no es un nombre común que identifica un oficio, sino un nombre propio que identifica a una persona: se asiste casi a un proceso doble y reverso, es decir, por un lado hay la deslegitimación de un personaje originariamente eclesiástico, y por el otro la elevación de un personaje que tenía una naturaleza claramente pagana.

En segundo lugar, los momentos de locura de Cardenie aquí no representan el ardid para dar la demostración de saber manejar diferentes tipos de métrica, como pasa en Pichou: los versos no son solo cortos y concisos, sino que también son más organizados sintácticamente y menos eufóricos porque, cuando la comedia realmente comienza, Cardenie ya ha sido curado de su *frenesí*:

*Mais soudain la douleur m'osta le jugement, / Et mille faux objets troublans ma
fantaisie / Jetterent mon esprit dedans la frenesie*³⁸
(vv. 38-40)³⁹

En tercer lugar, lo que llega a debilitar la dureza de la posición de Fernande no es el lamento por Dorotée, sino el por la hermosa Lucinde, porque es ella la que dice:

*Seigneur, considerez son amour et le mien, / Seigneur, considerez mon malheur et
le sien*
(vv. 767-768)⁴⁰

A partir de este episodio, Fernande transforma su ira violenta en generosidad: el mismo alocutivo, *Señor*; no parece tanto un reconocimiento de su nobleza, sino casi un intento de *captatio benevolentiae*, como si ella reconociera en él la persona que podría devolverle la felicidad perdida, y a la que parece casi dirigir una súplica. Como demostración de su cambio de actitud, Fernande pide perdón a Dorotée, con la esperanza de merecerla y de conseguirla de buen grado, y bendice a la pareja de Cardenie y Lucinde, siendo ahora conscientes del mal que había causado a los dos amantes: mientras él, arrepentido, habla de sí mismo al pasado, Cardenie le responde utilizando el tiempo presente, y haciendo hincapié en el buen trabajo que acaba de cumplir:

Fernande: Que vostre mal fut grand! - Cardenie: Qu'il est recompensé
Fernande: Que je vous fur cruel! - Cardenie: Combien doux vous nous estes!
(vv. 990-991)⁴¹

³⁸ En este caso, como en las sucesivas citas, véase Chartier, Roger, *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 2011

³⁹ *Pero, de pronto, el dolor me quita el juicio, / Y mil falsos objetos perturbaron mi fantasía / Arrojaron mi espíritu al frenesí* (Ibidem, pag.82)

⁴⁰ *Señor, considerad su amor y el mío, / Señor, considerad mi infortunio y el suyo*(Ibidem, pag.85)

⁴¹ *Fernande: ¡Qué grande fue vuestro mal! - Cardenie: Está recompensado / Fernande: ¡Qué cruel fui con vos! - Cardenie: ¡Cuán dulce vos sois para nosotros!* (Ibidem, pag.87)

La última observación es puramente estilística: como ya se ha mencionado, los versos en de Bouscal se son más cortos, la narrativa es más apretada, el ritmo de la acción que se escenifica es más rápido, y la velocidad ha aumentado en la medida en que la narración se acerca al final feliz, creando un clímax ascendente. La esticomitia permite para cada interlocutor intervenciones breves, significativas y fáciles de memorizar tanto para los actores como para los espectadores. De esta manera se puede concentrar en un solo verso un pensamiento entero, a través de un resumen que se puede definir conceptista, que aquí amplifica el efecto por la recuperación de una sola palabra o de la entera estructura de la oración, en plena conformidad con las rimas del patrón métrico:

Fernande: Me pardonnerez-vous? - Dorotée: En pouvez-vous douter, / Puis-je le refuser?

Fernande: Puis-je le mériter? / Dorotée: Vous estes mon Fernande

Fernande: Et vous ma Dorotée. / Dorotée: Que j'aymeray tousjour.

Fernande: Mais je vous ay quitée.

(vv. 1.001-1.004)⁴²

⁴² *Fernande: ¿Me perdonaréis? - Dorotée: ¿Podéis dudar?, / ¿Puedo rehusarlo?*

Fernande: ¿Puedo merecerlo? / Dorotée: Vos sois mi Fernande.

Fernande: Y vos mi Dorotée. / Dorotée: A quien siempre amaré.

Fernande: Pero yo os abandoné.(Ibidem, pag.89)

SEXTA PARTE – El Cardenio inglés

1 Cervantes en Inglaterra

Como sabemos, el personaje de Cardenio nace en 1605 gracias a la imaginación de Cervantes, que lo pone en la primera parte de su obra maestra, y en 1612 el traductor inglés de Miguel de Cervantes, Thomas Shelton, publicó su traducción de la Primera Parte del *Quijote*, trabajando no sobre la versión original, sino utilizando como fuente la versión de Bruselas en español de 1607. Solamente en 1620 completó su obra llegando a traducir todo el *Quijote* bajo el título de *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha*.

En su prefacio, Shelton se dirige al su dedicatario, Lord Howard de Walden, y le explica que:

translated some five or six yeares agoe, The Historie of Don-Quixote, out of the Spanish tongue, into the English...in the space of forty daies: being therunto more than half enforced, through the importunitie of a very deere friend, that was desirous to understand the subject

traduje, hace unos cinco o seis años, La Historia de Don Quijote, de la lengua española, en Inglés...en el espacio de cuarenta días, porque estaba forzado a hacerlo a través del comportamiento importuno de un amigo muy querido, que estaba deseoso de comprender el tema

Probablemente debido a la velocidad de ejecución, Shelton cometió algunos errores en la traducción, que fue viciada desde el principio debido a la elección de la versión utilizada como fuente. De esta manera, como afirma Roger Chartier en su *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes*, procedieron los comentarios hechos por John Ormsby, hispanista, cervantista y traductor británico del siglo XIX hecho famoso en todo el mundo a partir de su traducción del *Quijote* de 1885, y en tiempos más recientes la de Ormsby fue la primera versión completa en inglés a aparecer en Internet. Él no sólo tradujo el texto original, sino que eligió traducir incluso las más pequeñas inexactitudes, y en su nota introductoria explica cómo quiere defender el carácter

cómico de la obra. Él criticó la traducción de Shelton porque la consideraba tan literal que en algunos lugares era imposible el entendimiento, porque Shelton no se había dado cuenta de que una sola palabra española podría tener varios significados, como en el caso de *dedos*, que él había traducido como *fingers*, y que en cambio Cervantes entendía también como *inches* (unidad de misura).

2 Colaboración entre Shakespeare y Fletcher



La existencia de la obra relativa a los amores prohibidos de Cardenio y de los otros personajes se conoce porque, el año después de la traducción por Shelton, es decir, en 1613, fue representada dos veces por la compañía de teatro inglesa King's Men (Los hombres del rey): esta es una de las más famosas compañías de teatro británicas de todos los tiempos, debido a que es la en que William Shakespeare trabajó a lo largo de su carrera, aunque bajo el reinado de Isabela I de Inglaterra su nombre era Lord Chamberlain's Men (Los hombres de Lord Chamberlain), y pasó a ser King's Men en 1603, cuando Jacobo I ascendió al trono y se convirtió en su nuevo patrón, transformándola en una de las empresas imperantes en la ciudad de Londres.

