

# **La presencia del *Quijote* en las recreaciones de Cervantes como personaje de ficción en la narrativa española en torno al IV centenario (2014-2016)**

Santiago López Navia

Universidad Internacional de La Rioja

Cátedra de Estudios Humanísticos Felipe Segovia Martínez  
(Universidad SEK, Santiago de Chile)

## **1. INTRODUCCIÓN: DETERMINACIÓN DEL CORPUS**

Es un hecho más que acreditado que las novelas y cuentos en los que Cervantes es recreado como un personaje literario no dependen exclusivamente del estímulo que suponen las conmemoraciones, pero es muy fácil entender que la tendencia a recrear su vida y su universo literario refuerza significativamente su impulso al calor de los aniversarios.

Por lo que respecta al periodo próximo a la celebración del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote* y la muerte de Cervantes, y de acuerdo con mi sencilla propuesta de clasificación [López Navia, 2008: 570-572], el corpus del que me propongo dar cuenta comprende siete novelas publicadas en España entre 2014 y 2016. Al primer grupo, al que se adscriben las novelas y cuentos en los que se recrea parcial o totalmente la biografía de Cervantes poniendo de relieve su protagonismo, pertenecen, por orden cronológico, *La sombra de otro* de Luis García Jambrina [2014], *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* de Juan Eslava Galán [2015] y *El hidalgo que nunca regresó* de Carlos Luria [2016]. Al segundo grupo, en el que se insertan las obras narrativas cuya temática principal trasciende la recreación de la biografía de Cervantes y en las que este aparece como personaje con mayor o menor relevancia, pertenecen, siguiendo el mismo criterio, *El reino de los hombres sin amor* de Alfonso Mateo-Sagasta [2014] y tres novelas publicadas en abril de 2016: *Señales de humo* de Rafael Reig, *El ingenioso hidalgo de Álvaro Bermejo* y *Musa décima* de José María Merino.

En mi trabajo me propongo reflexionar sobre los clarísimos guiños textuales que en estas obras se hace a la literalidad del *Quijote*; su presencia, su sentido y su génesis; la huella de sus personajes y la siempre alargada sombra del apócrifo.

## **2. LOS GUIÑOS AL TEXTO**

El aparato metaficcional de las recreaciones narrativas de la biografía cervantina se nutre de determinados fragmentos que remiten, de forma muchas veces literal, al texto original del *Quijote*, definiendo la ilusión de una transtextualidad que suscita en el lector la impresión de que los episodios de la recreación ficticia de su vida son la explicación de la literalidad de su obra.

En *La sombra de otro* de García Jambrina las primeras palabras que emplea Cervantes ante el librero Francisco de Robles para reivindicar la legítima propiedad intelectual de su *Quijote* son muy fáciles de reconocer:

—Pues sabed que para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno. Y ese tal Avellaneda no es más que un ladrón y un bellaco, y vos sois su cómplice, por comerciar con mercancía robada. [García Jambrina, 2014: 328]<sup>1</sup>

En el momento en que Segura ya ha depuesto toda forma de hostilidad hacia Cervantes y nace entre ellos una sentida amistad, este le confiesa a aquel su sentimiento de ser «padrastro más que padre» [García Jambrina, 2014: 367] de sus obras, y muy especialmente del *Quijote*<sup>2</sup>.

La duquesa de Arjona, uno de los personajes femeninos con más peso en la recreación narrativa de Eslava Galán, se refiere a Cervantes como hombre «de altas prendas», pero al mismo tiempo «más versado en desdichas que en versos» [Eslava Galán, 2015: 21], como dice exactamente el cura a propósito de quien dice ser su amigo en el capítulo I, 6 de la novela original, y respondiendo a las noticias que le trae Dorotea de Osuna sobre la fama de la primera parte del *Quijote*, Cervantes celebra saber tan buenas nuevas de «este pobre hijo de mi entendimiento» [Eslava Galán, 2015: 87]<sup>3</sup>.

En su conversación con la duquesa de Arjona, en la que le refiere las peripecias de sus hermanas las Cervantinas, Andrea declara, citando a sus padres y hermanos, «que la libertad es el máspreciado don de las criaturas racionales y no se debe rendir ante nada ni ante nadie» [Eslava Galán, 2015: 182]. Está muy clara la relación con la declaración de don Quijote cuando, libre de los asedios de Altisidora, le dice a Sancho en uno de los fragmentos más citados de la novela de Cervantes correspondiente al capítulo II, 58: «La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos». Por otra parte, y encareciéndole a Dorotea el valor de los libros que posee, Cervantes le dice que «el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho» [Eslava Galán, 2015: 99], exactamente igual que dice el mismísimo don Quijote en el capítulo II, 25 del original cervantino al mostrar su admiración por lo que de él sabe el mono adivino de Maese Pedro.

A veces es el narrador de *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* quien parafrasea las palabras de don Quijote, como ocurre al comienzo del capítulo 28 de la novela de Eslava Galán, en el que sabemos que Cristóbal de Villarroel, alcalde de casa y corte empeñado en el esclarecimiento del caso Ezpeleta, empieza su día de buena mañana «abandonando las ocosas plumas», con una secuencia que, salvando el verbo («abandonando» en vez de «dejando», como consta en el original), nos remite a la proyección narrativa que practica el protagonista imaginando en el capítulo I, 2 del *Quijote* las palabras que de él quizá escriba el sabio historiador que, según su imaginación, está a cargo de sus cosas.

Más adelante, y hablando con Dorotea acerca del sentido del *Quijote*, Juan Velázquez de Velasco, espía mayor de la corte de Felipe III, se refiere a «la melancolía que recorre todo ese libro que hace reír al vulgo y da que pensar a los discretos y avisados» [Eslava Galán, 2015: 252,] resumiendo con otras palabras el espíritu que comprende la significativa amplitud de lecturas e interpretaciones que, según le dice Sansón Carrasco a don Quijote en el capítulo II, 3 de la novela de Cervantes, concita la primera parte de la obra, «porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la

1 Es evidente la coincidencia con las palabras atribuidas a la pluma de Cide Hamete Benengeli en el capítulo II, 74 del *Quijote*: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir». Siglo siempre la edición de Martín de Riquer [1980].

2 Recuérdense las palabras del narrador en el prólogo al *Quijote* de 1605: «Pero yo, que aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote».

3 Como «hijo del entendimiento» entiende el narrador su libro en el mismo prólogo de la primera parte del *Quijote*.

manosean, los mozos lo leen, los hombres la entienden y los viejos lo celebran». Mucho más fiel a esta frase literal del *Quijote*, sin embargo —y exceptuando el pronombre personal que hace referencia al antecedente, que en la novela de Eslava Galán es el sustantivo «libro» y no «historia», como en el texto original—, es la que le dice Andrea a su hermano Miguel para encarecerle que su libro gusta a todo el mundo y además triunfa en la corte: «los niños lo manosean, los mozos lo leen, los hombres lo entienden y los viejos lo celebran» [Eslava Galán, 2015: 181].

