

VOLVER AL *QUIJOTE* DE CERVANTES
REVENIR AU *QUICHOTTE* DE CERVANTÈS
(1615-2015)

Edited by David Alvarez Roblin



eHumanista
Journal of Iberian Studies

Santa Barbara

Anejos of Publications of eHumanista/Cervantes 2

2015

Editors

Antonio Cortijo Ocaña (University of California)

amcortijo@aim.com

Francisco Layna Ranz (New York University in Madrid; Middlebury College)

flayna@middlebury.edu

Associate Editor

Erin M. Rebhan

Editorial Board

Francisco Márquez Villanueva (†) (Harvard University)

Maria Augusta da Costa Vieira (Universidade de São Paulo)

Alberto Blecua (Universitat Autònoma de Barcelona)

Heinz-Peter Endress (Universität Freiburg)

Edwin Williamson (Oxford University)

Ruth Fine (Hebrew University of Jerusalem [האוניברסיטה העברית בירושלים])

Jean Canavaggio (Université de Paris X)

Georges Güntert (Universität Zürich)

Aurelio González (El Colegio de México)

Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona)

Isabel Lozano Renieblas (Dartmouth College)

José Manuel Martín Morán (Università del Piemonte Orientale)

Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University)

Antonio Carreño (Brown University)

Luce López Baralt (Universidad de Puerto Rico)

José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)

David A. Boruchoff (McGill University)

Giuseppe Grilli (Università di Roma)

Aurora Egido (Universidad de Zaragoza)

Juan Diego Vila (Inst. de Filología y Literaturas Hispánicas —Dr. Amado Alonso)

ÍNDICE

VOLVER AL *QUIJOTE* DE CERVANTES REVENIR AU *QUICHOTTE* DE CERVANTÈS (1615-2015)

INTRODUCCIÓN.....	i
I. — PRIMERA PARTE: EPISODIOS DEL <i>QUIJOTE</i> A NUEVA LUZ	
Augustin Redondo (Université de la Sorbonne Nouvelle – CRES/LECEMO): “Don Quijote y el arbitrismo. Del episodio del alcahuete (1605, I, 22) a su transmutación en el de la bajada del Turco (1615, II, 1)”.....	1
Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2 – UMR IHRIM): “Una historia de jaulas o cómo dialogan las dos partes de <i>Don Quijote de la Mancha</i> ”.....	10
Gaëlle Le Gal Grasset (Université Lumière Lyon 2 – UMR5037): “A comer, Señor Gobernador: Sancho Panza y la burla de los platos escamoteados (<i>Don Quijote</i> , II, 47)”.....	17
II. — SEGUNDA PARTE: “NOUVELLES CLEFS POUR RELIRE LE <i>QUICHOTTE</i> ”	
Pierre Darnis (Université Bordeaux Montaigne – AMERIBER): “Des <i>burlas aux veras</i> dans la quête de don Quichotte (<i>DQ II</i>), ou les <i>vraies</i> raisons du voyage <i>burlesque</i> à Saragosse (Tramas del <i>Quijote</i> -III-)”.....	27
Bénédicte Torres (Université Charles de Lille 3 – CRES/LECEMO): “Mise en scène du corps dans le <i>Quichotte</i> de Cervantès et d’Avellaneda: échos et écarts”.....	48
David Alvarez Roblin (Université de Picardie Jules Verne-CEHA/CERCLL): “Sancho Panza entre Cervantès et Avellaneda: de l’âne à l’âme”.....	59
Philippe Reynés (Université de Picardie Jules Verne – LESCLAP-CEHA/CERCLL): “Détour par la traduction et retour au texte source: traduire le vocabulaire musical dans la Seconde partie du <i>Don Quichotte</i> ”.....	70

Introducción

El conjunto de trabajos que presentamos en este monográfico es el resultado de una reunión de cervantistas que tuvo lugar en la Universidad de Picardie Jules Verne el pasado mes de noviembre.

El Ministerio de Educación francés consideró oportuno insertar, dentro de las temáticas obligatorias para los candidatos a puestos de profesores titulares y catedráticos de colegios e institutos de los años 2015 y 2016, el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Obra ya difícil para los estudiantes de lengua materna hispana, ha sido y seguirá siendo todo el año próximo un enorme reto para los opositores franceses. Por ello, siguiendo una costumbre establecida en el Centro de Estudios Hispánicos de Amiens (Universidad de Picardie Jules Verne), se decidió organizar una Jornada de estudios sobre la novela cervantina el 16 de noviembre de 2015, en la que se reunieron algunos de los mejores cervantistas franceses, asociándose después otros especialistas que por razones personales no habían podido asistir al evento.

No podemos dejar de recordar la situación trágica en la que tuvo lugar esta reunión, tres días después de los terribles acontecimientos terroristas que asolaron París. A pesar del contexto y del estado de conmoción generalizado, se mantuvo el encuentro. En aquellas circunstancias nos pareció que reflexionar sobre una obra que invita a entender el mundo como “ambigüedad” y cultiva la “sabiduría de la incertidumbre”, según la expresión acuñada por Milan Kundera, tenía mucho sentido.

El *Quijote* ya ha dado lugar a una cantidad ingente de trabajos y artículos. Sin embargo, sigue siendo una fuente de reflexión inagotable que alimenta todavía hoy en día multiplicidad de lecturas. Los trabajos aquí reunidos reflejan esta pluralidad de enfoques posibles, pero todos tienen ciertos rasgos comunes. En primer lugar, prestan la mayor atención a la letra del texto cervantino y, asimismo, al contexto (literario, político, económico...) en el que se gestó y se leyó la gran novela. De ahí el título *Volver al “Quijote” de Cervantes — Revenir au “Quichotte” de Cervantès (1615-2015)*, que insiste en la necesidad de un retorno al texto para que éste sea una palabra viva. En segundo lugar, todos los estudios aquí recogidos tienden a centrarse sobre todo en la Segunda parte de la novela, aunque en muchos casos la reflexión también abarque el texto de 1605. En tercer y último lugar, la noción de *escritura especular* está omnipresente a lo largo de estas páginas y casi podría decirse que esta noción es la que vertebra implícitamente el volumen.

La expresión *escritura especular* puede entenderse de distintas maneras: remite ante todo al juego de espejos entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615, pero también incluye el juego con la continuación apócrifa de 1614, que redobla el primero, complicándolo y enriqueciéndolo. Por fin, en un sentido más amplio, la *escritura especular* implica un conjunto de ecos y efectos de simetría propios de la Segunda parte de la novela cervantina, no menos fascinantes que los anteriormente mencionados.

Este monográfico se compone de siete artículos y lo presentamos dividido en dos secciones, en español y en francés: en la primera, titulada “Episodios del *Quijote* a nueva luz”, se analizan de forma pormenorizada varias aventuras de la novela cervantina enfocadas desde un punto de vista novedoso; en la segunda sección, “Nouvelles clefs pour relire le *Quichotte*”, la perspectiva adoptada es más transversal, pero el objetivo perseguido es el mismo, a saber, proponer nuevas pistas de reflexión para enriquecer la lectura de la obra.

La primera sección se abre con un artículo de Augustin Redondo (Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle) titulado: “Don Quijote y el arbitrio. Del episodio del alcahuete (1605, I, 22) a su transmutación en el de la bajada del Turco (1615, II, 1)”. En este trabajo, el Profesor Redondo recuerda que el momento histórico en que nació el *Quijote* también fue el

que vio surgir el movimiento arbitrista, cuyo objetivo era restaurar el esplendor pasado de una España carcomida por una crisis profunda. Ahora bien, don Quijote aparece como un arbitrista de una clase un tanto particular en dos episodios de la novela, estudiados en paralelo por el distinguido especialista. La comparación entre ambos episodios permite ver toda la distancia que media entre el texto de 1605 y el de 1615, y enriquecer la lectura de estas dos aventuras.

Adoptando un enfoque diferente, el trabajo de Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2), “Una historia de jaulas o cómo dialogan las dos partes de *Don Quijote de la Mancha*”, también presta atención al juego especular entre las dos partes de la novela cervantina, atendiendo especialmente al episodio de los leones, que este especialista interpreta juiciosamente como una respuesta, en la Segunda parte de la obra, a la vuelta escarnecida a la aldea, de la que constituiría “un revancha deslumbradora” llevada a cabo por un don Quijote victorioso.

A continuación, Gaëlle Le Gal Grasset (Université Lumière Lyon 2) propone un estudio del episodio en el que aparece el médico Pedro Recio durante la estancia de Sancho en la ínsula Barataria: “A comer, Señor Gobernador: Sancho Panza y la burla de los platos escamoteados (*Don Quijote*, II, 47)”. Como bien indica el título elegido por la estudiosa, se trata de un capítulo jocoso aunque no por ello esté desprovisto de un alcance serio. Gaëlle Le Gal analiza detenidamente el retrato del médico y el duelo retórico que lo opone a Sancho Panza, detrás del cual se atisba una reflexión más profunda de lo que podría parecer a primera vista.

La segunda sección se abre con la investigación de Pierre Darnis (Université Bordeaux Montaigne) titulada “Des *burlas aux veras* dans la quête de don Quichotte (*DQ II*), ou les *vraies raisons* du voyage *burlesque* à Saragosse (Tramas del *Quijote* -III-)” y propone una reflexión más global acerca de la Segunda parte del *Quijote*. Atento a una serie de indicios diseminados a lo largo de la novela de 1615, este estudioso propone nuevas pistas de lectura para entender mejor el alcance del viaje a Zaragoza. Demuestra que, lejos de ser arbitraria, la elección de la ciudad aragonesa por parte de Cervantes responde a un proyecto coherente y consecuente, que probablemente los contemporáneos de la obra percibían con nitidez.

Los dos trabajos siguientes analizan la interacción entre Cervantes y Avellaneda, centrándose en dos aspectos complementarios. Por una parte, “*Mise en scène du corps dans le Quichotte de Cervantès et d’Avellaneda: échos et écarts*”, de Bénédicte Torres (Université Lille 3), examina el papel del cuerpo en las tres partes del *Quijote* (1605, 1614, 1615) y trata de destacar las características propias de cada autor, sin dejar de lado el diálogo entre ambos novelistas. Se analizan sucesivamente de este modo cuatro modalidades del cuerpo, a saber el cuerpo heroico, el cuerpo amoroso, el cuerpo doliente y el cuerpo socializado. Por su parte, “*Sancho Panza entre Cervantès et Avellaneda: de l’âne à l’âme*”, de David Alvarez (Université de Picardie), se centra en el personaje de Sancho Panza y en la relación estrecha de éste con su asno en los *Quijotes* de 1614 y de 1615. También trata de poner de realce la existencia de un diálogo entre Cervantes y Avellaneda, en este caso en torno a la figura del escudero. El artículo plantea la posibilidad de que haya que considerar las dos continuaciones del *Quijote* como unas obras al fin y al cabo dialécticamente complementarias.

Para terminar este recorrido y a modo de apertura, Philippe Reynés (Université de Picardie) propone una reflexión sobre algunas traducciones francesas del *Quijote* y más concretamente sobre los problemas de traducción que plantean varios términos musicales en su “*Détour par la traduction et retour au texte source: traduire le vocabulaire musical dans la Seconde partie du Don Quichotte*”. En este caso, en efecto, se trata paradójicamente de dar un rodeo por la traducción para volver al texto mismo y a sus implicaciones.

PRIMERA PARTE

EPISODIOS DEL *QUIJOTE* A NUEVA LUZ

**Don Quijote y el arbitrista.
Del episodio del alcahuete (1605, I, 22) a su transmutación
en el de la bajada del Turco (1615, II, 1)**

Augustin Redondo
(Université de la Sorbonne Nouvelle-CRES/LECEMO)

Jean Vilar ha sido uno de los primeros en dar toda su importancia al movimiento arbitrista, insistiendo también sobre su doble cara y sobre el aspecto negativo que solía cobrar a principios del siglo XVII (Vilar, J. 1973). En efecto, para la mayoría de los españoles de entonces, los arbitristas sólo procuraban encontrar recursos, gracias a nuevos impuestos a veces incongruentes –solución llamada arbitrio– para aumentar las rentas de la Corona, la cual andaba siempre mal de dineros (Vilar, J. 1973; Gutiérrez Nieto 1986; Dubet y Sabatini 2008; etc.). Sin embargo, los mejores de ellos, como Martín González de Cellorigo, proponían un verdadero programa de reformas políticas, económicas y sociales para restaurar en su brillo de antaño, esencialmente el de la época de los Reyes Católicos, una España carcomida por una crisis profunda¹ (González de Cellorigo 1991; Vilar, J. 1996).

Por otra parte, Cervantes ha sido el primero en emplear la palabra “arbitrista” en un texto literario, es decir en el *Coloquio de los perros*, publicado en 1613² (Cervantes 2001, 619-621). Asimismo, numerosos escritores del siglo XVII evocan a este personaje, aún sin utilizar la palabra que lo designa (Vilar, J., 1973, 71 *sq.*). La tonalidad es siempre la misma: el arbitrista aparece como un insensato cuyas soluciones son disparatadas y perjudiciales para el bien común, que sean de orden político, económico o social. Se trata, según lo indicado por Quevedo en *El Buscón*, texto contemporáneo de la obra cervantina de 1605, de un *loco repúblico y de gobierno*³ (Quevedo 1993, 105-107).

No es pues extraño que Cervantes se refiera al universo del arbitrista mediante el personaje de don Quijote, el cual, como lo había señalado ya Pierre Vilar (Vilar, P. 1956), no podía nacer sino entre esos “hombres encantados que viven fuera del orden natural”, según la caracterización de los españoles de su época delineada por Martín González de Cellorigo en su gran tratado de 1600 (González de Cellorigo 1991, 79).

Lo que deseamos examinar aquí es, por consiguiente, el impacto de este universo, tanto en la primera como en la segunda parte del libro cervantino.

Antes de ir más allá, hay que subrayar que don Quijote es, a su modo, un arbitrista. Viviendo en una época de crisis, en que se han degradado todos los valores, época que califica por ello de edad de hierro, el héroe desea restaurar un pasado esplendoroso que corresponde a una verdadera Edad de Oro, la de la caballería andante. Como los mejores arbitristas, tiene la intención de obrar “para el servicio de la república”, según lo indica al principio del texto de

¹ El vocablo “restauración” aparece significativamente en varios tratados de arbitristas como Martín González de Cellorigo, Sancho de Moncada o Miguel Caxa de Leruela.

² El arbitrista que figura en el *Coloquio...*, presenta el arbitrio siguiente: que todos los súbditos del soberano, entre catorce y sesenta años, ayunen un día por mes para poder reunir por lo menos tres millones de reales mensuales destinados a la hacienda real. Esa solución es tan ridícula que los oyentes y el arbitrista no dejan de reírse.

³ El arbitrista que aparece en *El Buscón* ha ideado una solución particularmente descabellada ya que consiste en chupar el agua del mar con esponjas para llegar a apoderarse de la ciudad de Ostende. La expresión “loco repúblico y de gobierno” se encuentra p. 106.

1605 (I, 1, 43).⁴ Sin embargo, al volverse loco por la lectura de los libros de caballerías, proyecta el contenido de esos libros en la realidad de manera que su vida viene a ser un tejido de quimeras y se transforma él, en cierto modo, en *loco repúblico*. Así, va a ilustrar su capacidad reformadora en un episodio célebre de la primera parte de la obra, el de los galeotes.

Hace varios años, tuvimos la ocasión de insistir en la orientación paradójica de dicho episodio y de interesarnos por el caso de uno de esos galeotes, el alcahuete (I, 22) (Redondo 1998, 351-360).⁵

No está de más recordar que el caballero, después de haber considerado el caso de los tres primeros forzados, fija su atención en el cuarto, un hombre de rostro venerable y de larga barba blanca, que ha sido sentenciado a remar en las galeras reales durante cuatro años por hechicero y alcahuete (I, 22, 261-263), si bien esas actividades eran propias de algunas mujeres, como la célebre Celestina. No obstante, la información que se le comunica a don Quijote no se la da el condenado sino el quinto galeote, transformado así en intermediario, en cierto modo en alcahuete, manifestación de la ironía cervantina. El cuarto forzado rechaza la acusación de hechicería, asumiendo únicamente la otra actividad. El héroe se entrega entonces a una exaltación de lo que considera como un verdadero oficio, que no le parece censurable sino al contrario digno de las mayores alabanzas dado que exige mucha discreción y es “necesarísimo en la república bien ordenada.”

Don Quijote prosigue pues con su elogio paradójico y con su proyecto reformador, indicando que ese oficio “no lo debía ejercer sino gente muy bien nacida” y tendría que ocasionar exámenes e inspecciones como en los demás oficios, teniendo además un número determinado de empleos, conocido de antemano, lo que es el caso con los corredores de lonja.

De esta manera, se evitarían muchos males.⁶ Así, según lo indicado por el mismo alcahuete, todo el mundo podría vivir “en paz y quietud.” El caballero añade que algún día presentará su proyecto “a quien lo puede proveer y remediar”, o sea a la autoridad real.

El léxico utilizado: “dar traza”, “oficio necesario”, “veedor”, “examinador”, “número deputado y conocido” de oficiales, “república bien ordenada”, “paz y quietud” del reino, “proveer y remediar” remite al vocabulario del arbitristo.⁷ Hasta aparecen algunas palabras vinculadas al campo económico (terreno predilecto de los arbitristas) ya que en el texto se alude a los “corredores de oreja” y a los “corredores de lonja”.

En este trozo, de modo paródico y gracias a un elogio paradójico, don Quijote se metamorfosea burlescamente en *loco repúblico* sin que los vocablos *arbitrista* o *arbitrio* aparezcan en el texto. No obstante, bien se ve que este pasaje está en consonancia con el auge del movimiento arbitrista en la España en crisis de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII, en que los reformadores buscan soluciones para contrarrestar la crisis económica, política y moral del reino y poder restaurarle en su esplendor de antaño.

Si bien en este episodio don Quijote se hace arbitrista sin que la palabra aparezca, no ocurre lo mismo al comienzo del libro de 1615 en que se asiste a una verdadera inversión de tema y de perspectivas, asumiendo ahora el héroe ese papel y hasta empleando el vocablo *arbitrio* a propósito del remedio que idea para oponerse a la “bajada del Turco.”⁸

⁴ Utilizamos la ed. del *Quijote* dirigida por Francisco Rico y publicada en 2004.

⁵ Estas páginas se publicaron inicialmente en 1989.

⁶ Acerca de las características de estos males y las relaciones del trozo con el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, pero asimismo con textos de Lope de Vega, Quevedo, etc., ver Redondo 1998, 354-355, 358-359.

⁷ Sobre este vocabulario, ver Vilar, J. 1973, 66, 186, etc.

⁸ En un trabajo breve, Jean Vilar había examinado este episodio, contextualizándolo con referencia al movimiento arbitrista: Vilar, J. 1967.

Es necesario evocar, antes de ir adelante, en qué circunstancias se desarrolla el primer capítulo de la segunda parte. El cura y el barbero quieren estar seguros de que su amigo ha recobrado el juicio, como lo dan a entender la sobrina y el ama. Sin embargo, el caballero, sentado en la cama, lleva una almilla *verde* y un bonete *colorado* (II, 1, 682). Pues esos dos colores, en un contexto “marcado”, son simbólicamente los de la locura (Redondo 1998, 458). De entrada, se puede estar escéptico sobre la salud mental del caballero.

Sea lo que fuere, los tres personajes empiezan a charlar de cosas diversas sin que don Quijote dé alguna señal de que está desvariando. Luego, pasan a hablar de razón de estado y de modos de gobierno, corrigiendo o condenando los abusos, reformando o desterrando las costumbres, de manera que la república se halla transformada completamente. Durante toda la charla, el héroe ha manifestado su discreción de modo que los dos amigos piensan que ha sanado completamente, recuperando su juicio.

No obstante, ¿qué han hecho los tres compañeros, de manera paródica, sino transformarse en verdaderos *arbitristas* para remediar los males de la república, proponiendo soluciones, *arbitrios*, que no en todos los casos debían de ser factibles o benéficos? A todas luces, se trata de preparar lo que va a seguir. En efecto, el cura quiere llevar más lejos la experiencia y empieza a comunicarle al héroe noticias que han venido de la Corte, entre las cuales está la de la “bajada del Turco”.

Verdadero fantasma que toma incremento en esos principios del siglo XVII, vinculado a la potencia terrestre y naval otomana ya que los turcos, en varias ocasiones, habían hecho correrías en la Europa central y a lo largo de las riberas italianas del Adriático y del Mediterráneo, en particular a lo largo de aquellas de los dos virreinos españoles de Nápoles y Sicilia. Si bien es verdad que la armada cristiana capitaneada por don Juan de Austria, el hermanastro de Felipe II, había destrozado la flota turca en Lepanto, en 1571, ello no había impedido que los otomanos reconstruyeran rápidamente su fuerza naval y se temía que los navíos del sultán de Constantinopla, apoyados por los berberiscos, vinieran a atacar las costas hispánicas (Braudel 1966; Mas 1967, I, 17 *sq.*; Mantran 1989; etc.). Este miedo a la bajada del Turco ha sido una constante del imaginario español en los primeros años del siglo XVII, antes y después de la expulsión de los moriscos (García Cárcel, 1994), como lo ilustra una relación de sucesos de 1613, cuyo título es significativo: *Relación verdadera de las prevenciones que en todos los estados de Italia se hazen [...] para aguardar la baxada del Gran Turco, que se tiene por muy cierto viene sobre Malta...* (Redondo 2003, 237).

Es precisamente a este tipo de situación al que va a referirse directamente el texto cervantino de 1615, lo que demuestra de nuevo que está vinculado directamente a las preocupaciones de los españoles de ese momento histórico. El narrador indica en efecto:

...dijo [el cura] que se tenía por cierto que el Turco bajaba con una poderosa armada, y que no se sabía su designio ni adónde había de descargar tan gran nublado, y con este temor, con que casi cada año nos toca arma, estaba puesta en ella toda la cristiandad y Su Majestad había hecho proveer las costas de Nápoles y Sicilia y la isla de Malta. (I, 1, 683)

De ahí que los proyectos para eliminar tal amenaza no hayan faltado durante ese período, provocando la ideación de arbitrios más o menos absurdos. Ya, en el momento de las Cortes de Toledo de 1525, en un memorial para Carlos V (especie de anticipación de los textos de los arbitristas), don Beltrán de Guevara indicaba que los frailes eran demasiado numerosos en España y preveía que el Emperador utilizara los que tenían entre 25 y 40 años para luchar contra los infieles y reconquistar el sepulcro de Cristo, en el marco de una nueva cruzada (Redondo 2007, 35-37).

El remedio que va a exponer don Quijote se sitúa en esta línea de propuestas descabelladas y hasta claramente delirantes.

No obstante, a diferencia de los textos de los arbitristas, la solución del caballero se expresa oralmente y él se hace de rogar antes de enunciarla. Justifica su reticencia diciendo que no quisiera que sus palabras, por indiscreción, llegaran al oído de los Consejeros reales y que otra persona se atribuyera la paternidad de lo expuesto, recibiendo agradecimientos y ventajas. No lo indica directamente pero da a entender que debe ser muy cauto porque no se trata de un escrito en un memorial con su nombre. Y la aceptación de un proyecto por la Corona daba lugar a un modo de contrato que preveía el beneficio que el arbitrista sacaría de la puesta en obra de su remedio, de resultar provechoso. El héroe está pues perfectamente al tanto de cómo se desarrollaba el proceso.

Por otra parte, en el texto cervantino aparece una maniobra dilatoria para prolongar la espera de los que presencian la conversación y espolear su curiosidad así como la del lector. Procedimiento literario perfectamente dominado por el autor. Así, el barbero que, como el cura, sospecha alguna solución extravagante por parte del caballero, interviene entonces aumentando todavía más la expectativa. Se transforma en portavoz de la *vox populi* y pone de relieve lo que la gente piensa de los arbitrios presentados al soberano: casi todos son irrealizables o disparatados o dañosos para el rey y para el reino (II, 1, 684).

Don Quijote protesta: no es el caso del suyo. Después de una nueva demora –el barbero y el cura han de jurar que no revelarán lo que va a confiarles su amigo– éste se decide a comunicar su remedio (685). Ese gran proyecto, que había causado tanta tardanza, por fin iba a ser declarado. Basta –indica don Quijote– que el monarca reúna todos los caballeros andantes que se encuentran en España para vencer fácilmente a los otomanos. Incluso no se necesitaría más de media docena de ellos ya que uno solo de esos caballeros triunfaría sin ninguna dificultad de un ejército de doscientos mil soldados, como lo patentizan tantas historias. Esa solución sería radical y se ahorrarían muchos gastos (elemento económico tradicional en los arbitrios) (692).

De todas formas, Dios no puede sino proteger a su pueblo (está del lado de los cristianos) y ha de deparar un caballero que, sin ser tan bravo como los de los tiempos pasados, por lo menos será tan valeroso como ellos. El héroe afirma entonces: “Dios me entiende y no digo más” (685).

El arbitrio de don Quijote aparece tan desatinado como aquellos ideados por la mayoría de los *locos repúblicos*. La irrisión es evidente: mucha dilación para nada, o mejor dicho para poner de relieve la falta de cordura del caballero. La conclusión del episodio no la sacan directamente los presentes, pero no deja de imponerse: se trata de una solución completamente aberrante y paródica que no puede sino salir de la cabeza de un loco que proyecta el contenido de los libros de caballerías en la realidad, de un ser tanto más loco cuanto que se imagina, sin decirlo a las claras, que aún estando solo, él es capaz de derrotar todo el ejército turco.

Don Quijote que, al final de su segunda salida, regresaba a su casa encerrado en una jaula, como los dementes de los hospitales, sigue tan loco como antes. Ha venido a ser un *loco arbitrista*, semejante al que figura en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara (1988, 112).⁹

Antes de proseguir, es necesario comparar los dos episodios estudiados. En el libro de 1605, no aparece la palabra *arbitrio* ni el vocablo *arbitrista* y el proyecto del caballero, relacionado con el oficio de alcahuete, es puramente paródico, si bien el vocabulario utilizado remite a uno de esos remedios presentados al soberano. En el libro de 1615, al contrario, el héroe emplea dos veces la palabra *arbitrio* (682 y 692) acerca de la solución que ha ideado y él mismo se califica de *arbitrante* (684), sirviéndose de la otra forma de *arbitrista*. Además,

⁹ Ese loco arbitrista se encuentra, significativamente, en la casa de los locos de la Corte.

en 1615, el proyecto de don Quijote está directamente vinculado a una preocupación obsesiva de los españoles de ese momento histórico, unida a la temerosa “bajada del Turco”, de manera que en este caso la parodia se manifiesta a nivel de la solución estrafalaria enunciada por el héroe.

Hay pues una transformación fundamental del tema y una inversión de perspectivas, aunque en los dos libros el remedio venga a ser ridículo y paródico. Sin embargo, el modo de presentar el asunto en el episodio de 1615 subraya el auge que ha cobrado el movimiento arbitrista en unos pocos años. Por otra parte, si bien el primer pasaje (en el libro de 1605) nos encierra únicamente en el universo del arbitrista, el segundo trozo (en la obra de 1615) nos conduce directamente al mundo de la locura. El paso del uno al otro se efectúa con referencia al personaje de don Quijote, que ya en el fragmento de 1605 aparece como *loco repúblico* pero que se ha vuelto verdaderamente *loco arbitrista* en el de 1615, o sea que no ha dejado de estar tan loco como antes, viniendo a ser el arbitrista la piedra de toque de la locura caballeresca del héroe.

Hay que añadir que es el barbero –lo que no deja de ser gracioso– el que va a servir de intermediario al contar un cuentecillo de locos que afecta al caballero. Es que los barberos están vinculados al mundo de la locura por medio del instrumento característico de su oficio, la *bacia*, pues se decía que el loco tenía la cabeza *vacía*, llena de aire, como lo indica uno de los locos que aparecen en ese cuentecillo, al afirmar: “todas nuestras locuras proceden de tener los estómagos vacíos y los cerebros llenos de aire” (688). Es lo que ponía de relieve un refrán recogido por Correas: “Barbero, o loco o parlero.” El barbero pertenecía en efecto a ese mundo de la locura burlesca, el de los bufones (Redondo 2011, 148-151).

Don Quijote bien se da cuenta de todo esto y no vacila, después de haber escuchado la anécdota contada por el barbero, en espetarle a éste un “señor rapista” (689), alusión a su actividad normal pero asimismo alusión a una práctica que consistía en rapar la cabeza de los locos, manera ésta de unir a maese Nicolás con el universo de la locura. Pero hay más. Poco después, a raíz de la exaltación de los caballeros de antaño, el héroe le asesta un “señor bacía” (695), jugando con el doble sentido de la palabra, como lo hemos visto, es decir que le llama loco lo que, una vez más, invierte las perspectivas.

Por otra parte, *parlero* define al parlanchín, pero también se refiere al chismoso. (Covarrubias 1943, 854a) Y precisamente va a desempeñar el barbero su doble papel de *loco* y de *parlero*, contando el cuentecillo de locos que puede aplicarse al caballero.

De tal modo, nos encontramos frente a una secuencia de locos: don Quijote, el barbero, ese seudoloco bufonesco, y los dementes del hospital sevillano.

Antes de proseguir, es preciso indicar que, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, los cuentecillos de locos figuran en varios florilegios de anécdotas festivas y de agudezas como si fuera ésta una manera de exorcizar, gracias a la risa, esa época de crisis y de locura que está viviendo España, que los personajes implicados sean verdaderos locos o locos/bufones.¹⁰ Así, en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, de 1574, hay un capítulo entero titulado “De locos” (Santa Cruz 1997, 166-169) y en el *Libro de chistes* de Luis de Pinedo –de una época algo anterior– aparecen varias historietas de este tipo (Pinedo 1964, 105b, 111b, 113a, etc.).¹¹ Lo mismo pasa en la recopilación de Juan de Arguijo que debe de corresponder a los años 1620 (Arguijo 1964, 234b, 242b, 250b, 256a, etc.).

Cervantes, que ha creado dos locos célebres, el licenciado Vidriera y sobre todo don Quijote, ha insertado además tres cuentecillos de locos en el libro de 1615. En realidad, cabe

¹⁰ Recordemos que ya Francesillo de Zúñiga, el loco/bufón de Carlos V, había escrito una crónica burlesca del reinado de su señor, la cual encerraba numerosos cuentecillos y chanzas vinculadas al universo bufonesco. Ver Zúñiga, 1981.

¹¹ Se trata de la impresión parcial del manuscrito 6960 de la BNE, que se titula *Liber facetiarum et similitudinum*.

pensar que su primera intención era de introducir sólo una de esas anécdotas en el capítulo I de la segunda parte. No hay que olvidar, en efecto, que las otras dos historietas se encuentran en el “Prólogo al lector” y que este tipo de paratexto lo escribe el autor después de acabar la obra. Corresponden a una finalidad precisa por parte de Cervantes, como varios críticos lo han subrayado: meterse con Avellaneda y mofarse de su obra sin dejar de valorar la suya (Molho 1991; Gómez Canseco 2001; etc.). El caso del cuentecillo contado por maese Nicolás no es del mismo tipo. No forma parte, como algunos lo han dicho, de una verdadera trilogía, sirviendo en cierto modo la anécdota del primer capítulo de contrapunto a las del prólogo.