La tradición cuenta que la versión puesta en las escenas por esta compañía de

teatro fue escrita por William Shakespeare y John Fletcher, que habían trabajado juntos en un régimen de coautoría, y que el texto desapareció en un incendio que sufrió el teatro *The Globe (El Globo)* en el mismo año de los espectáculos, es decir el 1613, para ser reconstruido en 1614 y demolido en 1644 bajo las sombra del puritanismo inglés que estaba contra todas las presentaciones teatrales.

Después de un silencio que duró exactamente 40 años, el mundo vuelve a leer el título de *The History of Cardenio* en la fecha de 9 de septiembre 1653, cuando un librero londinense, Humphrey Moseley, registró su *right en copy* sobre los títulos de cuarenta y una obras de teatro: es decir, desde entonces él poseía un derecho de propiedad exclusiva sobre todas aquellas obras, y todo esto estaba certificado por la *Stationer's Company*, la comunidad que reunía los libreros y los impresores de la ciudad de Londres, asegurándole el monopolio de la impresión de aquellas obras que él hizo elencar en los registros. Entre estas obras apareció también este título, así formulado:

The History of Cardenio, by M. Fletcher. & Shakespeare

Esta es sin ninguna duda la obra representada cuarenta años antes por los *King's Men*, que aquí por la primera vez ve nombrados sus autores, aunque esta doble mención no carece de incertidumbres.

En primer lugar la posición del nombre del Bardo no es satisfactoria para nada, no sólo porque no está precedido por el título *Mr* de *Master (Maestro)*, sino también porque puede parecer añadido en un momento posterior debido al punto que sigue al nombre del primer autor. Además, el título de esta obra no aparece en el *First Folio* de 1623, que incluye todas las obras comúnmente aceptadas como auténticas y escritas por Shakespeare, y en la que falta *Cardenio*, aunque fue recopilada y editada por dos amigos del dramaturgo siete años después de su muerte. John Heminges y Henry Condell dejaron de lado las obras que sabían que habían sido compuestas por Shakespeare en colaboración con otros autores, añadiendo a la lista del *First Folio* solo aquellas de los cuales tenían la certeza que habían sido compuestas y escritas por él solo. A pesar de todo esto nunca se ha llegado a la certeza de su colaboración, pero una cooperación a

cuatro manos es más que probable en 1613, porque se sabe que entre 1612 y 1614 escribieron juntos por lo menos dos obras: en primer lugar, *The Life of the King Henry the Eight* (*La vida del Rey Enrique VIII*), cuyo título original era *All is true* (*Todo es verdad*) y apareció así nombrado por primera vez en el *First Folio*, y luego *The Two Noble Kinsmen* (*Los dos nobles parientes*).

La declaración de coautoría, en la historia de Cardenio como en estas dos obras, es el resultado de un proceso de duda de atribución exclusiva, basado tanto sobre criterios prosódicos (la proporción entre terminaciones femeninas o débiles y masculinas), como sobre criterios estilísticos (la preferencia por el *ye* o el *you*). Todo está, sin embargo, envuelto por la incertidumbre y la falta de pruebas objetivas, además porque muchos críticos no admiten que una colaboración tan prolífica fuera posible entre un dramaturgo afirmado como Shakespeare y un escritor debutante como Fletcher, que era quince años más joven que el Bardo. Con respecto a la cooperación entre los dos, y aunque se refería a la obra *Henry VIII*, la mejor conclusión parece ser la de Stanley Wells y Gary Taylor, porque es la más prudente y la más razonable: “Shakespeare no escribió la totalidad de la obra y al menos una parte de ésta fue escrita por Fletcher”

3 Cardenio: una obra nunca publicada

La incertidumbre que rodea la colaboración entre Shakespeare y Fletcher no se disuelve tampoco cuando se habla de la publicación de *The History of Cardenio* porque, aunque pueda parecer raro hasta el límite de lo absurdo, no hay una comprobación material de la publicación. Como se ha visto, el título no es presente en el *First Folio* de 1623, y tampoco está en el *Second Folio* de 1632, aunque esta nueva edición contiene aproximadamente 1700 cambios con respecto a la edición anterior. No hay rastro de la obra tampoco en el *Third Folio* de 1663, en cuya portada Philip Chetwinde, que lo había publicado, indica:

Mr. WILLIAM SHAKESPEARE'S Comedies, Histories, and Tragedies. Published according to the true Original Copies. The Third Impression. And Unto this impression is added seven Playes, never before Printed in Folio.

La falta de noticias relacionadas con la publicación de la obra se hace aún más extraña a principios del siglo XVII, porque a partir de 1598 todos los librereros de Londres comenzaron a hacer visible en la primera página de las publicaciones el nombre de Shakespeare, porque se dieron cuenta de que su presencia hacía aumentar las ventas de los libros hasta el punto de que, algunas obras que ya habían sido publicadas, fueron reimpresas con la única diferencia del nombre del Bardo puesto de relieve.

Una investigación posterior y adicional puso de manifiesto la falta del título en cuestión incluso entre las diferentes listas de obras de Fletcher, que había muerto nueve años más tarde que Shakespeare, es decir en 1625, y cuya obras habían sido publicadas por Moseley en 1647 bajo el título de *Comedies and Tragedies Written by Francis Beaumont and John Fletcher Gentlemen. Never printed before, and now published by Authors Originall Copies*. La lista de este Folio se compone de treinta y cinco obras y reúne las obras nunca impresas, como se lee en el título, que los dos autores habían compuesto tanto en colaboración como no.

4 La difusión del *Quijote* en la Inglaterra del siglo XVII

Todo lo que se conoce alrededor de esta obra se debe a Moseley y a su *right en copy* adquirido en 1653, probablemente en el pleno de un periodo histórico preciso, es decir, a mediados del siglo XVII en Inglaterra, que veía un contexto de recuperación de la historia de Cervantes y de su caballero errante. Hay muchos elementos que permiten comprender cómo Don Quijote y otros personajes cervantinos se beneficiaron de una amplia difusión en el suelo inglés, independientemente de la pertenencia a una clase social y del nivel de escolarización.