El Miguel de Cervantes que coprotagoniza *El ingenioso hidalgo* de Álvaro Bermejo emplea exactamente las mismas palabras que pronuncia don Quijote en el capítulo I, 18 del original cervantino para justificar ante Sancho Panza los vastos conocimientos que debe acreditar un buen caballero andante, a tiempo de justificar ante el Greco su voluntad de alistarse en la compañía de Diego de Urbina siguiendo el ejemplo de Garcilaso, militar y poeta como él mismo: «que nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la lanza» [Bermejo, 2016: 56].

Por fin, en *El reino de los hombres sin amor* de Alfonso Mateo-Sagasta, Veronique Bodineau, dama de la reina a quien Isidoro de Montemayor conoce en la embajada de Francia, se hace una pregunta muy significativa a propósito de las atenciones que un genio como es Miguel de Cervantes debería recibir por parte de su país: «—¿Cómo es posible que España no saque para él una buena pensión del Tesoro público?» [Mateo-Sagasta, 2014: 341]. Esta pregunta tan oportuna obtiene una respuesta que no lo es menos por parte del embajador Nôel Brûlart de Sillery: «—Quite, quite, madame Veronique [...] Es la necesidad la que le hace escribir. Nosotros debemos rogar al cielo para que lo mantenga en ella, de modo que la pobreza le estimule el ingenio y nos enriquezca a los demás con sus obras». [Mateo-Sagasta, 2014: 342]. Este intercambio de opiniones entre ambos es trasladado más adelante por Isidoro a Francisco Márquez de Torres, capellán del cardenal Sandoval y Rojas, a quien anima a reflejarlo en su aprobación de la segunda parte del *Quijote* justificando, ante las prevenciones de su interlocutor, que la anécdota quedaría bien en un libro así, que no es serio, y haciéndole ver que muy probablemente le haría gracia al mismo Cervantes. En el diálogo entre madame Bodineau y el Brûlart de Sillery que recrea Mateo Sagasta tenemos, pues, el guiño a un fragmento de la aprobación original de la segunda parte del *Quijote* que Márquez de Torres firma en Madrid a 27 de febrero de 1615, y que nos resulta muy fácil localizar, en el que la voz de la dama de la reina y el embajador de Francia es ahora tomada por dos hombres sin identificar:

Halleme obligado a decir que [Cervantes] era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: «Pues ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sostenido del erario público?» Acudió otro de aquellos caballeros con este pensamiento y con mucha agudeza, y dijo: «Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo».

El juego de la recreación, así, nos invita a la ilusión de aceptar que el texto original de la aprobación de Márquez de Torres es una paráfrasis del diálogo entre dos personajes —ficticio madame de Bodineau y real Brûlart de Sillery— que se han cruzado en el camino del protagonista de la novela de Mateo-Sagasta, recurso lúdico que, como es común en las recreaciones biográficas, otorga un nuevo sentido, a veces muy atractivo, a la realidad que ya conocemos.

### 3. LA PRESENCIA, EL SENTIDO Y LA GÉNESIS DEL QUIJOTE

En *La sombra de otro*, siguiendo a Cervantes —que ha viajado a Barcelona con la ilusión truncada de formar parte del séquito que iba a acompañar al conde de Lemos a Nápoles—, Antonio de Segura, sombra permanente de Miguel desde que este le hiere en 1569, se le aparece

en la playa de la ciudad disfrazado de don Quijote y a caballo de Rocinante en un momento crítico de su rival, aparentemente dispuesto, en su desesperación, a poner fin a su vida arrojándose al mar desde unas altas rocas. Bajo la identidad del protagonista de su principal novela, Segura reprocha a un Cervantes falto de fe que no haya escrito por fin la segunda parte de su historia y le desafía a singular combate con la condición de que, si pierde, acepte regresar a su casa y terminar su obra, y si gana, será su principal creación quien acepte desaparecer para siempre regresando al reino de las Musas. Aunque Cervantes se bate bien, es Segura el que obtiene la victoria en el lance y exige al vencido que cumpla su compromiso.

Sin embargo, y como Miguel se retrasa en su cumplimiento, Segura vuelve a aparecersele en Madrid caracterizado como don Quijote una noche lluviosa en la que aquel regresa ebrio a su casa, reclamándole el cumplimiento de su palabra y haciéndole saber que, precisamente porque su autor ha faltado a ella, se encuentra en «una especie de limbo» [García Jambrina, 2014: 314] del que no podrá salir mientras siga desistiendo de su compromiso. Ante la resistencia de su creador, el falso don Quijote refuerza sus argumentos aduciendo que ha recibido un mensaje del padre de Cervantes instándole a perseverar en su obra, recurso que no acaba de surtir el efecto deseado por el escaso peso del ejemplo que Rodrigo supuso para Miguel, que además tiene la dolorosa sensación de que morirá tras concluir la segunda parte de su *Quijote*. La sensación se refuerza con las interpretaciones fatales que hace Cervantes de determinadas circunstancias que para él tienen un significado especial:

Al poco de volver de Barcelona, me crucé en la calle con mi hija, que, como de costumbre, no me saludó, pues estaba muy disgustada conmigo. Traté de seguirla, pero ella me esquivó. Después, me encontré con unos muchachos que estaban riñendo a la puerta de una casa, y de repente uno le dijo al otro: «No te canses, que no la has de ver en todos los días de tu vida». Y eso no sé por qué, me conmovió de tal manera que, enseguida, pensé que debía de tratarse de un mal augurio, de una mala señal. [García-Jambrina, 2014: 315]

Por este motivo, y para eludir los malos augurios, Cervantes confiesa a Segura, el falso don Quijote, que a lo largo de los últimos años ha intentado distraerse de su principal tarea pendiente escribiendo otras obras y concibiendo nuevos proyectos hasta que, concluido el *Viaje del Parnaso* y desazonado por la indecisión, se abandonó al alcohol.

Como puede apreciarse en la recreación de García Jambrina, de las dos peripecias narradas se desprende la conclusión de que Cervantes tomó sendas ideas para la construcción de la segunda parte de su obra: el combate contra Segura, convertido en su principal personaje en Barcelona, inspirará la batalla entre este y Sansón Carrasco en el capítulo II, 64, y la frase escuchada a los muchachos que discuten a la puerta de una casa en Madrid tienen su reflejo en la que, en plena discusión por una jaula de grillos, pronuncia otro dirigiéndose a su compañero en el capítulo II, 74: «—No te canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida».