Además, hay una diferencia fundamental entre las tres historietas. En las dos primeras, los locos gozan de su libertad, mientras que en la tercera se encuentran en un universo de reclusión, el del hospital y de las jaulas en las cuales se encerraba a los dementes. A todas luces, en este último caso, se trata de una recuperación de la evocación de la jaula en la que el héroe, de mente trastornada, se hallaba recluido al final de la primera parte. Se dirigía de este modo hacia su aldea y llegaba a su morada, pasando de tal forma de un espacio de reclusión a otro, el de su vivienda que, simbólicamente, se había vuelto jaula, en la que estaba bajo la guarda no de un vigilante enfermero, como en una casa de locos, sino de su ama y de su sobrina.

Por otro lado, existe una verdadera homotecia entre la situación de don Quijote y la del loco del cuentecillo narrado por el barbero. En este último, el capellán del arzobispo quería que liberaran a un recluso del hospital de Sevilla, el cual parecía que había recobrado el juicio y tan sólo seguía encerrado –según decía– a causa de sus parientes que deseaban seguir disfrutando de sus bienes. No obstante, el eclesiástico no puede menos de comprobar que estaba todavía loco pues creía que era Neptuno. Por ello, prometía que provocaría la lluvia para contrarrestar la intención de otro loco que, en su jaula, pensaba que era Júpiter y que iba a desencadenar una gran sequía en toda la tierra sevillana (687-688).

El cuentecillo, que forma parte de una serie de anécdotas de locos probablemente muy difundidas, hace pensar en otras dos contenidas en el *Libro de chistes* de Pinedo, anterior al texto de Cervantes¹² (Pinedo 1964, 105b y 111a), y en otra, inserta en los *Cuentos* de Arguijo, los cuales fueron recogidos después de la salida del *Quijote* de 1615 (Arguijo 1964, 258b).¹³

La anécdota cervantina ilustra la manera de proceder del barbero. “Cada loco con su tema” y la de don Quijote es el universo de los caballeros andantes. El arbitrio que ha planeado es, salvando las distancias, tan descabellado y revelador de locura como la solución inventada por el demente del hospital sevillano. Por consiguiente, ambos han de permanecer en su mundo de reclusión, en su jaula real o simbólica, porque además el héroe es doblemente loco ya que se figura que es caballero andante y arbitrista. Como arbitrista, su proyecto está más cerca del de un *loco repúblico* que del de un defensor del bien común. Estamos pues muy lejos del deseo expresado por don Quijote en el primer capítulo de la primera parte del texto, en que decía que quería obrar “para el servicio de la república” (I, 1, 43).

Sin embargo, se asiste a una verdadera reversibilidad, como ocurre con frecuencia en la obra cervantina.

Don Quijote ha recobrado ahora su lucidez y ha comprendido perfectamente lo que ha insinuado el barbero, valiéndose del cuentecillo citado. Afirma entonces que, en este terreno, las comparaciones “son siempre odiosas y mal recibidas” (689) de manera que rechaza todo

¹² En el primer caso, el loco se encuentra en la Casa de los Inocentes de Valencia y pretende ir a Egipto para hacer que llueva porque hay allá una gran sequía. En el segundo caso, se trata de dos locos encerrados en el hospital de los locos de Toledo. El uno cree que es el ángel Gabriel enviado a María mientras que el otro niega que así sea porque él es Dios Padre y no ha ordenado cosa semejante.

¹³ En este caso, un loco del hospital toledano afirma que está sano. Lo han encerrado –indica– a petición de sus parientes que deseaban gozar de su hacienda. Consigue convencer a un hombre honrado de su buena fe, el cual le promete que va a poner todo en obra para que le liberen. El loco le señala entonces que los trámites han de ser muy rápidos porque al día siguiente tiene que ir a Grecia para hacer que llueva.

parecido entre los dos casos, diciendo que él no es Neptuno, o sea que no está loco, si bien “no procura que nadie le tenga por discreto no lo siendo” (*ibid.*). Afirmación velada de una vía media, aristotélica, que, no obstante, por lo que a él hace, corresponde a un equilibrio inestable, conduciéndole bastantes veces a inclinarse del lado de la locura y otras del lado de la cordura. Del punto de vista de la representación del héroe, esto lleva a la visión de una especie de Jano, de un ser bifronte que puede invertir sus características en cualquier momento, sin ninguna ruptura con la imagen que le correspondía en el libro de 1605.

Pero la inversión atañe asimismo al barbero. Al llamarle *señor rapista*, el caballero subraya, como lo hemos dicho, que es maese Nicolás quien se sitúa del lado de la locura y que es el menos calificado para tratar de “loco” a los demás. Por ello, no vacila, poco después, en nombrarle *señor bacía* –ya lo hemos visto–, poniendo así de relieve que es el barbero el que tiene la cabeza vacía, es decir que es él quien carece de juicio. Esto no impide que don Quijote invierta de nuevo las perspectivas al exaltar la caballería andante y al afirmar que su arbitrio es el mejor para vencer al Turco. Al mismo tiempo, anuncia su tercera salida: él no necesita ningún capellán para abandonar su jaula, para marcharse de su casa, rehusando pues en esta circunstancia la autoridad del cura y, de manera accesoria, la del barbero (692).

El arbitrismo, vinculado a la crisis profunda que conoce la España de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII penetra en el *Quijote*. Entra de modo paródico en la primera parte del texto, pero también, de manera decisiva, con utilización de las palabras específicas, al comienzo de la segunda parte, viniendo a ser, de modo burlesco, la piedra de toque de la locura del caballero transformado en *loco arbitrista*. Pero este último episodio, por medio del barbero y gracias a un cuentecillo de locos, permite también una serie de juegos de espejo alrededor del tema de la locura y de la reversibilidad del héroe, allanando así el camino para su tercera salida.

Obras citadas

- Arguijo, Juan de. *Cuentos*. En Antonio Paz y Melia y Ramón Paz eds. *Sales españolas*. Madrid: Atlas, col. BAE, 176, 1964². 231-269.
- Braudel, Ferdinand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1966.
- Cervantes, Miguel de. Jorge García López ed. *Novelas ejemplares. Coloquio de los perros*. Barcelona: Crítica, 2001. 619-621.
- . Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2004.
- Covarrubias, Sebastián de. Martín de Riquer ed. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Horta, 1943 [1611].
- Dubet, Anne y Sabatini, Gaetano. “Arbitristas: acción política y propuesta económica.” En José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia dirs. *La monarquía de Felipe III: la Corte*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008. III, 867-936.
- García Cárcel, Ricardo. “La psicosis del Turco en la España del Siglo de Oro.” En Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal eds. *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 1994. 15-28.
- Gómez Canseco, Luis. “Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda, 1613-1615).” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 129-147.
- González de Cellorigo, Martín. José Luis Pérez de Ayala ed. *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1991 [1600].
- Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio. “El pensamiento económico, político y social de los arbitristas.” En José María Jover Zamora dir. *El Siglo del Quijote I. Religión, Filosofía, Ciencia. Historia de España Menéndez Pidal* 26. Madrid: Espasa Calpe, 1986. 235-354.
- Mantran, Robert. *Histoire de l'empire ottoman*. Paris: Fayard, 1989.
- Mas, Albert. *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
- Molho, Maurice. “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote*.” *Cervantes* 11 (1991): 87-98.
- Pinedo, Luis de. *Libro de chistes*. En Antonio Paz y Melia y Ramón Paz eds. *Sales españolas*. Madrid: Atlas, col. BAE 176, 1964². 97-117.
- Quevedo, Francisco de. Fernando Cabo Aseguinolaza ed. *La vida del Buscón*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el “Quijote.” Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1998².
- . “El mundo turco a través de las *relaciones de sucesos* del siglo XVI y de los primeros años del siglo XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa.” En Antonina Paba y Gabriel Andrés Renales eds. *Encuentro de civilizaciones (1500-1700). Informar, narrar, celebrar*. Cagliari: Universidad de Alcalá-SIERS-Università degli Studi di Cagliari, 2003. 235-253.
- . *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

- . *En busca del "Quijote" desde otra orilla*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Santa Cruz, Melchor de. María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier eds. *Floresta española*. Barcelona: Crítica, 1997 [1574].
- Vélez de Guevara, Luis. Ángel Raimundo Fernández González e Ignacio Arellano eds. *El diablo cojuelo*. Madrid: Castalia, 1988 [1641].
- Vilar, Jean. "Don Quijote arbitrista (Sobre la reformación en tiempos de Cervantes)." *Beiträge zur Romanischen Philologie* 6 (1967): 124-129.
- . *La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- . "L'arbitrista" malgré lui. *La vie et les écrits du licencié Cellorigo (1565?-1630?)*. Tesis de doctorado de Estado. Paris IV, 1996.
- Vilar, Pierre. "Le temps du *Quichotte*." *Europe* 34 (enero de 1956): 1-16.
- Zúñiga, Francesillo de. Diana de Pamp ed. *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*. Barcelona: Crítica, 1981.

Una historia de jaulas o cómo dialogan las dos partes de *Don Quijote de la Mancha*

Philippe Meunier
(Université Lumière Lyon2 – UMR IHRIM)

La figura de don Quijote que quisiera destacar para ilustrar el diálogo que emprenden ambas partes de la novela cervantina es primero la de un personaje triunfante “imaginándose por la pasada victoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo”, como reza el capítulo 16 de la Segunda parte (II, 16, 659). Como bien se sabe, la victoria obtenida por nuestro protagonista se consigue dentro del contexto de una burla urdida íntegramente por el bachiller Sansón Carrasco, pero quiera que no, resulta que don Quijote derrota a su contrincante, el Caballero del Bosque o de los Espejos, y con razón puede ufanarse de ello. Y lo cierto es que basta ese éxito para que muy pronto se le suban los humos al hidalgo y le embriaguen los efluvios de su fama literaria. En efecto, cuando poco tiempo después del duelo, don Quijote encuentra en el camino a otro caballero, declinado éste como el del Verde Gabán, explica ante aquel que no ha leído sus aventuras, que no solo su historia anda ya “en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso” sino que “lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millones, si el cielo no lo remedia” (662-63). La victoria del enfrentamiento caballeresco de don Quijote autoriza todos los excesos, todos los disparates aritméticos; por lo tanto inaugura casi naturalmente la aventura terrífica e insensata, prometida por la llegada de un carro adornado con las banderas reales.

La primera impresión, difusa pero real que experimenta el lector, es que el encuentro con los leones, encuentro todavía entendido, como en la Primera parte, en su acepción etimológica, la que retienen los libros de caballería cuando describen “el golpe que se da, encontrando con la lança” (Covarrubias 775), ha de suceder a la fuerza sin poder ser evitado. Dicha impresión puede deberse de modo discreto a la única denominación con que se abre el capítulo 14: “Entre muchas razones que pasaron don Quijote y el Caballero de la Selva” (II, 14, 644). Si el título onomástico “Bosque” remite directamente al espacio donde se cruzan los dos caballeros, “Selva”, en cambio, refiere literariamente sea a la “selva selvaggia” de Dante: paisaje épico que sugiere lances guerreros y peligrosos, sea a la promesa de un más allá exótico, propiamente africano, capaz de convocar una fauna mucho más rentable desde un punto de vista novelístico: “los dos más fieros leones que jamás criaron las africanas selvas” (II, 17, 675). Bien mirado, se sabe desde la Primera parte que dos frailes benedictinos son capaces de cabalgar dromedarios de tan grandes como son las mulas que les sirven de montura: “Estando en esas razones, asomaron por el camino dos frailes de la orden de San Benito, caballeros sobre dos dromedarios, que no eran más pequeñas las mulas en que venían” (I, 8, 79). No es inútil recordar, en efecto, que desde la Primera parte lo real literario que va creando Cervantes es apto para incentivar y nutrir lo imaginario, para fomentar la ficción ahí donde el texto ostenta el mayor verismo.

Se sabe asimismo desde la derrota del Caballero del Bosque o de los Espejos cuya denominación con la de su escudero suscitan todos los efectos especulares, quién se disimula detrás de esa identidad prestada; y de hecho es el único propósito del muy corto capítulo 15: “Donde se cuenta y da noticia de quién era el Caballero de los Espejos y su escudero” (II, 15, 656). Tal vez no sea baladí reparar en que de un capítulo a otro, el autónimo del bachiller, “Sansón”, rima virtualmente con “león”, y en que este eco es capaz de remotivar en filigrana la historia veterotestamentaria de Sansón y del león tal y como nos la cuenta el *Libro de los Jueces*; o cómo Sansón acometido por un joven león rugiente lo desgarró en dos “como se

desgarra un cabrito”. Se impone con todo una precisión: la extravagancia hiperbólica que preside al episodio de los leones, duplica aún más el peligro. En cuanto al desenlace de la aventura quijotesca, no se puede medir al del combate bíblico, justamente porque aquella sí que es una victoria cuando este está pronto cuestionado: Dalila no es Dulcinea, y se sabe que el episodio del león no impedirá que Sansón termine víctima de la traición de la hembra, y cubierto de cadenas. Por fin, para acabar de asentar el contexto inmediato de la aventura de los leones, recordaré que la derrota anterior de Sansón Carrasco da lugar a la evocación de una venganza obsesional. Cuando Tomé Cecial está determinado a volver al pueblo y a renunciar a cualquier locura, exclama el bachiller:

Eso os cumple –respondió Sansón– porque pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo excusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza, que el dolor grande de las costillas no me deja hacer más piadosos discursos. (II, 15, 658)

Y, por cierto, es lo que el narrador no deja de subrayar: “Tomé Cecial se volvió y le dejó, y él quedó imaginando su venganza, y la historia vuelve a hablar de él y a su tiempo, por no dejar de regocijarse” (Cervantes 658). Está claro que si Cervantes disimulado detrás de su narrador proyecta de modo prospectivo el duelo en la playa barcelonesa, no es menos verdad que la sombra de la venganza personal que sin embargo no confiesa su nombre, se cierne sobre la aventura siguiente.

Ya tuve la oportunidad de mostrar cómo la eficacia novelesca de las aventuras cervantinas se debe muchas veces a lo que se podría llamar familiarmente esa “musiquilla” (Meunier 7) que no deja de acompañar al lector y le asegura la comodidad innegable de su lectura. Ese aire que da la impresión de haber sido oído ya, procede de la difracción de secuencias acústicas –sílabas, grupos de sílabas, incluso palabras– que constituyen tantos fenómenos de latencia verbal intuitiva que preparan de modo subliminal al lector a aceptar que tal o cual lance se produzca de modo perfectamente natural o evidente. Si Roman Jakobson lo demostró perfectamente en el caso de cualquier manifestación de poesía oral, en particular los enigmas (Jakobson 292), creo poder afirmar que semejantes estructuras pueden funcionar al nivel macroscópico de una novela. Se nos podrá contrarrestar el hecho de que el enfrentamiento o la simple puesta en presencia con una fiera constituya un “*morceau choisi*”, una prueba obligada de la literatura épica y de los libros de caballería. Piénsese en el *Poema de mio Cid* sobre el cual volveré o la narración octosilábica de Chrétien de Troyes *Yvain ou le chevalier au lion* cuya denominación caballescica será, desde luego, pluralizada en nombre de la lógica hiperbólica que preside a la sinrazón quijotesca. Sin embargo, el inevitable cruce con otra obra coetánea de Chrétien de Troyes *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, caballero cuyo nombre en su versión española –“Lanzarote”– inspira también el de nuestro protagonista bajo forma de sufijo burlesco, propicia el acercamiento entre los motivos del león y el del cautiverio. Ahora bien, una de las primeras ocurrencias en sugerir lingüísticamente semejante relación se remonta a la apertura del capítulo 39 de la Primera parte: “En un lugar de la montañas de León tuvo principio mi linaje...” (I, 39, 399). El que toma la palabra dentro de una venta castellana no es sino el cautivo que contando entonces sus vivencias en los lejanos baños de Argel, actualiza los horizontes africanos, y cuyos orígenes peninsulares en el reino de León convocan por etimología popular, el significante homónimo. De un cautiverio a otro, es también el Caballero de los Espejos quien preso del amor de su dama, hace jurar “a todos los caballeros de Navarra, todos los leoneses, todos los tartesios, todos los castellanos y finalmente todos los caballeros de la Mancha” (II, 12, 635) que Casildea de Vandalia es la dama más hermosa. La “*materialité du fait*” por emplear la expresión de Saussure (Jakobson

198) obliga efectivamente a leer, a oír “leones” debajo de “leoneses”, justo antes de que “dos bravos leones enjaulados” (II, 17, 671) surjan en el camino de don Quijote.

La connotación semiótica que hace del personaje del loco el Caballero de los Leones (677) merece que nos demostremos algo en el significante “jaula”, especie de término medio cervantino entre “don Quijote” y “león”, lo que, por cierto, ya confirma la lexicografía:

La cajeta hecha de mimbres en que encerramos los pájaros, y algunas se hacen de hilo de alambre, que aunque son más galanas y vistosas, no son tan sanas para ellos. A semejanza suya llamamos jaulas unos enrejados, dentro de los cuales se ponen los orates cuando son furiosos, o lo están. Algunas veces han puesto en jaulas de hierro, por prisión, a personas notables, habiendo venido a poder de sus enemigos. Traen encerradas en estas mismas jaulas algunas fieras para ganar con ellas enseñándolas sin peligro de que pueden hacer daño. Ponen en ellas los tigres, los gatos de algalia, los leones, etc. (Covarrubias 1122)

Entiéndase que resulta difícil enfocar la increíble y muy temeraria aventura de los leones sin la luz imprescindible de un lance anterior, aquel que pone fin a la Primera parte con la vuelta infamante de don Quijote a la aldea, enjaulado y cubierto de grillos en la carreta de un boyero. No solo el episodio de 1615 ha de leerse como la réplica meliorativa del regreso lleno de oprobio a casa tal y como nos lo cuentan los capítulos 46 a 52, sino que Cervantes da la impresión de que está glosando la entrada “jaula” del *Tesoro de la lengua castellana o española* en la medida en que va declinando a don Quijote como “persona notable”, “orate”, y por fin como “fiera”.

Tanto el “grandísimo silencio” (I, 46, 480) que preside a la prisión de don Quijote y a su encadenamiento como el número imponente de supuestos enemigos encantadores que se apoderan de él dan, desde luego, a la puesta en escena una dimensión burlesca, pero otorgan igualmente una importancia inaudita al personaje: cubiertos los rostros, disfrazados, obedeciendo a las órdenes del cura “trazador de esta máquina” (480), no son nada menos que don Fernando y sus camaradas, los criados de don Luis, los cuadrilleros de la Santa Hermandad así como el ventero quienes participan cuales fantasmas en la neutralización de un anciano cincuentón alicaído. Ante esa situación desequilibrada de las fuerzas en presencia, se entiende y se acepta como legítima la violenta invectiva que le lanza Sancho Panza al cura. Desde la insana ingenuidad de su ambición defraudada, el escudero tiene la osadía de poner al clérigo frente a su conciencia e incluso frente al juicio final de Dios:

Todo esto que he dicho, señor cura, no es más de por encarecer a su paternidad haga conciencia del mal tratamiento que a mi señor se le hace, y mire bien no le pida Dios en la otra vida esta prisión de mi amo y se le haga cargo de todos aquellos socorros y bienes que mi señor don Quijote deja de hacer en este tiempo que está preso. (I, 47, 488)

Se impone una primera conclusión: la aventura de los leones no es la mera respuesta en la Segunda parte a la vuelta escarnecida a la aldea, es la revancha deslumbradora de un don Quijote victorioso.

En cuanto al cautiverio de nuestro protagonista por el precio de su locura caballeresca, por muy evidente que parezca, permite recordar que si el significante “jaula” procede del antiguo francés “jaole”, el étimo latino, bajo forma del diminutivo “caveola”, da también una forma autóctona española que evoluciona hacia “gavia”, esto es, la jaula propiamente dicha del loco. Sin embargo, es la palabra “jaula” la que se convoca, verbigracia, en el cuento del barbero, “En la casa de los locos de Sevilla...” (II, 1, 552), al empezar la Segunda parte.

Asociada pues estrechamente a la sinrazón del caballero, la voz “jaula” da de modo casi automático rienda suelta a lo burlesco, sobre todo cuando se trata para Sancho, de demostrar que la prisión de su amo no tiene nada que ver, ni mucho menos, con la obra de encantadores maléficos. Bien es conocida la argumentación de un escudero promovido cómicamente pedagogo, quien poniendo a su amo frente a lo que nadie puede hacer por él, le explica el sentido de la expresión “hacer aguas mayores o menores” (I, 48, 500). Nótese cómo el texto evoca con una insistencia sorprendente las necesidades imperiosas de lo bajo corporal, las cuales amenazan el decoro de don Quijote:

[Sancho] rogó al cura que permitiese que su señor saliese por un rato de la jaula, porque si no le dejaban salir, no iría tan limpia aquella prisión como requería la decencia de un tal caballero [...] y del no soltalle les protestaba [don Quijote] que no podía dejar de fatigalles el olfato, si de allí no se desviaban. (I, 49, 502)

En nombre de los imperativos de la higiene más elemental, don Quijote puede salir por fin de su jaula, “y lo primero que hizo fue estirarse todo el cuerpo [...]” (503). Bien mirado, el león no actúa de otra manera cuando el texto de 1615 narra lo que sucede ya abierta por el leonero la puerta de la jaula:

El león [...] pareció de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde venía echado y tender la garra y desperezarse todo [...]. (II, 17, 675)

Harto conocido es también el desenlace de este episodio: mediante una estrategia que consiste en aplazar sistemáticamente el encuentro entre el caballero y la fiera, para al final evitarlo, la aventura caballerescas se malogra, o mejor dicho, la materia caballerescas se vuelve contra sí misma para construir otro tipo de aventura:

Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote [...]. (II, 17, 675)

La analogía entre don Quijote y el león merece ser subrayada en el sentido de que permite pasar de uno al otro sin solución de continuidad, sin ruptura. “Generoso”, “comedido” son los epítetos acostumbrados que caracterizan al caballero. En cuanto a las necesidades fisiológicas de don Quijote al final de la Primera parte, se recuerdan aquí de modo metonímico y burlesco cuando el león acaba por enseñar la parte menos noble de su anatomía.

Conviene para acabar de esbozar ese diálogo que entablan las dos partes de la novela, hacer hincapié en esa analogía que va más allá de la degradación burlesca tanto del cuerpo como de la aventura caballerescas, cuanto más que dicha analogía es nombrada literalmente en la Primera parte y desemboca en la Segunda en una aventura que es la de la imposición del Nombre.

Es al canónigo de Toledo a quien en el capítulo 49 del texto de 1605 le corresponde el primero establecer la comparación explícita entre el caballero y la fiera para denunciar las consecuencias desastrosas de la lectura de los libros de caballería:

[...] pues le han traído [los libros de caballería] a términos que sea forzoso encerrarle en una jaula y traerle sobre un carro de bueyes, como quien trae o lleva algún león o algún tigre de lugar en lugar, para ganar con él dejando que le vean. (504)

Retrospectivamente esta analogía permite leer de otra manera la predicción burlesca del barbero que acompaña en clave emblemática el encierro de don Quijote en la jaula, tres capítulos antes:

[la aventura] se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco, de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rampantes garras del valeroso padre. (I, 46, 481)

Es otra vez el canónigo de Toledo quien deseoso de desviar a don Quijote de sus manías caballerescas, le incita a meditar el ejemplo de personajes históricos reconocidos por su valor y bravura: el Cid, por supuesto, y como último nombre de una larga retahíla de ejemplos, ese don Manuel Ponce de León al que Cide Hamete Benengeli evoca a su vez en el capítulo 17 de la Segunda parte en su exclamación ditirámica: “¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros!” (II, 17, 674). La nota de Francisco Rico que refiere a un “caballero de la época de los Reyes Católicos, que entró en una leonera para recoger el guante que se le había caído a su dama [...]” (*ibid.*), apunta a una temeridad igual de extravagante que no tiene nada que envidiar a la locura de nuestro caballero. El elogio irónicamente hiperbólico del historiador arábigo, declarado al final insuficiente, sirve de coartada para exaltar la cara heroica de don Quijote, por muy burlesca y ridícula que sea la sinrazón de su gesto.

Tres elementos vienen a apuntalar esta lectura necesaria y complementaria de la primera, tres calas que me servirán de conclusión.

Al contrario que el texto de 1605, el capítulo 17 de la Segunda parte no emplea el verbo “desenjaular” para referir a la salida del encierro, sino el verbo “desembanastar”: “procurando todos apartarse del carro lo más que pudiesen, antes que los leones se desembanastasen” (*ibid.*). Procedente del cruce de dos significantes, por una parte, el galo “benna” con el sentido de ‘carro’ y ‘cesto de mimbre’, y por otra, el occitano “canasta”, el verbo recuerda la primera definición que da Covarrubias de “jaula”, y transforma la jaula en una primorosa y frágil pajarera; con lo cual el texto de 1615 desdramatiza la situación y denuncia la excesiva prudencia del Caballero del Verde Gabán, rebajada a la cobardía de un Sancho.

El segundo elemento viene a precisar que antes de medirse a la fiera, don Quijote se recomienda “de todo corazón” primero a Dios y solo después a su señora Dulcinea. En este momento preciso de la historia y entre todos los referentes múltiples que van construyendo el hipotexto de la aventura, parece difícil no pensar en otro episodio bíblico, el de Daniel arrojado al foso de los leones. A imagen y semejanza del profeta salvado por su fe, por la constancia de su fe en las adversidades, don Quijote gana un nombre a la par que revela su ser profundo, el de Justo, que será desvelado más tarde en su lecho de muerte, cuando despojado de su nombre prestado, se convierta en Alonso Quijano el Bueno.

Por fin, las últimas palabras pertenecen a un personaje secundario, y sin embargo imprescindible, el leonero, igualmente el guardián del sentido simbólico del episodio más allá del contexto inmediato del sálvese quien pueda:

La grandeza del corazón de vuesa merced ya está bien declarada; ningún bravo peleante, según a mí se me alcanza, está obligado a más que a desafiar a su enemigo y esperarle en campaña; y si el contrario no acude, en él se queda la infamia y el esperante gana la corona del vencimiento. (II, 17, 676)

Porque emplea dos compañeros de rima, “peleante” y “esperante”, del epíteto acostumbrado “andante”, es él, el leonero, quien resuelve el problema creado por don Quijote que quiere hostigar a la fiera, y transforma el enfrentamiento obviado en una nueva aventura en la que don Quijote se sublima en un nuevo Cid de los tiempos modernos. No ya el Cid histórico, sino el personaje legendario cual nos lo pinta el “Cantar tercero” del *Poema de mio Cid*; aquel que es capaz frente a la cobardía vergonzosa de los infantes de Carrión, sus yernos, de invertir la situación e infundir miedo al mismo león:

Myo Çid fincó el cobdo, en pie se levantó;
 El manto trae al cuello e adelinó [pora.'l león].
 El león, quando lo vio, assi envergonçó;
 Ante myo Çid la cabeça premió e el rostro fincó.
 Myo Çid don Rodrigo al cuello lo tomó 2300
 E liévalo adestrando; en la red lo metió.
 A maravilla lo han quantos que y son
 E tornáronse al palacio pora la cort. (Martin 1996)

La estructura dialógica entre ambas partes del *Quijote* permite leer la aventura de los leones como una prueba propiamente especular: don Quijote enfrentado a sí mismo en su recorrido iniciático se trasciende para convertirse en ese héroe moral emblemático en el león de la doble portada de 1605 y 1615.

Obras citadas

- Cervantes Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Punto de lectura, 2007.
- Covarrubias Sebastián de. Ignacio Arellano y Rafael Zafra ed. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Jakobson Roman. *Questions de poétique*. París: Éditions du Seuil, 1973.
- Martin Georges ed. *Chanson de Mon Cid. Poema de Mio Cid*. París: Aubier, 1996.
- Meunier Philippe. *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'or*. Saint-Etienne: Presses universitaires de Saint-Etienne, 2005.

**A comer, Señor Gobernador:
Sancho Panza y la burla de los platos escamoteados
(Don Quijote, II, 47)**

Gaëlle Le Gal Grasset
(Université Lumière Lyon 2 – UMR 5037)

Yvonne David-Peyre nota, en la obra cervantina, cierta reticencia a escribir sobre personajes de médicos cuando, por otra parte, queda patente el afán del autor por las patologías, los fármacos, los remedios y la medicina en general.

¹ Partiendo de esta paradoja, cabe señalar la peculiaridad del capítulo 47 de la segunda parte del *Quijote* en el que el personaje de Pedro Recio de Agüero cobra un protagonismo inédito durante el duelo retórico que lo opone a Sancho Panza, el nuevo gobernador de la isla Barataria.

Éste, transitoriamente separado de su amo, vive sus propias aventuras en Barataria, después de ser proclamado gobernador de la isla ficticia por los pérfidos Duques. Ellos pretenden divertirse con el espectáculo ridículo de la entronización de Sancho, aprovechando el deseo del escudero de acceder a la función de gobernador insular que don Quijote no dejó de prometerle desde el principio de sus aventuras (I, 7). Ahora bien, el títere panzudo de la farsa no aparece tan grotesco como se podría creer, pues durante toda su estancia insular, cual otro rey Salomón, Sancho imparte justicia, ilustrándose, en varios casos, por su sensatez y perspicacia (II, 45-49-51). También en el capítulo 47, en el episodio de los platos escamoteados por un presunto doctor dietista, se ilustra la admirable sagacidad de Sancho. Él ve como el denominado Pedro Recio de Agüero le escamotea los platos sin que pueda aun probarlos, alegando la nocividad de cada alimento para su salud. Más allá de la dimensión carnavalesca del enfrentamiento entre Sancho y el doctor Pedro Recio ya comentado por Augustin Redondo,² quisiéramos enfocar el punto de tensión que se articula entre la gran comicidad que supone privar al goloso Sancho de alimentos y la seriedad que transparenta en el discurso del gobernador con respecto a los médicos y a la medicina.

Para evidenciar la singularidad de este episodio, haremos hincapié en un primer recurso de la *vis comica*, a saber la dramatización de la escena, focalizada desde el punto de vista incauto del nuevo gobernador. Y después de comentar la figura del famoso médico de la varilla, analizaremos el duelo retórico entre Sancho y el doctor Pedro Recio, en el que uno y otro rivalizan de astucia para llevar la ventaja.

Dramatización del episodio: el guiño paródico a la corte borgoñesa

La burla de los platos escamoteados imaginada por Cervantes propone una incursión en las comidas de Corte, tal y como existen en España desde el siglo XV, desde Carlos el Temerario hasta Felipe III. La presencia intrusiva de los médicos salvaguardias³ para limitar

¹ “Alors que Cervantès a témoigné d’un intérêt passionné pour les maladies, physiologiques ou psychiques, que l’Alferez Campuzano a vulgarisé, grâce au don d’observation de l’auteur, le traitement du mal français et l’emploi des bois sudorifiques, alors que Crisóstomo, Cardenio, le Licencié de Verre et les pauvres fous de l’hôpital du Nonce de Tolède, ou de Séville, nous ont conduit de la maladie érotique à la démence, grâce toujours à la plume de Cervantès, le médecin n’apparaît qu’en arrière-plan dans ses livres” (David-Peyre 253-254).

² Véase Redondo (1978, 63-65; 1989, 96).

³ Como apunta Yvonne David-Peyre, Pedro Recio de Agüero se presenta como el salvaguardia del gobernador; al vigilar los excesos, el médico pretende preservar la salud de Sancho para que éste pueda seguir ejerciendo sus

los excesos de los próceres gulosos, y las exhibiciones de opulencia en una época que económicamente ya no puede permitírsele, bien podrían haber inspirado este episodio de peculiar resonancia histórica en el que se ridiculiza la etiqueta de Corte de los duques de Borgoña.