En primer lugar, en 1644, se asiste al primer empleo de la palabra *Quijote* como nombre común para designar a individuos que tenían características en común con él, es

decir la locura o la poca razón. Es en este año que un partidario del rey, John Cleveland, define a los que favorecen al Parlamento de esta manera:

the Quixotes of this Age fight with the Wind-mills of their own heads, quell Monsters of their owne Creation, make Plots and then discover them

El mismo sentido tienen las palabras escritas por Thomas Winyard en 1648, que así se dirige contra Francis Cheynell, que era favorable a la institución parlamentaria, aunque en este caso no es un sustantivo, sino un verbo que se usa como adjetivo, como si la intención había sido la de establecer una enfermedad que afectaba a Cheynell:

sure he's Don Quixoted, takes the Colledg[e] for an Enchanted Castle, the Fellows for Giants

Una importante demostración de la presencia de Don Quijote durante los años de la guerra civil inglesa está representada por la primera reedición de la traducción hecha por Shelton, en 1652 e impresa por el librero Andrew Crooke. Durante el mismo año, hay otros dos testimonios de tal familiaridad. La primera se refiere al mobiliario con el que el Duque de Ormond amuebló su castillo de Kilkenny, porque en la lista de los artículos de mobiliario, de hecho, hay cinco tapices dedicados a las aventuras de don Quijote. La segunda evidencia es más literal y se debe al autor Peter Heylin, que dentro de su libro *Cosmographie* elabora un inventario de los lugares inventados dentro de las obras de caballería, donde hay algunas tierras quijotescas:

handsomly humoured by Michael de Cervantes in his Island of Baratavia, of which the famous Sancho Pansa was sometimes Governour, and the Kingdom of Micomicona

El término *Quijote* ha entrado en el vocabulario común hasta el punto de llegar a tener dos significados, como atestigua la RAE:

1 hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su provecho o conveniencia y obra de formas desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas

*2 hombre alto, flaco y grave, cuyo aspecto y carácter hacen recordar al héroe cervantino*⁴³

5 El Cardenio versificado por Gayton

Edmund Gayton fue un autor inglés que publicó en 1654 su obra principal, *Pleasant Notes upon Don Quixot*, en verso. Utiliza como fuente la reedición de la traducción por Shelton, y usa este material de una manera casi impropia, porque copia casi literalmente lo que Shelton había escrito y agrega citas y comentarios en prosa a los versos que introducen los argumentos de cada capítulo. De esta manera él crea una obra que es completa porque tiene una parte de poesía y una parte en prosa. La historia de Cardenio empieza en el Capítulo IX del Libro III, y es un poema muy largo que se despliega en ciento cuarenta y siete cuartetos bajo el título de *Cardenio's story*. En la primera parte el autor explica su elección con estas palabras:

*The Story you shall have in Verse because it is long, and the bestowing Feet upon it, will make it passe away the quicker*⁴⁴

La narración de Gayton sigue muy de cerca el episodio cervantino original; por ejemplo, ambos títulos, al anticipar el encuentro fundamental entre Cardenio y Don Quijote, no nombran directamente al primero, como se puede leer en el título por el mismo Cervantes:

De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta

como en lo que escribe Gayton

The Knight o' th' Rock and the Ill favour'd Face Encounter one the other

Gayton se mantiene fiel a la traducción de Shelton, hasta el momento en que el

⁴³ <http://dle.rae.es/?id=UqbdGII%7CUqbWvsIQ>

⁴⁴ *Tendréis la Historia en Versos, pues es larga, y, dándole ese Paso, ella pasará más rápido*

caballero manchego pronuncia el nombre fatal de Amadís de Gaula, y por lo tanto dentro de su versión se pueden encontrar todos los episodios principales: la reciprocidad del sentimiento entre Cardenio y Luscinda, la amistad entre el joven y Fernando después de su llamada a la corte del Duke Ricard, la seducción inicial y el posterior abandono de Dorothea, y la trampa tendida por Ferdinand a Cardenio para conseguir la mano de la hermosa Luscinda.

Gayton inserta también tres nuevos elementos, que se convierten en el símbolo de su capacidad literaria y dan testimonio de su intervención personal sobre la obra cervantina.

En primer lugar, él añade algunas referencias a los textos de los antiguos, que conocía perfectamente, ya que era un erudito académico. Por ejemplo, imagina que Cardenio y Luscinda viven en dos casas muy cercanas la una de la otra, y así de manera explícita recuerda el mito de Píramo y Tisbe, debido a que los amantes están separados y hablan a través de una estrecha grieta en el muro, como pasa en el mito por Ovidio, a pesar de la prohibición de sus padres. Otro ejemplo es la comparación de los esfuerzos realizados por Cardenio para casarse con Luscinda y los realizados por Sísifo durante su castigo. En la tradición homérica, de hecho, Sísifo fue condenado por Zeus y Hades a arrastrar una piedra hasta la cima de una montaña, pero, cada vez que se acercaba al éxito de la empresa, la piedra rodaba hacia la base, y él tenía que repetir el proceso como al principio. Al igual de Sísifo, Cardenio encuentra a sí mismo en varias ocasiones a punto de ver realizado su deseo, pero por una razón u otra está obligado a empezar de nuevo.

En segundo lugar, las intervenciones de Gayton tienen un gradiente que va desde lo romántico hasta la Biblia: las cartas que se intercambian los dos jóvenes amantes durante el cortejo, de hecho, son entregadas por una paloma, que se describe de la siguiente manera:

*the Emblem of true Love / (A feather'd Messenger well taught)*⁴⁵

En la tradición bíblica, la paloma está presente tanto en el Antiguo Testamento,

⁴⁵*el emblema del Amor verdadero / (Un Mensajero con plumas bien instruido)*

donde es un animal manso y dócil que lleva a Noé la rama de olivo, que significa el final de la inundación, como en los cuatro Evangelios, donde es un animal que viene del cielo durante el bautismo de Jesucristo. Simboliza tanto la presencia del Espíritu Santo, como el amor tierno y puro que une a dos personas, y esta es la razón porque muchas veces los jóvenes enamorados llaman a sus mujeres *palomas*. Incluso Dante identifica el amor con una paloma: es el caso Paolo y Francesca, que Dante en el Canto V de su *Infierno*:

Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate

Por último, Gayton inserta un toque olfativo de sensualidad. Hasta ahora, de hecho, las diferentes versiones se mantuvieron fieles al original en términos de sobriedad, a excepción de la imagen de Luscinda a la ventana, que había provocado la pasión de Fernando: este motivo, ya presente en Cervantes, es el único momento de sensualidad, por más que inocente, de toda la obra. Pero el autor inglés agrega un detalle: su Luscinda, antes de encomendar las letras a la fiel paloma para entregarlas a Cardenio, besa sus folios con sus labios perfumados.

Exactamente como en Cervantes, Cardenio es introducido gracias a su voz oída por el cura y el barbero, y respondiendo a sus preguntas, comienza contar su historia:

*Cardenio brings o'th' Stage his sad disaster*⁴⁶

y desde aquí el cuento se desarrolla a lo largo de sesenta y seis cuartetos, hasta el momento en que, después de haber oído pronunciar el fatídico *I will* por parte de Luscinda, y sintiéndose traicionado por la falsa amistad de Fernando, él parte

*for the Fields, / and sight of Rocks, and Woods, and beasts*⁴⁷

En el primer capítulo del libro IV, Gayton introduce el cumplimiento de la

⁴⁶*Cardenio trae a la escena su triste infortunio*

⁴⁷*por los Campos, las Rocas, y los Bosques y las moradas de las bestias*

explicación dada por Cardenio a través de la entrada en la escena de Dorothea que, con su *extraordinary pleasant voice*, cuenta la historia desde su punto de vista a través de un resumen de veinticinco versos, donde ella explica lo que ha pasado.