En *Misterioso asesinato en casa de Cervantes*, doña Dorotea de Osuna<sup>4</sup>, la original y atractiva investigadora requerida por la duquesa de Arjona para investigar los hechos del escabroso caso Ezpeleta, inquieta a la beata Isabel de Ayala, indiscreta donde las haya y siempre al cabo de la calle, acerca de cuánto hay de verdad en el caso Ezpeleta y su relación con la conducta de las Cervantinas, y ella, además de explayarse sobre el asunto, no oculta su opinión en el sentido de que el *Quijote* es un libro «pecaminoso [...] imaginado para distraer a los cristianos de sus

<sup>4</sup> No creo que sea ni mucho menos casual que Eslava Galán haya querido que su protagonista se llame precisamente «Dorotea de Osuna». Recordemos que es precisamente Dorotea quien adopta en el *Quijote* la fingida identidad de la princesa Micomicona (I, 29 y capítulos siguientes) y en un gracioso despiste dice haber desembarcado precisamente en Osuna, en donde, como muy bien observa don Quijote, no hay puerto de mar. Recordemos que el cura sale oportunamente al quite matizando que «después que desembarcó en Málaga, la primera parte donde oyó nuevas de vuestra merced fue en Osuna», (1,30).

devociones. Solo por eso debiera quemarlo el Santo Oficio y al que lo escribió con él. Esos entretenimientos de gente ociosa son pasaporte por el que se nos cuela el diablo» [Eslava Galán, 2015: 49].

La misma Dorotea le reporta personalmente a Cervantes la fama que ha alcanzado la primera parte de su *Quijote* y se interesa por el detalle del robo del asno de Sancho Panza —recuérdese, en la novela original, el famoso descuido evidenciado en el capítulo I, 23 y las explicaciones que aducen los diferentes personajes en II, 3—, que no le quedó claro tras la lectura de la obra, así como por la posibilidad de que don Quijote y Sancho Panza fueran a protagonizar nuevas aventuras en un libro futuro. Cervantes resuelve la primera duda aclarando que se trataba de «un olvido que ya se estaba subsanando con una adenda para futuras ediciones de la novela» [Eslava Galán, 2015: 89], y contesta al interés que Dorotea muestra por la posible continuación de la obra manifestando su desánimo para seguir escribiendo tras el golpe que ha supuesto la injusta prisión que ha sufrido como consecuencia del caso Ezpeleta, así como su interés por dedicarse a tiempo completo a «ciertos negocios de grano y alcabalas que ahora traía entre manos» [Eslava Galán, 2015: 89], si bien no deja de pensar «en nuevos trances para el Quijote [...], por si alguna vez me animara a escribirlos» [Eslava Galán, 2015: 96]. En relación con esta posibilidad, y además de demostrar un acreditado conocimiento del *Quijote* de 1605, Juan Velázquez de Velasco, espía mayor de la corte, muestra su deseo de que Cervantes prosiga su obra y «no se olvide de ese hidalgo que, quizás sin saberlo él, representa la figura de la triste España» [Eslava Galán, 2015: 262]. La misma esperanza concibe el mismísimo duque de Lerma, que le pregunta a Dorotea qué sabe acerca del caso y conoce por ella que, según parece, el autor «está barruntando nuevas aventuras y [...] si encuentra el sosiego necesario las escribirá» [Eslava Galán, 2015: 269].

Rosa, una de las principales protagonistas de *El hidalgo que nunca regresó* de Carlos Luria —y cuyo cariñoso nombre es Dolça, evidente trasunto de Dulcinea—, introduce a Miguel en la lectura de los libros de caballerías en los días en los que le acoge en su casa de Barcelona tras haber sido salvada por él de una agresión en plena calle. Por ella lee el *Tirante el Blanco* y el *Palmerín de Inglaterra*, y a partir de esta lectura él, que es por encima de todo poeta, descubre algunas bondades de la literatura caballeresca y en general de la novela:

Al cabo de seis horas Tirante y Palmerín se le habían metido en el corazón con la energía de una daga de luz; [...] le había fascinado su afán integrador: si la poesía era una puerta abierta, pensó, la novela era un universo acabado. Y si bien seguía aborreciendo las peregrinas invenciones caballerescas, que nada tenían que ver con la realidad, debía reconocer que aquellos dos personajes eran verdaderos como la luz del sol, y que la prosa no era tan mal invento después de todo. [Luria, 2016: 94]

De hecho, y tal como le confiesa Miguel a su anfitriona, la lectura de los libros que ella le ha prestado le ha hecho «sentir mejor que si estuviera entre los pájaros de la isla Barataria» [Luria, 2016: 95], un país imaginario que, según aclara, inventó como parte de un ejercicio literario que le impuso en su día su maestro López de Hoyos y que responde a un nombre que en su momento le gustó y aún le sigue gustando entonces. Además Cervantes le explica a Rosa que aquel lugar imaginario se hizo tierra real cuando visitó la villa de Alcalá de Ebro sirviendo como paje al cardenal Acquaviva:

Cuando crece el río, esta villa se convierte casi en una isla, un territorio amable y montaraz, suelto de pájaros y vegetación y gobernado por unos duques que como todos los duques son ociosos y cansinos, y por eso no hay que prestarles más atención de la debida. [Luria, 2016: 96]

La ilusión que se pretende crear está clara: Cervantes va ahormando su actitud con respecto a la creación literaria en general y al género en el que alumbrará el *Quijote* en particular, y en ese proceso de gestación van surgiendo los motivos y las inspiraciones que después se plasmarán en la obra. Es además muy significativa, insisto, la influencia literaria que Dolça tendrá en el proceso creativo de Cervantes, a quien encarece el *Amadís*, el *Poema de Mío Cid* «y los amoríos entre Lancelot y la reina Ginebra» [Luria, 2016: 178].

Por otra parte, Miguel conoce personalmente a Su Alteza, sobrenombre del amable, pintoresco y desquiciado personaje que vive de la caridad en el puerto de Barcelona y que, en su desvarío, cree ser el hijo del rey de Francia. Ante la extrañeza que siente por lo que considera una expectativa inútil, Dolça le hace ver a Miguel que la vida de Su Alteza tiene un sentido a la luz del objetivo que le anima y de la fe con la que lo persigue. Esta reflexión supone un estímulo evidente para el futuro alumbramiento del protagonista y del principal eje temático del *Quijote*, y Miguel se siente conmovido por la simpatía que le inspira «una locura tan amable y confortable» como la que caracteriza a Su Alteza:

No respondió Cervantes, sino que se quedó pensativo, y el aspecto concentrado de su cara demostraba que un relámpago había circulado por su pensamiento [...] Fue una idea escurridiza como una ardilla la que cruzó su mente y se refugió en algún rincón apartado, lista para aparecer a grandes brincos en el momento menos pensado. La cordura y la locura. Intuyó Cervantes que necesitaba más tiempo en ello, atrapar esa ardilla y tranquilizarla y luego alimentarla para que creciera. [Luria, 2016: 151]

En todo caso, y tal como sugiere a Miguel el hijo de Dolça —verdadera identidad, como aquel acaba intuyendo, de Rocamaura, su joven interlocutor a lo largo de toda la novela— el alejamiento de Barcelona y el incumplimiento de su voluntad de regresar junto a ella supuso que Cervantes no hubiera sido tan feliz como ambos habrían deseado, pero muy probablemente fue la clave para que pudiera escribir su principal obra.