La *vis comica* de la burla en que se enfrenta la gula del gobernador panzudo a la intransigencia de su dietista, estriba en la dramatización de la comida. Desde las primeras líneas del capítulo, se pone de realce la solemnidad de la escena en que el gobernador de la isla Barataria acepta tácitamente las obligaciones protocolares de su nueva función.

La narración empieza con la llegada del gobernador en el comedor palatino:

Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpísima mesa; y, así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías, y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad. (II, 47, 427)⁴

En una sola frase se condensa la dramatización del episodio, con el punto de vista asombrado de Sancho al adentrarse en el universo magnificente y opulento que es supuestamente el palacio de un gobernador insular. La tercera persona del plural (“llevaron a Sancho Panza”) sugiere la presencia de acompañantes durante el itinerario que conduce al prócer desde el “suntuoso palacio” hasta la “gran sala”, en la que se destaca una “real y limpísima mesa”, mientras la adjetivación sistemática del espacio pone de realce la gran pompa de la escena. Otro marcador de la etiqueta palatina es la sincronización de la plantilla de corte, al acudir los cuatro pajes para servirle al ritmo de la música de las chirimías. Sancho, visiblemente impresionado por tanta demostración de fastuosidad, inmediatamente manifiesta su asentimiento a la etiqueta de su digna función, al expresar una superlativa solemnidad a la altura de la desmesurada manifestación de lujo. Pero, detrás de la aparente armonía de la escena, se esconde cierta discordancia que el lector podrá intuir a través de un indicio textual: me refiero al detalle musical de las chirimías que ya anunciaban un mal presagio para Sancho algunos capítulos antes. En efecto, durante la cacería con los Duques en el capítulo 34, Sancho, asustado por el desfile de figuras espantosas de magos y hechiceros, acoge la sonoridad suave y agradable de las chirimías como una buena señal,⁵ y así declara a la duquesa: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”(II, 34, 337). En realidad, las chirimías anuncian la llegada de Merlín quien profetiza el desencantamiento de Dulcinea si Sancho se da 3300 azotes en las posaderas. Así que la resonancia textual de las chirimías en este episodio suena muy irónica porque, si ya sabemos que son de mal agüero, poco tardará Sancho en comprobar hasta qué punto al experimentar la burla del falso médico llamado Pedro Recio de Agüero y al que Sancho rebautiza con malicia Pedro Recio de Mal Agüero.

A modo de acotación escénica, asisten al ritual todos los personajes involucrados en la burla: además de los pajes que ya le atienden, presencian la comida su médico, un estudiante encargado de la bendición y el maestresala quien coordina la disposición de los muchos platos. Instalado solo a la cabecera de la gran mesa, Sancho puede contemplar la fastuosidad

funciones de gobernador insular: “On se rappellera le cas de Charles Quint, si glouton qu’il était incapable de suivre les prescriptions des médecins et qu’il les choisissait de préférence bienveillants vis-à-vis de sa gourmandise et de ses excès. Il mettait donc en péril une vie qui ne lui appartenait pas dès qu’il était souverain. C’est bien l’argument que défend Pedro Recio, devant le gouverneur” (256).

⁴ Cito el *Quijote* por la edición de Florencio Sevilla Arroyo. En adelante se consignarán parte, capítulo y número de página.

⁵ “Cesó el enfadoso ruido de [las] ruedas; y luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró y lo tuvo a buena señal” (II, 34, 337).

de la mantelería⁶ y la sobreabundancia de los manjares que se suceden ante sus ojos. Para Yvonne David-Peyre, el gran desperdicio que supone esta comida (aún más cuando Sancho no podrá ni comer un bocado de todos los ricos manjares), es una manera para Cervantes de tomar posición⁷ en la controversia sobre la necesaria reducción de los gastos de la República en tiempos de crisis. La burla cervantina se hace eco de las quejas de Cristóbal Pérez de Herrera, el médico de Felipe III, quien denunciaba la acumulación escandalosa de platos (hasta quince platos principales en una comida) en las mesas de la monarquía y la gran burguesía. Arguyendo las dificultades financieras del Estado, él animaba a los Grandes a reducir sus gastos y a comer menos. Con ironía, el elogio a la sobriedad de Pérez de Herrera se convierte en interdicción de comer.

Poco tiempo tarda Sancho en descubrir que es víctima de una burla:

Otro que hacía el oficio de maestresala, llegó con un plato de fruta delante; pero, apenas hubo comido un bocado, cuando el de la varilla tocando con ella en el plato, se le quitaron de delante con grandísima celeridad; pero el maestresala le llegó otro de otro manjar. Iba a probarle Sancho; pero antes que llegase a él ni le gustase, ya la varilla había tocado en él, y un paje alzádole con tanta presteza como el de la fruta. Visto lo cual por Sancho, quedó suspenso, y, mirando a todos, preguntó si se había de comer aquella comida como juego de maesecoral. (II, 47, 427)

La escenificación preliminar que había puesto en tensión la solemnidad de la comida cae en lo absurdo de un juego de pasapasa. Sancho, que había asumido su papel de nuevo gobernador con todas sus obligaciones protocolares, asiste sin poder alcanzarlos al baile de los platos inasequibles. Se sincronizan el ritmo acompasado de la varilla con los movimientos del paje que quita los platos y del maestresala que los sustituye por otros. De cierta manera, con esta *cornucopia* de pantalla se prolonga la música infernal de las chirimías, tan sonora en apariencia, y tan aciaga para el pobre Sancho. El manifestar su indignación pone fin a esta primera etapa de la burla y empieza entonces el duelo retórico entre Sancho y quien inmediatamente se presenta como el médico personal del gobernador.

Antes de analizar más detenidamente el contenido de la contienda que le opone a Sancho, conviene detenerse un poco sobre la extraña figura del médico.

La figura de Pedro Recio de Agüero

Él intencionalmente alimenta el misterio sobre su identidad dado que presencia la escena sin presentarse al gobernador. “Púsose a su lado en pie un personaje, que después mostró ser médico, con una varilla de ballena en la mano” (II, 47, 427). Además, para no desvelar el secreto de su profesión, escoge el médico un atributo poco reconocible: la barba de ballena, calificada de varilla.

La vara tiene un uso bien conocido en la cirugía clásica, pues se trata del instrumento con el que el *ostensor* enseña las partes del cuerpo humano, asistiendo al médico que hace

6 Se insiste en la fastuosidad de la mantelería con los detalles de la “riquísima y blanca toalla” que cubre los manjares y el “babador randado” que se le pone a Sancho.

7 “[...] Cervantès, par le truchement de Sancho, prend position dans un débat d’actualité. [...] Cristóbal Perez de Herrera, médecin du Roi Philippe III, l’exhorte, dans son *Remedio para el bien y la salud del cuerpo de la república* écrit à Madrid en 1610, à mettre un terme aux dépenses somptuaires et s’attache à démontrer que la sobriété est salutaire pour l’individu et pour la collectivité. Rédigée quelque temps après la parution de *D. Quichotte*, cette adresse au Monarque nous éclaire sur ce point. La situation était si précaire que l’État se voyait acculé à la faillite. [...] De toutes les réformes préconisées par Herrera afin d’y remédier, nous ne rappellerons que celle de la table. Herrera entendait par là réduire le train de vie de certains nobles et de riches marchands dont le menu ne comptait pas moins de onze à quinze plats principaux” (David-Peyre 255).

lectura de los libros de anatomía. Por otra parte, la autoridad del médico tradicionalmente se representa con la vara de Esculapio, que, según cuenta el mito, antes de simbolizar el poder de curar, inicialmente tenía el poder infinito de resucitar los cuerpos. De hecho, la varilla del médico se sitúa entre estas dos representaciones, pues su función pragmática de puntero para señalar los platos escamoteados es también una manera de afirmar e imponer la autoridad del médico.

Otra clave de lectura ofrece retrospectivamente el nombre del médico, llamado Pedro Recio de Agüero. En su explicación onomástica, Dominique Reyre,⁸ evidencia, a través del patronimo “Agüero”, la relación entre la omnipotencia de los Augures de la Antigüedad cuyas decisiones eran irrevocables, y el *lituus*, un báculo de origen etrusco,⁹ que era el instrumento ritual de los sacerdotes romanos en los sacrificios y ritos adivinatorios. Cabe señalar por otra parte la similitud de empleo de la varilla de ballena y el *lituus* augural, que también servía de puntero, pues los Augures lo usaban para trazar un templo simbólico al aire libre para observar el cielo.

En cuanto a la elección de la barba de ballena, es doblemente irónica. Primero, porque la flexibilidad de la varilla contrasta con la inflexibilidad del médico, quien sistemáticamente impide el acceso a los platos. Y en segundo lugar, porque el uso que hace el médico de la barba de ballena es radicalmente opuesto a su función alimenticia de origen. En efecto, esta peculiaridad anatómica de la barba es lo que facilita la “alimentación por filtrado” de la ballena, mientras que en manos del médico, la barba sirve para someter a criba excesiva todos los alimentos.

Una tercera pista de interpretación es la que ofrece el diminutivo “varilla”. Cada vez que el médico blande la varilla, desaparecen los platos como por arte de magia y se prolonga el ambiente fantástico de las chirimías. Pero ya entronizado gobernador de su propia ínsula, Sancho se autonomiza del pensamiento mágico de su amo y se niega a interpretar la escena como el resultado de un maleficio. Es más, sin dejarse impresionar por el instrumento de evicción alimentaria, Sancho rompe el silencio de la comida y opone resistencia al dispositivo de la burla: “preguntó si se había de comer aquella comida como juego de maesecoral” (II, 47, 427). Esta equiparación que indirectamente tacha al “de la vara” como se lo designa en el texto, de charlatán y embustero es el punto de partida de un sabroso duelo retórico en estilo directo.

Sancho Panza y el duelo con el discurso médico

Se justifica el misterioso personaje de la vara con una larga réplica, en la que impone su autoridad de médico:

—No se ha de comer, señor gobernador, sino como es uso y costumbre en las otras ínsulas donde hay gobernadores. Yo, señor, soy médico, y estoy asalariado en esta ínsula para serlo de los gobernadores della, y miro por su salud mucho más que por la mía, estudiando de noche y de día, y tanteando la complexión del gobernador, para acertar a curarle cuando cayere enfermo; y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y a dejarle comer de lo que me parece que le conviene, y a quitarle lo

8 “RECIO DE AGÜERO, Pedro, II 47 [...]. *Nm: prop:* Mauvais (funeste) Augure. *Fig.:* ce nom appartient à la tradition du médecin porteur de mort; le proverbe “El médico empieza donde el físico le deja y comienza el clérigo donde acaba el médico” montre que cette image du médecin *Morticole* était bien vivante en Castille. *Cerv.:* par ce nom, “Agüero”, fait du médecin un personnage tout-puissant (dans l’antiquité, la décision d’un augure était sans appel). Le nom renvoie à un attribut du personnage: la “varilla”, insigne de la fonction de l’augure. *Prn:* Le choix du prénom Pedro montre que le médecin est un fripon” (Reyre 129).

9 Un báculo curvado en su extremo sin nudos: “Baculum sine nodo aduncum” (Tito Livio 68).

que imagino que le ha de hacer daño y ser nocivo al estómago; y así, mandé quitar el plato de la fruta, por ser demasiado húmeda, y el plato del otro manjar también le mandé quitar, por ser demasíadamente caliente y tener muchas especies, que acrecientan la sed; y el que mucho bebe mata y consume el húmedo radical, donde consiste la vida. (II, 47, 427-428)

El hipócrita va argumentando el escamoteo sistemático de cada plato con falsas justificaciones médicas. Primero intenta relativizar la maniobra señalando la trivialidad del protocolo palatino, idéntico, según él, a lo que se practica en todas las otras islas. A continuación, no sin orgullo y pretensión, se presenta como el médico personal del gobernador y socarronamente insiste en su propia benevolencia al dedicarse enteramente a la salud de Sancho. La analogía entre la función de gobernador insular y la del Rey de España queda bastante obvia. En palabras muy similares describe Gonzalo Fernández de Oviedo las actividades y responsabilidades de los médicos de la Corte en 1547:

Médicos y cirujanos conviene que los haya a par de sus magestades y de las personas reales, para la conservación y salud de aquellos príncipes, nuestros reyes y señores naturales; y éstos que sean tales y tan doctos y experimentados como conviene; y son obligados a ir al vestir del príncipe a la mañana y al tiempo del comer, para entender y saber, *viva voce*, de su alteza si durmió bien, si digirió el pasto de la cena, y para ser siempre informados de la salud y complexión del príncipe, e inquerir y ver la orina. Al tiempo del comer están presentes los médicos, y miran lo que come, y avísanle de qué manjares se debe abstener y no comer mucho dellos (Fernández de Oviedo 180).

En realidad, la extrema vigilancia con respecto a la salud del Rey de España se hereda de una tradición borgoñesa que arranca de Carlos el Temerario y se prolonga hasta Felipe III. Ya escribía Oliveros de la Marche en el siglo XV al referirse al duque Carlos, bisabuelo del emperador Carlos Quinto:

El duque tiene seis doctores en Medicina y sirven los dichos a visitar la persona y el estado de la salud del Príncipe y cuando el Duque está a la mesa los mismos están detrás dél y miran qué viandas y platos se sirven al Duque y le aconsejan según a su parecer qué viandas le son más provechosas; pueden entrar a todas horas en el aposento dél y son Personas tan sabias y señaladas que pueden ser de mucho consejo y tienen plazo en Palacio como el primer somiller pero no tienen aposento de ordinario. (De la Marche 17)

La intrusión del médico en la esfera de la intimidad del Rey que describe Oliveros de la Marche es precisamente lo que se ridiculiza en el relato cervantino, a través de la solapada figura de Pedro Recio. Él finge asumir la figura benevolente del médico salvaguardia quien no sólo cura las enfermedades sino que las previene, vigilando la dieta personalizada del gobernador y preservando su equilibrio humoral. Esta visión preventiva de la medicina palatina es la que siguen defendiendo todos los herederos de la profilaxis hipocrática durante el siglo de Oro. Según enseña Hipócrates, de la buena cocción o digestión de los alimentos depende el mantenimiento del equilibrio fisiológico, por lo que cada individuo tiene que adaptar su dieta a su propio temperamento. Pretenden los doctores dietistas preservar la sanidad del cuerpo, fijándose en la aportación cuantitativa y cualitativa de los alimentos, repartidos según dos parámetros, a saber su temperatura (caliente o frío) y su concentración de agua (seco o húmedo). Siguiendo esta lógica, una alimentación inapropiada engendra patologías, que resultan siempre de un desequilibrio fisiológico. Ahora bien, el médico de Sancho pervierte el discurso de la dietética profiláctica puesto que todo es pretexto para la generación de una humedad excesiva. Paradójicamente, el segundo manjar caliente y según

parece seco (con muchas especias) tiene el mismo efecto que el alimento húmedo (las frutas), el de dañar el denominado “húmedo radical”, soporte líquido de los cuatro humores.¹⁰

Toda la comicidad del diálogo reside en la mutua demostración de astucia verbal, el uno para alcanzar con qué sustentarse, el otro para impedírselo. Sancho, quien tácitamente acepta la autoridad del médico, adopta una estrategia de elusión con respecto a las recomendaciones dietéticas: él propone platos que le podrían convenir para que su médico le otorgue el permiso de comérselos. “—Desa manera, —arguye Sancho a su vez— aquel plato de perdices que están allí asadas, y a mi parecer, bien sazonadas, no me harán algún daño” (II, 47, 428). Cabe notar la astucia de Sancho quien, no sólo propone una alternativa a los platos anteriores designados como nocivos, sino que intenta valorar la templanza del manjar, cuando señala que las especias le parecen bien equilibradas.

A su vez enfatiza el médico:

—Ésas no comerá el señor gobernador en tanto que yo tuviere vida.

—Pues, ¿por qué? —dijo Sancho.

Y el médico respondió:

—Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo, dice: *Omnis saturatio mala, perdices autem pessima*. Quiere decir: “Toda hartazgo es mala; pero la de las perdices, malísima”. (II, 47, 428)

Apuntemos la extrema reactividad de Sancho quien no se deja impresionar por la grandilocuencia del médico. Éste prosigue refugiándose tras la doble autoridad de Hipócrates y el conjunto de la profesión médica (“nuestro maestro Hipócrates”) a la que visiblemente no pertenece, pues atribuye al padre de la fisiología humoral un aforismo vulgar que además modificó¹¹ para las necesidades de su discurso (transformó *panis* en *perdices*). El expresarse por autoridades canónicas en latín caricaturiza las costumbres verbales de los médicos pretenciosos.

Sancho replica, cambiando de estrategia. Esta vez le pide al médico que escoja los manjares saludables, señalando que se muere de hambre, y recuerda al médico que sustentarse es una necesidad vital. Su interlocutor que no puede sino asentir ante tal argumento, prosigue con perfidia:

—Vuestra merced tiene razón, señor gobernador —respondió el médico— y así, es a mi parecer que vuestra merced no coma de aquellos conejos guisados que allí están, porque es manjar peliagudo. De aquella ternera, si no fuera asada y en adobo, aún se pudiera probar, pero no hay para qué. (II, 47, 429)

Al conformarse con el juicio de Sancho, el médico deja entrever una posible resolución del conflicto. Pero en vez de formular las tan esperadas prescripciones dietéticas pedidas por Sancho, sigue enumerando todos los alimentos proscritos.¹²

Pierde toda credibilidad el doctor cuando finalmente le receta cañutillos de suplicaciones y carne de membrillo.¹³ Esta dieta digna del Cuaresma más estricto suena como

10 Del “húmedo radical” dice Francisco Rico en su edición digital del *Quijote*: “‘semen’; hasta el siglo XVII, se solía denominar así, eufemísticamente, al intangible ‘soporte líquido de los cuatro humores fundamentales’, sin el que no podía haber vida. Galeno no lo consideró, lo que dio lugar a la indefinición posterior” (Rico, CVC).

11 En vez de “panis”, dice “perdices”, con una falta ortográfica. Cf. nota 6, 428.

12 La olla podrida propuesta por Sancho, tampoco le parece buena opción dietética: “—*Absit!* —dijo el médico—. Vaya lejos de nosotros tan mal pensamiento: no hay cosa en el mundo de peor mantenimiento que una olla podrida” (II, 47, 429).

13 “Un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión” (II, 47, 429).

una afrenta para Sancho, quien exige que el médico justifique sus títulos y cualificaciones.¹⁴ “Yo, señor gobernador, me llamo el doctor Pedro Recio de Agüero, y soy natural de un lugar llamado Tirteafuera, que está entre Caracuel y Almodóvar del Campo, a la mano derecha, y tengo el grado de doctor por la Universidad de Osuna.” (II, 47, 429-430). De la misma manera que había afirmado la autoridad de su profesión (“Yo, señor, soy médico”), otra vez se impone frente al gobernador con el énfasis del pronombre personal “yo”. La comicidad está en el desajuste entre la alta posición social que pretende darse y la ridiculez de su estado civil; el gran doctor estudió en una universidad muy menor, en cuanto a su lugar de procedencia (Tirteafuera), es toda una invitación a echarlo del palacio sin miramientos, como justamente acaba haciéndolo Sancho ironizando:

—Pues, señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero, natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna, quíteseme luego delante, si no, voto al sol que tome un garrote y que a garrotazos, comenzando por él, no me ha de quedar médico en toda la insula, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes; que a los médicos sabios, prudentes y discretos los pondré sobre mi cabeza y los honraré como a personas divinas. [...] Y denme de comer, o si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas. (II, 47, 430)

Encendido en cólera, Sancho prosigue imprecándolo: amenaza con condenarlo a muerte a él y a todos sus homólogos y con ejecutarlos a garrotazos. Lo cual sería el colmo tratándose de médicos, pues los miembros de aquella profesión tristemente pasaron a la posteridad por abusar del garrote como remedio terapéutico, purgando a los pacientes a veces hasta la muerte. El gran logro de esta réplica es la solución ideada para canalizar la ira de Sancho mediante una sorprendente epanortosis que permite matizar la condena de los médicos, disociando a los matasanos ignorantes de los “médicos sabios, prudentes y discretos” a los que Sancho elogia y pone en un pedestal. Para Maxime Chevalier, la singular moderación con respecto a la figura del médico expresa la sintonía entre el gobernador de Barataria y el propio Miguel de Cervantes,¹⁵ quien hace decir a doña Ana Treviño, en el *Rufián dichoso*:

La medicina yo la alabo,
pero los médicos no,
porque ninguno llegó
con lo que es la ciencia al cabo. (Jornada 2, v. 1680-1683, 201)

A modo de conclusión, con la burla de los platos escamoteados, se enfoca, desde una perspectiva humorística, la transfiguración, en la ficción del *Quijote*, de la figura del médico ignorante e incompetente tal y como podía existir en tiempos de Cervantes. No deja lugar a

14 “Oyendo esto Sancho, se arrimó sobre el espaldar de la silla y miró de hito en hito al tal médico, y con voz grave le preguntó cómo se llamaba y dónde había estudiado” (II, 47, 429).

15 Frente a la figura caricaturesca y sarcástica del médico matasanos durante el Siglo de Oro, Maxime Chevalier hace hincapié en el comedimiento excepcional de Cervantes en torno al tema: “Le licencié de verre reconnaît que les médecins tuent parfois leurs clients. Mais il rappelle aussitôt le texte fameux de l’Ecclésiastique, si fréquemment cité dans la littérature médiévale et si oublié des lettres du XVII^e siècle: *Honora medicum propter necessitatem... Altissimus de terra creavit medicinam, et vir prudens non abhorrebit illam*. Le Licencié conclut raisonnablement qu’il y a de bons et de mauvais médecins. Sancho ne dira pas autre chose. Sans doute affirme-t-il qu’il y a des médecins qui tuent, sans doute s’emporte-t-il contre le docteur Pedro Recio de Agüero; mais il reconnaît qu’il y a des médecins “savants, prudents et avisés”. Il est curieux de remarquer que Sancho, sur cette question, rejette les affirmations du folklore, auxquelles il est d’ailleurs si attaché. Il faut sans doute en conclure que sur la médecine et les médecins Sancho exprime le sentiment de Cervantès” (36).

dudas que el autor, quien tuvo amistades con los médicos más ilustres de su época,¹⁶ se hubiera deleitado en meterse en la piel del rústico Sancho Panza, para detractar la mediocridad de Pedro Recio y castigarlo sin miramientos.¹⁷ De hecho, el episodio se cierra con la decisión de encarcelarlo.¹⁸ En el mismo momento, la irrupción de una carta del Duque, que presagia el próximo ataque de la isla por enemigos, preparara de forma anticipada otra burla de sobremesa, la de la petición ridícula del labrador de Miguel Turra. “¡Otro Tirteafuera tenemos!” ironizará Sancho, al equiparar al labrador peticionario con el médico. Pero antes de abrir la audiencia, Sancho quien no acude a la paremiología para generalizar la incompetencia del doctor, concluye al final sobre la necesidad de alimentarse “porque tripas llevan corazón, que no corazón tripas” (II, 47, 432).

16 “Il a cependant eu pour amis des sommités telles que Francisco Díaz l’urologue auquel il dédia un sonnet, le Dr Gregorio Lopez Madera médecin de Juan de Austria et aux côtés de Cervantès pendant la bataille de Lépante. Par son père qui était chirurgien, il dut connaître Juan de Vergara et Cristóbal de Vega, ainsi que l’écrit le Dr Leopoldo Cortejoso dans son étude sur *Miguel de Cervantes médico de su tiempo*. Mais, d’après le Dr D. José Riquelme Salazar, Cervantès s’inspira, dans son évocation de Pedro Recio, de médecins réels. On a retrouvé, en effet, parmi les auteurs de vers laudatoires adressés à Cristóbal Perez de Herrera et inclus dans l’édition du *Compendium totius medicinae ad tyrones*, un Dr Pedro Díaz de Agüero. D’autre part, Philippe III fut soigné par un certain Celedonio Pardo y Agüero que Cervantès connut certainement. Il est donc probable qu’il fait allusion à l’un ou à l’autre” (Yvonne David-Peyre 254).

17 “La medicina [...] no es para Cervantes una ciencia absurda, como lo era para Montaigne; pero prácticamente dudaba de que hubiese médicos capaces [...]. Cervantes, aquí como en otros casos, no se muestra fundamentalmente escéptico; cree en la eficacia de la ciencia y de la razón, pero duda de que realmente esa eficacia se manifiesta. Había sólo la teórica posibilidad de llegar a penetrar en la ciencia médica; ésa es la nota que Cervantes pone al tema tradicional de la desconfianza en la pericia del médico y del miedo a morir a sus manos” (Castro 107).

18 “—Lo que agora se ha de hacer, y ha de ser luego, es meter en un calabozo al doctor Recio; porque si alguno me ha de matar, ha de ser él, y de muerte adminícula y pésima, como es la hambre” (II, 47, 431).

Obras citadas

- Castro, Américo. Julio Rodríguez Puértolas ed. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona-Madrid: Noguer, 1972.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Florencio Sevilla Arroyo ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1997. 2 vols.
- . Francisco Rico ed. CVC. ISBN: 84-689-5988-X
URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>
- . Florencio Sevilla Arroyo ed. *El rufián dicho so*. Madrid: Castalia, 1997.
- Chevalier, Maxime. “Le médecin dans la littérature du Siècle d’Or”. *Le personnage dans la littérature du Siècle d’Or: statut et fonction*. París: Publications de la Sorbonne, 1984. 21-37.
- David-Peyre, Yvonne. *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique: XVI^e et XVII^e siècles*. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1971.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. José María Escudero de la Peña ed. *Libro de la Cámara real del Príncipe don Juan e oficios de su casa e servicio ordinario* [1547], Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870.
- Marche, Olivier de la. *El estado de la Casa del Duque Carlos de Borgoña, y orden de la guerra puesto todo por escrito por Oliveros de la Marcha, caballero consejero y mayordomo del dicho Duque; trasladado de francés en vulgar castellano*, Ofrecido al Exmo. Sr. D. Fernádo Álvarez de Toledo, Duque de Alba, por el P. Andrés Marcos Burriel de la Compañía de Jesús, Toledo, 8 marzo de 1755. BNE: MSS/12989 URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087547&page=1>
- Redondo, Augustin. “Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*.” *Bulletin Hispanique* 80 (1978): 39-70.
- . “El *Quijote* y la tradición carnavalesca.” *Anthropos* 98-99 (1989): 93-98.
- Reyre, Dominique. *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès, suivie d’une analyse structurale et linguistique*. París: Éditions hispaniques, 1980.
- Tite-Live. Jean-Baptiste Duraud de Lamalle y François Noël trads. *Histoire romaine I*. París: Michaud Frères, 1810.

SEGUNDA PARTE:
“NOUVELLES CLEFS POUR RELIRE LE *QUICHOTTE*”

**Des *burlas aux veras* dans la quête de don Quichotte (*DQ II*),
ou les *vraies raisons* du voyage *burlesque* à Saragosse
(*Tramas del Quijote -III-*)**

Pierre Darnis
(Université Bordeaux Montaigne – AMERIBER [EA 3656])

*¿qué hace a nuestro propósito
la caza de Roncesvalles?
Sancho (II, 9)*

Sens et cohérence: l'irruption de la quête dulcinéenne

La célébration de l'anniversaire de la *Segunda parte de Don Quijote* offre au XXI^e siècle une opportunité épistémologique unique peut-être depuis 1615, celle qui consiste à essayer de comprendre la singularité de ce texte majeur. Pour ce faire, je propose ici un angle d'attaque: celui de la troisième sortie de don Quichotte. Inscrit dans une fable qui revendique sa cohérence, le voyage du chevalier improvisé et le sens qu'il convient de lui attribuer nécessitent un éclaircissement d'ordre poéticien. En effet, se demander quelle aventure accomplit don Quichotte revient à s'interroger sur la configuration de l'œuvre elle-même, sur la *mise en intrigue* choisie par Cervantès.

On rappellera la définition de la *fable* (ou récit littéraire) d'Aristote, qui alors fait référence:

como la tragedia es una imitación de una acción y una acción es llevada a cabo por individuos que actúan [...] y es el argumento la imitación de la acción, pues llamo aquí argumento [*muthos*] a la composición de acciones y los caracteres aquello en virtud de lo cual afirmamos que los personajes son de una determinada cualidad [...]. El más importante de estos elementos es el entramado de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de una acción y de una vida [...]. Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia; el segundo lugar lo ocupan los caracteres [...]. (Aristote, cap. VI, 45-47)

Saisir la *mimèsis praxeôs* (la représentation d'hommes qui agissent) importe car de cette mimèsis transparaîtra l'intrigue du livre.

La force d'une œuvre résulte en outre de la cohérence de syntaxe actantielle organisée comme un tout, grâce, notamment, à la ligne narrative offerte par l'histoire d'un personnage principal. Cette syntaxe, Aristote lui donne pour nom *muthos* (*l'histoire, el argumento*):

Homero, al igual que se distingue también en otros aspectos, parece que esto asimismo lo vio bien, ya por su arte, ya por su genio; pues, componiendo la *Odisea*, no compuso todo lo que a Odiseo le sucedió, como por ejemplo, que fue herido en el Parnaso y que se fingió loco cuando tuvo lugar la concentración de los griegos para la expedición contra Troya, pues ninguno de estos dos hechos era necesario o verosímil que se produjera habiendo sucedido el otro. Al contrario, compuso la *Odisea* en torno a una sola acción tal como decimos y de igual modo procedió con la *Iliada*. Así pues, al igual que en las demás artes de imitación la unidad de la imitación resulta de la unidad de su objeto, así también es preciso que el *argumento*, puesto que es imitación de una

sola acción, lo sea de una sola y que sea completa, y que las partes de las acciones estén de tal modo ensambladas entre sí, que si se cambia de lugar o se suprime una de ellas, se altere y conmueva también el conjunto. (Aristote, cap. VIII, 51-53)

Aussi explicite et reconnue soit-elle, la conception d'Aristote est peu prise en compte. Pour nous, lecteurs du XXI^e siècle, l'ampleur du récit cervantin est un handicap; elle tend à favoriser une compréhension fragmentée et, accessoirement, une analyse parcellaire (on a pu subordonner parfois la vision d'ensemble au principe selon lequel "examinar lo accesorio nos ayuda a comprender lo esencial") (Parodi, Vila 25-47). Ceci explique que, quatre siècles après la publication du livre, nous continuions parfois de nous détourner de l'analyse de *l'histoire* (le *muthos*, l'unité narrative, *el argumento*). À qui la faute ?

À propos de la *Première partie*, le bachelier Carrasco rapporte que "[una] de las tachas que 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 tiene que ver con la *historia* de su merced del señor don Quijote" (II, 3, 652). Cervantès a donc sa part de responsabilité. La *Première partie* présentait un ensemble défailant au regard de la cohérence narrative. Fascinés par les récits enchâssés, nous avons sans doute oublié quelle est l'histoire (le *muthos*) de la *Première partie*: celle de ce chevalier errant, des agressions qu'il reçoit et qu'il commet (début), mais aussi de sa fuite (milieu) et de son enfermement avant le retour au village (fin). À l'exception de quelques noms, la critique a souvent fermé les yeux sur l'histoire peu orthodoxe du fugitif manchègue dans le texte de 1605 (González Echevarría 92-113).

L'importance de l'histoire de la *Segunda parte* est soulignée par Cervantès lui-même. Pouvait-il se permettre les errements de la *Première* ? Loin s'en faut. Cide Hamete lui-même prononce les mots suivants: "en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece" (II, 44, 1070); et souvenons-nous comment don Quichotte recommande ce même principe: "seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que, para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas" (II, 26, 926). Tout bon "poète" (tout auteur littéraire), insiste Cervantès, se doit d'écrire de manière à forger une *fábula*, un récit structuré autour d'une histoire centrale (*el argumento*); or, c'est bien ce qui se profile à l'orée du voyage de don Quichotte et de Sancho.