En primer lugar, la seducción que ella había sufrido por parte de Fernando: *made bold to make this pretty rogue a whore*⁴⁸, que le había convencido de que ellos simplemente estaban haciendo *what Lords and Ladies doe anight*⁴⁹, y finalmente abandonándola, sola, desesperada y humillada por haber perdido el honor y la dignidad: *H' has had what he came for, and so farewell go*⁵⁰

La Dorothea de Gayton parece ser mucho más racional y consciente que la de Cervantes, que en cambio se había abandonado a las lágrimas y oraciones, pero es igualmente firme para hacer valer su posición: de hecho, ella demuestra ser fuerte cuando admite que *that they were bedded, / That mov'd me not; but this, that they were wedded*⁵¹

Como en Cervantes, la narrativa de Dorothea completa la historia de Cardenio: es ella la que revela el contenido de la carta que Luscinda lleva en el pecho durante la boda, es ella la que cuenta sus propias aventuras en la Sierra Morena y es siempre ella quien ofrece una visión global de las tres salidas, casi simultáneas, a partir de casa de Luscinda, por parte de Fernando, de Luscinda y de ella misma, después de la repentina partida de Cardenio.

También en esta versión de la historia, y más concretamente en el capítulo XXXV del Libro IV, las dos parejas se juntan restaurando el orden original, después de las dificultades: entonces, después de la traducción por Shelton de 1612, y de la obra de 1612 (o 1613), esta obra sigue siendo un texto sin título.

⁴⁸*fue lo bastante osado para hacer de esta linda pícaro una puta*

⁴⁹*lo que los Señores y las Señoras hacen por la noche*

⁵⁰*Él tenía aquello por lo que había venido; entonces, adiós*

⁵¹*que hayan compartido el lecho/ No me conmovió, pero sí lo hizo que se hayan casado*

SÉPTIMA PARTE – El texto de Theobald



1 Lewis Theobald y su importancia

Gracias al escritor y dramaturgo Lewis Theobald se puede seguir hablando de la historia de Cardenio en el suelo inglés. Él ya había estado en contacto con las obras de Shakespeare en 1726, cuando había escrito su propio *variorum* bajo el título de

*Shakespeare restored, or a Specimen of the many Errors as well Committed as Unamended by Mr Pope in his late edition of this poet; designed not only to correct the said Edition, but to restore the true Reading of Shakespeare in all the Editions ever published*⁵²

En 1727, en el teatro más antiguo de Londres, el *Theatre Royal* en Drury Lane, Theobald decidió llevar a la escena una pieza titulada *Double Falshood, or the Distrest*

⁵²*Shakespeare restaurado, o una Muestra de los muchos Errores Cometidos como así no Enmendados por el Sr. Pope en su última edición de este poeta; diseñado no sólo para corregir dicha Edición, sino para restaurar la verdadera lectura de Shakespeare en todas las Ediciones que se han publicado*

Lovers (“*La doble impostura, o los amantes afligidos*”), cuyo texto fue lanzado sólo el año siguiente, en 1728, con esta portada:

*Written Originally by W. Shakespeare; And now Revised and Adapted to the Stage By Mr. Theobald, the Author of Shakespeare Restor'd*⁵³

A pesar de que Theobald nunca había mencionado *The History of Cardenio* de 1653, jactándose de estar en posesión de ciertos manuscritos relativos a una obra de Shakespeare no especificada, el público reconoció de inmediato la trama y los personajes cervantinos. El autor decidió cambiar los nombres de los jóvenes: Cardenio se había convertido en Julio, Luscinda en Leonora, Fernando en Henríquez y Dorotea en Violante, y también actuó otro cambio importante. De hecho, él nunca llevó a la escena ni Don Quijote ni Sancho Panza porque eligió separar por completo las dos historias, tratando la historia de Cardenio como una auténtica novela separada.

Otro aspecto notable de la versión de Theobald es la calificación de la obra no como *tragicomedia*, sino simplemente como *a play*, como si hubiera preferido dejar un buen grado de libertad de interpretación al espectador. En los años de la Restauración, todos los papeles femeninos llegaron a ser representados sobre las escenas, en los *public amphitheatres*, por mujeres: así fue como la pareja formada por Violante y Julio llegó a ser interpretada por la señora y el señor Booth.

La versión de Theobald representa la fuente textual para la puesta en escena de una serie de representaciones de gran valor, que, sin embargo, se colocan de una manera muy particular a lo largo del siglo XVIII.

El debut se remonta al 13 de diciembre 1727, y en el espacio de menos de un mes, es decir, hasta el 9 de enero de 1728 se registran también otras nueve representaciones, que están seguidas por otras tres durante el transcurso del año, y luego la obra parece desaparecer. El olvido parece afectar la pieza de Theobald, que se repite sólo dos veces en el año 1740, una vez durante el año siguiente, dos veces más en 1767 y, por último, dos veces más en el Teatro Drury Lane en 1770. Por lo tanto, aunque no podemos hablar de una pérdida verdadera con el tiempo y más tarde redescubierto gracias a la

⁵³ *Escrito Originariamente por W. Shakespeare; Y ahora Revisado y Adaptado para la Escena Por Sr. Theobald, el autor de Shakespeare Restaurado*

intervención de Theobald, sin duda se puede definir como una de las obras de Shakespeare entre las menos representadas. Más curiosa es la disminución del entusiasmo alrededor de una obra que, cuyo autor, Shakespeare, se creía inicialmente que podía ser una garantía de éxito; en cambio sólo se han visto veinte reelaboraciones teatrales en casi 43 años de vida de la obra.

2 El prologo y el modus operandi de Theobald

El prólogo de la obra de Theobald fue escrito en 1727 por Philip Frowde, porque en el mismo año Theobald escribió el prólogo al libro de su amigo, *The Fall of Saguntum (La caída de Sagunto)*, dentro de un sistema de intercambio de favores y dedicatorias muy en boga en ese momento histórico. Frowde magnifica la obra de su amigo, llegando a hacer un elogio tan grande como para hacer creer al lector que el mismo Shakespeare habría agradecido a Theobald por haber restablecido su reputación:

*When great Augustus fills the British Throne, / And his lov'd Consort makes the Muses her own / How would he joy, to see fair Merits Claim / Thus answered in his own reviving Fame*⁵⁴

Theobald sigue trabajando sobre el texto de la obra de una manera exacta y puntual, ya que él se siente investido de una misión clara e imprescindible: eliminar sistemáticamente todos los cambios, que para él son deformaciones, que se introdujeron al adaptar el texto a las diversas representaciones. Él quiere llegar lo más cerca posible a la versión original por Shakespeare y Fletcher: volver al Bardo, de hecho, significa tomar el camino más corto y más seguro para restablecer la dignidad de la escena inglesa, que no podía estar mejor representada y defendida que por la recuperación de su obra. Esta es la razón por la cual en la primera versión de su Prefacio, el mismo Theobald exalta la figura de Shakespeare con estas palabras:

that Every Thing which is good, or pleasing, in our Tongue, had benn owing to his

⁵⁴Cuando el gran Augusto está sobre el Trono Británico / y su Esposa querida hace suyas las Musas / Cuán encantado estaría él (“el Bardo”, Shakespeare) al ver el justo derecho del Mérito / Reconocido por el renacimiento de su propia Fama

*Pen*⁵⁵

El *modus operandi* de Theobald se puede resumir en tres puntos.