En tanto autor, Cervantes asume las particulares circunstancias en las que se ha gestado un libro que empezó a escribir en la cárcel de Sevilla, lo cual ocasionó que saliera «seco, avellanado, algo antojadizo y con el ingenio resfriado» [Luria, 2016: 204]. La relación con el prólogo del *Quijote* de 1605 es evidente:

Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo [...], bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido tiene su habitación?

El sintagma «ingenio resfriado» remite, sin embargo, al «resfriado ingenio» con el que la pluma de Benengeli, que encarna su reivindicación de legítimo autor de la obra, alude a Avellaneda en el último capítulo del original cervantino.

Durante su estancia en la cárcel, y gracias a la variopinta muestra de maleantes allí recluidos, Cervantes ha sido capaz de aprender numerosos refranes, detalle que justifica uno de los rasgos más reconocibles de la expresión de Sancho Panza. También en tanto autor Miguel se sabe dueño de su obra y del destino de su protagonista, y le anuncia a Rocamaura que don Quijote, provocando la inconsolable tristeza de Sancho, morirá al final como consecuencia de su vejez y de la recuperación de su cordura, pero también para evitar «que alguien vaya a publicar una tercera parte mentirosa» [Luria, 2016: 206], muy en sintonía con la voluntad que manifiesta Benengeli en sus últimas palabras del capítulo II, 74 cuando dice que don Quijote «real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva». Es la voluntad de autor que manifiesta un Cervantes que se sabe al final de su vida al

igual que nos dice en el *Persiles*: «Yo tengo ya un pie en el estribo, y pronto no quedarán de mí ni los pedazos» [Luria, 2016: 207]<sup>5</sup>.

El Cervantes recreado por Carlos Luria parece ser especialmente consciente del verdadero sentido de su creación. Así, el hecho de que el *Quijote* sea una obra que pone en solfa el propio país en el que se escribe marca la diferencia entre España e Inglaterra, y esto justifica para Cervantes que un autor como Shakespeare no hubiera sido capaz de escribir una obra así. De esto no se desprende que Cervantes rechace a los ingleses, consciente como es de que fueron los primeros en traducir su principal obra, además de elogiarla de forma muy significativa. Miguel aprecia esta actitud porque está orgulloso de su creación, gracias a la cual ha sido capaz de dar una lección «a los cuatro almidonados y envidiosos a quienes costaba creer que un soldado pobre, manco y cincuentón pudiera escribir nada de nada» [Luria, 2016: 203] y en la que, como dice a renglón seguido, ha sido capaz de proyectar el que él considera el mejor rasgo de su propio carácter, «que es de encontrar contento en los quebrantos, acomodo en la escasez y alegría en el aprendizaje. Y confiar en la suerte, aunque ande esquiva». Esa misma seguridad que ampara su autoría hace presumir a Miguel que su obra permanecerá en el tiempo, porque «dentro de mil años [...] los hombres seguirán viendo gigantes donde solo hay molinos, y al reírse del Quijote se reirán de sus propios temores, y así dejarán de tenerles miedo» [Luria, 2016: 206].

En *El ingenioso hidalgo* sabemos por Cervantes que, a tiempo de conocerlo, la figura del Greco le recordó a quien tiempo después sería el protagonista de su principal obra, que ya estaba entonces gestándose en su mente: «Por tu facha, cuando te vi por primera vez, me hiciste pensar en un caballero andante que me ronda desde hace años, un Belianís de Grecia, pero a la española» [Bermejo, 2016: 140]. Más adelante, Cervantes le explica a su amigo que la lectura del *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais le ha inspirado hasta el punto de que él mismo ha empezado a escribir una obra que lo replica: «Me figuro a un hidalgo viejo y desmedrado que se cree Amadís, a quien acompaña un escudero tal que un odre andante» [Bermejo, 2016: 285]. Estas palabras surten en el artista un efecto contundente y rayano en la alucinación, porque en el mismo contexto el Greco ve en los personajes creados por su amigo a aquellos dos tipos «como surgidos de un romance de caballerías» con los que, como luego explicaremos, se encontró un día en La Mancha. Por otra parte, Miguel aprecia evidentes concomitancias entre los temas propios de sus respectivos procesos creativos: «Tus santos tienen mucho de mis caballeros andantes y mis hidalgos extravagantes [...] Con los míos hago reír a los cuerdos, tú hablas con la luz para decirles que están ciegos» [Bermejo, 2016: 288]. Por si fuera poco Cervantes le dice al Greco que es «el nuevo don Quijote de Toledo» [Bermejo, 2016: 299], en una de las varias muestras de una actitud un punto desconcertante que se afirma aún más cuando Francesco, ayudante de Doménikos, le refiere a su maestro que se ha encontrado a Miguel caminando por la calle en un trance propio de una más que evidente alteración:

La última vez que me lo crucé iba por la calle hablando solo en aljamiado. «¿Acabarás algún día de perder el juicio, amigo Miguel?», le pregunté. «Y sabéis qué me contestó? «Chitón, preboste, que el moro se me confunde». «¿Qué moro ni que niño muerto?», volví a preguntarle. Y él, con un simple guiño, abrazó el aire diciéndome: «Este que me acompaña. ¿Es que no lo ves? Se llama Cide Hamete Benengeli, y me está dictando al oído la novela con la que ganaré fama eterna». Así lo vi perderse por la Chapinería, platicando como un lunático con esa suerte de berenjena invisible, y punto en boca. [Bermejo, 2016: 339]

<sup>5</sup> Me refiero, claro está, a los versos con los que Cervantes se dirige al Conde de Lemos en la dedicatoria del *Persiles*, modificando los tres primeros de una quintilla que, como bien sabemos, era muy conocida en los Siglos de Oro: «Puesto ya el pie en el estribo,/ con las ansias de la muerte,/ gran señor, esta te escribo». Sigo la edición de Carlos Romero [1997].