Mais, étonnamment, les appels à la vigilance poétique de Cervantès ont trouvé peu d'échos. D'une part, la polémique sur l'Arioste et le Tasse et, d'autre part au XX^e siècle, la fascination pour le formalisme et le structuralisme ont focalisé l'attention sur la question formelle et sur la manière dont les anecdotes sont liées à l'histoire principale (l'agencement). On ne peut s'étonner ainsi qu'au sein de la critique sur *Don Quichotte*, la réflexion se soit concentrée sur le problème du rapport entre l'histoire principale et les épisodes adjacents: on affirme à l'envi que la *Seconde partie*, du point de vue formel, est mieux construite que la *Première*.

En vérité, la question du *muthos* interroge le *Quichotte* de 1615 bien au-delà de savoir si Cervantès a réussi ou non (par rapport à la *Première partie*) l'insertion d'histoires incidentes dans le parcours de don Quichotte. S'interroger sur le voyage de Sancho et de don Quichotte a une pertinence scientifique considérable: celle qui consiste à capter l'histoire (*el argumento*) de toute la *Seconde partie*, au-delà des seules considérations structurales, formelles. En effet, que raconte *El ingenioso caballero* de 1615 ? Pourquoi don Quichotte part-il à Saragosse pour finir à Barcelone (et finalement revenir à la maison) ?¹

¹ Le *sens* (distinct de l'*explication*) de la réorientation vers Barcelone est analysé par Darnis 2016. Il répond à une modification de l'objectif premier de don Quichotte: non plus en découdre avec "le Turc" (l'idée structurait la *Seconde partie* depuis le premier chapitre), mais sauver un chrétien prisonnier en terre barbaresque: don

Pour Cervantès, ramasser le récit de 1615 autour de la troisième sortie de don Quichotte ne signifie pas seulement suivre par principe la recommandation aristotélicienne. La cohérence narrative intéresse bien au-delà de la seule autorité du philosophe grec. Au Siècle d'or, c'est à ce prix que l'œuvre trouve, non seulement sa lisibilité, mais aussi sa valeur littéraire; et, sur ce point, López Pinciano ne diffère pas d'Aristote: "Digo que en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episodios) deben concernir a esta unidad de acción" (453). Les modèles poétiques en la matière étaient *L'âne d'or* (Apulée) – dont les pièces constitutives se liaient inextricablement au récit de Lucius –, l'histoire d'Enée (Virgile) et l'aventure d'Ulysse (Homère), laquelle, par-delà *las añadiduras*, se résume à la vengeance retardée du roi d'Ithaque contre les prétendants de son épouse:

El argumento de aquel poema es de un hombre que, peregrinando muchos años, guardado de Neptuno sólo, padeció en las cosas de su casa, de suerte que los pretendientes a su mujer le comían la hacienda y a la vida del hijo aparejaban asechanzas. El cual peregrino vino a su tierra, después de graves tempestades, y dándose a conocer a los suyos, se ayuntó con ellos y, quedando él salvo, destruyó a sus enemigos. (López Pinciano, 176-177)

Si les lecteurs ont été détournés de la trame principale de la *Première partie*, il y a fort à parier que Cervantès ait modifié sa poétique narrative afin que ses contemporains puissent se concentrer cette fois-ci sur une intrigue plus saillante. Comprendre le sens de la *Segunda parte*, supposera de la saisir dans sa "dimension configurante" et son "schématisation" (Ricœur 127-135). Cela veut dire que la fable de la *Seconde partie* peut être résumée comme un "tout" (*holos*), c'est-à-dire comme une totalité signifiante structurée par un début, un milieu et une fin:

Hemos dejado ya establecido que la tragedia es la imitación de una acción acabada y completa que posee una cierta extensión; pues puede darse una cosa entera que carezca de extensión. Completo es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es aquello que de por sí no sigue necesariamente a otra cosa, mientras que detrás de ello hay o se produce de forma natural otra cosa. Fin es, al contrario, lo que de por sí sigue de modo natural a otra cosa o bien necesariamente o bien por lo general, pero detrás de ello no hay ninguna cosa. Medio es aquello que de por sí va detrás de otra cosa y además detrás de ello hay otra cosa. Es, pues, menester que los *argumentos* bien ensamblados no empiecen ni terminen donde les cuadre, sino se atengan a las fórmulas expuestas. (Aristote, cap. VII).

Si je traite la "fin" du livre dans un essai consacré à cette *Seconde partie* (Darnis 2016), je propose ici de porter le regard sur le commencement de l'intrigue et à son développement, lesquels forment la structure du voyage quichottesque.

Saisir le *sens* de l'intrigue est une mission a priori impossible puisque le parcours du hobereau est initialement laissé au bon vouloir arbitraire de Rocinante:

Pensativo además iba don Quijote por su camino adelante, considerando la mala burla que le habían hecho los encantadores, volviendo a su señora Dulcinea en la mala figura de la aldeana, y no imaginaba qué remedio tendría para volverla a su ser primero; y estos pensamientos le llevaban tan fuera de sí, que, sin sentirlo, soltó las

Gregorio (voir d'ailleurs l'analyse la séquence barcelonaise par Gonzalo Pontón dans article à paraître). Plusieurs travaux offrent d'excellentes explications de la *Seconde partie cervantine* au regard de celle d'Avellaneda: Martín Jiménez (2010 et 2014) et, plus récemment, Alvarez (2014 et 2015/2016).

riendas a Rocinante, el cual, sintiendo la libertad que se le daba, a cada paso se detenía a pacer la verde yerba de que aquellos campos abundaban. (II, 11, 775)

Les lecteurs seront-ils donc démunis pour comprendre le *muthos* du *Quichotte* de 1615, son *histoire* ?

Dans les lignes de sens ébauchées dans les premiers chapitres, le thème des signes prophétiques constitue un jalon essentiel de la *Segunda parte* (Redondo 2011, 63-85). Il y a évidemment l'interprétation burlesque par don Quichotte des hennissements de Rocinante du chapitre II, 4. La référence au symbolisme prophétique aurait peu de relief si Cervantès n'avait pas émaillé le début des nouvelles aventures des deux héros de remarques récurrentes. En effet, au chapitre 8, la manie interprétative se confirme et touche à présent Sancho, qui note que les braiements de son âne indiquent que "su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que la historia no lo declara" (II, 8, 748-749). Du point de vue lectoral, ces précisions sont tout sauf inutiles. En effet, comme on l'apprend au chapitre 25, "tanto ahora se usan [los agüeros] en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una figura" (II, 25, 921). L'une des compétences des lecteurs, et non des moindres, est celle de l'*allégorèse anagogique*, prospective (une habitude donnée par la lecture symbolique de la Bible, dont le quatrième sens était "anagogique"). Cervantès a ainsi probablement sollicité le sens divinatoire de ses lecteurs pour insinuer une trame narrative qui de prime abord pourrait être ténue. C'est la raison pour laquelle, dès le premier chapitre, il glisse aussi au lecteur avisé l'idée selon laquelle le poète est par définition un "devin", c'est à dire un expert en signes prophétiques ("los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir adivinos") (II, 1, 696). Par petites touches, Cervantès explicite ainsi le type de dialogue qu'il souhaite entretenir entre lui et ses lecteurs, afin qu'ils se hissent en surplomb de la fable. On peut imaginer que Cervantès s'improvise visionnaire et désire relater le devenir politique du pays, mais sans doute faut-il surtout imaginer que le futur qu'il évoque est plutôt de nature "diégétique", qu'il concerne l'avenir des héros. Grâce à divers signes, il structure son récit comme un tout et fournit au public les jalons de l'histoire qu'il va conter (Riley 2001, 73-87). Ces indices sont d'autant plus importants qu'ils sont placés au début du livre. Si le créateur parle du futur, c'est pour mieux indiquer à ses lecteurs le caractère planifié du parcours à réaliser par les personnages principaux. L'aventure de don Quichotte, celle de Sancho et les diverses *burlas* qui vont les ponctuer de façon apparemment arbitraire, le sont, en réalité, selon un *muthos* (pour l'auteur) et un sens narratif (pour les lecteurs). Avant le départ des deux héros manchègues, ce que Cervantès promet c'est bien le thème de l'action militaire de don Quichotte; aux lecteurs, donc, de s'interroger sur la future réussite ou non de son entreprise.

D'un point de vue narratif, le préalable de l'aventure est planté dans le chapitre 8. Don Quichotte confie à son ami le souhait qui l'anime: "Sancho amigo, la noche se nos va entrando a más andar, y con más escuridad de la que habíamos menester para alcanzar a ver con el día al Toboso, adonde tengo determinado de ir antes que en otra aventura me ponga, y allí tomaré la bendición y buena licencia de la sin par Dulcinea, con la cual licencia pienso y tengo por cierto de acabar y dar felice cima a toda peligrosa aventura, porque ninguna cosa de esta vida hace más valientes a los caballeros andantes que verse favorecidos de sus damas" (II, 8, 749). En d'autres termes, Cervantès modifie l'un des paramètres consubstantiels à la *Première partie*. Si, dans le texte de 1605, les actions chevaleresques devaient conduire les ennemis à reconnaître la beauté sans pareille de Dulcinée, laquelle devenait l'horizon permanent de l'aventure, désormais, en 1615, la belle du Toboso en constitue la condition. Seule apte à légitimer l'aventure, elle est littéralement placée en position de moteur de l'action: son déclencheur, ni plus, ni moins.

Quoiqu'il en soit, le village du Toboso va constituer la première étape du voyage des deux amis. Toutefois, il faut attendre le chapitre 10 pour que l'épopée quichottesque démarre véritablement. C'est l'un des plus savoureux du livre; le comique grotesque met en scène l'opposition déjà formulée entre la princesse imaginée par Quijana et la paysanne connue par Sancho, Aldonza Lorenzo (I, 25). À cet ingrédient, s'ajoute la dimension invraisemblable de l'épisode soulignée par Cide Hamete, qui, on le sait, est un marqueur ménippéen et allégorique (Darnis 2015b). Au sein de cette vaste séquence narrative, Cervantès a en outre disposé un indice important. Afin qu'on perçoive l'enjeu de cet épisode à l'intérieur de toute la trame du *Q II*, il a mis en avant au chapitre 9 quelques vers du *Romances de Guarinos* chantés par un paysan du village. Le fait qu'il s'agisse spécifiquement des deux premiers (et que le moment corresponde au tout début de la journée –“debía de ser labrador que habría madrugado”–) (II, 9, 761) souligne une analogie morphologique: à l'entrée dans le village de Dulcinée fait écho le début du récit du comte carolingien Guarinos. Mais ce n'est pas tout. La circonstance même du chant suggère un rapprochement d'ordre métanarratif: l'événement qui s'est produit dans El Toboso ne serait-il pas le nœud de l'intrigue ? Désormais, en effet, don Quichotte dispose d'un mobile pour agir: l'enchantement de Dulcinée.

Marasso, qui a repéré l'importance structurale de ce passage (192-193), est d'ailleurs l'un des rares commentateurs à s'être intéressé à la structure d'ensemble de l'œuvre de 1615. Le *mea culpa* de Cervantès au début du livre est, d'après lui, le révélateur d'une ambition poétique forte:

La *Segunda parte* es como la *Odisea* o la *Eneida* [...]. Don Quijote, ya famoso, sale de su casa, como Ulises o Eneas, de Troya. Va directamente al Toboso, como en la primera etapa de Ulises en la Tracia al retornar a Itaca, o en la de Eneas al huir de Troya. También, para don Quijote, la catástrofe, que arrastra al héroe a peregrinar, aparece. Dulcinea está encantada. Este episodio equivale, por sus efectos, al de la tempestad en la *Odisea* o en la *Eneida*. (Marasso, 124)

En somme, il semble bien que, dans la *Seconde partie*, le principe horacien de cohérence fictionnelle se traduise plus clairement et que le péril précédemment énoncé par le chanoine s'éloigne:

No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. (I, 47, 601)

On notera que l'enchantement de Dulcinée a été inattendu: ce qui ne devait être que pure formalité (l'accord de la belle pour démarrer une aventure) se transforme en motif du voyage. Il reviendra à don Quichotte de libérer Dulcinée de l'enchantement dont elle est victime.

Du songe au retable: ou l'horizon de Sansueña

Si *El ingenioso caballero* a été construit comme un “corps” homogène et que les prophéties constituent un guide pertinent, il reste à présent aux lecteurs à découvrir la séquence qui donnera mission à don Quichotte de désenchanter sa bien-aimée, car, pour l'heure, il n'a pas encore de désir véritable; meurtri, il commence à prendre la route de Saragosse, mais il laisse vite Rocinante aller selon son désir (cf. la transition entre le chapitre 10 et 11).

Ce sera au *descensus ad inferos* (la descente aux enfers) de produire la troisième et dernière séquence de la phase liminaire du voyage de don Quichotte; une fois l'expérience dans la grotte de Montesinos terminée (II, 23), le parcours du héros pourra entrer dans sa deuxième phase, qui constituera, sur le plan de l'intrigue, le "milieu" du récit. Montesinos informe don Quichotte qu'il lui incombe de désenchanter personnellement les habitants de la grotte. La visite de ce lieu étrange fournit au personnage un but clair et, ce faisant, octroie au récit une vraie structure. Grâce à cet épisode, Cervantès harnache le parcours des deux protagonistes à autre chose qu'à la participation aux fêtes de saint Georges de Saragosse ou, pour Sancho, à l'obtention improbable d'une *ínsula*. Mais faut-il nous en tenir à ces quelques constatations ?

Dans un premier temps, plusieurs sens peuvent être attribués au micro-récit de don Quichotte sur son expérience souterraine: le cauchemar (Percas de Ponseti 417, 548), la vision diabolique (Egido 1994, 148), le songe prophétique révélé (*oraculum*) (Egido, 1994, 151), l'allégorie descriptive de l'état du pays (Moner 52-53) ou tout simplement la folie burlesque (Redondo 2011, 82), qui tous *expliquent* la dimension éminemment comique et grotesque de l'aventure spéléologique (sur les détails grotesques: Percas de Ponseti 418; Redondo 1997, 403-420). À l'évidence, l'épisode est en attente d'interprétation, car il débouche sur une alternative vaine. Si l'expérience était empirique et que don Quichotte disait vrai, il sauverait alors sur-le-champ Dulcinée; s'il s'était agi d'un simple rêve, notre héros n'y aurait pas prêté grand crédit. Mais alors, le caractère ésotérique dont il est possiblement question est à imputer à la divagation de don Quichotte ou à la séquence en tant qu'*épisode* et, donc, que partie d'un tout ? Est-ce aux personnages de fiction de tirer les leçons de cette descente ou, principalement, aux lecteurs, comme ce fut le cas pour les augures précédemment rencontrés ?

La réponse est inscrite dans la nature même de l'épisode. Forgée dans la matière la plus ménippéenne qui soit et dans la filiation du *Somnium* de Lipse (García López, 151-153), la catabase (ou descente "aux enfers") de don Quichotte est avant tout un appel à l'exégèse des lecteurs d'alors.

De quels éléments dispose-t-on pour élucider le mystère ? Le nœud du problème critique provient d'abord du terme *encantamiento* et de ses dérivés. Le chapitre II, 7 s'est chargé de lui attribuer un sens "burlesque", en cohérence avec le flot de *burlas* qui s'annonçait dans la *Seconde partie*: lors de sa deuxième sortie (*DQI*), don Quichotte était revenu dans son village "en un carro de bueyes, metido y encerrado en una jaula, adonde él se daba a entender que estaba *encantado*" (II, 7, 739-740). Le discours de la gouvernante est particulièrement intéressant. Il montre bien ce que recouvre le concept d' "enchantement":

Él se daba a entender que estaba encantado; y venía tal el triste, que no le conociera la madre que le parió: flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro, que, para haberle de volver algún tanto en sí, gasté más de seiscientos huevos, como lo sabe Dios y todo el mundo, y mis gallinas, que no me dejaran mentir. (II, 7, 739-740)

Au début de ce nouveau livre, "être enchanté" a un sens dramatique. Cet état rime en effet avec enfermement. De surcroît, il engage non seulement la victime, mais aussi son entourage, qui doit vendre son bien pour libérer l'âme du prisonnier. L'allégorie de l'enchantement, tout autant que celle de la chevalerie, déploie un système conceptuel, axé autour de l'opposition enfermement/libération et du contraste entre le dénuement de l'un et l'effort économique des

autres.² On imagine facilement qu'une personne frappée par un tel sort aurait un « cœur » bien mal en point...

La bourle de Sancho recèle donc un sens ménippéen profond. L'autre image forte produite par cette joyeuse plaisanterie est, du reste, celle du "cœur". Sancho trompe son maître et, simultanément, il est compréhensible que la paysanne, à entendre les mots du nobliau, pense être victime d'une plaisanterie mal intentionnée: "¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino, e déjenos hacer el nueso [‘el nuestro’], y serles ha sano" (II, 3, 771). Mais une thématique retient notre attention. Le motif de la présence de don Quichotte est explicite; il vient sonder le "cœur" de Dulcinée: "sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca" (II, 10, 764); "¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se entenece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?" (771). Or, le cœur est précisément l'emblème qui concentre le problème des êtres prisonniers de la grotte de Montesinos. On lira bientôt que, parmi les serviteurs enchantés de Durandal, "la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y cantaban, o, por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo" (II, 23, 898). La recherche de don Quichotte, sous couvert de fiction, amorce donc un parcours interprétatif que le passage dans la grotte viendra relancer. Il n'est donc pas anodin que la séquence infernale de la *cueva* soit la plus ménippéenne du livre (Egido, 1994, 162).

C'est dans ce cadre annonciateur tissé de métaphores allégoriques (l'enchantement et le cœur) que Cervantès a inscrit l'épisode du songe carolingien et l'imaginaire de la *cueva*. Parmi les images qui servent ensuite à caractériser la grotte, celle de l'"enfer" est la plus marquante; elle ouvre d'ailleurs le récit rétrospectif de don Quichotte. On doit l'emploi de cette métaphore à l'humaniste et à Sancho; l'idée que don Quichotte soit descendu en enfer est la conclusion qu'ils tirent avant même d'avoir entendu les mots très précis du récit visionnaire de son ami ("Suplicáronle les diese a entender lo que decía, y les dijese lo que en aquel infierno había visto") (II, 22, 891). Toutefois, don Quichotte nie une telle étiquette pour décrire la geôle de Dulcinée ("¿Infierno le llamáis? –dijo don Quijote–; pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis") (II, 22, 892). Pourquoi Cervantès refuse-t-il que nous concevions la prison enchantée de Dulcinée comme un lieu hors de l'espace physique des vivants ? Sans doute parce ce qu'il occulte un lieu bien précis. Serait-ce Saragosse, où souhaite se rendre don Quichotte ? Barcelone, où il échouera littéralement et symboliquement ? "Abrid los ojos", demande Montesinos.

On pourrait se perdre dans les méandres du texte cervantin, mais notre auteur a prévu un fil d'Ariane comme le prévoyait don Quichotte ("soga y más soga") pour sortir de ce labyrinthe. Parmi tous les indices du texte, l'un d'entre eux se détache bien plus que les autres. Il s'agit de la piste des récits carolingiens, qui ont l'intérêt d'appartenir pleinement au répertoire culturel du public (Percas de Ponseti 463-473). Cette référence littéraire fait-elle donc pencher la vision quichottesque vers l'hypothèse d'un voyage dans le temps et dans le passé ? La présence de Dulcinée dans la basse-fosse invalide me semble-t-il cette option interprétative. Sans doute faut-il suivre Aurora Egido, qui rappelait que "el episodio [de la *cueva*] no debe ser entendido aisladamente" (140). Gardons en effet à l'esprit que nous lisons une œuvre littéraire (*una fábula*) et, donc, un "tout", selon Aristote. Il faut donc reprendre le fil de l'histoire et nous souvenir que l'on avait précédemment entraperçu la mythologie

² Il faut se souvenir que, dans le *Don Quichotte* de 1615, l'éloge de la liberté est solidaire de la réflexion sur la captivité: "Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres" (II, 58, 1195).

carolingienne, comme s'il s'agissait d'une amorce de trame, lorsqu'un paysan avait chanté les sorts du chevalier Guarinos pendant la "caza de Roncesvalles"...

Lorsqu'on revient au chapitre 9, on se rend compte que le présage que constitue le chant des premiers vers du *romance* alors que don Quichotte et Sancho pénétraient dans El Toboso était certes un augure décalé et burlesque mais aussi, par son rattachement à la légende carolingienne, un signe immanquable et paradoxal de la nature épique de l'entreprise quichottesque.³

Se pourrait-il qu'il y ait alors un lien entre Dulcinée et le Guarinos ? Sancho, qui interprète les premiers mots du *romance* –“Mala la hubistes, franceses, / en esa de Roncesvalles” (II, 9) –, se focalise sur deux paramètres du récit en vers: le nœud de l'histoire (la capture du comte français par les Sarrasins) ou son contexte (Roncevaux fut un symbole d'échec militaire) (Jauralde Pou, 89-91). Mais don Quichotte n'a pas la même compréhension de l'augure; pour lui, ce signe est un présage à lire avec optimisme. On le comprend: le *romance* se termine bien puisqu'il s'achève sur la fuite de Guarinos (Alexeiev, 107-111). Pour le lecteur qui connaît la tradition narrative du *romancero*, la captivité de Dulcinée rejoint celle de Guarinos. L'optimisme de don Quichotte a donc quelque fondement: à la lumière de l'aventure de Guarinos, le sauvetage de sa bien-aimée semble possible. D'autant plus que l'augure du Toboso et la prophétie de Merlin se recourent puisque les captifs de la grotte appartiennent à l'univers carolingien du *Romancero viejo* (cf. le couple Belerma/Durandal-Durandarte) (Cacho Blecua, Lacarra 328).

On ne peut pas capter complètement le sens du voyage de don Quichotte sans percer le mystère de la grotte de Montesinos et, donc, la singularité de l'enchantement décrit. Commençons par Merlin. Le magicien, qui retient tous les personnages sous la terre, est “hijo del diablo”. Il y a aussi l'étonnant cœur de Durandarte. Il a été salé par Montesinos pour éviter son pourrissement. Par cet imaginaire chevaleresque détourné et ce prosaïsme merveilleux, Cervantès veut communiquer à ses lecteurs l'impression que le temps presse, qu'il y a urgence, car la mort rôde (cf. également Garcés 366; sur le sens christique du cœur: Díaz Patiño).

De quoi Dulcinée et les chevaliers de Roland sont-ils victimes ? D'un mauvais tour de magie ? Pour en avoir le cœur net, le lecteur d'aujourd'hui doit se pencher sur l'épisode qui a précisément pour vocation de donner une explication à don Quichotte et à son étrange expérience visuelle. En effet, le “hasard” diégétique (ou plutôt la maestria cervantine) a placé sur la route de notre héros un étrange couple (maese Pedro et son singe) dont l'une des compétences est de rendre compte du passé. À propos de l'animal, l'aubergiste assure: “De las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir” (II, 25, 917). Ce devin de pacotille ne paye pas de mine et, d'ailleurs, don Quichotte n'est d'abord guère avancé lorsqu'il lui a demandé des éclaircissements sur son expérience souterraine: “El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles; y que esto es lo que sabe, y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta” (922). La pêche est bien décevante, mais elle ne s'arrête néanmoins pas à cette verbalisation explicite. Par un principe analogique bien connu des auteurs, Cervantès fait bifurquer la fiction vers un récit enchâssé, comme si les paroles sibyllines du singe appelaient une glose. Une glose dont il faut malgré tout capturer le sens, car elle est elle-même écrite sous forme de récit, et de récit mystérieux: il requiert en effet, apprend-on, un interprète, “declarador de los misterios de tal retablo” (923).

Pour autant, qu'on se rassure, pour comprendre le sens figuré du retable, Cervantès s'est efforcé d'aider le *discreto lector* du Siècle d'or grâce à un préambule. Avant que ne débute le spectacle, notre auteur rapproche les marionnettes du retable (*figuras*) des images

³ Sur le parallélisme avec l'aventure du Cid: García (2006, 281).

prophétiques: le terme *figuras* et son dérivé *figurero* renvoient respectivement à l’“augure” et le “devin”. En d’autres termes, le vrai devin, c’est maese Pedro, et l’histoire qu’il s’apprête à raconter fait office d’explication de texte.

Pour le lecteur qui a bien suivi le guide de lecture qui précède le récit de don Gaiferos, le sens de la descente quichottesque dans la grotte est on ne peut plus transparent si elle est reliée à l’histoire de Gaiferos et Melisendra. Dans le récit de la catabase et dans celui du retable, une même situation est affichée: la détention d’une jeune femme. On comprend alors pourquoi Cervantès avait obligé Dulcinée à porter à don Quichotte un *faldellín* (“jupe”, “surcot”) pendant son rêve. Cet objet littéraire est destiné à servir de pont entre les deux récits pour mieux les rapprocher. Tout le sel du récit sur la captivité de Melisendra réside dans ce surcot, mis suffisamment en évidence pour ne pas passer inaperçu et que l’on établisse le parallèle intrafictionnel. Qui plus est, la jeune femme est “vestida a lo moro” de manière semblable à Belerma et à son cortège d’autres figures féminines dans la grotte de Ruidera. Le retable est une réécriture du récit de la caverne recentrée sur le personnage de la captive, en l’occurrence Melisendra. Si dans la grotte, on préservait par le sel les héros carolingiens d’une mort annoncée, dans la fiction de maese Pedro, on découvre une stratégie de préservation des prisonniers non moins signifiante. À Sansueña, capitale des Maures en Ibérie, le roi protège ses captifs de toute agression qui lui ferait perdre leur valeur économique (il devra d’ailleurs châtier de deux-cents coups de fouet un maure qui harcèle Melisendra).⁴

Le sens du songe et de la mission quichottesques apparaissent finalement, grâce au miroir tendu par le *retablo de la libertad de Melisendra*. Melisendra, et c’est là l’essentiel, est détenue par les Maures dans une Espagne médiévale sous domination musulmane. Or, le contexte culturel du retable est identique à celui qui préside au choix des personnages de la grotte. Il s’agit dans les deux cas de la toile de fond du *Cantar de Roncesvalles* (les lecteurs de romances auront reconnu dans la *espada Durindana* du retable l’objet métonymique du héros Durandal, ce mort-vivant qui avait été placé au cœur du groupe montésinien). Au miroir du *romancero* et du *retablo*, la situation de Dulcinée s’éclaire: elle est retenue dans un bagne.

Sans établir de lien avec l’histoire de Melisendra, Percas de Ponseti avait avancé que la basse-fosse qui retient Montesinos, Durandarte et Dulcinée était la représentation métonymique d’un bagne algérois (517-549). La description de la grotte reprend la topographie de l’immense geôle nord-africaine des captifs des XVI^e et XVII^e siècles. Quant aux termes *sima* et *mazmorra*, employés par Cervantès, ce sont les termes usuels pour décrire les bagnes, qui étaient édifiés généralement sous la terre pour éviter la fuite des prisonniers. On peut citer le témoignage de Manuel Mariano Ribera, frère de l’ordre de la Merci, sur les basses-fosses d’Alger:

No hay en Argel donde no haya crueles encerramientos y mazmorras para encerrar en ellas los cautivos que algunas veces son doscientos o trescientos los encerrados, que son de aquellos que tienen trato y contrato de vender y comprar cautivos. Y si estos están en alguna plaza confinante con las nuestras después de tanto trabajo, que es todo el día, los encierran en unas mazmorras a modo de pozos; bajanlos a ellas con unos escalones y, encerrados ya, quitan la escalera temerosos que no hagan fuga. Y en estas mazmorras han muerto no pocos ahogados por razón que hay en ellas unos respiraderos que dan a la calle y algunos morillos echan aquí paja encendida. Son tan estrechos estos encerramientos que los cautivos casi están en pie y no tienen otra casa ni habitación sino un aposento húmedo y bajo que es la mazmorra o el campo en las heredades. (39)

⁴ Sur la politique de protection des *captifs de rançon* – à laquelle Cervantès pourrait devoir d’avoir eu la vie sauve malgré ses multiples tentatives d’évasion à Alger –: Canavaggio (100-106).

Il n'est pas interdit de penser par ailleurs que Cervantès amalgame dans la *caverna* l'espace propre du bain et la grotte dans laquelle lui et quatorze autres personnes patientèrent lors de sa deuxième tentative de fuite d'Alger, en 1577 (Percas de Ponseti 526-538). Le plan de Cervantès était d'attendre dans une grotte du jardin du géôlier du bain (le Montesinos algérois) le retour de son frère Rodrigo, qui venait d'être libéré et devait revenir le sauver. L'attente dura plus de quatre mois et se conclut par un échec.

Quoiqu'il en soit, dans la basse-fosse de Ruidera, comme dans celles d'Alger, les prisonniers sont confrontés à une double urgence: la conversion religieuse et la mort. Le risque de devenir des renégats menace leur fidélité chrétienne, d'une part. Le retable de Gaiferos, lorsqu'il montre le harcèlement de Melisendra par un Sarrasin, permet de comprendre l'étrange caractère *turquesco* des armes et des vêtements des personnages prisonniers de la basse-fosse. Cervantès ne serait-il pas en train de suggérer les périls qui menacent les femmes captives:

¿No ven aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra? Pues miren cómo la da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da a escupir, y a limpiárselos con la blanca manga de su camisa, y cómo se lamenta, y se arranca de pesar sus hermosos cabellos, como si ellos tuvieran la culpa del maleficio (II, 26, 925).⁵

Par contraste, dans la pièce *La gran Sultana* de Cervantès, la chrétienne Catalina retenue à Constantinople décide à l'inverse de cesser de se vêtir *a la turquesca*.⁶ Et que dire de don Gregorio, déguisé en femme à la fin du *Q II*, qui, en plein cœur d'Alger, ne revêt pas de vêtements maures (“[Ana Félix] le suplicaba me la dejase ir a vestir en su natural traje, para que de todo en todo mostrase su belleza”). Qualifié d'invraisemblable (“apócrifo”), le songe ménippéen de don Quichotte sur les prisonniers de Merlin est en fait assez plus proche de la réalité (souvenons-nous des mots du singe de maese Pedro): comme le rappelle Martínez Torres, le faible nombre de rachats de captifs “explica las masivas conversiones de cristianos al islam en las ciudades norteafricanas” (82). Les termes mauresques des êtres “enchantés” plongent dans la réalité des Barbaresques.

Avec le temps d'autre part, les détenus de la *cueva* finissent par être plus morts que vivants: “No comen [...], ni tienen excrementos mayores; aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos” (II, 23, 900). On sait que, pour plus de 90% des captifs, la durée de rétention s'étalait entre deux mois et dix ans (Martínez Torres 145). L'horizon de la mort n'était pas un fantasme pour les captifs:

Del amplio abanico de memoriales de cautivos que, por vía del Consejo de Guerra, intentaron llegar hasta la persona del monarca, destaca la nómina con los calafates y maestros de naves catalanes que todavía estaban vivos en Argel en 1590. El triste balance que arroja la muestra indicada no ofrece dudas de las extremas condiciones de trabajo a las que eran sometidos estos profesionales de la náutica: de las 78 personas capturadas por los corsarios argelinos en 1585, 36 ya habían fallecido en 1590. Pero Argel no era la única ciudad del norte de África que destacaba por tener una elevada

⁵ Cf. Bennassar, Bennassar (393-395), sur le turban comme indice d'infidélité sentimentale et religieuse.