En primer lugar, en caso de duda, él procede a través de una comparación sistemática entre pasajes similares por la forma o el contenido en diferentes obras de Shakespeare. Utilizando lo que se encuentra escrito por el Bardo en otras partes de su gran producción, Theobald muestra una preferencia por un tipo de auto-corrección que se desarrolla a través de él mismo:

*And Whenever I have taken a greater Latitude and Liberty in amending, I have constantly endeavoured to support my Corrections and Conjectures by parallel Passages and Authorities from himself, the surest Means of expounding any Author whatsoever*⁵⁶

En segundo lugar, él muestra tener la intención de hacer un buen trabajo también desde el punto de vista histórico, ya que afirma haber consultado todas aquellas obras históricas que él pensaba que Shakespeare a su vez había leído, para corregir algunos errores posibles. Entre los textos consultados, afirma haber estudiado en profundidad incluso las novelas italianas que el Bardo utilizó como fuente para sus intrigas.

Finalmente, el último procedimiento de Theobald consistió en la comparación sistemática con obras de otros dramaturgos contemporáneos suyos: de este modo, a través de la lectura de más de 800 obras, trató de dar un sentido a las frases y expresiones que se habían convertido, con el tiempo, en raras u obsoletas.

Si por un lado Theobald demuestra estar realmente decidido a volver a descubrir el Shakespeare original, es también verdad que por el contrario él trabaja con una gran libertad cuando, en otras ocasiones, adapta al teatro de su tiempo las obras. El autor se mueve a través de la historia del teatro inglés como si fuera movido por una doble naturaleza: por un lado, el respeto a la autoridad de uno de los más grandes escritores del mundo de todos los tiempos; por el otro, trabaja con el deseo de renovar y rejuvenecer un texto que ya no tiene nada que ver con las nuevas costumbres, la nueva

⁵⁵ *que Todo lo que es bueno o agradable en nuestra Lengua se debió a su Pluma*

⁵⁶ *Y allí donde me tomé una gran Independencia y Libertad para corregir, siempre me esforcé por justificar mis Correcciones y Conjeturas con Pasajes paralelos y una Autoridad proveniente de él mismo, lo cual constituye el medio más seguro para interpretar a cualquier Autor*

forma de hacer teatro y la nueva realidad política.

Por lo cual es a la vez un restaurador y un modificador: su primera alma le permite ser absolutamente escrupuloso con respeto de los textos antiguos; mientras que su segunda naturaleza le permite ser bastante infiel con respeto a las obras de Shakespeare, como ocurre con el *Ricardo II* publicado en 1597.

3 Cuatro puntos inusuales y sorprendentes

Un análisis muy cuidadoso por Roger Chartier de la versión de 1728 por Theobald pone en evidencia cuatro elementos importantes: la dedicatoria, el privilegio real concedido a finales de 1727, la justificación por el Rey para una concesión tan inusual, y la venta del derecho de la obra en el verano de 1728.

El texto de *Double Falshood* se abre con una dedicación dirigida a George Dodington, un distinguido noble aristocrático: *To the Right Honourable George Dodington, Esq.*

Empezando su obra con una dedicatoria, Theobald no sólo quiere seguir fielmente la obra de Shakespeare, que hacia el final del siglo XVI había dedicado al conde de Southampon dos entre sus obras, *Venus and Adonis* y *Rape of Lucrece*, sino que también tiene la intención de renovar una antigua tradición según la cual dedicar un obra literaria a un miembro de alto rango significaba darle una garantía de autenticidad y verdad que esta misma obra necesitaba, ya que nació en circunstancias inusuales. Entonces, si alguien se hubiese demostrado dudoso o reservado sobre la autoría de Shakespeare, tendría que cambiar de opinión antes la garantía ofrecida por la figura del Sr. Dodington, que es considerado como una fuente de verdad y autoridad debito a su alto rango social.

En segundo lugar, la concesión de un privilegio real a una obra de teatro, y también su publicación integral, son características inusuales para la época: en general, de hecho, se ponía simplemente la indicación general de *Cum Privilegio Regis*, y nada

más. El valor de este atributo no es de contenido, porque el privilegio concedido, en este caso excepcional, tiene la misma duración que el *right en copy* generalmente otorgado por la *Stationers' Company*, es decir, catorce o veintiún años, dependiendo de si el autor todavía estaba vivo, o no. La única adición es la relativa a la prohibición absoluta de la reproducción de la obra, en su totalidad o de forma parcial, tanto en el reino inglés tanto en los dominios de ultramar, con referencia implícita a las ediciones ilegales irlandesas.

En tercer lugar hay el elemento más importante de todos, es decir, la justificación del privilegio pedido por Theobald y concedido por parte del Rey Jorge II relativamente a la autenticidad del texto:

*Lewis Theobald, of our City of London, Gent., hath, by His petition, humbly represented to Us, that He having, at a considerable Expense, Purchased the Manuscript Copy of an Original Play of William Shakespeare, called, Double Falshood; Or, the Distrest Lovers; and with great Labour and Pains, Revised, and Adapted the same to the Stage; has humbly besought Us, to grant Him Our Royal Privilege, and Licence, for the sole Printing and Publishing thereof, for the Term of Fourteen Years*⁵⁷

Por último, vale la pena considerar el cuarto elemento inusual, que después de la concesión del privilegio real y la justificación se vuelve en una anomalía casi inexplicable. El 31 de julio de 1728, de hecho, Theobald cede su derecho adquirido tanto sobre el título de la obra como sobre su *right en copy* a un impresor, el Sr. John Watts. Pero las curiosidades no terminan ahí: el derecho se aplicará *for Ever, notwithstanding any Act or Law to the Contrary*⁵⁸

y luego mucho más allá de los términos clásicos de catorce o veintiún años, generalmente fijados por la ley.

Pero lo que es aún más notable es el importe de la suma pagada por el impresor, es

⁵⁷ *Lewis Theobald, de nuestra Ciudad de Londres, Gent. Nos ha humildemente representado que había hecho un Gasto considerable para Adquirir la Copia Manuscrita de una Obra Original de William Shakespeare, titulada Double Falshood; Or, the distrest Lovers; y que él había, con gran trabajo y esfuerzo, Revisado y Adaptado esta obra para el Teatro, y humildemente nos pidió que le acordáramos Nuestro Privilegio Real y Licencia para la Impresión y Publicación de ésta, por un Periodo de Catorce Años*

⁵⁸ *para siempre, más allá de cualquier Acto o Ley contraria*

decir, cien guineas. Por este precio, ¿John Watts había tal vez comprado el precioso manuscrito, escrito por Shakespeare de su propia mano en colaboración con Fletcher, de cuya posesión Theobald se jactaba? Ésta, al igual que otras cuestiones similares, sigue siendo una pregunta sin respuesta.