Bermejo nos aporta en su recreación biográfica de Cervantes una nueva visión de Benengeli, convertido aquí en una suerte de numen con vida propia que insufla al creador los principales motivos de su inspiración, que subyace de forma muy evidente al proceso de creación del *Quijote*. De hecho, y siempre en medio de una nueva conversación con el Greco, Cervantes le dice que debe su inmortalidad a «alguien que puso en mis manos cierto manuscrito» [Bermejo, 2016: 412] en evidente relación con el fragmento antes citado, relación expresa que también establece Cervantes recordando lo que a su debido tiempo le había contado Francesco a su maestro, y se retoma una vez más cuando Miguel aclara que Benengeli es el autor que él ha inventado para sí mismo. Estas manifestaciones abonan el carácter excéntrico de Miguel que, entre otros contextos, vuelve a manifestarse en el punto en el que, en una nueva conversación con su amigo Doménikos, y volviendo a suscitar su estupor, le dice que una vez se encontró con Merlin en la cueva de Montesinos, y también cuando le explica que él está escribiendo la historia del señor de Orgaz, centro del cuadro del Greco que recrea su entierro, aunque en esa historia, que en todo caso aborda el mismo asunto, el protagonista lleva otro nombre. Cervantes insiste constantemente en las similitudes que hermanan las creaciones de ambos:

Muchos de tus lienzos encierran historias contadas a la manera bizantina, las mismas en las que yo estaba antes de conocerte. Mis personajes desertan de la antigua nobleza que es patrimonio de los Aquiles y los Patroclos, se mezclan con el vulgo y hablan en la lengua llana de todos los días. ¿Y qué decir de tus modelos? Rebosan las mismas agonías que mi Caballero de la Triste Figura, son tan flacos y perpendiculares como llamas, exageradamente castos, siempre melancólicos. La única diferencia es que yo me río de mis penas, a la manera del Orlando original, ese que en medio de cualquier catástrofe suelta la sal de la ironía, y tú aún no has aprendido a hacerlo. [Bermejo, 2016: 457]

Las concomitancias entre «El entierro del señor de Orgaz» y el *Quijote* son muy evidentes para Cervantes. Entre otras claves que obviamos porque nos parecen traídas por los pelos —legítimamente en todo caso por mor de la ficción—, Miguel apunta a un don Quijote «vencido, pero no muerto [...] Igual que tu señor de Orgaz, mi don Quijote vivirá más que nosotros» [Bermejo, 2016: 458] y se afana en poner en evidencia el poder simbólico de las palabras:

Puedes cogerlas en su sentido literal, pero también encierran claves ocultas a los simples. Mi cueva de Montesinos, ¿en qué se traduce? Muy fácil: monte del sino, o del destino. Un monte hacia abajo, un monte inverso donde mi don Quijote accede al conocimiento secreto de todos los tiempos. [Bermejo, 2016: 459]

Esta es la aportación acaso más significativa de *El ingenioso hidalgo*: la apelación a la interpretación esotérica, que tiene sentido cuando cuelga de la percha de la ficción, pero no se sostiene cuando alumbría ciertas interpretaciones pretendidamente serias que rozan el alarde, por no decir el delirio<sup>6</sup>. En la novela de Bermejo el lenguaje simbólico y la actitud esotérica de Cervantes se justifican a la luz de su pertenencia a la *Familia Charitatis*, grupo herético que frecuenta cultos secretos en el que también militan Arias Montano, Covarrubias, Lope, el obispo Carranza y Góngora entre otros.

Otros aspectos del sentido del *Quijote* quedan revelados en el diálogo entre Cervantes y el Greco, tan presente a lo largo de toda la obra, en el que el primero encuentra ciertas con-

<sup>6</sup> Remito a mi estudio de las que yo denomino «interpretaciones esdrújulas» del *Quijote* [López Navia, 2011], afanadas en encontrar explicaciones de naturaleza esotérica para determinados fragmentos de la novela o para determinados episodios y circunstancias de la vida de Cervantes. No es este ni mucho menos el caso de otros estudios serios y rigurosos en los que se estudia la presencia de determinados aspectos de corte mágico o trascendente en la obra de Cervantes y sus recreaciones. Véanse, en este sentido, los estudios de Lara [2016] y García Jiménez [2016].

comitancias con el segundo. Así es en el verdadero significado de *La Mancha*, que no es otro sino la mancha del honor que para Miguel supone la prisión de Sevilla por la acusación de haberse apropiado de su recaudación como comisario de abastos al igual que la que pesó sobre el padre del Greco cuando este era caballero en Candia, la «doble verdad» que aproximan a don Quijote y a Sancho con dos actitudes tan diferentes como la de «el Greco que vive a un paso de la mística y el Greco que litiga a muerte por sus pagos» [Bermejo, 2016: 508] o las similitudes que pueden establecerse entre Jerónima, la mujer a quien ama el Greco, y la Dulcinea cervantina. Aunque el Greco aduce ciertas reticencias ante los argumentos de Cervantes, acaba impregnándose de sus interpretaciones simbólicas hasta el punto de que el creador y su principal personaje se confunden en el cuadro de «El caballero de la mano en el pecho». Además, la mano en el pecho es la forma en que los miembros de la *Familia Charitatis* —a la que, como sabemos, pertenece Miguel— prestan su juramento:

Los dos están en él. Dos miradas en un mismo corazón, que alienta al compás del mío. Alonso Quijano y Miguel de Cervantes, padres del *Quijote*, parieron un hijo de sí mismo, pues Quijote —así me reveló su último secreto—, es otro nombre en clave que se traduce como «hijo de ti». [Bermejo, 2016: 515]

Por lo que le dice al conde de Lemos, Isidoro de Montemayor, protagonista y narrador de *El reino de los hombres sin amor* de Alfonso Mateo-Sagasta, es el responsable directo de que la dedicatoria del *Quijote* de 1605 fuese una copia de la escrita por Fernando de Herrera al marqués de Ayala en su edición de las obras de Garcilaso de la Vega de 1580. La explicación no tiene desperdicio:

Yo trabajaba en la imprenta de Cuesta cuando se montaron los pliegos del libro de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Había un lio enorme, el manuscrito original andaba despedazado entre más de una veintena de operarios que trabajaban componiendo a la vez un volumen de Blosio cuyo título no recuerdo. El caso es que cuando llegó el momento de componer la dedicatoria no apareció por ninguna parte el texto original de don Miguel y, como había mucha prisa, tuve que improvisar una. [Mateo-Sagasta, 2014: 228]

Como muy bien observa el conde de Lemos, esa improvisación consiste en transcribir literalmente el texto de Herrera. No se le puede pedir más a la magia de la recreación, que, por la vía de la ficción literaria, nos brinda una nueva explicación para una circunstancia que afecta a uno de los paratextos del primer *Quijote* exonerando a Cervantes de toda responsabilidad de lo que no fue sino un sonoro plagio que viene causando una considerable estupefacción entre los cervantistas.

Por otra parte, y gracias a madame de Bodineau, dama de la reina con quien, como ya hemos visto, Isidoro se encuentra en la embajada de Francia en Madrid, conocemos la exitosa difusión de *Quijote* en Francia por la traducción de Oudin, así como la existencia de la primera recreación narrativa de la primera parte de la obra, el anónimo y bilingüe *Homicidio de la fidelidad y defensa del honor*, inspirada en el episodio de Marcela y Grisóstomo y publicada en 1609<sup>7</sup>.