⁶ Cervantes, *La gran Sultana*:

Tiene tanto deseo
de verse sin el traje
turquesco, que imagino
que de jerga y sayal se vestiría,
como el vestido fuese
cortado a lo cristiano. (v. 1557-1561)

mortalidad de población cautiva. Salé, Meknés, Fez y Tetuán también suministraban estas tristes noticias. Puede tacharse de rareza el documento que no menciona erisipelas, chancros, piorreas, pestes y otras enfermedades endémicas para estas localidades del Mediterráneo occidental. (Martínez Torres 45-46)

Entre le moment de la *Première partie* et de la *Seconde*, de nouvelles publications marquent le contexte éditorial. Cervantès, ancien captif, assiste à l'arrivée en librairie en 1609 du *Tratado de la redención de cautivos* de Jerónimo Gracián et, en 1612, de la très importante *Topografía e historia general de Argel* d'Antonio de Sosa (publiée sous le nom de l'archevêque de Palerme Diego de Haedo), qui expose aux Espagnols toutes les souffrances des prisonniers. Sosa répondait ainsi aux désirs d'une partie de la population ibérique de voir enfin la "extirpación" des corsaires; depuis 1520, Alger était devenu la place forte occidentale de l'Empire Ottoman (Bunes Ibarra). On comprend la mélancolie perçue par bien des commentateurs de la *cueva de Montesinos*: "sola la [causa] del cautiverio es bastante para entristecer el corazón más alegre del mundo" (Cervantès, "Novela del amante liberal", *Nouvelles exemplaires*; également: *Trato de Argel*: "la esquivia prisión amarga y dura, / adonde mueren quinze mil cristianos"). La publication de la *Topografía* avait une portée culturelle que l'on imagine pas toujours. Sosa témoigne dans son texte du rôle héroïque de Cervantès pendant sa captivité. Ainsi, en 1612, les lecteurs espagnols découvraient que la grandeur de Cervantès n'était pas circonscrite au seul champ littéraire. Derrière don Quichotte et l'écrivain, il y a un grand homme.

À l'achèvement du récit de l'hidalgo, Sancho lui demande de ne pas donner de crédit à *tan disparatada locura*, toute l'histoire des prisonniers de Merlin ne serait que pure imagination. Don Quichotte insiste au contraire sur la réalité de l'enfermement perçu pendant le songe ménippéen, comme si, par cette fable, Cervantès interpellait ses lecteurs pour leur demander de ne pas ignorer le drame des captifs dans les bagnes barbaresques:

Como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa. (II, 23, 904)

On s'est interrogé sur le sens de l'étrange demande de Dulcinée, qui, pendant sa période de réclusion enchantée, quémande *media docena de reales* (six réaux). La raison la plus cohérente est probablement que les prisonniers sont, comme le fut Cervantès lui-même, membres d'une "chiourme" ("aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma"), c'est-à-dire des *captifs de rançon* (*de rescate*, comme le *Cautivo* dans le chapitre I, 40). Leur survie et leur liberté dépendent de la capacité des proches à réunir assez d'argent afin de payer le prix fixé par les maîtres (Percas de Ponseti 521). On comprend donc que Durandarte conseille à Montesinos la patience ("paciencia y barajar"): les captifs étaient pris entre les exigences financières des "enchanteurs", les possibilités financières des familles et les attermolements de la politique internationale des rois espagnols.

L'homologie allégorique entre enchantement et captivité est loin d'être une nouveauté. Pour composer et structurer la suite du texte publié en 1605, Cervantès emprunte cette équivalence au célèbre récit d'une autre *Seconde partie*, celle du *Lazarillo*. Dans les livres de chevalerie, on trouve bien le motif des prisonniers enchantés par quelque antagoniste, monstre ou magicien, mais la merveille de l'enchantement prend la plupart du temps un sens allégorique atténué qui ne délivre pas une clé de lecture pour la totalité de la fable. En réalité, c'est le texte anonyme de la *Segunda parte del Lazarillo* qui modifia la donne littéraire et put servir de modèle à notre auteur. L'auteur anonyme de ce texte avait adapté le schéma

merveilleux de la transformation en animal hérité d'Apulée (*L'âne d'or*): Lázaro, une fois arrivé "en la cumbre de toda buena fortuna", tombe dans l'eau et se transforme en thon. L'auteur utilise le biais métamorphique pour décrire de façon oblique la situation (et la parfaite adaptation) de Lázaro en terre musulmane (Ferrer-Chivite). Lázaro est devenu un hétérodoxe et, pour reprendre l'expression connue (Bennassar, B., et Bennassar, L.), un "chrétien d'Allah". La position nuancée et parfois tolérante de l'auteur anonyme sur le monde musulman rendait utile le philtre métaphorique de l'enchantement. Le sujet présentait trop de résonances politiques et religieuses critiques pour l'Espagne d'alors.

Cervantès a fait le choix d'une autre association, celle de l'enfer et du bagne. Elle est fournie par Ana Félix à la fin de l'œuvre pour lever partiellement le doute. Grâce à ce personnage essentiel de la "fin" de la fable, Cervantès explique aux lecteurs pourquoi don Quichotte avait nié être descendu au royaume des morts. L'"enfer" dont parle Ana Félix pour caractériser Alger est métaphorique. Cervantès ne se souvient que trop bien que les cavités traumatisantes des bagnes sont situées non pas dans un au-delà, mais, tristement, sur cette terre et, qui plus est, à quelques encablures de la péninsule. Aussi, l'information que donne la jeune morisque est-elle capitale pour saisir le sens de l'entreprise quichottesque ("y con mis tíos, como tengo dicho, y otros parientes y allegados pasamos a Berbería; y el lugar donde hicimos asiento fue en Argel, como si le hiciéramos *en el mismo infierno*") (II, 63, 1259). Sancho et l'humaniste se trompaient bien: don Quichotte n'avait pas atteint un enfer d'outre-tombe, mais plutôt une basse-fosse connue de bien des anciens captifs. La détention merveilleuse de Dulcinée et de ses compagnons renvoie à un enfer qui, pour être symbolique, n'en demeure pas moins réel. De la seconde partie du *Lazarillo* à celle du *Quichotte*, les temps ont changé: la captivité n'est plus synonyme de conversion et d'ascension sociale. Désormais, la mort rode... et l'argent manque.

Pourquoi, dès lors, don Quichotte ne tourne-t-il pas la bride pour revenir au Toboso et continue-t-il de prendre la direction du nord, d'aller vers Saragosse en passant par les rives de l'Ebre ? On s'est peu interrogé sur la destination du déplacement de don Quichotte. Reprenant le point de chute énoncé à la fin de la *Première partie*, Cervantès donne à son héros un horizon motivé initialement par l'envie de participer aux joutes de la confrérie de saint Georges (I, 52; II, 4) (Egido, 1994, 223-247; Sáez Pascual, 723-729). Mais, on l'a vu, du point de vue de la construction de l'intrigue, le départ pour Saragosse succède à l'épisode de l'enchantement de Dulcinée ou, plus exactement, il lui est narrativement subordonné. Ce point n'est pas anecdotique. À la fin du chapitre 10, qui a mis en scène l'enchantement, don Quichotte part certes pour Saragosse, mais sa motivation première a disparu.

Cervantès sait ce qu'il fait: les joutes sont mises en sourdine parce qu'une trame sous-jacente se prépare, qui va organiser différemment l'intrigue de la *Seconde partie*. Cette trame remplace la chevalerie obsolète et édulcorée des jeux aristocratiques (Egido 1994, 224) par l'imaginaire rude de la légende de Roncevaux. Dès le chapitre 9, le prétexte des joutes de Saragosse avait été supplanté par la prophétie du *romance* chanté par le laboureur matinal. Le personnage de chevalier accompli de Guarinos (comme celui du villageois vaillant) avait l'avantage, pour Cervantès, de moquer le dévoiement militaire que constituent les fêtes chevaleresques, en l'occurrence celles de l'infant maure Marlotés. Véritable *alter ego* de don Quichotte avec son cheval fatigué et ses armes *mohosas* mais aussi de Cervantès par ses longues années de captivité, Guarinos a conservé malgré tout assez de force pour tourner en dérision l'incompétence des chevaliers sarrasins pendant les festivités, puis au moment de sa fuite (Annexe). Cela dit, par-delà les détails concrets, c'est le cadre intertextuel évoqué par les premiers vers du *romance* au moment d'entrer à El Toboso qui permet de savoir, allégoriquement, pourquoi don Quichotte va se diriger vers Saragosse. L'intérêt de l'histoire de Guarinos est de placer l'épopée burlesque dans l'orbite des chevaliers de Charlemagne. Or, la geste carolingienne avait un objectif précis, que connaissait bien les lecteurs du temps:

achever la libération de la péninsule Ibérique jusqu'à conquérir Saragosse, encore tenue par les Sarrasins (*sarracenos*).

À l'intérieur du voyage lectoral, le récit de maese Pedro joue par conséquent un rôle essentiel: celui de rendre manifeste le sens du voyage vers la capitale aragonaise, en projetant sur celui-ci (et donc la trame principale du livre) la quête de Gaiferos, un autre personnage du *romancero*. Cervantès veut faire affleurer le noyau problématique implicite dans l'arrière-plan carolingien (Guarinos, Montesinos, Durandal, etc.) et, par voie de conséquence, dans l'aventure de l'hidalgo: Melisendra "estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza" (II, 26, 924). L'explication de texte (Sansueña = Saragosse) vaut pour toute la fable ménippéenne de Cervantès, qui s'autorise cet éclaircissement attendu. Mais notre auteur ne nous avait-il pas prévenus dès les premiers échanges entre les personnages de la *Segunda parte*: don Quichotte se prend pour Godefroy de Bouillon (Torquato Tasso, *Jérusalem libérée*, I; Darnis 2016); comme lui, il désire réunir tous les chevaliers et cherche la bataille contre le *Turc*:

¿Hay más, sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España; que, aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? (II, 1, 685).⁷

La volonté épique de don Quichotte peut sembler risible et les détails de l'aventure onirique de don Quichotte favorisent évidemment une lecture comique. La visite d'une grotte mythique fait référence à un épisode semblable de la *Crónica* parodique du bouffon de Charles Quint, Francesillo de Zúñiga (Egido 2009, 99-111). L'accoutrement mauresque des prisonniers ne fait alors que confirmer la lecture humoristique, puisqu'il s'agissait d'un déguisement commun lors des mascarades festives sous les Habsbourg (Márquez Villanueva 379).⁸ Manifestement, Cervantès inscrit la visite de la grotte sur l'arrière-plan connu des traditions burlesques. Toutefois, pris dans une vue d'ensemble, les détails culturels du songe quichottesque sont tout sauf isolés, loin s'en faut; Cervantès a tissé une trame ponctuée de nombreux signes convergents. Entre Guarinos (début), Dulcinée, Montesinos, Melisendra (milieu) et le compagnon d'Ana Félix (fin), une même situation humaine est décrite de bout en bout du livre: la captivité. Ce que Cervantès n'avait pas précisé dans le premier chapitre, c'était l'enjeu des combats à Saragosse et donc le but exact du voyage de don Quichotte. La séquence du songe lucianesque en apporte la réponse. Percas de Ponseti voit dans la métaphorisation de la caverne en bague une ambition littéraire toute cervantine de faire de la "poésie" (518). L'insistance cervantine à répéter continuellement la même histoire met les lecteurs sur une autre piste. Il semble en effet que les découvertes de la chercheuse sur l'ambiance mauresque des oubliettes éclairent toute l'œuvre de 1615, tout comme, me semble-t-il, la confluence narrative des histoires de Guarinos, Melisendra et don Gregorio. L'importance de l'épisode du retable, en particulier, réside dans le fait de montrer le possible sauvetage des prisonniers. Les lecteurs du Siècle d'or auront noté également sans doute le jeu paronomastique entre le sorcier *Merlín* et *Marsín*, le roi sarrasin dans le *romance de Guarinos*: pour Alexeiev (111), l'intérêt du *romance* résidait précisément, par rapport aux restes des malheurs de l'armée de Charlemagne, dans la dialectique qu'il établissait entre la

⁷ Souvenons-nous des mots d'Augustin Redondo (2015) écrits dans ce volume à propos du premier chapitre (2015): "Don Quijote ha recobrado ahora su lucidez y ha comprendido perfectamente lo que ha insinuado el barbero".

⁸ Sur la question maure dans la *Seconde partie apocryphe* et le personnage de Sancho, voir notamment l'article de D. Alvarez (2015).

captivité et la liberté. Par les épisodes géminés du rêve et du retable, du passé et du présent, le désenchantement de Dulcinée devient synonyme de libération:

Yo he hecho un juramento y voto [assure don Quichotte], a modo de aquel que hizo el marqués de Mantua, de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montiña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar, y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla (II, 23, 903-904).

Maese Pedro enseigne par le titre de son œuvre (*el retablo de la libertad de Melisendra*) et par l'action de son personnage principal la meilleure interprétation de l'objectif de don Quichotte. Cet artiste est donc bien devin du passé et du futur: le scénario du retable qu'il propose n'est-il pas un synopsis de l'aventure de don Quichotte ("Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de Moros, en la ciudad de Sansueña") (II, 26, 924) ? La différence entre le retable et la *Seconde partie* est d'ordre poétique. Cervantès confine la légende carolingienne à un arrière-plan narratif pour ne pas évoquer les tensions avec les pirates Barbaresques autrement que de manière oblique. Lorsque Gaiferos prend "el camino de Francia", on comprend bien que c'est l'image d'un retour en Espagne qui est suggéré pour Dulcinée et tous les captifs de Merlin (*alter ego* imparfait du nobliau manchègue, Gaiferos n'en possède pas moins la particule *don*, qui faisait l'originalité de notre héros). A-t-on oublié aussi que l'emplacement de la basse-fosse de Merlin, proche des lagunes de Ruidera, rappelle évidemment l'ancienne conquête de la forteresse du même nom pendant la *Reconquista* (*Quichotte*, éd. de Rodríguez Marín, vol. V., n. 15) ?

La question de la libération des prisonniers est à ce point importante qu'elle se place probablement en rapport spéculaire avec le texte de 1605. L'emplacement textuel de la découverte des captifs de Merlin n'est peut-être pas arbitraire dans la *Segunda parte*, et il n'est pas exclu que cette révélation ait été construite en résonance avec la séquence parallèle de la *Première partie*. La demande de désenchantement des captifs intervient au chapitre 22 (son récit se fait au vingt-troisième). Cervantès chercherait-il à défaire ce qu'il avait construit dix ans plus tôt ? Car c'est bien à une forme d'inversion à laquelle on assiste. Si, dans le texte de 1605, don Quichotte libérait des individus troubles envoyés comme forçats sur les galères royales, c'est aussi *littéralement* une autre "chiourme" qu'il s'agit maintenant de délivrer (le terme *chusma* désignait aussi bien les forçats d'une galère qu'à l'occasion les captifs des Barbaresques). Comme un signe pour accentuer la différence avec la *Première partie* sur le sujet de la libération (de gueux ou de captifs), c'est à présent l'ancien personnage de Ginés de Pasamonte ("maese Pedro") qui est chargé de revenir sur le sujet à peine deux chapitres après l'expérience des oubliettes de Ruidera.

On pourrait penser en lisant les premiers chapitres du livre que, par rapport à la *Première partie*, la question semble moins celle de la défense des faibles contre les puissants que celle de la défense du royaume. En réalité, Cervantès fusionne les deux objectifs quichottesques. En donnant à Dulcinée le rôle d'une prisonnière, il joint la protection des jeunes femmes à la défense du royaume (contre le *Turc*): "los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes" (II, 1, 690).

Cependant, on se tromperait si, de la mission montésinienne, on retenait seulement l'objectif de la libération de Dulcinée. Cervantès, il faut insister, lie le destin de don Quichotte à tous les prisonniers de la grotte.

D'abord, à travers le discours de Montesinos au chevalier de la Manche:

Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo (II, 23, 894)

Ensuite, dans le message qu'il adresse ensuite à Durandal:

Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y vereislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín, aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados; que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas. (897-898)

Prompt au raccourci schématique, le lecteur pourrait se tromper sur l'objectif fixé à don Quichotte par Cervantès en l'envoyant dans la basse-fosse. La mission qui lui est confiée par Montesinos n'est pas de libérer Dulcinée mais le collectif des personnes enchantées. Quelques pages plus loin, pendant le spectacle du retable, le nobliau ne justifiera d'ailleurs pas autrement son emportement lorsque la "lucida caballería [mora] sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes", Gaiferos et Melisendra: "por eso se me alteró la cólera, y, por cumplir con mi profesión de caballero andante, *quise dar ayuda y favor a los que huían*, y con este buen propósito hice lo que habéis visto" (également le narrateur: "Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían" (II, 26, 928).

Si l'exemplarité de l'acte libérateur de Quijada était questionnable dans la *Première partie* (cf. les galériens, I, 22), celle qui préside à l'aventure de la *Seconde* l'est beaucoup moins. Burlesque, don Quichotte n'en reste pas moins désigné comme un possible sauveur héroïque. Son voyage a un horizon collectif très appuyé, que l'on peut certainement rapprocher des livres de chevalerie et qui donne un sens épique au projet quichottesque. Est-on alors en présence d'une croustillante parodie de l'un des passages obligés de la chevalerie littéraire ? Cet aspect du chapitre 23 est indéniable, mais faut-il rappeler qu'Ulysse et Enée furent aussi chargés d'âmes, descendirent dans le royaume d'Hadès et que le modèle antique n'est pas négligeable dans la forme viatique singulière du récit cervantin⁹. La critique a été inspirée lorsqu'elle a repéré que les préparatifs de don Quichotte pour descendre dans la grotte de Montesinos rapprochent le chevalier de Thésée: sa corde (*soga*) fait office de fil d'Ariane pour sortir de la prison enchantée de Merlin (Molho 104-108). Plutôt que de s'inspirer d'Orphée, seulement intéressé par son aimée Eurydice, Cervantès fait le choix de Thésée. Le héros mythologique était destiné à mettre un terme à l'envoi chaque année d'êtres humains que l'on enfermait dans le labyrinthe (Conti, *Mitología*, VII, 9).

Pour Cervantès, qui fut captif à Alger, le mythe de la captivité mortelle des Crétois de l'Antiquité devait avoir une résonance toute particulière. C'est un élément de la biographie qui aide probablement à comprendre le désir quichottesque de libération de Dulcinée. Cervantès n'a pas toujours cherché à fuir seul. Les détails de sa captivité montrent qu'à plusieurs reprises, il a cherché à libérer d'autres personnes que lui. Il y eut d'abord son frère, puis il tenta de faire échapper "[los] muchos cristianos principales, caballeros, letrados,

⁹ Pour Marasso (127), "El itinerario de la *Segunda parte* está concebido especialmente con la *Eneida*".

sacerdotes que al presente se hallaban cautivos en este Argel”.¹⁰ Si ses quatre tentatives de fuite se soldèrent par des échecs, Cervantès réussit à être libéré sur rançon. Abandonnant le reste de ses compagnons à Alger, notre auteur aurait-il gardé de son expérience un sentiment de culpabilité, comme pense Garcés (261) ? Ce dont on est sûr c’est que Cervantès a toute légitimité pour revendiquer dans la *Segunda parte* sa pleine et entière paternité en ce qui concerne le personnage de don Quichotte: le héros de la Manche a de qui tenir.

Épilogue: les lions d’Oran

Une fois posée la mission de don Quichotte – la libération des captifs –, on comprendra que bien des jalons de son parcours seront non moins ménippéens. Le voyage de don Quichotte et de Sancho va mettre au jour toutes les difficultés que suppose un tel sauvetage, une telle quête. En substance, les problèmes que rencontreront nos deux héros sont au nombre de cinq:

- des postes avancés épuisés (les lions d’Oran, v. *infra*)
- l’absence d’une noblesse armée (le *caballero del verde gabán*, Darnis 2016);
- des soldats reconvertis (Montesinos, le *sotarmitaño*) (Moner 107-111);
- des guerres intestines stupides et vaines (les villageois qui braient, les nobles barcelonais qui se divisent) (Moner 111-117);
- l’exil des Morisques (Darnis 2016).

Qu’on ne permette donc pas à don Quichotte de se rendre à Alger, la nouvelle *Sansueña* (Saragosse), à la fin du livre est tout sauf incohérent. Outre la satire inaugurale de l’aristocratie hispanique (Darnis 2016), on sera attentif au fait qu’entre le chapitre du songe et celui du retable, Cervantès fait prononcer à don Quichotte un éloge de l’aventure soldatesque (II, 24). Après la description des malheurs des prisonniers, l’idéal du jeune page qui part servir le roi dans l’armée abonde dans le sens de don Quichotte (Moner 110-111). Tout n’est donc pas parodique. On observera néanmoins qu’aussi bien le jeune homme idéaliste que le vieux Manchègue portent difficilement le poids de toute la mission chevaleresque et militaire.

Qu’importe. Cervantès n’a pas écrit un *arbitrio*, mais une satire ménippéenne. Comme cela est exposé au début de la *Seconde partie*, pour lui, l’essentiel est que son personnage serve de “pierre de touche” pour valider ou invalider les comportements au regard de la nécessité de libération de Dulcinée et d’autres captifs. Le sens du voyage lucianesque de don Quichotte s’inscrit dans la rencontre de *caballeros* afin de dévoiler, comme cela a été dit, que “no todos pueden estar *al toque de la piedra de la verdad*” (II, 6, je souligne). La folie du personnage principal se révélera très précieuse pour notre auteur: elle évitera que son livre soit pris trop au sérieux. Erasme ne disait pas autre chose lorsqu’il décrivait la force de véridiction des bouffons:

no creo que los gobernantes, a pesar de tanta dicha, sean muy felices, ya que no tienen quien les diga la verdad, y están obligados a rodearse de aduladores en vez de amigos. Alguien podría decirme: es que ellos detestan la verdad, y éste es justamente el motivo de que no quieran que alguien se sienta libre para decirles las verdades más que las lisonjas. El hecho es que los reyes no quieren la verdad. Sin embargo, mis insensatos tienen la asombrosa cualidad de poder decir no sólo la verdad, sino notorias insolencias y, no obstante, ser oídas con diversión. Así, algunas palabras podrían costar la vida al sabio, mientras que dichas por un bufón resultan divertidas. La verdad

¹⁰ Sur le “quijotismo” de Cervantès à Alger: Piras 67, 97.

tiene en sí misma el regalo de divertir mientras no ofenda; y los dioses sólo han concedido este regalo a los insensatos. (Erasme 81-82 -§ 36-)

Dans le parcours de lecture proposé par Cervantès, la rencontre des lions a un sens moins abstrait qu'on peut le supposer. Il prépare la scène de la grotte "enchantée" et "infernale" de Merlin. Devant don Quichotte, Cervantès n'envoie pas des lions venus d'Oran par hasard. Dans la *Seconde partie*, les lions du Général d'Oran sont une représentation symbolique de la puissance monarchique espagnole sur place; le Général fait acte de fierté militaire, signalant à la Cour du roi que sa place forte (on l'appelait *la Corte Chica*) est bien gardée de l'autre côté de la Méditerranée. Mais l'acte téméraire de don Quichotte vient rompre le mirage. Car le moins que l'on puisse dire c'est qu'en creux, ces forces espagnoles semblent à bout: l'armée espagnole serait-elle, à l'image du lion indolent, affamée et fatiguée, aussi mal en point que les prisonniers de Montesinos et les captifs d'Alger ? En imaginant ces pauvres *leoncitos*, le lecteur peut s'interroger naturellement. L'inversion créée entre les faibles forces du lion et la bravoure de l'homme peut être un soulagement pour le lecteur-*vulgo* qui voit le héros survivre, mais elle peut aussi sembler inquiétante pour peu que l'on pense au sous-entendu sur la situation géopolitique espagnole. Jusqu'en 1792, Oran abritait en effet un préside*¹¹ espagnol (*presidio, fuerte* ou *plaza fuerte*) qui jouissait d'une position stratégique essentielle vis-à-vis d'Alger. Si cette ville du nord de l'Afrique venait à tomber, les captifs encore retenus, qui – comme Cervantès – voyaient là comme une porte de sortie vers l'Espagne s'ils réussissaient à fuir Alger, pouvaient perdre cette issue.¹² Oran, finalement, avait représenté l'exact opposé d'Alger: symboliquement, la première était un havre pour les captifs, la seconde leur "enfer". Mais, depuis peu, la situation devenait critique également à Oran (Alonso Acero 219-318). Cervantès probablement devenait le porte-voix de ces soldats postés de l'autre côté de la Méditerranée et, sous le voile de la ménippée, rendait compte de leur situation. Souvenons-nous de ce célèbre passage de la pièce *El gallardo español*:

Úsase en aquesta fuerza
de Orán pedirse deste arte;
que son las almas de Marte,
y piden siempre con fuerza.
Nadie muere aquí en el lecho,
a almidones y almendradas,
a pistos y purgas hecho;
aquí se muere a estocadas
y a balazos roto el pecho. (v. 1331-1339)

¹¹ Le préside est une garnison espagnole placée sur la côte nord-africaine et dominée par une forteresse.

¹² Sur le lien Oran-Alger: Alonso Acero 341-342, 501-519 ; sur les deux tentatives de fuite cervantines vers Oran: García 2015, 89-99; sur la représentation de la fuite à Oran: *El trato de Argel* de Cervantès.

Anejo
Cautiverio de Guarinos

Mala la vistes, franceses, la caza de Roncesvalles:
don Carlos perdió la honra, murieron los doce pares,
cautivaron a Guarinos, almirante de las mares.
Los siete reyes de moros fueron en su cautivare;
siete veces echan suertes cuál d'ellos lo ha de llevare;
todas siete le cupieron a Marlotes el infante.
Más lo preciara Marlotes que Arabia con su ciudade;
dícele de esta manera, y empezóle de hablar:
-Por Alá te ruego, Guarinos, moro te quieras tornar;
de los bienes d'este mundo yo te quiero dar asaz:
las dos hijas que yo tengo ambas te las quiero dar,
la una para el vestir, para vestir y calzare,
la otra para tu mujer, tu mujer la naturale ;
darte he en arras y dote Arabia con su ciudade,
si más quisieses, Guarinos, mucho más te quiero dare.-
Allí hablara Guarinos, bien oiréis lo que dirá:
-¡No lo mande Dios del cielo ni Santa María su madre,
que deje la fe de Cristo por la de Mahoma tomar,
que esposica tengo en Francia, con ella entiendo casar.-
Marlotes con gran enojo en cárceles lo manda echar
con esposas a las manos porque pierda el pelear,
el agua fasta la cinta porque pierda el cabalgar,
siete quintales de fierro desde el hombro al calcañar;
en tres fiestas que hay'n el año le mandaba justiciar:
la una Pascua de mayo, la otra por Navidad,
la otra Pascua de Flores, esa fiesta general.
Vanse días, vienen días, venido era el de San Juan
donde cristianos y moros hacen gran solenidad;
Los cristianos echan juncia, y los moros arayhán;
los judíos echan eneas por la fiesta más honrar.
Marlotes con alegría un tablado mandó armar,
ni más chico ni más grande que al cielo quiere llegar.
Los moros con alegría empiézanle de tirar:
tira el uno, tira el otro, no llegan a la mitad.
Marlotes con enconía un plegón mandara dar:
que los chicos no mamasen, ni los grandes coman pan
fasta que aquel tablado en tierra haya d'estar.
Oyó el estruendo Guarinos en las cárceles do está:
-Oh válasme Dios del cielo y Santa María su madre
o casan hija de rey, o la quieren desposar
o era venido el día que me suelen justiciar.-
Oído lo ha el carcelero que cerca se fue a hallar:
-No casan hija de rey, ni la quieren desposar,
ni es venida la Pascua que te suelen azotar,
mas era venido un día, el cual llaman de San Juan,

cuando los que están contentos con placer comen su pan.
 Marlotes de gran placer un tablado mandó armar;
 el altura que tenía al cielo quiere allegar.
 Hanle tirado los moros, no le pueden derribar,
 Marlotes de enojado un plegón mandara dar:
 que ninguno no comiese fasta habello de derribar.-
 Allí respondió Guarinos, bien oiréis qué fue a hablar:
 -Si vos me dais mi caballo, en que solía cabalgar,
 y me diésedes mis armas, las que yo solía armar,
 y me diésedes mi lanza, la que solía llevar; ,
 aquellos tabladados altos yo los entiendo derribar,
 y si no los derribase que me mandasen matar.-
 El carcelero que esto oyera comenzóle de hablar:
 -Siete años había, siete, que estás en este lugar,
 que no siento hombre del mundo que un año pudiese estar,
 y aún dices que tienes fuerza para el tablado derribar.
 Mas espera tú, Guarinos, que yo lo iré a contar
 a Marlotes el infante por ver lo que me dirá.-
 Ya se parte el carcelero, ya se parte, ya se va;
 como fue cerca del tablado a Marlotes fue a hablar:
 -Unas nuevas vos traía queraísmelas escuchar:
 sabe que aquel prisionero a questo dicho me ha,
 que si le diesen su caballo que solía cabalgar
 le diesen las sus armas, que él se solía armar
 que aquestos tabladados altos él los entiendo derribar.-
 Marlotes de qu' esto oyera de allí lo mandó sacar;
 por mirar si en caballo él podría cabalgar
 mandó buscar su caballo, y mandáraselo dar
 que siete años son pasados que andaba llevando cal.
 Armáronlo de sus armas, que bien mohosas están.
 Marlotes desde que lo vido con reír y con burlar
 dice que vaya al tablado y lo quiera derribar.
 Guarinos con grande furia un encuentro le fue a dar
 que mas de la meitad d'él en el suelo fue a echar.
 Los moros de que esto vieron todos le quieren matar;
 Guarinos, como esforzado, comenzó de pelear
 con los moros, que eran tantos qu'el sol querían quitar;
 peleara de tal suerte que él se hubo de soltar
 y se fuera a su tierra, a Francia la natural.
 Grandes honras le hicieron cuando le vieron llegar.