4 El relato por Cardenio en las palabras de Julio

Double Falshood fue presentada a los espectadores del Theatre Royal como una obra de Shakespeare verdaderamente perdida, y que gracias al trabajo de mediación realizado por Lewis Theobald era traída a la escena como una adaptación de una novela del *Don Quijote* por Cervantes: *the Tale of this Play being built upon a Novel in Don Quixot*⁵⁹

Theobald, en su versión, a pesar de que declaró y demostró ser fiel al texto cervantino, hizo algunos cambios en la puesta en escena.

En primer lugar, el trabajo comienza con un intenso diálogo entre dos personajes que en Cervantes no habían conseguido mucho espacio, es decir, el Duque Angelo y su hijo mayor, Roderick. El intercambio tiene un tono participativo de preocupación, debido a que el duque confía a su hijo sus dudas sobre la conducta moral del hijo menor, Henríquez, alias Fernando, que había demostrado un temperamento fuerte y tenaz, hasta el punto de alejarse de su padre. A pesar de que el enfoque de la decepción es el mismo, porque lo que baraja las cartas sobre la mesa es simplemente el comportamiento de Henríquez, con respeto tanto a la pareja de Julio y Leonora, como a la joven Dorotea, en Cervantes el duque es presentado como un ser árbitro monolítico y grave, casi imperturbable, que en cambio se convierte aquí en un padre tierno y aprensivo.

En la escena siguiente, sin embargo, se asiste a la transposición del relato cervantino de Cardenio en un entorno doméstico y seguro, porque todo gira alrededor de tres diálogos ya conocidos por los lectores l texto español.

El primer diálogo se da entre Julio y su padre, Camillo: mientras el joven está

⁵⁹ *la Intriga de esta Obra, que está construida a partir de una Novela presente en Don Quijote*

convencido de unirse a su padre para pedirle que pida la mano de Leonora a su padre, Don Bernard, Camillo saluda a su hijo con la triste noticia de la llamada del duque a su corte.

En segundo dialogo se desarrolla entre los dos enamorados: a pesar de que el intercambio de frases entre los dos empieza como una disputa, porque Leonora acusa a Julio por no haber aún hablado con su padre de su matrimonio, termina con una nueva afirmación de sus intenciones amorosas, después que Julio ha dado a conocer a Leonora el contenido de la carta escrita por el duque.

El tercer diálogo es un intercambio entre Leonora y Don Bernard, que aún no está totalmente convencido del valor del joven Julio, y por lo tanto afirma que quiere esperar las indicaciones de Camillo, con la esperanza en su corazón de ganar tiempo precioso para que su hija pueda cambiar de opinión.

Con la primera escena del segundo Acto, en que Julio recuerda el mal comportamiento por Henríquez hacia Violante, hija de un rico campesino, se concluye la parte que corresponde al relato de Cardenio.

5 La relación entre Violante y Henriquez

La seducción de Violante y el abandono a los placeres sensuales de los dos se tratan de manera muy diferente entre las dos versiones de Cervantes y de Theobald. En *Double Falshood* se pone en escena una especie de serenata, porque mientras la música actúa como fondo la joven Violante expresa su preocupación por la gran diferencia social entre los dos.

A pesar de que por el disoluto Henriquez esto no es un problema, *Th'Obscureness of her Birth / Cannot eclipse the Lustre of her Eyes*⁶⁰

La joven Violante trata de no creer demasiado fácilmente en las bellas palabras y promesas fáciles que salen, maliciosamente, de los labios de Henríquez, y no oculta su temor más grande, es decir, ser primero seducida y luego abandonada a su suerte:

⁶⁰ *La Oscuridad de su Nacimiento / No puede eclipsar el Lustre de sus Ojos*

I have read Stories, / (I fear, too true ones;) how young Lords, like you, / Have thus besung mean Windows, rhymed their Sufferings / Ev'n to th'Abuse of Things Divine, set up / Plain Girls, like me, the Idols of their Worship, / Then left them to bewail their easie Faith, / And stand the World's Contempt⁶¹

Obviamente Henríquez no tiene de ninguna manera la intención de cumplir con sus promesas, que tienen el único propósito de hacer caer a la joven entre sus brazos, y de hecho su frase: *I must stoop to gain her (Debo rebajarme para conquistarla)* está desprovista de afecto o de comprensión, porque él está cegado por su apetito sexual que así bien justifica su fama de mujeriego. La versión de Theobald, por lo tanto, carece tanto de la intervención de la sirvienta de Dorotea que permite a Fernando entrar en su casa para cumplir su seducción, como la pronunciación de los distintos juramentos sobre las imágenes sagradas de los santos y de la Virgen.

Mientras la Dorotea de Cervantes gradualmente cede, ganada por la promesa de matrimonio y por los juramentos solemnes, la Violante de Theobald está mucho menos dispuesta, y demuestra la voluntad firme típica de un hombre: Henríquez, de hecho, se ve obligado a vencer su resistencia por la fuerza bruta, pues ella es incapaz de pedir ayuda estando sola en casa:

By Force alone I snatch'd th'imperfect Joy, which now torments my Memory. Not Love, but brutal Violence prevail'd; to which the Time and Place, and Opportunity, were Accesaries most dishonourable. Shame, Shame upon me!⁶²

La elección de Theobald, relativamente al acto de violencia perpetrado por Henríquez contra Violante, es drástica: de hecho, él decide no ofrecerlo en la escena, presentándolo en una especie de auto-examen por parte del mismo Henríquez. El joven donjuán, de hecho, está profundamente impresionado por la experiencia: en un primer momento es atacado por sentimientos de remordimiento y arrepentimiento, casi

⁶¹ *Leí Historias / (Me temo, demasiado ciertas) en las que jóvenes Lordes, como vos, / se apostaron obstinadamente junto a sus modestas Ventanas, pusieron en versos sus Sufrimientos, / Y abusaron, incluso, da las Cosas Divinas, para erigir / a Simples Muchachas como yo en Ídolos de su Adoración, / Luego, las abandonaron a las lágrimas de su Fe demasiado crédula / Y al Desprecio del Mundo*

⁶² *Sólo por la Fuerza robé el Placer impuro que ahora atormenta mi Memoria. No prevaleció el Amor, sino la Violencia brutal, para la cual el Momento, el Lugar y la Ocasión fueron Elementos que acentuaron lo deshonroso. ¡Vergüenza, vergüenza por esto!*

reconociendo su maldad; después, sin embargo, el dolor da paso a un sentimiento de menor culpabilidad, porque se pregunta si realmente se trató de violencia:

*Was it a Rape then? No. Her Shrieks, her Exclamations then had drove me from her. True, she did not consent; as true, she did resist; but still in Silence all. - T'was but the Coyness of a modest Bride, not the Resentment of a ravish'd Maid.*⁶³

Hay una explicación lógica, y también histórica, para todo esto: cuando la Dorotea de Cervantes fue ganada por el ardor de Fernando, los dos se intercambiaron votos el uno al otro, y de hecho sus acciones caían en la definición de matrimonio que estaba en boga antes del Concilio de Trento. Cuando Henríquez en realidad viola a la Violante de Theobald, sin embargo, las promesas no son suficientes para representar una premisa de la boda, ya que esto no pasaba en la Inglaterra del siglo XVIII. El noble heredero ahora teme por su reputación y su honor, porque mientras niega consigo la gravedad de sus acciones, sin embargo, es muy consciente de los daños causados a la pobre Violante, que es mucho menos agresiva de la Dorotea de Cervantes. Mientras Dorotea, ya que está segura de su propia posición, y de tener la razón en relación con el matrimonio, va en busca de Fernando, Violante prefiere deprimirse y caer de manera gradual en la desesperación absoluta, erigiendo a su guía personal la pena. Su monólogo termina con un triple adiós de despedida:

*Farewel, my Father; / Whom I'll no more offend; and Men, adieu, / Whom I'll no more believe; and Maids, adieu, / Whom I'll no more shame*⁶⁴

Mientras ella llora y se desespera, Henríquez ve la doble traición que está a punto de cometer debido al sentimiento que tiene hacia la bella Leonora, es decir, ser a la vez un amigo deplorable con respeto a Julio, y un hombre falso con Violante.

⁶³ *¿Fue realmente una Violación? No. Sus Gritos, sus Clamores me alejaron de ella. Es verdad, ella no accedía; es verdad, resistió, pero en silencio; era más el Pudor de una Esposa modesta que el Rancor de una Doncella violentada.*

⁶⁴ *Adiós, Padre mío, / A quien no ofenderé más; y adiós, Hombres, / A quienes no creeré más; y adiós, Doncellas, / a quienes no avergonzaré más*

6 El matrimonio entre Leonora y Henríquez

Si en los primeros dos actos la mayor parte de la historia ha tenido como protagonistas los diferentes hombres presentes en la escena, es verdad que en el Tercer Acto la bella Leonora prorrumpe con toda su fuerza, y en los momentos previos a la boda su carácter sigue bastante fielmente al de Lusinda. También en la versión por Theobald, de hecho, los amantes logran verse antes de la celebración de la boda y confiarse interminables promesas de amor, y también en este caso el personaje femenino toma las riendas de la situación y admite que tiene un plan para estorbar el matrimonio: *I have fore-thught the Means / To disappoint these Nuptials*⁶⁵

A partir de ahora, sin embargo, las dos versiones -la de Cervantes y la de Theobald- toman caminos muy diferentes, y en la inglesa Julio se muestra más humano y más impulsivo. Durante el acto, de hecho, Leonora desafía verbalmente a Henríquez, recordándole que, debido a su terrible comportamiento, sólo ha conquistado su cuerpo, pero no su corazón ni parte de su afecto, definiéndose otra vez y para siempre como el amor de Julio. No obstante, Don Bernardo es más que nunca decidido a celebrar esta boda, sobre todo ahora que ve que puede dar su hija en matrimonio a un hombre honrado y rico; pero, mientras el viejo padre va a poner la mano de su hija en la del yerno tan deseado, Julio sale de su escondite, acusa a su falso amigo de traición y confirma una vez más su amor por Leonora.

De esta manera, y con un poco de astucia, Theobald evita la pronunciación de cualquier palabra sacramental: el respeto por el ritual católico, o cualquier otro ritual, se hace imposible debido al desmayo de Leonora y la simultánea retirada de Julio por parte de los servidores de Henríquez. Debido al estado de Leonora, de hecho, Don Bernard ordena que se haga esperar al sacerdote, cuya presencia está indicada por la lista de personajes que deben venir a la escena: dado que el cura no intervino, las bodas no se celebraron, y luego Leonora y Heniquez, de hecho, no están casados, y por lo tanto no hay ningún vínculo entre ellos.

Al final del acto, una vez más Theobald decide dar espacio a personajes

⁶⁵ *Preví los Medios / Para frustrar esta Boda*

secundarios: de hecho, en el orden por primero llega Roderick, que siendo el hijo mayor del duque quiere entender la gravedad de la conducta de su hermano menor; y luego llegan Don Bernard y Camillo, ambos padres que salen en busca de sus hijos que habían huido después de la agitación de la boda.

CONCLUSIONES



Mi trabajo de tesis me ha permitido estudiar de cerca la evolución diacrónica de un texto que ha sufrido cambios significativos a lo largo de los siglos. Lo que más me sorprendió fue precisamente la versatilidad del texto original: su gran capacidad de adaptación, combinada con la destreza de los diversos autores que lo volvieron a plasmar, le permitió a la historia de Cardenio salir de su definición inicial y pasar a ser portadora de mensajes nuevos.

El análisis de las versiones ofrecidas por varios autores ha permitido entender que alrededor de esta historia, aparentemente sencilla, se han desatado dinámicas no sólo literarias, sino también de mercado económico. Cuando el *Quijote* llegó a las colonias de América los nuevos lectores conocieron por primera vez no sólo el caballero andante y su escudero, sino también todos los personajes que en la obra cervantina jugaban un papel marginal. Los personajes como el curioso impertinente y el capitán cautivo pronto entraron en el imaginario colectivo y en el vocabulario común, como le pasó al protagonista de la obra, cuyo nombre se convirtió en sinónimo de idealista decepcionado, defensor de causas nobles pero utópicas, e incluso reparador de los males

y defensor de los desamparados.

El personaje de Cardenio en cambio, se recogió y se utilizó siempre y sólo en cuanto protagonista de la conflictiva historia de amor con Luscinda: la solidez de la trama está demostrada por el hecho de que los cambios decididos por los diferentes autores se refieren a cuestiones que no son exclusivas de Cardenio, como la realización del rito del matrimonio, el intermediario encargado de la entrega de la carta escrita por Luscinda a Cardenio, el comportamiento de Fernando con Dorotea y el papel de los padres de los jóvenes. Él mantiene papeles constantes hacia los otros personajes: el hombre enamorado de Luscinda, y por ella correspondido; el amigo cuya confianza es engañada y traicionada por Fernando; el cristiano capaz de perdonar el mal injustamente recibido; el hijo que respeta las reglas de la sociedad, de su padre y suegro.