El narrador de *Señales de humo* de Rafael Reig se detiene en la relación de Cervantes y Lope. Por lo que respecta a la diferente actitud de ambos para con los nobles, el conjunto de capítulos del *Quijote* de 1615 en el que se recoge la estancia de don Quijote entre los duques es una venganza de Cervantes contra «la crueldad y ceguera de los poderosos» [Reig, 2016: 309], y la grandeza del autor se manifiesta por boca de don Quijote cuando, ante la sospecha de que la aventura del caballo Clavileño pueda ser una burla, declara que da gloria de haber

<sup>7</sup> Hablamos del *Homicidio de la fidelidad y la defensa del honor. La meurtre de la fidélité, et la défense de l'honneur* [1609] de la que vengo dando cuenta desde hace tiempo [López Navia, 1996: 269-270].

emprendido esta hazaña no la podrá escurecer malicia alguna» [*Quijote* II, 41]. En cuanto a las puyas literarias que evidencian su enemistad, el narrador da cuenta del verdadero sentido de los cuatro versos de las décimas atribuidas a Urganda la Desconocida en los versos preliminares de la primera parte («No indiscretos hieroglíficos/estampes en el escudo/que cuando todo es figura/con ruines puntos se envíen») en los que Cervantes tilda a Lope de fanfarrón [Reig, 2016: 328] y de la burla que hace del lema de Lope —*aut unicus, aut peregrinus*— en el verso final del soneto firmado por Amadís de Gaula: «tu sabio autor, al mundo único y solo». El éxito que obtiene Cervantes con el *Quijote*, en todo caso, no es «donde él quería» [Reig, 2016: 330], según dice el narrador, porque los intelectuales no tomaron su libro en serio.

Por fin, en *Musa décima* de José María Merino, Marina, la novia de Rai —hijo de la malograda Berta, enfrascada hasta su muerte en un estudio sobre la *Nueva Filosofía* de Oliva Sabuco de Nantes (1587)<sup>8</sup>—, retoma el proyecto de Berta dándole la forma de una novela en la que quiere justificar un encuentro entre Cervantes y la autora. Según la ficción urdida por Marina, este encuentro se produce en Alcaraz, en casa de la misma Oliva, de cuyo esposo, Acacio, Miguel resulta ser pariente lejano. La visita se enmarca en un alto en las tareas de Cervantes, a la sazón comisario de abastos para la dotación de la gran armada que iba a partir a la conquista de Inglaterra. Oliva conoce al autor del *Quijote*, pues, más o menos a tiempo de la aparición de su *Nueva Filosofía*, y después, en 1616, compra y lee la segunda parte de la novela de Cervantes, que con la primera, y en plena sintonía con el espíritu de la obra de Oliva, configuraba una

«nueva medicina» lectora, que rompía con las fantasías vacuas y pueriles de los libros de caballerías tradicionales para hablar con destreza verosímil de afectos como el valor y la generosidad, y de los extremos de cierta locura lúcida en la realidad de cada día. [Merino, 2016: 320-321]

Marina entiende que el imaginario encuentro que ella inventa entre Oliva y Miguel será la clave unificadora de su novela, de modo que la primera escribe al segundo una larga carta, con la que arranca la novela de Marina, en la que le refiere su lectura de las dos partes del *Quijote* y las relaciona con su vida y su propia obra:

Tras tantos años de no saber nada de vuestra merced, he tenido el placer de leer las nuevas aventuras que habéis escrito a propósito del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y su gracioso escudero Sancho Panza, y releer las primeras, y quiero manifestaros cuánto gusto y regocijo he tenido con ello, y hasta qué punto vuestro libro me ha sido útil para comprender el significado de mi *Nueva Filosofía* y de todo lo que sucedió en mi vida desde el momento en que tal libro salió de la imprenta. [Merino, 2016: 322]

En la propuesta metaficcional de Merino, Marina hace que la lectura del *Quijote* suponga para Oliva el descubrimiento revelador de que, en el fondo, ella misma «había actuado como una doña Quijota, al enfrentarse con todos los ejércitos de la medicina antigua sin otras armas que sus lecturas y su intuición» [Merino, 2016: 324].

## 4. LA HUELLA DE LOS PERSONAJES

### 4.1. DON QUIJOTE

Ya hemos visto antes que el peculiar refugiado del puerto, a quien todos conocen como Su Alteza, será el estímulo de la creación de don Quijote en *El hidalgo que nunca regresó* de Carlos Luria, y como ya hemos adelantado someramente, en *El ingenioso hidalgo de Álvaro Bermejo* el

<sup>8</sup> *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos* [1587]. No entraremos ahora a valorar el misterio de la verdadera autoría de la *Nueva Filosofía*, también atribuida a Miguel Sabuco, el padre de Oliva. En la ficción de Merino la autora es ella y a esto nos atenemos.

Greco y su aprendiz Francesco se encuentran en una venta de La Mancha, sin nombrarlo expresamente, con el mismísimo don Quijote en la vela de las armas en la venta, tal como lo conocemos a partir del capítulo I, 3 del original cervantino, si bien en su narración este capítulo se mezcla con el I, 17, en el que Sancho es manteado. Poco más adelante, tras topar «por los vastos espacios abiertos rebaños de ovejas que más parecían ejércitos» y «molinos con hechura de gigantes» [Bermejo, 2016: 202], elementos que a estas alturas no requieren explicación alguna de puro obvios, vuelven a reencontrarse con ellos y, a tiempo de beber del pellejo de vino que generosamente les ofrece Francesco, el caballero brinda «por el fervor de Dulcinea, la sin par reina del Toboso» [Bermejo, 2016: 203]. Movido por la extrañeza y una cierta admiración que le causan su apariencia y su actitud, Francesco pregunta a su criado, cuyo nombre tampoco conocemos por ahora, quién es su amo, a lo que contesta de una forma que no deja lugar a confusión alguna: «Este es el Caballero de la Triste Figura, redentor de doncellas y enderezador de tuertos, cuyas valerosas hazañas serán escritas en bronces duros y en eternos mármoles, por más que se canse la envidia en oscurecerlos y la malicia en ocultarlos» [Bermejo, 2016: 204]. El aludido, por su parte, reivindica su condición de caballero andante empeñado en llevar a cabo hazañas que abonen su fama y su gloria —de las que, según afirma a renglón seguido su escudero, ya ha dado cuenta su historia impresa en muchos países— y declara a sus interlocutores su intención de resucitar la caballería andante, misión ingrata y sacrificada donde las haya.