Œuvres citées

- Alexeiev, M. P. “Hacia la historia literaria de un romance del *Quijote*”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 33 (1970): 107-132.
- Alonso Acero, Beatriz. *Orán-Mazalquivir en la política norte-africana de España (1589-1639)*. Madrid: thèse doctorale, 1997.
- Alvarez Roblin, David. *De l'imposture à la création: le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- . “Sancho Panza entre Cervantès et Avellaneda: de l'âne à l'âme”. Dans David Alvarez Roblin éd. *Volver al “Quijote” de Cervantes – Revenir au “Quichotte” de Cervantès (1615-2015)*. Santa Barbara: Anejos de *eHumanista/Cervantes*, 2015.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Istmo, 2002.
- Bennassar, Bartolomé & Bennassar Lucile. *Les chrétiens d'Allah: L'histoire extraordinaire des renégats (XVI^e et XVII^e siècles)*. Paris: Perrin, 2006.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Madrid, CSIC, 1989.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès*. Paris : Fayard, 1997.
- Cervantes, Miguel de. Rodríguez Marín ed. *Don Quijote. Tomo V*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- . Florencio Sevilla y Antonio Rey eds. *Obra completa, 13. El gallardo español - La casa de los celos*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- . Florencio Sevilla y Antonio Rey eds. *Obra completa, 2. El trato de Argel*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- . Florencio Sevilla y Antonio Rey eds. *Obra completa, 15. La gran Sultana - El laberinto de amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . Francisco Rico ed. *Don Quijote*. Madrid: RAE, 2015.
- Cacho Blecua, Juan Manuel & Lacarra, María Jesús, *Historia de la literatura española, I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*. Barcelone : Crítica, 2012.
- Darnis, Pierre. *Don Quichotte: éléments sur une satire ménippéenne*. Paris: Atlande, 2015 (2015a)
- . “El ingenioso hidalgo don Quijote (1605), satire ménippéenne (Prosas nuevas -V- : cartas, relaciones, Lazarillos, Guzmanes y Quijotes)”. *Studia Aurea* 9 (2015: “Nuevas perspectivas sobre la práctica del relato en el primer Siglo de Oro”, en Pierre Darnis & Fabrice Quero eds.): 319-351. (2015b)
- . *Don Quijote (Segunda parte) - Ficciones*. Pierre Darnis & Graciela Villanueva eds. Paris: Atlande, 2016 (sous presse).
- Díaz-Mas, Paloma éd. *Romancero*. Barcelone: Crítica, 1994.
- Díaz Patiño, Gabriela. “Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús”, *Plura* 1 (2010): 87-108.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelone: PPU, 1994.
- . “De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos”. Dans Rodrigo Cacho Casal ed. *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009. 99-111.
- Ferrer-Chivite, Manuel ed. *La segunda parte de Lazarillo de Tormes*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993.
- Garcés, María Antonia. *Cervantes en Argel: historia de un cautivo*. Madrid: Gredos, 2005.
- García, Marisa. “Agüeros, profecías y ciencias adivinatorias en la *Segunda parte* de *Don Quijote*” en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio & Juan Diego Vila ed. *El Quijote en*

- Buenos Aires: *lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: UBA, 2006. 381-388.
- García López, Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz (itinerario personal y vivencia intelectual)*. Barcelone: Pasado & Presente, 2015.
- González Echevarría, Roberto. *Amor y ley en Cervantes*. Madrid: Gredos, 2008.
- Jauralde Pou, Pablo. “Q, II, 9”. *Anales Cervantinos* 25-26 (1989): 177-191.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Moros, moriscos y turcos de Cervantes: ensayos críticos*. Barcelone: Bellaterra, 2010.
- Marasso, Arturo. *Cervantes: la invención del Quijote*. Buenos Aires: Hachette, 1954.
- Martín Jiménez, Alfonso. *Guzmanes y Quijotes: dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid: PU, 2010.
- . *Las dos segundas partes del Quijote*. Valladolid: PU, 2014.
- Martínez Torres, José Antonio. *Prisioneros de los infieles: vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*. Barcelone: Bellaterra, 2004.
- Molho, Maurice. “Le paradoxe de la caverne: *Don Quichotte*, II, 22, 23, 24”. *Les langues néo-latines* 82 (1988): 93-165.
- Moner, Michel. *Cervantès: deux thèmes majeurs (l’amour – les armes et les lettres)*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1986.
- Parodi, Alicia & Vila, Juan Diego eds. *Para leer a Cervantes: estudios de Literatura Española*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. I (*Siglo de Oro*).
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid: Gredos, 1975.
- Piras, Pina Rosa. *La Información en Argel de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2014.
- Pontón, G., “Indicios de revisión en la *Segunda parte del Quijote*” (à paraître).
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1997.
- . *En busca del Quijote desde otra orilla*. Alcalá de Henares: CEC, 2011.
- . “Don Quijote y el arbitrimo. Del episodio del alcahuete (1605, I, 22) a su transmutación en el de la bajada del Turco (1615, II, 1)”. Dans David Alvarez Roblin éd. *Volver al “Quijote” de Cervantes – Revenir au “Quichotte” de Cervantès (1615-2015)*. Santa Barbara: Anejos de *eHumanista/Cervantes*, 2015.
- Ribera, Manuel Mariano. *Redención de cautivos*. Barcelone: Jayme Suria, 1736.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit. I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.
- Riley, Edward. *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelone: Crítica, 2001.
- Sáez Pascual, M. Victoria. “Zaragoza y don Quijote: ¿una aventura frustrada o un mito inalcanzable?”. En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes*. Palma: PU, 2001. 723-729.

Mise en scène du corps dans le *Quichotte* de Cervantès et d'Avellaneda: échos et écarts

Bénédicte Torres
(Université de Lille – CRES/LECEMO)

J'ai eu l'occasion de mettre en lumière l'importance accordée par Cervantès au corps et à la gestuelle, en me centrant sur 4 aspects de sa représentation sous la forme du corps héroïque, amoureux, souffrant et, enfin, grotesque et socialisé.

Le corps était apparu comme le signe de la tension entre le vouloir être et l'être, il était au cœur du décalage entre l'idéal et l'expérience vécue. Malmené, il ramenait souvent au réel. Il participait grandement du jeu parodique. Sa mise en scène faisait référence non seulement à la littérature chevaleresque mais aussi à des codes en vigueur à l'époque.

Si j'ai pu percevoir une évolution entre le *Quichotte* de 1605 et celui de 1615 dans la façon dont le corps est impliqué, sollicité et touché, je n'avais pas mesuré le rôle joué par la publication de l'œuvre apocryphe. Voici mes premières réflexions sur le dialogue auquel donnent lieu le corps et la gestuelle, entre les 3 livres de 1605-1614-1615.

Dans un premier temps, je mettrai en évidence les écarts les plus manifestes entre l'écriture du corps chez Cervantès et chez Avellaneda. Ils concernent, me semble-t-il, la représentation du corps amoureux et grotesque. J'examinerai ensuite les variations auxquelles la mise en scène du corps héroïque donne lieu. Enfin, en m'appuyant particulièrement sur deux chapitres, je tenterai de faire entendre des échos entre le *Quichotte* de 1605 et celui de 1614, entre celui de 1614 et 1615, ainsi que des résonances entre celui de 1605 et 1615. Il s'agit d'un premier état de la question car je crois qu'il y a matière à de plus amples développements et que le personnage de Sancho pourrait faire l'objet à lui seul d'une étude approfondie. Je prendrai en compte l'intégralité de la deuxième partie du *Quichotte* dans la mesure où aujourd'hui, selon Luis Gómez Canseco (525) et David Alvarez (111), la riposte cervantine à Avellaneda dépasse le cadre des chapitres postérieurs au cinquante huitième. Je me centrerai sur l'histoire principale en laissant de côté les 2 récits enchâssés.

Je commencerai par la représentation du corps amoureux où Avellaneda s'éloigne beaucoup de Cervantès en faisant disparaître le personnage de la dame puisque don Quichotte est appelé le "Caballero Desamorado".

Dulcinée est présentée par celui-ci comme ingrate et cruelle au chapitre 2 (Avellaneda, 2, 26-28).¹ Sancho en donne une image extrêmement négative comme étant "la muy zurrada" (cagada) "la muy puerca", en disant qu'elle lui a jeté du fumier (28-29). Le jeu subtil autour de la paysanne Aldonza Lorenzo et de son idéalisation en la personne de Dulcinée est remplacé par le personnage de "Bárbara la de la cuchillada" (Barbara la Balafree) qui incarne la laideur, même si don Quichotte la prend pour la reine Zenobia. Son irruption dans la narration n'est pas sans rappeler celle d'André, et tous deux ne sont sans doute pas des victimes innocentes (Redondo, 307-323). Martin, qui l'a abandonnée après l'avoir privée de ses biens et malmenée, pourrait incarner la vengeance de ceux qu'elle a trompés dans un jeu d'inversion de l'image charitable du saint.

Ses plaintes attirent l'attention du chevalier et de Sancho qui découvre "una mujer en camisa, atada de pies y manos a un pino" (Avellaneda, 22, 233). Ce personnage célestinesque qui présente des ressemblances avec la Cañizares du *Coloquio de los perros*,² dont le visage

¹ Fernández de Avellaneda, A., *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014, édition de Luis Gómez Canseco.

² "Descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta por detrás; la capa del huésped que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros y, sobre todo tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos de polvo, metidos en unas rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos; las tetas que descubría entre la sucia camisa y

est marqué par une balafre³, est caractérisé par la laideur et la saleté. Il est associé à l'enfer comme le suggère le *corregidor* en parlant de “esa cara de requiem y talle luciferino” et en affirmant: “más parecéis criada de Proserpina, reina del estigio lago, que persona humana, cuanto menos reina” (Avellaneda, 24, 262). Les multiples portraits qui en font “un adefesio” émaillent l'œuvre⁴ et contrastent avec celui qu'en donne don Quichotte sur les affiches qu'il demande à Sancho de mettre dans Sigüenza où il défie celui ou ceux qui ne reconnaîtraient pas sa beauté (Avellaneda, 24, 251). Ce défi pourrait s'inspirer de l'épisode des marchands de Tolède dans le *Quichotte* de 1605. Don Quichotte prend sa défense lorsque Sancho a des propos très durs à son égard:

Las amazonas son gente varonil, y como andan siempre en lides, no son tan delicadas y hermosas de pies como las damas de la corte, que están en sus estrados regaladas y ociosas, con que son más tiernas y femeniles que las valerosas amazonas. (Avellaneda, 27, 304).

La connotation érotique du pied n'échappait pas aux lecteurs de l'époque.

Barbara est l'objet de moqueries blessantes, en particulier de la part de l'Archipámpano (Avellaneda, 33, 357). Son vêtement rouge trop court n'est pas à son avantage et contribue à sa déshumanisation puisque Sancho la compare à une vieille jument,⁵ mais il précise par ailleurs que cet habit laisse ainsi entrevoir des pieds de personne et non des pieds de coq comme ceux du diable (358). C'est bien au Tentateur que ce personnage est associé, ce qui amène un noble à se signer à sa vue (Avellaneda, 29, 322). Ses activités passées d'entremetteuse et de sorcière lui collent à la peau, ce qui explique la présence du registre lexical de la sexualité à peine voilé (“aguja” et “olla”) (Avellaneda, 22, respectivement 238 et 239). Sancho ne comprend pas ses avances, ce qui génère un quiproquo comique au chapitre 26 (283). Il semble avoir pris la place du chevalier amoureux qui, dans l'œuvre cervantine, n'avait de cesse de proclamer sa fidélité à Dulcinée dès qu'il croyait sa chasteté menacée. L'univers auquel appartient Barbara n'a plus rien à voir avec celui des dames des romans de chevalerie, c'est la principale figure féminine présente dans l'œuvre d'Avellaneda en dehors de l'infante Burlerina qui, en réalité, est un homme, et en dehors de la vieille femme⁶ que don Quichotte prend pour Urganda la Desconocida et qui lui claque la porte au nez lorsqu'il veut lui offrir les aiguillettes après le jeu de bague. Sancho la qualifie de “hechicera” y “puta vieja” (Avellaneda, 11, 120). Mention est faite, par ailleurs, de la femme

faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada y no poco sucia del polvo del camino y tizne de la cocina, de do salía ; y herloseaba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada que se le atravesaba. En fin estaba tal que solo podía aguardar un galeote de cuarenta años de buena boyá” (Avellaneda, 24, 261).

³ “Tras tener una bellaquísima cara, tenía un rasguño de a jeme en el carrillo derecho” (Avellaneda, 22, 236).

⁴ “¡Gentil carga de basura para entrar cargados de ella en la corte! Dela a Lucifer y no la ruegue más [...]! ¡Mirad qué cuerpo non de Judas Iscariote, con ella y con quien le parió y nos la dio a conocer! Pues a fe que, si me suben las narices a la mostaza y comienzo a despotricar, que no sea mucho, estándose en su tierra, que la haga echar por la boca y narices más mocos y gargajos que echa un ahorcado en el rollo” (Avellaneda, 27, 303). Il souhaite qu'elle paie ses vêtements: “A fe que si yo fuera que mi señor, que se lo había de quitar todo a mojicones, pues no me conoce bien” (*ibid.*). Ces propos de Sancho sont particulièrement violents. Il n'est pas plus tendre au chapitre 32 (350).

⁵ “Me parece que veo pintiparada una yegua vieja cuando la acaban de desollar para hacer de su duro pellejo harneros y cribas” (Avellaneda, 25, 267).

⁶ “Una honrada vieja, que debía saber más de la propiedad de la ruda y verbena que de recibir joyas.” (Avellaneda, 11, 119). Ces deux plantes connues pour leurs propriétés médicinales et magiques étaient fréquemment associées à la sorcellerie.

de Sancho dont le portrait physique est loin d'être avenant⁷ et dont le goût pour le vin et la sexualité est mis en évidence à plusieurs reprises (Avellaneda, 8, 89; Avellaneda, 26, 289; Avellaneda, 35, 381).

L'image de la femme qui est construite beaucoup plus par le discours que par l'action, contrairement à ce qui est donné à voir dans l'œuvre cervantine, est extrêmement négative. Ce choix d'Avellaneda s'explique sans doute par la volonté de s'affranchir du traitement parodique retenu par Cervantès. La dégradation que subit la mise en scène du corps amoureux en vient à occulter la référence à l'univers chevaleresque au profit de l'univers célestinesque.

Celui-ci est présent aussi dans la représentation du corps grotesque qui occupe une place beaucoup plus importante dans le livre d'Avellaneda. C'est sans doute dans ce cadre que le caractère excessif et outré de l'écriture de ce dernier est le plus manifeste. Je pourrais dire que c'est une vision du corps dans tous ses états qui est offerte autour de l'injection, la déjection et la sexualité.

Sancho est avant tout une bouche, tant est obsessionnel son appétit.⁸ Je ne citerai que quelques expressions suggestives qui en rendent compte: "se puso hecho una trompa" (Avellaneda, 4, 54) "tan relleno como la olla podrida que había cenado" (57). Au plaisir de manger s'ajoute la croyance de la force donnée par la nourriture et le vin pour se battre:

Pues guárdese de mí como del diablo, que, si antes de entrar en la pelea, me como media docena de cabezas de ajos crudos y me espeto otras tantas veces del tinto de Villarrobledo, arrojaré el mojicón que derribe una peña. (Avellaneda, 31, 339)

Les repas se multiplient contrairement à ce qui se passe dans l'œuvre cervantine où Sancho se plaint souvent de ne pas manger à son aise. La surabondance dans le livre d'Avellaneda a peut-être inspiré chez Cervantès la création du docteur Tirteafuera qui impose au gouverneur de Barataria une diète⁹ vécue comme une pénitence.

L'inversion chez l'auteur de Tordesillas prend une autre forme: Sancho mangeur est menacé d'être mangé par le directeur de la troupe:

Pienso luego a la hora, en llegando con vos al castillo, desollaros muy bien y cenarme esta noche vuestros higadillos, y mañana asar todo lo demás de vuestro cuerpo y comérmelo, que no me sustento yo de otra cosa que de carne de hombres. (Avellaneda, 26, 287)

Sancho a beau s'agenouiller devant lui en implorant sa pitié, il reste inflexible:

Criados, traedme luego aquí aquel asador de tres púas en que suelo espetar los hombres enteros y asadme al punto a este labrador. (Avellaneda, 26, 288)

Alvaro Tarfe, jouant à l'enchanteur, formule une menace similaire à l'encontre de Barbara et de don Quichotte.¹⁰

⁷ "Está un poco la cara prieta de andar al sol, con tres dientes que le faltan arriba y dos muelas abajo" (Avellaneda, 12, 127).

⁸ Don Quichotte dit de Sancho: "Tienes fama del mayor tragón goloso que se haya visto" (Avellaneda, 23, 249); puis: "¿Es posible, Sancho, que no ha de haber para ti guerra, conversación ni pasatiempo que no sea de cosas de comer?" (Avellaneda, 32, 342).

⁹ "Finalmente él (el doctor Pedro Recio) me va matando de hambre, y yo me voy muriendo de despecho, pues cuando pensé venir a este gobierno a comer caliente y a beber frío, y a recrear el cuerpo entre sábanas de Holanda, sobre colchones de pluma, he venido a hacer penitencia, como si fuera ermitaño" (II, 51, 430-431).

¹⁰ "Tengo de hacer un tan fuerte encantamiento en daño vuestro que, llevando por los aires a la reina Zenobia, la porné en un punto en los montes Perineos para comérmela allí frita en tortilla, volviendo luego por ti y tu

Avellaneda fait preuve d'une inventivité extraordinaire pour nommer le bas corporel, en particulier l'autre porte du corps: "rabo" (Avellaneda, 5, 61), "puerta falsa" (Avellaneda, 6, 74), "el puerto muladar" (Avellaneda, 11, 122), "repolludos cuartos" (Avellaneda, 13, 146), "el órgano trasero" (Avellaneda, 12, 129), "la colmena trasera" (Avellaneda, 22, 238).

Sancho se plaît à évoquer les fonctions physiologiques de façon métaphorique: "los perdigones" (Avellaneda, 7, 86), "la cera que destilaba la colmena trasera... para hacer bien hechas media docena de hachas de a cuatro pábilos" (Avellaneda, 22, 238). Il se souvient comment à la messe "solía yo tañer invisiblemente los órganos por detrás." (Avellaneda, 33, 354). Il regrette les désagréments provoqués par le fait de ne pouvoir ôter assez vite les nouvelles culottes qu'on lui a offertes (Avellaneda, 34, 365-366).

Le langage obscène employé de façon récurrente chez Avellaneda est un écho démultiplié des scènes scatologiques présentes dans le *Quichotte* de 1605 aux chapitres 10 et 48. Dans le premier cas, le comique repose sur un réalisme dépourvu d'une quelconque vulgarité: le langage n'est en rien grossier et l'évocation des gestes donne une plasticité à la scène (Torres 218-222). Dans le second, qui concerne cette fois non plus l'écuyer mais le chevalier, la concision est de mise car il s'agit simplement de montrer la dépendance du chevalier aux besoins physiologiques tout à fait humains lorsqu'il est enfermé dans la cage.

L'expressivité lexicale ne manque pas lorsqu'il s'agit de faire allusion au sexe féminin vu comme "el hornillo de vidrio" à propos de Mari Gutiérrez (Avellaneda, 35, 379). Quant au sexe masculin, il est appelé "el plusquamperfecto" (Avellaneda, 26, 288) et "el etcétera" (Avellaneda, 10, 103). Ce dernier terme est employé par Sancho à la vue de son maître déculotté. La scène s'avère particulièrement obscène et dégradante:

Volvió la cabeza don Quijote y, alzando las bragas de espaldas para ponérselas, bajóse un poco y descubrió de la trasera lo que de la delantera había descubierto, y algo más asqueroso. Sancho que lo vio, le dijo:
¡Pesia a mi sayo! Señor ¿Qué hace? Que peor está que estaba. Eso es querer saludarnos con todas las inmundicias que Dios le ha dado. (Avellaneda, 10, 103)

La menace du directeur de la troupe théâtrale d'imposer à Sancho la circoncision en devenant musulman semble avoir marqué ce dernier comme en témoigne ses propos:

Por poco me hicieran volver moro unos comediantes, y aun me circuncidaran, si no les rogara con vivas lágrimas no tocasen en aquellos arrabales pues sería tocar a las niñas de los ojos de Mari Gutiérrez. (Avellaneda, 35, 381)

Le rapprochement entre les parties génitales et les yeux de Mari Gutiérrez est pour le moins cocasse.

Si Avellaneda accorde une place très grande au corps grotesque, c'est probablement pour lui une façon de rabaisser les personnages en les réduisant à des orifices. Le comique des allusions irrévérencieuses n'a rien à voir avec l'humour cervantin.¹¹

escudero Sancho Panza para hacer lo mesmo de ambos" (Avellaneda, 31, 337). Sancho ne semble retenir que la menace à l'encontre de Barbara et lui donne une recette pour faire mijoter cette dernière qu'il assimile à un morceau de vache.

¹¹ Juventino Caminero dans son étude intitulée "Aspectos coprológicos y su función tragicómica en *El Quijote*" interprète ainsi les allusions coprologiques dans l'œuvre cervantine: "En *El Quijote*, novela humorística, el lenguaje coprológico se utiliza para destacar el realismo del mundo creado por el autor, para solicitar el puente de contacto con la realidad y para destacar por medio del alivio cómico la incongruencia entre el idealismo abstracto de don Quijote y el realismo práctico de Sancho Panza" (782).

Sancho est au cœur des deux représentations du corps que nous venons d'évoquer et c'est sans doute plus au niveau verbal que non verbal que la créativité d'Avellaneda se manifeste.

Le dialogue intertextuel se tisse de façon plus fine autour de don Quichotte. Le portrait physique du chevalier qu'Avellaneda ébauche au fil des pages ressemble à celui de Cervantès: Alvaro Tarfe le présente comme "flaco y seco de cara" (Avellaneda, 2, 25); il est qualifié de "fantasma" (Avellaneda, 6, 69) et comparé à "una estantigua" (Avellaneda, 4, 52), ce qui n'est pas sans rappeler l'épisode de "los encamisados" avec toutefois une inversion de perspective pour accentuer les traits d'outre-tombe du chevalier (Redondo 101-119). Et la vision offerte au chapitre 34 a quelque chose de macabre:

En fin, Sancho le desarmó, quedando el buen hidalgo en cuerpo y feísimo, porque, como era alto y seco y estaba tan flaco, el traer de las armas todos los días, y aun algunas noches, le tenían consumido y arruinado, de suerte que no parecía sino una muerte hecha de la armazón de huesos que suelen poner en los cementerios que están en las entradas de los hospitales. (Avellaneda, 34, 368)

Quelques lignes plus bas, Sancho force la note en comparant son maître à un "rocinazo viejo que echan a morir al prado" (369). On relèvera l'emploi du suffixe à valeur péjorative et l'assimilation déshumanisante du chevalier à sa monture dont la lenteur est soulignée de façon récurrente et dont les courbettes sont totalement inédites.¹² Ce portrait ne signe-t-il pas de façon symbolique la mort du personnage qui n'est plus que l'ombre de lui-même ? Et cela est vrai non seulement physiquement mais aussi mentalement puisque la folie dont il est atteint ne laisse aucune place à la raison, ce qui lui vaut le titre de prince des fous ("príncipe de los orates") (Avellaneda, 11, 115). Il ne suscite donc que le rire tant par ses agissements que par le port d'une armure qu'il ne quitte pour ainsi dire jamais comme la précédente citation le met en évidence. Les armes milanaises offertes par Alvaro Tarfe et composées d'un plastron, d'un gorgerin, d'un dos de cuirasse, d'un brassard, d'une tassette et d'un morion n'ont rien à voir avec celles des ancêtres du don Quichotte cervantin;¹³ toutefois la réalisation d'une targe avec des peaux de mouton semble être une imitation de la confection de la salade à l'aide de cartons (I, 1, 75). Ces armes sont mentionnées de façon récurrente, en particulier en dehors d'un contexte d'affrontement¹⁴ et sont associées à une gestuelle qui revêt souvent un caractère systématique. Je prendrai pour exemple: "puesto el cuento de la lanza en el suelo" (p. 89-256-283-318-344), une expression absente de l'œuvre cervantine dont la présence pourrait bien compenser le peu de recours à la lance. Il est à noter que le chevalier a un accès de folie au moment même où il les revêt et c'est Sancho qui en est la victime puisqu'il est assimilé par son maître à un géant:

Sancho que le vio venir para sí tan desaforado, comenzó a correr por el aposento y, metiéndose detrás de la cama, andaba al derredor de ella, huyendo de la furia de su amo, el cual decía, dando muchas cuchilladas a tuertas y derechas por el aposento, cortando muchas veces las cortinas, mantas y almohadas de la cama. (Avellaneda, 3, 42-43)

¹² Le terme "gambeta", synonyme de "corveta", qui apparaît aux pages 62 et 284 est associé dans la deuxième page citée à "revolver el caballo por acá y por acullá". L'attitude de don Quichotte suscite le rire car elle est en total décalage avec la situation.

¹³ Voici le commentaire de Sancho en les voyant: "Nuevas y tan buenas, llenas de trofeos y grabaduras milanesas, acicaladas y limpias, pensó que eran de plata." (Avellaneda, 3, 41).

¹⁴ C'est le cas aux pages suivantes: 42-49-53-59-62-69-76-84-89.

Cette scène qui est un écho amplifié de ce qui se passe au chapitre 5 du *Quichotte* de 1605, est digne d'un intermède et elle revêt une coloration absente de l'œuvre cervantine si l'on en juge par les propos suivants du chevalier: "No ves, Sancho, que todo era fingido, no más por darte a entender mi grande esfuerzo en el combatir, destreza en el derribar y maña en el acometer" (44).

Son arrogance extrême se teinte ainsi d'une certaine perversité et donne l'impression d'un jeu qui interroge sur la nature même de la folie alimentée par une colère furieuse. L'armure devient un masque non choisi mais imposé, un déguisement offert pour mieux tourner en dérision le personnage, contrairement à ce qui se passe pour le héros cervantin comme le fait remarquer José Manuel Martín Morán, "don Quijote no representa, se identifica con su armadura, que se convierte así en un uniforme" (108).

On pourrait rapprocher cette scène, presque vaudevillesque avec Sancho, d'autres accès de colère lorsqu'il se projette vainqueur au jeu de bague (Avellaneda, 10, 102-103) ou croit affronter un géant (107). L'évocation d'un souvenir livresque l'amène à se glisser tout à coup dans la peau du chevalier de Phébus et d'Oristides qui combattent des sauvages. La gestuelle exprimée par les termes "cuchilladas", "tajos", "reveses" s'avère totalement inadéquate en l'absence d'ennemi (Avellaneda, 12, 124). Avellaneda se plaît à multiplier ces scènes qui font du héros une marionnette furieuse.

Celui-ci assume sa mission chevaleresque au secours des faibles à 3 reprises: il prend d'abord la défense d'une servante galicienne, devenue à ses yeux une infante, face à la violence de l'aubergiste qu'il blesse à la tête (Avellaneda, 5, 61). Cette scène s'inspire de l'épisode de Maritornes avec une inversion puisque c'est l'aubergiste et non don Quichotte qui est blessé (le verbe "descalabrar" est employé deux fois).

La deuxième circonstance n'est pas sans rappeler l'épisode des galériens dans la mesure où le chevalier demande la libération d'un voleur condamné à 200 coups de fouet. Si dans un premier temps, son comportement non verbal est similaire à celui du personnage cervantin¹⁵ et un même recours au conditionnel permet de jouer sur l'effet que produit la violence¹⁶, le dénouement est beaucoup plus cruel: la foule saisit son épée, provoque sa chute et, avec les mains attachées dans le dos, don Quichotte est emmené de force à la prison où il est menotté et immobilisé dans un cep. Le défenseur de la justice devient donc l'accusé et se voit traité comme un délinquant. Si la menace de la justice représentée par la Santa Hermandad planait sur le texte cervantin, elle s'exécute ici et le châtiment humiliant est annoncé comme immédiat:

Sucedió, pues, que los dos alguaciles, el carcelero y su hijo se fueron juntos a la justicia, ante quien acriminaron de suerte el caso que el justicia mandó que luego, en fragante, sin más información, le sacasen a la vergüenza por las calles y le volviesen después otra vez a la cárcel, hasta saber jurídicamente la verdad del delicto. (Avellaneda, 8, 94)

¹⁵ "Arremetió con su lanza para el pobre escribano de suerte que, si no se dejara caer por las ancas del rocín, sin duda le escondiera don Quijote en el estómago el hierro mohoso del lanzón [...]. Y arrojó tras las voces la lanza a un alguacil, con tal fuerza que, si no le acertara a pasar por debajo del brazo izquierdo, lo pasara harto mal. Soltó luego la adarga en tierra y metiendo mano a la espada, con las dos la revolvía entre todos, con tanta braveza y cólera que, si el caballo le ayudara, que a duras penas se quería mover, según estaba de cansado y muerto de hambre, pudiera ser no pasarlo tan mal como lo pasó" (Avellaneda, 8, 92).

¹⁶ Helmut Hatzfeld avait ainsi mis en lumière l'emploi du conditionnel dans l'œuvre cervantine: "El peso de las ideas de las frases condicionales en boca del autor está acomodado a los discursos que emplea directamente el hidalgo. De este modo, el instrumento lingüístico de la irrealidad se comprueba todavía más como un aparato de las construcciones fantásticas más desenfundadas, corregidas siempre por la realidad que se abre en torno como negro abismo de banalidad" (Hatzfeld 45).

La justice est mise en cause de façon directe dans le verbe “acriminar”¹⁷ et par son caractère expéditif ainsi que par le jeu des influences puisque Alvaro Tarfe obtient la libération du chevalier qui se croit enchanté.

Le troisième épisode où don Quichotte prend l’initiative pour venir en aide à des dames qui seraient prisonnières d’un enchanteur, se déroule à Alcalá durant une fête estudiantine. Si le registre lexical rappelle celui du *Quichotte* de 1605 pour évoquer la gestuelle du chevalier (“cuchillada”, “tajos y reveses”, à la différence près de la précision “a diestro y a siniestro”), les réactions que son comportement suscite sont beaucoup plus violentes: Il essuie une pluie de pierres, de coups de bâton, de branches et de briques puis des coups de poing comme l’indique le passage suivant:

Asiéndole uno por los pies, otro por el freno de Rocinante, le echaron del caballo abajo, quitándole la adarga y la espada de la mano; tras lo cual le cargaron de mojicones. Y le ahogaran allí, en efecto, si la fortuna no le tuviera guardado para mayores trances. (Avellaneda, 28, 313)

L’écriture d’Avellaneda force les traits en présentant un chevalier à la fois plus présomptueux dans ses propos et davantage tourné en dérision par les échecs subis. Aucune victoire, en effet, ne lui est concédée. Le décalage entre le verbal et le non verbal est au service d’une vision plus dégradante du personnage.

Les deux autres moments où celui-ci prend l’initiative en faisant erreur sur l’identité de personnages qu’il confond avec ses modèles livresques, se termine mal également: alors qu’il espère vaincre “aquel furioso Roldán” et se voir attribuer ses exploits:

Y a mí solo se atribuirán todas las fazañas, vencimientos, muertes de gigantes, desquijaramientos de leones y rompimientos de ejércitos que por su sola persona hizo. (Avellaneda, 6, 66)¹⁸

le vendeur de melon lui jette une pierre avec sa fronde qui le blesse au bras avant de le toucher à la poitrine avec une deuxième pierre, provoquant ainsi sa chute (Avellaneda, 6, 70-71). On peut penser qu’il s’agit d’une réécriture de l’épisode des yangois au chapitre 15 du *Quichotte* de 1605 auquel Sancho fait explicitement référence d’ailleurs (68).

L’arme utilisée par le page du noble (“el titular”) que don Quichotte prend pour Periano de Persia, ennemi de don Belianís de Grecia, est également une pierre et le chevalier a beau jouer de l’épée (“arrojaba a dos manos cuchilladas a todas partes”) (Avellaneda, 30, 329), il est immobilisé par six argousins qui lui lient les mains dans le dos et menacent de l’emprisonner.

Nous avons pu constater que, dans les quelques épisodes où le chevalier agit spontanément, il y a une systématisation de ses gestes qui accentue sa folie en le transformant en pantin furieux, et le comportement de ceux auxquels il fait face contribue à l’assimiler à un délinquant. La distance vis-à-vis de l’univers chevaleresque est de plus en plus grande et les références à celui-ci appartiennent avant tout au discours du chevalier.

La mise en scène du corps souffrant en témoigne: les coups de bâton (“palos”, “rajas”, “garrotazos”, “porrazos”) et les coups de poing (“puñadas”, “mojicones” dont les occurrences

¹⁷ Ce verbe est défini ainsi dans le *Diccionario de Autoridades*: “acusar agria y vehementemente, como delito y maldad, la acción que no lo es, o hacerla más grave de lo que es, exagerándola y ponderándola.”