Esto sugiere que Cardenio es un carácter inicialmente bien definido por Cervantes, pero que también es capaz de adaptarse a las nuevas situaciones literarias: no es monolítico, no es estático, y su versatilidad se debe precisamente a esto. Además, el misterio del manuscrito supuestamente escrito por Shakespeare aumenta el encanto que tiene el texto por parte de lectores y espectadores, y también la reputación de los autores a quienes se atribuyó. En algunas versiones el personaje de don Quijote no está presente; por lo tanto Cardenio se presenta como un protagonista indiscutido e indiscutible. El trabajo de los autores posteriores a Cervantes no fue de recuperación, antes bien fue de recreación pues abierta a diferentes apropiaciones: el cuento de Cardenio, entonces, representa un buen ejemplo de *movilidad cultural*, tal como la define Stephen Greenblatt, es decir es “(...) lo que ocurre cuando algo es desplazado de un lugar a otro, de una cultura a otra, o de una mentalidad a otra(...)”.

También ha sido interesante para mí constatar la velocidad con que los autores produjeron sus diferentes versiones: baste señalar que entre 1605, año de la publicación de la primera parte del *Quijote*, y 1727, año de publicación “*Double Falshood; or, the Distrest Lovers*” por Shelton pasan sólo 122 años, para entender el frenesí intelectual que se armó alrededor de las diferentes versiones de la historia de Cardenio. Cualquier persona que utilizó la novela de Cervantes como fuente para su trabajo estaba dividida

entre el respeto por la obra original y su propia creatividad. Sensaciones opuestas son también las experimentadas por los lectores, espectadores y actores durante la última etapa de la evolución de la obra, es decir la inglesa, que representa a su vez el punto de partida para las representaciones teatrales más recientes: ¿cómo creer en la puesta en escena de una obra que a lo mejor nunca fue escrita? ¿Cómo hacer frente a la multiplicidad de versiones derivadas de una historia presente en un texto del siglo XVII, sin un ur-texto real? ¿Qué mensaje aceptar como el último y definitivo?

Las interpretaciones alternativas que los autores dejan abiertas son numerosas, y cada lector puede disfrutar de esta polifonía de interpretaciones: Cardenio puede parecer un hombre ingenuo hasta la necedad, o un joven firmemente convencido del valor de la amistad, y Luscinda puede ser una rebelde que lucha anacrónicamente contra los valores de la sociedad española de los siglos de oro, o una mujer que sucumbe ante las decisiones de los hombres de su vida. De igual manera, Dorotea puede parecer una labradora humilde y sumisa, o una mujer que cree en el valor de la palabra dada; y por último, Fernando puede ser un rico mimado que suele conseguir lo que quiere a cualquier precio, o un joven capaz de admitir sus errores y rectificarlos. La habilidad del autor de hecho no está en dar respuestas, sino en crear más preguntas posibles para promover la reflexión del lector frente a su trabajo, y mi análisis ha puesto de manifiesto las principales.

Creo que la trama de la historia de Cardenio es reproducible y readaptable hasta el infinito, y que cualquier nuevo lector puede encontrar algo nuevo y personal no sólo una vez, sino más bien a cada nueva lectura: sufrimientos, dificultades, intrigas, pasiones y costumbres sociales están en constante evolución porque se ajustan con el paso del tiempo; por consiguiente también las reacciones humanas, representadas por los personajes, son susceptibles de evolucionar. Esta es la razón por la cual la versatilidad de la historia de Cardenio es tan grande: aunque nació en España al principio del siglo XVII, dilata en un tiempo indefinido, y un *fil rouge* une la historia de Píramo y Tisbe del siglo I con la puesta en escena en 2011 por la *Royal Shakespeare Company*.

Los nombres de los autores famosos que han contribuido a darla a conocer ya a difundirla a lo largo del tiempo, la transposición ahora en prosa ahora en versos meticulosamente estudiados por la crítica reciente y sobre todo por Roger Chartier, la tradición de dedicatorias y privilegios, no pueden sino dar aún más brillo a una obra que, a través de las vicisitudes del tiempo y el riesgo de olvido, ya brillaba por su propia luz.

BIBLIOGRAFÍA

Argelli, Annalisa, *Don Quixote's adventures in England, from Pre-Restoration to Romanticism*, estratto da: *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. 55, n. 2 (apr.-giu. 2002), 2002

Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El lugar de la literatura española*, en *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Crítica, 2012, vol. 9, pp. 106-144

Centini, Massimo, *L'uomo selvatico – Dalla creatura silvestre dei miti alpini allo yeti nepalese*, Milano: Mondadori, 1992

Chartier, Roger, *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 2011

Chiong Rivero, Horacio, “A imitación del hilo del laberinto de Perseo: El nexo narrativo de las ficciones laberínticas en Sierra Morena”, en *MLN Modern language Notes*, Vol. 121, 2, Hispanic Issue (March 2006), pp. 278-298

Dudley, Edward y Novak, Maximilian E. (eds.), “The Wild Man goes Baroque.” En *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 1972

Finello, Dominick L., “En la Sierra Morena: *Quijote*, I, 23-26” en Gordon, Alan M. y Rugg, Evelyn (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto Press, 1980

Freehafer, John, “*Cardenio*”, by *Shakespeare and Fletcher*, PMLA Publications of the Modern Languages Association, 84, 3 (May 1969), pp. 501-513

Gómez Canseco, Luis y Martínez, Zenón Luis (eds.), *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento*, Newark, Delaware : vol. 25, 2006

González Fernández de Sevilla, José Manue, *Cervantes and Shakespeare's Closest Encounter in Cardenio*, INV – SSO- Artículos de Revistas, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Inglesa, 2011

Jehenson, Myriam Yvonne , *The Dorotea-Fernando/Luscinda-Cardenio Episode in Don Quijote: A Postmodernist Play*, MLN Modern Language Notes, Vol. 107, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1992), pp. 205-219

López Castaño, Oscar. “La importancia de la fábula de Cardenio en el Quijote” *Lingüística y Literatura*, (1991): 109-20

Martín Morán, José Manuel, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 1986, pp. 27-46

Oriel, Charles, “Narrative Levels and the Fictionality of *Don Quijote*, I: Cardenio's Story”, *Cervantes* 10.2 (1990): 55-72

Percas de Ponseti, Helena. “Luscinda y Cardenio: autenticidad psíquica frente a inverosimilitud novelística” en Ellen M. Anderson and Amy R. Williamsen (eds.) *Ingeniosa Invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1999

Resina, Joan Ramon, *Medusa en el laberinto: Locura y textualidad en el Quijote*, en MLN *Modern Languages Notes*, Vol. 104, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1989), pp. 286-303

Romero Muñoz, Carlos (ed.), *Le mappe nascoste di Cervantes*, Atti del Colloquio internazionale In limine al 4° centenario del *Quijote* (1605), Treviso: Santi Quaranta, 2004

Satake, Kenichi, “*En torno a Cardenio en el Quijote: locura, suerte y honor*”, en *Anales Cervantinos*, 24, 1986, pp. 93-102

Taylor, Gary, *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the lost play*, Oxford: Oxford University Press, edited by David Carnegie and Gary Taylor, 2012

Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las Novelas Ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo : Editorial Academia del Hispanismo, 2010

Van Beysterveldt, A.A., *Reépercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la “Comedia Nueva” espagnole*, Leiden : Brill, 1966