Ante la presunción de que el Greco está ante un caballero enamorado, el personaje, retomando claramente el espíritu de lo que don Quijote le dice a Vivaldo en el capítulo I, 13, le aclara que «no hay ninguno que no lo sea» [Bermejo, 2016: 205]<sup>9</sup>. Por si las señales de que estamos ante el mismísimo don Quijote no fueran suficientes, cuando el Greco pone en cuestión la existencia real de los caballeros andantes su interlocutor se altera en extremo reivindicándola y comparando la naturaleza de su condición con la que avala al Greco como artista y le espeta unas palabras extrañas que pretenden abonar el parangón y que tienen mucho de profecía:

Me habéis acompañado desde antes de conocernos y lo seguiréis haciendo después de que muramos, señor Doménikos. Por nuestras obras nos conocerán<sup>10</sup>. No os digo más, ni cómo ni por dónde. Averiguadlo vos mismo en vuestra andadura, que la mía ya va poniendo espuelas al camino, lo que vale por decir que en la tardanza va el peligro.<sup>11</sup> [Bermejo, 2016: 207]

#### *4.2. SANCHO PANZA, DULCINEA Y UNA POSIBLE ALUSIÓN A BENENGELI*

Francesco, el ayudante del Greco en *El ingenioso hidalgo* de Álvaro Bermejo, comparte con Sancho Panza cierta falta de comedimiento, así como un hambre a veces desaforada y su propensión al uso recurrente de los refranes, y como ya sabemos, el cariñoso apodo con el que todos conocen a la amable Rosa de *El hidalgo que nunca regresó* es precisamente Dolça. Como ya hemos apuntado, tenemos aquí, obviamente, el trasunto de Dulcinea, en la que, según la metaficción de Luria, Cervantes proyectará la impronta imborrable que le deja la mujer que lo acoge en Barcelona y de la que sin la menor duda se enamora muy sentidamente sin que su amor pueda verse fácilmente correspondido como consecuencia de su compromiso con el arrogante Joan de Requesens, a pesar de que queda claro que ella también acaba sintiendo algo muy profundo por Miguel.

9 «No puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón». [*Quijote*, I, 13]

10 Recuérdese que don Quijote dice en I, 4 que «cada uno es hijo de sus obras».

11 En el capítulo I, 29 del *Quijote* el protagonista dice precisamente que «en la tardanza dicen que suele estar el peligro».

En esta misma novela, y viajando desde Sevilla en dirección a Barcelona, Cervantes se encuentra con un arriero que le lleva camino de Córdoba en un carro cargado de berenjenas que se queja de que «ahora se le ha metido en la sesera a la gente que las berenjenas producen melancolía» [Luria, 2016: 124]. ¿Es casual esta combinación? Por una parte, un arriero, como aquel que, según se nos dice en el capítulo I, 16 del *Quijote*, «era uno de los ricos arrieros de Arévalo» del que además «el autor desta historia [...] hace particular mención porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo»; por otra parte, un cargamento de berenjenas. Me parece muy claro que aquí puede haber una velada alusión a Cide Hamete Benengeli, y si esa no es la intención del autor, no puede negarse en cualquier caso que la relación es muy evidente<sup>12</sup>.

## 5. LA SOMBRA DEL APÓCRIFO<sup>13</sup>

Como los esfuerzos de Segura —coprotagonista de *La sombra de otro* de Luis García Jambrina— para conseguir que Cervantes desbloquee su proceso creativo y cumpla su palabra no obtienen el resultado deseado, se propone conseguir un estímulo más contundente, y nada mejor que encargar a un escritor de relevancia que escriba una continuación apócrifa. El elegido es Lope de Vega precisamente por su amor hacia los libros de caballerías y su enfado con Cervantes por haber escrito una obra destinada a parodiarlos, «lo que, por cierto, demostraba que el propio Fénix de los Ingenios se había quedado en la superficie del *Quijote*, como tantos otros» [García Jambrina, 2014: 318]. Para conseguir su objetivo, Segura contrata a un matón para que le dé un susto a Lope una de tantas noches en las que vuelve a su casa tras un encuentro con una de sus amantes, y pocos días después le visita para hacerle saber que quien está detrás del ataque es precisamente Miguel de Cervantes. Segura sugiere a Lope la mejor manera de vengarse de la afrenta: anticiparse a la intención de su enemigo y escribir una continuación del *Quijote* de 1605, tarea que le entusiasma y para la cual cuenta con un nutrido grupo de colaboradores expertos en la imitación de estilos y géneros de muy diverso tipo y dispuestos a secundarlo. El plan de la obra (su argumento, el itinerario de los protagonistas, los nuevos personajes, el tono del texto) es urdido entre Lope y Segura, que por si fuera poco se beneficia de la complicidad con la criada de Cervantes, que le tenía al tanto del progreso de la segunda parte del legítimo *Quijote* e incluso le facilita la copia de algunas páginas. En un momento dado, sin embargo, Lope se aparta de la tarea, que considera reprobable, y lo mismo hace Cervantes en relación con su obra original, movido incluso por la tentación de destruirla, a la que no puede ceder porque su criada, siguiendo las instrucciones de Segura, la ha escondido.

En medio de esta colección de contratiempos, Segura y los colaboradores de Lope concluyen a toda prisa la redacción del apócrifo y lo publican bajo pseudónimo. Nada es casual: por una parte, el fingido Alonso Fernández de Avellaneda se llama precisamente Alonso en homenaje al verdadero nombre de don Quijote, Fernández por lo común del apellido en España y Avellaneda por el proverbio «Al villano, con la vara de avellano», en segundo lugar, el equipo de autores introduce a última hora algunos aragonesismos en el texto para abonar las sospechas sobre la autoría de Jerónimo de Pasamonte, al que no le faltaban motivos para enemistarse con el autor de la obra auténtica, distractiendo así a los lectores interesados en desvelar la identidad

12 Y así me lo confirmó el mismo Carlos Luria en la agradable conversación telefónica que mantuve con él el 19 de enero de 2018. Vaya desde aquí mi gratitud por su cordialidad y su valiosa colaboración.

13 Aunque en la novela que estudio en este trabajo, *El reino de los hombres sin amor*, no vuelve sobre ese tema, si alguien ha recreado con especial acierto desde la ficción el proceso de creación del *Quijote* de Avellaneda ese ha sido sin duda Alfonso Mateo-Sagasta en *Ladrones de tinta* [2004] de la que me he ocupado con detalle [López Navia, 2005 y 2007].

de los verdaderos autores (cuyo nombre y apellidos, en todo caso, no constan en la recreación de García Jambrina); a ello se añade un prólogo cocinado por dos colaboradores que arremeten contra Cervantes vindicando a Lope, y redactado con «tanta bilis que algunos se pensaron que lo había escrito el mismísimo Juan Blanco de Paz, el dominico que, siguiendo instrucciones mías, delató y calumnió a Cervantes durante los últimos años de su cautiverio en Argel» [García Jambrina, 2015: 323]. El remate de la máquina, igualmente orientado a despistar al lector, es el falso pie de imprenta del apócrifo, impreso en efecto en 1614 pero no en Tarragona, sino en los talleres de Sebastián Cormellas en Barcelona.