¹⁸ On relèvera l’expression “desquijarar leones” qui est à rapprocher de “quijada” (comme l’a indiqué Augustin Redondo (1998 124) et dont le sens métaphorique est “faire le bravache”). Elle a pu suggérer à Cervantès l’épisode du lion dans le *Quichotte* de 1615.

sont multiples) sont plus nombreux que les coups d'épée, arme que don Quichotte manie souvent maladroitement (“a diestro y a siniestro”, “a tuertas y derechas”) fendant ainsi l'air ou déchirant des tentures (Avellaneda, 3, 43 et 10, 107)¹⁹. N'oublions pas la présence d'autres armes corporelles telles que les coups de pied (“puntillón”, 12, 132; “coz”, 23, 248) et les coups de dents, ultime violence faite à don Quichotte par un fou de la “Casa del Nuncio”, écho de l'immobilisation de don Quichotte par Maritornes:

Quitose Don Quijote la manopla, creyéndole sencillamente, y metió la mano por entre la reja, pero apenas lo hubo hecho, cuando, sobreviniéndole al loco una repentina furia, le dio tres o cuatro bocados crueles en ella, asiéndole a la postre el dedo pulgar con los dientes, de suerte que faltó harto poco para cortársele a cercen. (Avellaneda, 36, 392)

Le contexte dans lequel cette dernière expression apparaît donne la mesure de la distance prise avec l'univers chevaleresque,²⁰ distance plus grande que dans la parodie cervantine où Sancho et la duègne Trifaldi usent de l'expression “cortar cercen” pour indiquer une violence faite à la tête et non à un doigt.²¹

Avellaneda utilise le même champ lexical que Cervantès: “aturdido”, “molido”, “malparado”, “aporreado”, “descalabrado”, “malherido”, ainsi que les archaïsmes “ferido” et “feridas” mais il introduit les mots “cachete” et “despanzorrar” mis dans la bouche de Sancho à la place de “despanzurrar” ou “despancijar” (Avellaneda, 6, 67). Il a recours à “cepo” et “esposas” pour rendre compte de l'immobilisation du personnage quand il a affaire à la justice et suggère à plusieurs reprises comment son corps est maîtrisé par la force (Avellaneda 8, 93 et 26, 287).

Le sang coule assez souvent,²² ce qui n'amène pas Avellaneda à compenser par le registre verbal son absence, contrairement à ce qui se produit dans l'œuvre cervantine où le sang ne coule réellement que 5 fois aux chapitres 9-16-44-45-52 de la Première partie (Torres 168-174). Les allusions à la sueur sont peu fréquentes et associées à la fatigue (44) ou à la peur (293). Elles seront plus nombreuses dans le *Quichotte* de 1615 et apparaîtront dans des circonstances variées: suite à la méprise concernant les fromages (II, 17, 58), à la fin de la soirée dansante chez Antonio Moreno (II, 62, 514), suite à la défaite face au Chevalier de la Blanche Lune (II, 64, 535) (Torres 174-176). Deux autres sécrétions du corps, absentes de l'œuvre cervantine, sont évoquées par Avellaneda: les crachats et la morve lorsque des étudiants prennent pour cible Sancho (23, 243-244).

La violence faite au corps présente de multiples facettes et contribue à la déshumanisation des personnages. C'est peut-être pour cette raison que Cervantès fit le choix

¹⁹ Don Quichotte vient de revêtir l'armure et se précipite sur Sancho dont la réaction est évoquée ainsi: “Sancho, que le vio venir para sí tan desaforado, comenzó a correr por el aposento y, metiéndose detrás de la cama, andaba al derredor de ella, huyendo de la furia de su amo, el cual decía, dando muchas cuchilladas a tuertas y derechas por el aposento, cortando muchas veces las cortinas, mantas y almohadas de la cama” (Avellaneda, 3, 43). Son obsession de vaincre les géants se manifeste aussi avant le jeu de bague: “Y, dando seis o siete cuchilladas en los tapices que estaban colgados por las paredes, dijo: [...]” (Avellaneda, 10, 107).

²⁰ Voici un exemple tiré de *Amadís de Gaula* “Beltenebros le dio con el acha por encima del yelmo un tan gran golpe, que por fuerça se le quebraron todos los lazos y fizogelo saltar de la cabeça. Y Basagante, que tan cerca lo vio, pensóle cortar la cabeça, mas firióle en lo alto del yelmo, assí que le cortó toda la corona cercen y los cabellos abueltas, sin le llegar a la carne” (I, 2, 55, 789).

²¹ Sancho s'exclame en voyant son maître aux prises avec les outres de vin: “Vive Dios, que ha dado una cuchillada al gigante enemigo de la señora princesa Micomicona, que le ha tajado la cabeza cercen a cercen, como si fuera un nabo” (I, 35, 437). La duègne se souvient avec effroi de l'attitude du géant Malabruno: “Sacó de la vaina un ancho y desmesurado alfanje, y asiéndome a mí por los cabellos, hizo finta de querer segarme la gola y cortarme cercen la cabeza” (II, 39, 337).

²² Voici quelques exemples: p. 73-74-93-97-106- 314-315-328- 392.

dans le *Quichotte* de 1615 d'accorder moins de place à la violence physique et de développer de façon subtile une violence plus morale, déjà en germe, certes, dans le livre de 1614 dans la mesure où le héros est très souvent le jouet de personnages qui cherchent à se moquer de lui. Mais celui-ci ne semble pas être conscient de cette violence morale car on ne perçoit dans son comportement aucune évolution, contrairement à ce qui se passe pour le protagoniste cervantin.

Ce sont des nobles qui trament les bourles, dans un contexte essentiellement urbain, et qui ont sans doute contribué à la création du personnage du duc dans le *Quichotte* de 1615. Le jeu de bague qui remplace les joutes auxquelles le chevalier n'a pu participer, relève plus d'une distraction de courtisans que d'une action propre aux chevaliers errants. Don Quichotte, armé comme un Saint Georges, suscite le rire du public d'autant plus qu'il échoue lamentablement alors qu'il s'était montré présomptueux ("es cosa de juguete para mis exorbitantes bríos") (Avellaneda, 11, 116).²³ Alvaro Tarfe lui permet finalement d'enlever la bague, comme un adulte facilite la réussite d'un enfant.

Le géant Bramidán de Tajayunque, fait de papier et carton,²⁴ est l'objet d'une farce qui joue un rôle prépondérant dans la construction même du livre d'Avellaneda. L'aspiration du chevalier à le vaincre tourne à l'obsession et ne donnera lieu qu'à une bataille purement verbale. Lorsqu'en rêve, il croit l'affronter, c'est le pauvre Sancho qui en fera les frais au chapitre 13 (135-136). Quand Bramidán réapparaît à Madrid, la vision impressionnante qu'en donne Sancho est balayée par l'irruption inattendue du secrétaire déguisé en femme qui se présente comme "la infanta Burlerina". Bramidán fait donc couler plus d'encre que de sang. Cette scène a peut-être inspiré Cervantès dans la création de l'histoire de la comtesse Trifaldi.

Après avoir mis en évidence les écarts les plus manifestes entre l'œuvre d'Avellaneda et celle de Cervantès, nous découvrons peu à peu des échos multiples, parfois subtils qui témoignent du dialogue qui se tisse entre les 3 livres. Il nous semble que deux épisodes en sont particulièrement riches: celui des comédiens au chapitre 26 et celui de l'écuyer noir au chapitre 33; c'est par leur examen que nous achèverons notre réflexion.

Le premier qui est sans doute un des plus extravagants du *Quichotte* de 1614, a pu donner à Cervantès l'idée d'écrire à la fois la rencontre avec la troupe qui joue *Le cortège de la mort* et le théâtre des marionnettes de Maese Pedro. Si la référence à Freston met en lien la première partie cervantine avec le livre d'Avellaneda, dans ce dernier, la vision prophétique que donne du chevalier le directeur de la troupe pourrait être source du portrait de Montesinos. L'embrassade inattendue du directeur après l'immobilisation forcée du chevalier et les menaces d'anthropophagie, est une réplique de celle de don Quichotte et Cardenio, unis comme des frères jumeaux par la folie (I, 23, 290). La querelle autour du heaume et du plat à barbe est probablement à l'origine du débat autour de la culière ("el ataharre"²⁵ que don Quichotte identifie comme "una riquísima liga del hijo del rey") choisie comme gage de bataille par l'un des comédiens qui relève le défi lancé par don Quichotte lorsqu'il se laisse prendre par l'illusion théâtrale, lors de la représentation de la pièce de Lope de Vega, *El testimonio vengado* (Avellaneda, 27, 296-297).

²³ "Partió nuestro caballero solo con su adarga en el brazo izquierdo, espoleando muy aprisa a Rocinante, que con toda la que él le daba, corría poco más de a medio galope. Pero fue tan desgraciado que, llegando a la sortija, echó el lanzón cosa de dos palmos más arriba de ella por encima de la cuerda y, acabando la carrera, bajó muy aprisa la lanza, mirando con mucha atención si llevaba en ella el anillo, lo cual causó notable risa en toda la gente, y mas viendo que, como él no la halló en ella, comenzó con gran cólera a volver el caballo al principio de la carrera" (Avellaneda, 11, 118).

²⁴ "Uno de los gigantes que sacan en Zaragoza el día del Corpus en la procesión, que son de más de tres varas en alto; y con serlo tanto, con cierta invención los trae un hombre solo sobre los hombros" (Avellaneda, 12, 129).

²⁵ Le *Diccionario de Autoridades* définit ainsi ce terme: "Cincha guarnecida de badana, que se echa desde la trasera de la albarda, y va por debaxo de la cola y de las ancas de la bestia. "

Comment ne pas voir dans le personnage de l'écuyer noir un point de départ à la création de l'écuyer du Chevalier aux Miroirs ? La proposition de "pelea a puros caperuzazos" dans le livre de 1614 se transforme en "pelea a talegazos" dans celui de 1615. L'aventure n'est qu'une aventure du langage dans les deux cas car rien ne se passe mais Cervantès, tout en laissant libre cours à son imagination dans l'invention du masque du nez de Tomé Celial qui fait si peur à Sancho, renonce à l'absurdité du geste évoqué chez Avellaneda de se donner les pieds, en plus des mains, en signe de trêve. Les ressorts du comique sont différents chez Cervantès et ils influent sur la caractérisation des personnages dont toute la complexité, l'ambiguïté et l'imprévisibilité sont réintroduites dans le livre de 1615.

L'étude de la mise en scène du corps et des gestes dans l'œuvre d'Avellaneda, même si elle n'est pas exhaustive comme je l'ai signalé au début, a permis de mettre en évidence que les écarts les plus importants par rapport aux 2 livres de Cervantès concernent la représentation du corps amoureux et du corps grotesque où la part belle est faite à Sancho. La gestuelle attribuée à don Quichotte fait de lui un pantin aux mains de personnages qui le tournent constamment en dérision. Le corps héroïque est donné à voir dans des scènes qui s'inspirent des intermèdes et n'ont pour ainsi dire plus rien en commun avec l'univers chevaleresque. La riposte de Cervantès dans le *Quichotte* de 1615 montre avant tout que le dialogue entre les livres de 1605-1614 et 1615 a été source de fécondité. Comme le souligne Luis Gómez Canseco, "El estímulo de Avellaneda puso en marcha el mejor talento cervantino para la invención literaria" (534).

En libérant ce qui avait été figé dans l'œuvre d'Avellaneda, Cervantès a donné un nouveau souffle à sa création en faisant preuve d'une liberté extraordinaire.

Œuvres citées

- Alvarez Roblin, David. *De l'imposture à la création: le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- Caminero, Juventino. "Aspectos coprológicos y su función tragicómica en *El Quijote*". *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid: EDI-6 SA, 1981, 773-782.
- Cervantes, Miguel de. Luis Andrés Murillo ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1978.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. Luis Gómez Canseco ed. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Gómez Canseco, Luis. "1615: del *Quijote* al *Quijote*". Dans Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2014. 519-534.
- Hatzfeld, Helmut. *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid: *Revista de Filología Española*, Anejo 83, 1972.
- Martín Morán, José Manuel. *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Editorial Castalia, 1998.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Torres, Bénédicte. *Cuerpo y gesto en El Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

Sancho Panza entre Cervantès et Avellaneda: de l'âne à l'âme

David Alvarez Roblin
(Université de Picardie Jules Verne – CEHA/CERCLL)

Cervantès et Avellaneda sont souvent présentés comme des écrivains que tout oppose, tant sur le plan idéologique que littéraire: le premier serait une sorte de “dissident” à l’égard de la pensée dominante, alors que le second serait beaucoup plus conservateur (Iffland); l’un aurait une conception complexe et dynamique des protagonistes, tandis que l’autre les caractériserait de façon plus homogène, voire caricaturale (Gilman). Il va sans dire qu’il existe un puissant contraste entre les œuvres des deux romanciers, mais le rapport entre ces écrivains rivaux est-il uniquement fait d’oppositions, ou bien peut-on également penser leurs œuvres dans un rapport de complémentarité dialectique ?

Dans les pages qui suivent, j’essaierai de répondre à cette question en me concentrant sur le personnage de Sancho Panza qui, dans les *Quichotte* de 1614 et de 1615, m’apparaît comme un enjeu privilégié de la rivalité entre Cervantès et Avellaneda. Je commencerai par rappeler brièvement les arguments généralement mis en avant pour opposer les deux auteurs, en montrant que, dans sa Seconde partie authentique, Cervantès semble opérer un remodelage contrastif visant à différencier l’écuyer authentique de son double apocryphe. Je m’intéresserai ensuite à plusieurs passages de la suite cervantine où la distinction entre les deux Sancho semble se brouiller. J’aborderai enfin une dernière modalité de l’interaction, qui consiste, pour Cervantès, à rivaliser avec Avellaneda sur son propre terrain, c’est-à-dire dans deux domaines qui avaient particulièrement intéressé le continuateur, à savoir la promotion ambiguë de Sancho dans l’univers courtois et la relation singulière qui lie le paysan à son âne.

1. Le remodelage contrastif en réaction à Avellaneda

Comme l’a bien montré Stephen Gilman, sous la plume d’Avellaneda, Sancho Panza devient une sorte d’allégorie de la Bêtise. Autrement dit, l’écrivain choisit de conserver et d’amplifier un seul de ses traits caractéristiques: l’écuyer *tonto-listo* chez Cervantès se métamorphose en “bobo escolástico” selon les termes de Gilman, c’est-à-dire en un niais par antonomase (Gilman, 117). Dans le *Quichotte* de 1614, le caractère dynamique, mouvant et ambigu de Sancho tend ainsi à disparaître, au profit d’un personnage beaucoup plus unitaire que chez son modèle.

On comprend mieux, dans ces conditions, que le continuateur ait pu constituer pour Cervantès une sorte de repoussoir (Menéndez Pidal, 42). À un premier niveau de l’interaction, l’auteur original tend en effet à atténuer, dans sa propre suite, les éléments exagérés outrancièrement par son compétiteur, alors que parallèlement, il surcompense des caractéristiques négligées ou supprimées par ce dernier. Par exemple, dans le *Quichotte* de 1615, Sancho est beaucoup plus rusé que dans la Première partie du roman (c’est-à-dire plus *listo* et moins *tonto*). Son infidélité envers don Quichotte (abandonné à son sort dans le dénouement du roman d’Avellaneda) est changée en loyauté chez Cervantès, où l’écuyer seconde son maître jusqu’à sa mort.

Ce remodelage contrastif est théâtralisé de façon encore plus manifeste en ce qui concerne la grossièreté qu’Avellaneda prête à Sancho, à laquelle Cervantès oppose la propreté et la bienséance de l’écuyer authentique. Cela s’exprime d’abord de façon implicite chez le duc et la duchesse, à travers la bouche de l’intéressé, lorsque l’on veut lui laver la barbe: “Yo estoy limpio de barbas y no tengo necesidad de semejantes refrigerios” (II, 32, 901). Puis de façon plus explicite à Barcelone, chez don Antonio Moreno:

—Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día.

—No, señor, no es así —respondió Sancho—, porque tengo más de limpio que de goloso [...]; y quienquiera que hubiere dicho que yo soy comedor aventajado y no limpio, téngase por dicho que no acierta, y de otra manera dijera esto si no mirara a las barbas honradas que están a la mesa.

—Por cierto —dijo don Quijote— que la parsimonia y limpieza con que Sancho come se puede escribir y grabar en láminas de bronce, para que quede en memoria eterna en los siglos venideros. (II, 62, 1133)

Dans ces deux passages, le texte cervantin semble jouer avec celui d'Avellaneda (en particulier avec le chapitre 12 de ce dernier), où l'écuyer donnait sa gloutonnerie en spectacle:

Y, apartándose a un lado, se comió las cuatro [pellas de manjar blanco] con tanta prisa y gusto como dieron señales de ello las barbas, que quedaron no poco enjalbegadas del manjar blanco; las otras dos que de él le quedaban se las metió en el seno con intención de guardarlas para la mañana. (Avellaneda, 12, 128)

De façon plus générale, à un Sancho transformé en bouffon chez le continuateur, semble s'opposer un personnage nettement plus subtil dans le *Quichotte* de 1615, qui fait même preuve d'une certaine aptitude au gouvernement et "déprogramme" ainsi les stéréotypes dans lesquels le duc et la duchesse voulaient l'enfermer (Cuenca-Godbert). Cela est particulièrement patent lors du séjour de l'écuyer sur l'île Barataria, où celui-ci arbitre une série de litiges et de questions difficiles avec une habileté inattendue. Ces épisodes tranchent, par exemple, avec le passage de la continuation apocryphe (chapitre 25) où Sancho est censé résoudre des énigmes qui lui sont posées par des étudiants facétieux et qui permettent, au contraire, de ridiculiser le paysan:

No la hubo bien acabado el cuerdo estudiante, cuando salió agudo Sancho: "Señores, esa esgrima, o como la llaman, es muy clara, y desde la primera copla vi que no podía ser sino el tocino [...]". Don Quijote rogó al estudiante que, sin hacer caso de los dislates de su escudero, se la declarase al punto [...] (Avellaneda, 25, 274).

Sancho est présenté ici comme un lourdaud et comme un ignare, dont les réponses reflètent la stupidité. À l'évidence, ce dernier n'a même pas compris le sens du terme "énigme", qu'il confond avec "esgrima", dont la signification semble également lui échapper.

Il existe donc à première vue un contraste saisissant entre Sancho et son double. Cependant, Cervantès ne rejette pas en bloc toutes les orientations prises par Avellaneda, comme voudraient parfois le faire croire ses personnages. Dans certains passages, la distinction entre les deux écuyers devient en effet plus ambiguë et la relation intertextuelle s'enrichit de nuances inattendues, qui ne sont pas exclusivement de nature inverse.

2. Phénomènes d'interférence et de contagion textuelle

Le fait que Cervantès critique son continuateur ne l'empêche pas de greffer sur Sancho — consciemment ou non — certains traits attribués par Avellaneda à son alter ego apocryphe. Ce phénomène d'interférence textuelle semble explicitement mis en évidence par le narrateur au chapitre 5 du *Quichotte* de 1615. Le "traducteur" indique en effet qu'il considère ce chapitre comme "apocryphe" tant Sancho s'y exprime d'une façon peu conforme à ce que les

lecteurs connaissaient de lui jusqu'alors. Lors de sa conversation avec sa femme, au début de la suite cervantine, la soif de grandeur du paysan est effectivement sans commune mesure avec celle qui transparaissait dans la Première partie du roman:

Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el tradutor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo.

—¿No te parece, animalia —prosiguió Sancho—, que será bien dar con mi cuerpo en algún gobierno provechoso que nos saque el pie del lodo? Y cácese a Mari Sancha con quien yo quisiere, y verás como te llaman a ti “doña Teresa Panza” y te sientas en la iglesia sobre alcatifa, almohadas y arambeles, a pesar y despecho de las hidalgas del pueblo. ¡No, sino estaos siempre en un ser, sin crecer ni menguar, como figura de paramento! Y en esto no hablemos más, que Sanchica ha de ser condesa, aunque tú más me digas (II, 5, 667).

Un changement à ce point radical et donc aussi invraisemblable (psychologiquement parlant) pourrait s'expliquer par le fait que Sancho, dans cet extrait, est en quelque sorte “contaminé” — au niveau de sa personnalité — par son double apocryphe, dont il épouse le rêve d'ascension sociale et d'enrichissement éblouissants.

Toutefois, le passage le plus problématique du point de vue de la ressemblance entre les deux Sancho apparaît au chapitre 69, lors du second séjour des héros cervantins chez le duc et la duchesse. Comme l'a relevé Martín de Riquer (35), dans cet épisode l'écuyer de don Quichotte est soudainement affublé d'un chaperon (*una caperuza*), alors que cet attribut n'avait jamais été mentionné précédemment par Cervantès:

Salió en esto, de través, un ministro, y llegándose a Sancho le echó una ropa de bocací negro encima, toda pintada de llamas de fuego, y quitándole la caperuza le puso en la cabeza una corozá, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio [...] (II, 69, 1185).

Or, cette caractéristique vestimentaire était en revanche constamment associée à l'écuyer d'Avellaneda, ce qui, de nouveau, dévoile l'existence d'une interférence, cette fois d'ordre textuel, entre la continuation apocryphe et la suite authentique.

Cette hypothèse est d'autant plus séduisante que la *caperuza* dont l'écuyer est tout à coup affublé n'est sans doute que la partie la plus manifeste d'un faisceau d'interactions beaucoup plus vaste entre les deux textes. La mitre de carton (*corozá*) et la robe noire peinte avec des flammes que porte Sancho dans ce chapitre, tel un pénitent condamné par le Saint-Office suite à un délit commis en matière de foi, sont en effet beaucoup moins mystérieux si l'on considère qu'ils constituent peut-être une sorte de réponse à un épisode du *Quichotte* d'Avellaneda. Sancho, qui est ici vêtu comme un pénitent alors qu'aucun écart de conduite ne semble vraiment justifier un tel accoutrement, pourrait bien expier symboliquement une faute commise, non par lui-même, mais par son double (aux chapitres 26-27 du roman apocryphe).

Dans l'épisode concerné, l'écuyer d'Avellaneda se convertissait en effet à l'Islam de façon burlesque, suite à une mystification ourdie par une troupe de comédiens. À ceux-ci, qui voulaient le circonciure, le paysan proposait de circonciure plutôt sa capuche, avant d'échapper finalement au rituel en question. Afin de redevenir chrétien, le Sancho apocryphe était enjoint d'accomplir une pénitence comique consistant à jeûner trois jours et trois nuits, ce qu'il rejetait de façon énergique: “Eso, señor licenciado, no me lo mande —respondió Sancho—, pues no digo tres días, pero aun tres horas no me atrevería a cumplir esa penitencia, aunque supiese que me han de quemar no haciéndolo” (Avellaneda, 27, 295).

Au chapitre 69 du *Quichotte* de 1615, la réponse du Sancho cervantin, auquel on demande d’accomplir à son tour une pénitence burlesque, semble renvoyer implicitement à cet épisode du roman apocryphe: “¡Voto a tal, así me deje yo sellar el rostro ni manosearme la cara como volverme moro!” (II, 69, 1187). La requête formulée à son intention semble en effet à l’intéressé aussi absurde que si on lui demandait de se faire maure — c’est-à-dire de se convertir à l’Islam —, ce qui le conduit à ajouter quelques lignes plus bas: “¡Esas burlas a un cuñado, que yo soy perro viejo, y no hay conmigo tus, tus!” (*ibid.*, 1188). Deux remarques s’imposent ici: à travers la bouche de son personnage, Cervantès rejette énergiquement le reniement de foi de l’écuyer apocryphe, mais, parallèlement, il lui fait tout de même expier ses fautes; il ne rejette donc pas tout de l’œuvre rivale, en particulier le thème de la pénitence sanchesque, dont il fait fructifier les possibilités narratives. L’auteur original mène à bien une sorte de “réparation” par Sancho interposé, qui s’accompagne d’un remaniement plus profond de l’écuyer. De victime crédule, celui-ci il est ainsi transformé en démystificateur de la bourle.

Comme le montrent ces différents extraits, la continuation apocryphe est souvent critiquée et mise à distance, mais il arrive aussi que Cervantès explore certaines facettes du personnage introduites par son émule. Avellaneda semble révéler rétrospectivement à son modèle les possibilités romanesques sommeillant chez le paysan. Cela explique peut-être en partie que la trajectoire et les expériences vécues par le Sancho apocryphe soient prises en compte, et que le continuateur participe de ce fait indirectement au mûrissement de l’écuyer cervantin.

3. L’émulation créative: dépasser Avellaneda sur son propre terrain

Les modalités du jeu avec le roman apocryphe sont très diverses: inversion, amplification, contamination, reprogrammation... (Alvarez Roblin, 111-236). Dans cette dernière partie, je voudrais essayer de montrer comment l’inversion qui, au départ, semble traduire un désir de “correction”, conduit parfois Cervantès à un approfondissement, notamment en ce qui concerne l’exemplarité du personnage de Sancho, liée à l’exploration par ce dernier de nouveaux espaces littéraires (en l’occurrence le monde courtisan). Je m’intéresserai cette fois au binôme que le paysan forme avec son âne, qui permet de mieux mesurer, par contraste, la conception de l’exemplarité propre à chaque écrivain.

Au chapitre 35 du roman apocryphe, un aristocrate propose à Sancho de rester à la Cour au service d’un grand Seigneur, autrement dit de devenir un bouffon professionnel. En guise de réponse, l’écuyer esquisse alors une sorte de “*menosprecio de Corte*”:

¿Saben, señores, lo que me parece? Que a fe mía que sería harto mejor y más acertado volverme yo a mi casa y quitarme de aquestos cuentos [...]. Y aunque aquí se come lindamente, si no siempre con los ojos, todavía lo que son salarios se paga muy mal [...]. En fin, bien dicen los pícaros de la cocina que la vida de palacio es vida bestial, do se vive de esperanzas y se muere en algún hospital. (Avellaneda, 35, 375-376)

Cependant, ce mépris de la vie de palais tourne court: sa portée critique est d’emblée désamorcée par le caractère inoffensif des reproches de l’écuyer et par le fait que finalement les réserves de ce dernier se révèlent totalement feintes: “Verdad es que si el señor Arcapámpanos me aseguras un ducado cada mes y dos o tres pares de zapatos por un año [...] sin duda tenía mozo en mí para muchos días” (*Ibid.*, 376).

En réalité, Sancho n’a jamais eu l’intention de refuser la proposition qui lui est faite de rester à la Cour. L’éloge de la campagne (*alabanza de aldea*) que le lecteur aurait été en droit d’attendre, de la part d’un paysan que les nobles madrilènes raillent continuellement, est

totalemment avorté. L'écuyer apocryphe, à la fois crédule et profondément matérialiste, n'incarne jamais la sagesse ou l'esprit critique, et il reste conforme au stéréotype du paysan balourd et avide d'ascension sociale. La preuve ultime en est donnée lorsqu'il dicte une lettre destinée à sa femme, qui est un véritable "tissu d'âneries" et qui s'achève d'ailleurs par une allusion à son âne: "Rocinante me dicen que está bueno y que se ha vuelto muy persona y cortésano; no creo lo sea tanto el rucio, o, a lo menos, no lo muestran sus pocas razones, si ya no es que calla, enfadado de estar tanto tiempo en la corte" (Avellaneda, 35, 380). Le grison est ici, à l'image de son maître, un personnage caricatural qui, tout au long de la narration apocryphe, permet de mettre sur le même plan la vie animale et la vie rustique.

Dans le *Quichotte* de 1615, Cervantès reprend plusieurs de ces ingrédients romanesques lors de l'épisode de Barataria et semble à première vue se livrer à un nouveau remodelage inversif, en particulier au chapitre 53, qui clôt le gouvernement de Sancho. En effet, après avoir déjoué partiellement les attentes du duc et de la duchesse en faisant preuve d'une sagesse inattendue, le nouveau gouverneur est finalement mis en difficulté lorsqu'il est appelé à défendre son île contre des ennemis supposés du duc, qui font irruption en pleine nuit. De prime abord, lors de l'épilogue du gouvernement sanchesque, Cervantès semble donc rejoindre Avellaneda sur son propre terrain: celui de la confirmation de la supériorité aristocratique des ingénieux *burladores* sur le paysan.

Néanmoins, comme souvent, l'écriture cervantine problématise la situation, selon un principe de réversibilité bien étudié par Maurice Molho (300-328), Augustin Redondo (50-70) et James Iffland (453-460). Contre toute attente, voyant l'état de détresse de Sancho et prenant conscience du traumatisme qu'ils lui ont causé, les mystificateurs semblent de plus en plus mal à l'aise, et apparaissent soudain beaucoup moins triomphants: "Ya les pesaba la burla de habérsela hecho tan pesada" (II, 53, 1064). Par ailleurs, l'écuyer, qui, chez Avellaneda, était constamment le jouet des habiles *burladores* présents à la Cour, parvient à reprendre le dessus sur ces derniers, et ce à plusieurs titres:

Calló, y sin decir otra cosa comenzó a vestirse, todo sepultado en silencio, y todos le miraban y esperaban en qué había de parar la priesa con que se vestía. Vistióse, en fin, y poco a poco, porque estaba molido y no podía ir mucho a mucho, se fue a la caballeriza, siguiéndole todos los que allí se hallaban, y llegándose al rucio le abrazó y le dio un beso de paz en la frente [...] (II, 53, 1064).

À son réveil, il reste d'abord muré dans un long silence qui finit par intriguer les affabulateurs; suspendus à ses faits et gestes, ces derniers le suivent ensuite passivement jusque dans les écuries, mais l'écuyer continue de les ignorer et choisit de s'adresser en priorité à son âne. Il semble ainsi afficher son mépris à l'égard de ceux qui l'ont abusé et les reléguer au second plan d'un point de vue hiérarchique, puisque ceux-ci sont implicitement rétrogradés en deçà de l'animal. La trajectoire socialement descendante de Sancho (qui va du palais vers les écuries) marque paradoxalement le début d'une inversion du rapport entre dominants et dominé.

Dans cet épisode, Cervantès donne en outre un relief particulier au grison. L'âne de Sancho, qui avait chez le continuateur une fonction relativement conventionnelle (visant à ravalier la vie paysanne au rang de l'animalité, selon un *topos* bien connu), devient ici un symbole de fidélité et d'humilité qui conduit l'écuyer à une méditation sur le pouvoir et à un examen de conscience:

Venid acá, compañero y amigo mío y conllevador de mis trabajos y miserias: cuando yo me avenía sobre vos y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro corpezuelo, dichasas

eran mis horas, mis días y mis años; pero después que os dejé y me subí sobre las torres de la ambición y de la soberbia, se me han entrado por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos (II, 53, 1064-1065).

Sancho va alors entamer un authentique *Menosprecio de Corte* suivi d'une *alabanza de aldea*, comme si Cervantès non seulement inversait mais prolongeait le texte d'Avellaneda, dont il aurait lui-même perçu l'incomplétude, cherchant de la sorte à en proposer un véritable dépassement: "Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades [...]. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar [...] Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador" (II, 53, 1065).