Para reforzar el impacto de la publicación del apócrifo en el desprevenido Cervantes, un misterioso mendigo (¿quizá el mismo Segura?) le lleva a su casa un ejemplar que desata su ira y su desazón. Miguel acude al establecimiento de su amigo Francisco de Robles, a quien reprocha que venda el libro. La respuesta de Robles es muy coherente: lleva años urgiendo a Cervantes a que concluya la segunda parte del legítimo *Quijote* precisamente para evitar lo que por fin ha acabado ocurriendo. La respuesta de Cervantes para reivindicar la paternidad de su obra es igualmente coherente y reconocible en la literalidad de la primera secuencia, tal como ya vimos en el apartado correspondiente del presente trabajo, pero su desazón ante el atentado de Avellaneda es tan grave que, ahora sí, parece dispuesto a abandonar definitivamente su proyecto hasta que ve la conveniencia de hacer de la necesidad virtud viendo también en el apócrifo una forma de homenaje a su verdadero *Quijote*.

Animado por la oportunidad, Miguel decide contraatacar en el ámbito de la ficción y retoma la escritura de la segunda parte de la obra imponiéndose durante varios meses un ritmo de una extraordinaria intensidad ajeno a cualquier tregua en el proceso creativo. En la legítima continuación de su propia novela, Cervantes hace que el auténtico don Quijote de la Mancha deje en evidencia al falso cambiando, por una parte, su destino inicial, que ahora es Barcelona en vez de Zaragoza, y manifestando, por otra, la conciencia de su verdadera condición como protagonista original de la verdadera historia. El resultado, según aprecia Segura, supera por su calidad a la primera parte por su riqueza, su profundidad y su coherencia, lo cual permitía que los protagonistas reforzasen su condición de tales y su autoconsciencia. A ello se añadía que don Quijote había depuesto una buena parte de su locura y Sancho Panza había hecho lo propio con su egoísmo y su grosería, y sobre todo

lo más importante es que, al final, don Quijote consigue una especie de arreglo o, si se prefiere, una componenda entre la realidad y los ideales, la historia y la poesía, lo que él es y lo que querría ser, si bien es cierto que, para ello, ha necesitado a otro, en este caso a Sancho, su fiel escudero, del mismo modo que este ha necesitado a su señor para lograr un apagño similar, lo que los hace inseparables. [García Jambrina, 2014: 333]

Obsérvese hasta qué punto se ha producido una evolución en la actitud de Segura con respecto a quien ya no es, a todas luces, su rival, sino su principal protector<sup>14</sup>: no solo ha sido el verdadero artífice, el verdadero estímulo de la continuación de la obra, sino que ha acabado convirtiéndose en el lector más cualificado para desentrañar el verdadero sentido de la genialidad de Cervantes.

Hablando con el joven Rocamaura, que viene a verle a Madrid desde Barcelona y que resulta ser el hijo de su amada Dolça, el Cervantes protagonista de *El hidalgo que nunca regresó* se refiere a Avellaneda en términos inequívocamente hostiles —«de profesión historiador menguado y de vocación traidor escrupulosos» [Luria, 2016: 24]— y advierte que le dará su merecido en su segundo *Quijote* haciendo, por ejemplo, que se desvíe a Barcelona en vez de ir a Zaragoza, como ocurre en el apócrifo.

14 «Pasé de ser su ángel destructor a ser su ángel de la guarda» [García Jambrina, 2014: 355].

En *El ingenioso hidalgo* de Álvaro Bermejo, según le confiesa Cervantes al Greco, el creador del apócrifo es fray Hortensio Félix Paravicino, y como consecuencia de esta revelación el artista, que inmortaliza al predicador en un famoso cuadro pintado en 1609, confiesa mirar con recelo a su modelo. Por fin, en *Señales de humo* de Rafael Reig los ataques a Lope de la segunda parte del *Quijote* guardan relación con el hecho de que este «sin duda algo había tenido que ver con la publicación del *Quijote* de Avellaneda» [Reig, 2016: 340].

En conclusión, la ilusión recreadora que suscitan las novelas de las que nos hemos ocupado nos invita a ver con la perspectiva de la ficción el proceso creativo del *Quijote*. Aceptamos el juego de saber que la superficie textual de la obra original transcribe a veces de forma literal frases tomadas de la recreación ficticia de su biografía. Aceptamos el juego de saber de hechos y circunstancias que inspiraron al Cervantes personaje a tiempo de escribir su principal obra, de la que responde ante los demás personajes estimulando sus expectativas o incluso respondiendo a ellas al ir construyendo la base de su futura elaboración temática o formal, a veces desde remotas influencias en las que, puestos a dar entrada a toda suerte de ingredientes, no falta la ilusión del esoterismo. Aceptamos el juego de saber de las razones que explican determinadas peripecias de la edición del texto original del *Quijote* y del sentido que a este le otorgan personajes y narradores que se pican de críticos e intérpretes e incluso justifican cómo se relacionan con ese texto sus entramados metaficcionales. Aceptamos el juego de saber que algunos de los principales personajes de la novela original están inspirados en los que comparten afanes y aventuras con el Cervantes recreado, y aceptamos el juego de saber cómo se desentraña el misterio que rodea y sigue rodeando por ahora la identidad del verdadero autor del *Quijote* apócrifo de 1614. Y aceptamos, en fin, el juego de saberlo todo al ritmo que marca la recreación del universo literario de Miguel de Cervantes, rica y fecunda siempre y en algunas ocasiones sorprendente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO [1609]: *Homicidio de la fidelidad y la defensa del honor. Le meurtre de la fidélité, et la défense de l'honneur*, à Paris, par Jean Richer.
- BERMEJO, ÁLVARO [2016]: *El ingenioso hidalgo*, Sevilla, Algaida.
- CERVANTES, MIGUEL DE [1980:] *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- [1997]: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- ESLAVA GALÁN, JUAN [2015]: *Misterioso asesinato en casa de Cervantes*, Barcelona, Espasa.
- GARCÍA JAMBRINA, LUIS [2014]: *La sombra de otro*, Barcelona, Ediciones B.
- GARCÍA JIMÉNEZ, SALVADOR [2016]: *La vida en ultratumba de Miguel de Cervantes (1616-2016)*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- LARA MARTÍNEZ, MARÍA [2016]: *Pasaporte de bruja. Volando en escoba, de España a América, en el tiempo de Cervantes*, Cuenca, Alderabán.
- LÓPEZ NAVIA, SANTIAGO [1996]: *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES.
- [2005]: «La intertextualidad quijotesca, la dialéctica Cervantes-Avellaneda y la recreación del universo literario barroco en *Ladrones de tinta*, de Alfonso Mateo Sagasta», en *Actas del XI Cologuio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl, ed. C. Park, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, pp. 385-397.
- [2007]: «*Ladrones de tinta*, de Alfonso Mateo-Sagasta (2004). La presencia de Cervantes y la crítica del *Quijote* de 1605» en *Cervantes y el Quijote. Actas del Cologuio Internacional (Oviedo, 27-29 de octubre de 2004)*, ed. E. Martínez Mata, Madrid, Arco/Libros, pp. 354-367.