Enfin, au terme de ce discours, l'écuyer cervantin se détache en outre de la séduction de la richesse, mais il prononce une critique de la corruption inhérente au monde du pouvoir, dont le texte d'Avellaneda était totalement dépourvu:

Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas (II, 53, 1065).⁶⁹

La portée exemplaire du séjour de l'écuyer dans le monde courtisan est donc très différente chez les deux romanciers, ce qui n'empêche nullement l'existence d'un véritable "dialogue" entre leurs œuvres. Chez Cervantès, l'enseignement moral naît de l'expérience du personnage et de son voyage initiatique dans les Cours miniatures que sont le palais ducal et l'*ínsula* Barataria; chez Avellaneda, en revanche, le résultat est posé *a priori*, indépendamment de l'expérience vécue par Sancho, incapable de se soustraire aux stéréotypes (ici, en l'occurrence, celui du *villano de comedias*). L'écuyer cervantin est doué d'une épaisseur existentielle qui supplante l'archétype du paysan niais et mal dégrossi manié par le continuateur. En définitive, Cervantès propose une inversion créative: il affronte Avellaneda dans un domaine où son rival s'était montré inventif, mais l'écrivain original met en œuvre dans ces chapitres une autre conception de l'exemplarité, qui constitue un véritable dépassement. À l'exemplarité de type didactique assumée par son compétiteur, qui fait de Sancho un repoussoir pour le lecteur, Cervantès substitue une exemplarité qui n'exclut pas l'empathie et dote le paysan d'une profonde humanité.

Il est un autre passage du texte d'Avellaneda dont on retrouvera un écho dans la Seconde partie cervantine, et qui, lui aussi, donne une place singulière à l'âne de Sancho: il s'agit de celui où don Quichotte et son écuyer rencontrent pour la première fois Bárbara la Balafrée (personnage féminin inventé par le continuateur). Au chapitre 22 du roman apocryphe, don Quichotte et son serviteur entendent des cris provenant d'un bois avoisinant. Le chevalier errant imagine aussitôt qu'une fabuleuse aventure s'offre à lui et s'apprête à

⁶⁹ Les dernières lignes du discours de Sancho déjouent ainsi le programme annoncé par l'écuyer dans la lettre qu'il écrit à sa femme, au chapitre 36 du *Quichotte* de 1615, et qui, comme cela a été maintes fois souligné (Gilman, 169; Sicroff, 270-271; Martín Jiménez, 274-275), est peut-être inspirée elle aussi du chapitre 35 du roman d'Avellaneda, dans lequel le paysan adresse également une missive à son épouse (Avellaneda, 35, 378-380). Dans le courrier qu'il adresse à Teresa, le Sancho cervantin sous-entend qu'il doit sa nomination comme gouverneur aux coups de fouet qu'il a accepté de se donner pour désenchanter Dulcinée et explique qu'il compte bien profiter de son nouveau statut pour s'enrichir: "Si buen gobierno me tengo, buenos azotes me cuesta [...]. De aquí a pocos días me partiré al gobierno, adonde voy con grandísimo deseo de hacer dineros" (II, 36, 931). Ces allégations suscitent alors la réprobation de la duchesse: "En dos cosas anda un poco descaminado el buen gobernador: la una, en decir o dar a entender que este gobierno se le han dado por los azotes que se ha de dar [...]; la otra es que se muestra en [la carta] muy codicioso, y no querría que orégano fuese, porque la codicia rompe el saco, y el gobernador codicioso hace la justicia desgobernada" (II, 36, 932).

pénétrer dans les bois, mais son écuyer le supplie de le laisser accomplir cet exploit à sa place (il veut “*dar cima* a una aventura”, expression que le paysan emploie d’ailleurs sans l’avoir comprise et qu’il déforme à l’occasion de façon grotesque).⁷⁰ Sancho formule alors une étrange requête:

Pero si acaso muriéremos en la demanda yo y mi fidelísimo jumento, suplico a vuestra merced, por amor del señor San Julián, abogado de los cazadores, que nos haga enterrar juntos en una sepultura; que pues en la vida nos quisimos como hermanos de leche, bien es que en la muerte también lo seamos (Avellaneda, 22, 231).

S’il venait à mourir, l’écuyer souhaite en effet être enterré aux côtés de son grison, qu’il présente comme son frère de lait et son compagnon de toujours. Exprimée en des termes incongrus, cousue d’âneries, sa demande n’a rien de touchant. Elle vise clairement à faire rire le lecteur de la bêtise du paysan, comme le montre la réponse cinglante de don Quichotte:

— [...] Y mándeme enterrar en los montes de Oca; y si por mi ventura fuere camino de llevarnos a ellos el Argamasilla de la Mancha, nuestro lugar, deténganos en ella siete días, en honor y gloria de las siete cabrillas y de los siete sabios de Grecia; lo cual hecho, iremos alegres nuestro camino, habiendo empero almorzado primero lindamente.

Riose don Quijote, diciendo:

— ¡Oh, Sancho, y qué gran necio eres! Pues, si te he de llevar muerto con tu rucio, ¿cómo quieres descansar siete días con sus noches en la Argamasilla y después almorzar para ir adelante? (*ibid.*).

Sancho et son âne ne sont en fait que les deux faces d’une même médaille: l’écuyer est ainsi dégradé et rabaissé au plan de l’animalité.

C’est du reste ce que confirme le reste de l’épisode. Après ces tergiversations, le paysan s’engouffre dans les bois monté sur son baudet, mais il en ressort aussitôt en hurlant qu’une âme en peine a dévoré sa monture: “[...] una ánima del purgatorio vestida de blanco como ellas [...] me tragara sin duda, como se ha tragado ya al triste rucio y a mi caperuza, que no la hallo” (Avellaneda, 22, 234). Une fois encore, ce sont des caractéristiques du personnage particulièrement défavorables qui sont ici mises en exergue, à savoir sa couardise risible et le fait qu’il préfère abandonner son fidèle compagnon pour se sauver lui-même (en totale contradiction avec l’attachement qu’il lui professait dans la scène précédente). Sancho, qui s’appropriait au début du chapitre le rêve de gloire de son maître et voulait agir en chevalier en menant à bien une aventure, se conduit en définitive de la façon la plus anti-chevaleresque qui soit.

Cervantès semble s’être inspiré de cette scène de la continuation apocryphe, qui donne lieu, elle aussi, à une inversion et à un approfondissement créatif, au chapitre 55 du *Quichotte* de 1615. La chute de Sancho dans une fosse (*sima*) renvoie explicitement à l’épisode de la Cueva de Montesinos, comme l’indique l’intéressé lui-même.⁷¹ Cependant, cela n’empêche

⁷⁰ “Ya los días pasados vio vuestra merced, mi señor don Quijote, saliendo de Zaragoza, cómo me las tuve tiesas con el señor Bracamonte, que está presente, y que, si no fuera por vuesa merced y por el respeto que tuve a la venerable presencia de este señor ermitaño, no dejara de *dar cima, tronco o como diablos lo llaman* los caballeros andantes a la ventura o batalla que con él tuve, pero batalla que se me dio por vencido” (Avellaneda, 22, 230)[c’est moi qui souligne]. Comme l’indique Luis Gómez Canseco (éd.)[230-231, n. 8]: “Sancho no entiende *dar cima* en tanto que ‘concluir’ y confunde cima con ‘copa de árbol’, para pasar de inmediato al tronco”.

⁷¹ “A lo menos no seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando decendió y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que en su casa, que no parece

pas que le chapitre 55 de la suite cervantine puisse également introduire un jeu intertextuel — beaucoup plus implicite — avec le chapitre 22 du roman d’Avellaneda, comme je vais essayer de le démontrer.

Plusieurs éléments permettent effectivement de rapprocher les deux épisodes. Dans ces derniers, les deux écrivains jouent sur le décalage entre des espaces synonymes d’effroi et de mystère (le bois à la tombée de la nuit et la fosse profonde) et la tonalité comique, qui domine l’ensemble du passage. En outre, la dimension potentiellement effrayante de l’expérience sanchesque est en grande partie désamorcée par la tonalité du discours du paysan, qui accorde une place démesurée à son baudet chez les deux auteurs.

Comme chez Avellaneda, l’écuyer cervantin imagine en effet que la postérité le retrouvera enterré auprès de sa monture :

De aquí sacarán mis huesos, cuando el cielo sea servido que me descubran, mundos, blancos y raídos, y los de mi buen rucio con ellos, por donde quizá se echará de ver quién somos, a lo menos de los que tuvieron noticia que nunca Sancho Panza se apartó de su asno, ni su asno de Sancho Panza (II, 55, 1078).

Toutefois, Cervantès se démarque de son rival à plusieurs titres : il introduit une ironie plus fine en assimilant tacitement les os de Sancho et de son âne (tout lisses, rongés et blanchis) aux reliques d’un saint ; mais il se distingue surtout d’Avellaneda en investissant le grison d’une fonction symbolique. L’auteur original introduit en effet une série d’écarts par rapport au texte de son compétiteur, qui concernent principalement la relation de Sancho à son baudet : si, dans le roman apocryphe, l’écuyer n’hésitait pas à abandonner son âne à son sort, dans la forêt “hantée” où apparaissait Bárbara la tripière, l’écuyer authentique, lui, ne se sépare jamais de son fidèle compagnon ; par ailleurs, tandis que, dans le *Quichotte* de 1614, la relation entre Sancho et son grison permettait de mettre en exergue l’animalité du personnage (qui se comportait comme un âne au sens propre — ravalé aux fonctions corporelles⁷² — et au figuré — un sot incorrigible), Cervantès transforme la descente de Sancho dans la *sima* en compagnie de sa monture en allégorie de l’amitié. Paradoxalement, c’est la relation de l’écuyer avec son âne qui, cette fois, révèle l’humanité du paysan, notamment lorsqu’il partage son pain avec le “rucio” dans une sorte de communion des âmes :

Estaba el rucio boca arriba, y Sancho Panza le acomodó de modo que le puso en pie, que apenas se podía tener; y sacando de las alforjas, que también habían corrido la misma fortuna de la caída, un pedazo de pan, lo dio a su jumento, que no le supo mal, y díjole Sancho, como si lo entendiera :

—Todos los duelos con pan son buenos. (II, 55, 1078-1079)

Chez Avellaneda, l’écuyer était animalisé ; chez Cervantès, c’est l’âne qui, au contraire, est humanisé.

Le chapitre 22 du *Quichotte* de 1614 révélait la fanfaronnerie du paysan et, par extension, la vanité de sa quête d’ascension sociale. En revanche, dans la suite cervantine, l’aventure de la *sima* constitue le point culminant de la méditation sur le pouvoir permise par la plongée de l’écuyer dans l’univers courtisan de Barataria. Elle marque symboliquement la régénération morale de Sancho, qui avait momentanément succombé à la fascination de la

sino que se fue a mesa puesta y a cama hecha. Allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras” (II, 55, 1077-1078).

⁷² Concernant question du corps chez Cervantès et Avellaneda, que je ne développe pas ici, je renvoie à l’article de Bénédicte Torres (“Mise en scène du corps dans le *Quichotte* de Cervantès et d’Avellaneda : échos et écarts”) publié dans le présent volume.

richesse. Lors de l'ultime épisode de cette trajectoire dans le monde de la Cour, la relation à son âne révèle sa profonde humanité et non son animalité: chez Cervantès, Sancho n'est plus un âne, mais une âme tourmentée, un pécheur apparenté à une âme en peine.⁷³ C'est d'ailleurs ainsi que don Quichotte qualifie son écuyer lorsqu'il entend ce dernier l'appeler à l'aide d'une voix plaintive:

Oyendo lo cual don Quijote, se dobló la admiración y se le acrecentó el pasmo, viniéndosele al pensamiento que Sancho Panza debía ser muerto y que estaba allí *penando su alma*, y llevado desta imaginación dijo:

—Conjúrote por todo aquello que puedo conjurarte como católico cristiano que me digas quién eres; y si eres *alma en pena*, dime qué quieres que haga por ti, que pues es mi profesión favorecer y acorrer a los necesitados deste mundo, también lo seré para acorrer y ayudar a los menesterosos del otro mundo, que no puede ayudarse por sí propios. (II, 55, 1080-1081) (c'est moi qui souligne)

Cervantès s'est donc réapproprié le thème de l'âme pénitente, utilisé par Avellaneda à des fins principalement comiques (au chapitre 22 de sa continuation), et l'a remotivé pour proposer une sorte de dépassement. Entre *burlas y veras*, l'épisode de la *sima* sanchesque raconte finalement l'histoire de la renaissance d'une âme inquiète face à la perspective de la mort et mobilise pour cela une série de symboles chrétiens.

En définitive, l'auteur original a rejoint le continuateur sur son propre registre (celui de la satire de l'ambition et de la soif d'ascension sociale), mais il a traité cette matière d'une tout autre façon, en introduisant une série de modifications décisives. Il a prolongé d'une certaine façon le texte rival, mais a déplacé le point de vue en donnant au personnage de Sancho une épaisseur ontologique dont son double était dépourvu. Chez Avellaneda, l'écuyer voulait "dar *cima* a una aventura" (mener à bien une aventure) pour monter dans l'échelle sociale et être armé chevalier; chez Cervantès, après avoir connu un succès relatif en tant que gouverneur, Sancho tombe dans une *sima* où s'achève sa méditation sur le pouvoir, qui est aussi une leçon d'humilité.⁷⁴

Le contraste entre les deux textes est encore plus saisissant si l'on rapporte le dénouement du chapitre 55 à celui du roman apocryphe lui-même. À la fin du *Quichotte* de 1614, Sancho acceptait de rester définitivement à la Cour, ce qui impliquait d'abandonner don Quichotte à son sort, et ce à deux reprises: d'abord, quand le chevalier était emmené dans un asile d'aliénés à Tolède; ensuite, lorsque don Quichotte, soi-disant guéri venait lui rendre visite à la Cour. Au chapitre 55 de la suite authentique, Cervantès semble prendre le contrepied de son concurrent et procéder à une inversion créative: ce n'est plus l'écuyer qui abandonne le chevalier, c'est le chevalier qui sauve l'écuyer, auquel la fascination du pouvoir avait failli faire perdre son âme.

Par-delà la diversité des modes de dialogue existant entre Cervantès et Avellaneda, la narration apocryphe fonctionne comme un véritable miroir déformant suscitant un regard (auto)critique et une réflexion de Cervantès sur sa propre création. Ce jeu littéraire permet à l'auteur original d'approfondir son projet romanesque, qui n'en est que plus riche et plus

⁷³ Les modalités particulières de cette scène de reconnaissance présentent de troublantes similitudes avec celle — évoquée plus haut — où le continuateur introduit le personnage de Bárbara, comparée elle aussi à une âme en peine (Avellaneda, 22, 234), et dont Sancho pourrait bien être ici le double parodique. Dans ces deux épisodes, en effet, don Quichotte porte secours à deux âmes pécheresses (une ancienne prostituée et un paysan qui a succombé pendant un temps à l'attrait du pouvoir et de la réussite matérielle).

⁷⁴ La chute de l'écuyer authentique dans la *sima* cervantine pourrait être également pour Cervantès une façon de tourner en dérision (par jeu paronymique ou éventuellement homophonique *cima-sima*), la soif de grandeur et les prétentions démesurées du paysan mis en scène par son émule (Alvarez Roblin, 230).

subtil. Cette étude, plus particulièrement centrée sur le personnage de Sancho (et sur la relation de celui-ci avec son âne), donne à penser que le relief considérable et la complexité accrue qu'acquiert l'écuyer dans la Seconde partie du *Quichotte* cervantin s'inscrit — au moins partiellement — dans le cadre de l'interaction avec Avellaneda. Dans le roman de 1614, le continuateur avait bien perçu, semble-t-il, les possibilités narratives offertes par le compagnon de don Quichotte et par son rêve équivoque d'ascension sociale. Toutefois, l'option démonstrative et moralisante choisie par l'auteur concurrent ne pouvait convenir à Cervantès, qui semble avoir pris appui sur son émule pour proposer une autre conception de l'exemplarité, qui le conduit du même coup à "revaloriser" son personnage, doté d'une densité existentielle qui manquait à son alter ego apocryphe. Dans la suite cervantine, l'âne, qui permettait à Avellaneda de ravalier l'écuyer au rang de l'animalité, devient en quelque sorte le double humanisé de Sancho, auquel le paysan, dans un mouvement d'introspection, adresse ses dernières prières avant de renaître symboliquement.

Œuvres citées

- Alvarez Roblin, David. *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico éd. Barcelone: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Cuenca-Godbert, Marta. "Don Quichotte, un don Quichotte? Déprogrammation d'un stéréotype". *Cahiers de Narratologie* 17, 2009 [en ligne] (consulté le 20 octobre 2015). <http://narratologie.revues.org/1280>
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Luis Gómez Canseco éd. Madrid: Real Academia Española – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Gilman, Stephen. *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. México: El Colegio de México, 1951.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- Martín Jiménez, Martín. *Las dos segundas partes del Quijote*. Valladolid: Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid, 2014.
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7092> (consulté le 29 de septembre 2015)
- Menéndez Pidal, Ramón. "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*". En *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964⁶. 9-60.
- Molho, Maurice. "Raíz folklórica de Sancho Panza". En *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976. 217-336.
- Redondo, Augustin. "Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*". *Bulletin Hispanique* 80.1-2 (1978): 39-70.
- Riquer, Martín de (éd). "Introducción". En Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*. 3 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1972, I. 7-104.
- Sicroff, Albert. "La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24.2 (1975): 267-291.

**Détour par la traduction et retour au texte source:
traduire le vocabulaire musical dans la Seconde partie du *Don Quichotte***

Philippe Reynés
(Université de Picardie Jules Verne – LESCLAP-CEHA/CERCLL).

À M. François Dry

Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. (I, 23, 214)¹

Señora, donde hay música no puede haber cosa mala [...] la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas. (II, 34, 821)

Introduction

Les méthodes d’approche et les entrées dans le texte de Cervantès sont innombrables et variées : philologiques, narratologiques, historiques, anthropologiques, symboliques, thématiques, etc.

Celle qui a été choisie ici est en fait double: elle combine l’approche thématique par le biais d’un domaine référentiel de spécialité (la musique) – et même plus précisément d’un sous-domaine, celui des instruments de musique – et l’approche traductologique avec la comparaison de seulement quelques-unes des traductions françaises au regard du texte source. Paradoxalement peut-être, le détour et l’éloignement par la traduction ou plutôt par les traductions et donc par la comparaison des variantes traductionnelles – le texte traduit pouvant être considéré comme un intertexte rédigé dans une langue en suspens – permet parfois de mieux revenir au texte d’origine et de s’interroger sur le sens, l’acception d’un mot, et éventuellement sur sa fonction discursive, fictionnelle, descriptive ainsi que sur sa valeur stylistique, symbolique dans l’écriture cervantine et enfin sur les intentions de l’auteur dans le choix d’un mot plutôt que d’un autre.

Les deux phrases en exergue sont là pour rappeler l’importance et la fréquence des références et des allusions à la musique dans le *Quichotte*, ce qui conduisit la RAE dans son Dictionnaire des *Autoridades* (1726-1739), à illustrer plusieurs articles portant sur les instruments de musique d’exemples puisés dans ce chef-d’œuvre ainsi que dans autres œuvres de Cervantès (*Nouvelles Exemplaires*), considérés respectivement comme témoignages et comme témoin de la vie musicale et de la facture instrumentale de cette époque-là. C’est aussi ce qui a fait déclarer à l’interprète et musicologue catalan Jordi Savall (2005) que le *Quichotte*, source inépuisable de références musicales, renfermait à lui seul un traité de musique ancienne (“El *Quijote* encierra un tratado de música antigua”) et écrire à Bárbara Esquivel-Heinemann (171) que Cervantès utilisait le vocabulaire de la musique avec le savoir et la connaissance d’un véritable musicien, expert à son époque. Mais nous verrons aussi qu’il conviendra, pour filer la métaphore, de mettre un bémol à cette opinion et de ne pas exagérer, ni minimiser non plus, la place de la musique dans cette œuvre phare de la littérature universelle.

La bibliographie ainsi que la discographie concernant la musique et la danse dans le *Quichotte* – sans compter les nombreuses créations musicales et lyriques – sont très vastes,

¹ Les références au texte original de Cervantès se feront ici dans l’édition suivante: Edición del IV centenario, Madrid, Alfaguara, 2004.

si vastes que nous n'avons pu en consulter et en retenir pour cet article qu'un très mince échantillon.

On comprend aisément cette richesse bibliographique consacrée à l'instrumentation musicale, aux ensembles instrumentaux, aux genres musicaux, à la chorégraphie, – ce dernier volet ayant été étudié par Bénédicte Torres (2007) – par le rôle même que la musique joue au fil de l'œuvre, notamment et surtout au cours de la seconde partie plus que de la première d'ailleurs, en contribuant à :

- la mise en scène et la théâtralisation;
- la vraisemblance ou l'invraisemblance de l'invention fictionnelle;
- l'emphatisation et l'intensification hyperbolique de certains épisodes;
- la cohésion et la congruence textuelles;
- la symbolisation, etc.

Si nous n'excluons pas un ou deux renvois à la première partie du roman, c'est presque uniquement sur la seconde que nous nous fonderons pour extraire un corpus – non exhaustif d'ailleurs – d'occurrences de termes organologiques.²

Quant au support en langue d'arrivée ou langue-cible, le français, il est, pour l'occasion, constitué principalement par six traductions :

XVII^e: (1618): François de Rosset revu par Jean Cassou (1949)

XIX^e: (1836): Louis Viardot

XX^e: (1935): Francis de Miomandre

(1997 & 2001): Aline Schulmann

XXI^e: (2001): Claude Allaigre, Jean Canavaggio, Michel Moner

(2008): Raymond Fanlo

auxquelles s'ajoute aussi, par intermittence, celle de Florian (1798).³ De ces épisodes où il est question de musique, et plus précisément, de musique instrumentale, dans la seconde partie, situés en :

- II, 12: el Caballero de los Espejos (*laúd/ vihuela*);
- II, 19 & 20: les préparatifs et les noces de *Camacho* (*flautas, tamborinos, salterios, albogues, pandros, sonajas*, etc.);
- II, 26: le retable de Maese Pedro (*atabales, trompetas*);
- II, 34: l'apparition du diable et l'annonce du désenchantement de *Dulcinée* (*cornetas, trompetas, clarines, tambores, pífaros*, etc.);
- II, 35: l'apparition de Merlin et les conditions du désenchantement de *Dulcinée* (*arpas, chirimías, laúdes*);
- II, 36 & 37: la comtesse Trifaldi (*pífaros, tambor*);
- II, 44: le chant d'Altisidora (s'accompagnant à la harpe);
- II, 46: la réponse de don Quichotte à Altisidora (s'accompagnant à la *vihuela*);
- II, 47: les *chirimías* avant le repas de Sancho ;⁴
- II, 53: la fin du gouvernement de Sancho (*campanas, trompetas, atambores*);

² Remarque terminologique liminaire: le substantif "organologie" et l'adjectif "organologique" seront utilisés ici au sens large du terme, à savoir d'instrumentation musicale en général (grec organon: instrument) et non uniquement réservé à l'orgue, instrument qui n'apparaît pas dans le *Quichotte* de Cervantès (mais dans celui d'Avellaneda avec un sens figuré).

³ Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), connu surtout comme fabuliste dans la littérature française, dont la traduction posthume du *Quichotte* publiée en 1798 est l'exemple même d'une "belle infidèle" de la fin du XVIII^e siècle, pour reprendre le titre d'une étude de Georges Mounin, c'est-à-dire d'une traduction très librement adaptée. Mais on sait aussi que traduire en adaptant, surtout en français, à l'époque, pouvait être considéré comme une sorte de plus-value ou de bonification par rapport à l'œuvre originale, tant était prisée la langue française à l'époque.

⁴ On pourra se reporter à l'article du présent volume "A comer, señor Gobernador", dans lequel Gaëlle Legal Grasset étudie la symbolique de cet instrument qui peut acquérir en contexte une valeur ironique et narquoise.

- II, 61: l'arrivée triomphale à Barcelone (*trompetas, clarines y chirimías*);
- II, 67: la vie pastorale (*churumbelas, gaitas zamoranas, tamborines, sonajas, rabeles, albogues*).

nous ne retiendrons ici que bien peu de choses et ne traiterons pas, tant s'en faut, tous ces chapitres.

Ces considérations introductives nous conduisent donc à envisager maintenant quelques-uns des aspects musicaux qui seront ici traités sous l'angle de:

- la musique dans le texte et la musicalité du texte;
- l'organologie comme matériau de et à réflexion épilinguistique et de compétence musicale de l'auteur (*albogue*);
- la non-correspondance des mots et des choses d'une langue à l'autre, la question de la représentation du réel (*vihuela*) et de l'interprétation du texte littéraire.

1. Musique dans le texte et musicalité du texte cervantin

La désignation d'un instrument de musique peut apparaître isolément, dans le texte cervantin, s'agissant d'une composition ou d'une pièce lyrique et confidentielle, comme c'est le cas dans la seconde partie au chapitre 12 du *Caballero de los Espejos*, du *romance* d'Altisidora au chapitre 44 et de la réponse que lui fait *don Quichotte* au chapitre 46. Il s'agit là de l'aspect courtisan, urbain et raffiné de la musique dans le *Quichotte*, contrastant avec la musique soit populaire et champêtre, soit guerrière et militaire.

Mais souvent la désignation et la mention de l'instrument de musique n'apparaissent pas isolément: elles entrent dans un ensemble dans lequel s'associe et se combinent plusieurs instruments selon une structure et un rythme:

- binaire: timbales et trompettes "se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas" (II, 26, 751); fifres et tambours "[...] a deshora se oyó el son tristísimo de un pífaró y el de un ronco y destemplado tambor" (II, 36, 833), "el pífaró y los tambores volvían a sonar" (II, 37, 337), voire doublement binaire dans "[...] añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores [...]" (II, 53, 953);

- ternaire, associé au hennissement des chevaux (I, 18, 160) "¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?" ou lors de l'arrivée – selon toute apparence – triomphale de don Quijote et de Sancho à Barcelone: "[...] al mesmo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles [...]", "[...] dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías [...]" (II, 61, 1019);

- multiple, énumérative et cumulative (comme en II, 19, 696), lors des préparatifs aux noces de Camacho: "Oyeron asimismo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas [...]"⁵

⁵ "Ils ouïrent alors les sons doux et confus de divers instruments, comme flûtes, tambours, psaltérions, fifres, tambours de Basque et sonnailles." (De Rosset [1618]/ Cassou 1948, II, 169).

- "[...] on entendait sous l'immense ramée les sons divers et confus des flûtes, des psaltérions, des grelots de tambours de basque." (Florian 1798, chap. 19).

- "Ils entendirent également le son confus et suave de divers instruments, comme flûtes, tambourins, psaltérions, luths, musettes et tambours de basque." (Viardot [1836] 1981, II, 136).

- "[...] et ils entendirent en même temps les sons doux et confus de divers instruments tels que flûtes, tambourins, psaltérions, hautbois et tambours de basque." (Miomandre [1935] 2011, 635).

- "[...] et ils entendirent les sons mêlés et harmonieux des flûtes, des guitares et des tambourins." (Schulman 2001, II, 157).

- "Dans le même temps, ils entendirent les sons mêlés et suaves de divers instruments, tels que flûtes, tambourins, psaltérions, cymbales, tambours de basque et sonnailles." (Allaigre/Canavaggio/Moner 2001, II, 198).

- "En même temps, ils entendirent le concert délicat de divers instruments, flûtes, tambourins, psaltérions, albogues, tambours de basque et sonnailles." (Fanlo 2008 II, 190).

ou encore (II, 34, 818) à l'annonce du désenchantement de Dulcinée:

[...] y luego se oyeron, por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos, casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y de todos los que en el bosque estaban. Luego se oyeron infinitos lelilís, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos.⁶

Nous pourrions multiplier les exemples. À côté de la musique de cour – celle d'Altisidora et de don Quichotte chez le duc et la duchesse –, la musique pastorale et champêtre d'une part (noces de Camacho), guerrière, martiale et militaire de l'autre (l'apparition du diable et des enchanteurs), servent à mettre en scène, à théâtraliser, à orchestrer la fiction et à la rendre plus vraisemblable, à adapter le théâtre et le spectacle à l'écriture romanesque. Comme l'écrivait Amalia Roales-Nieto y Azañón (1999, 438):

⁶ - "Puis on entendit deçà delà, d'amont et d'aval, une infinité de cors et autres instruments de guerre, comme si plusieurs troupes de cavalerie passaient par le bois. [...] Puis on entendit une infinité de ces hélilis dont usent les Maures lorsqu'ils engagent la bataille: trompettes et clairons retentirent, tambours résonnèrent, ensemble fifres, presque tous en même temps, si continus, si pressés, qu'il eût fallu n'avoir point de sentiment pour ne le point perdre au son confus de tant d'instruments." (de Rosset [1618] / Cassou 1949, II, 298).

- "[...] on entendit dans le lointain des timbales, des trompettes, d'autres instruments guerriers.[...] Le bruit augmente, les tambours, les fifres et les clairons maures retentissent, se confondent et semblent toujours s'approcher." (Florian 1798, chap. 31).

- "Ensuite on entendit par-ci, par-là, devant, derrière, et de tous côtés, une infinité de trompettes, et d'autres instruments de guerre, ainsi que le pas de nombreuses troupes de cavalerie qui traversaient la forêt en tous sens".

- "[...] Bientôt on entendit une infinité de *hélélis*, de ces cris à l'usage de Mores, quand ils engagent la bataille. Les tambours battaient; les trompettes, les clairons, les fifres résonnaient tous à la fois, si continuellement et si fort que celui-là n'aurait pas eu de sens qui eût conservé le sien au bruit confus de tant d'instruments." (Viardot [1836] 1981, II, 244).

- "[...] et aussitôt l'on entendit, d'ici, de là et de partout, un nombre infini de trompettes et autres instruments de musique militaire, comme si de grandes troupes de cavalerie passaient dans le bois [...] Puis on entendit, retentissant partout, le fameux Lelili ! le cri de guerre des Maures. Et clairons, trompettes, tambours, fifres résonnèrent à la fois, avec tant de force et de continuité qu'il aurait fallu être complètement insensible pour ne pas se sentir ému par cette confusion de bruits." (Miomandre [1935] 2011, 744).

- "[...] aussitôt, on entendit sonner de tous côtés des trompettes et des instruments de musique militaire, comme si plusieurs régiments de cavalerie traversaient ces parages. [...] Puis on entendit les cris de guerre que poussent les Maures quand ils se lancent dans la bataille. Les tambours battirent, les trompettes, les cors et les fifres sonnèrent tous à la fois et avec une telle puissance que nul ne pouvait rester insensible au vacarme de tant d'instruments mêlés." (Schulman 2001, II, 283).

- "Puis on entendit résonner ici et là, de près et de loin, une infinité de trompes et d'autres instruments guerriers, comme si des escadrons de cavaliers étaient passés par le bois. [...] Puis on entendit d'innombrables *lilili*, à la façon des maures lorsqu'ils engagent la bataille: des trompettes et des clairons retentirent, des tambours résonnèrent et des fifres aussi, presque tous en même temps, si continuellement et avec tant de hâte qu'il eût fallu être privé de sens pour ne pas le perdre dans le vacarme que faisaient tous ces instruments." (Allaigre/Canavaggio/Moner 2001, II, 342).

- "Aussitôt on entendit ici et là, et encore là, et ailleurs encore, d'innombrables cornets et autres instruments militaires, comme si de nombreuses troupes de cavalerie passaient par le bois [...]. Puis on entendit d'innombrables *lilili*, à la façon des Maures lorsqu'ils engagent le combat, les trompettes et les clairons sonnèrent, les tambours grondèrent les fifres résonnèrent dans l'aigu presque en même temps, si continûment, si vite qu'il eût fallu être privé de raison pour ne pas la perdre dans cette confusion de tant d'instruments." (Fanlo 2008, II, 341).

Las citas instrumentales en el *Quijote*, pretenden crear una atmósfera ambiental determinada. Las escenas a narrar establecen una visualización ambiental, real y activa, preparan al lector a la alegría de una fiesta, al miedo o al terror de una cacería.

Le rustique ensemble instrumental accompagnant les préparatifs des noces de Camacho complète le cadre bucolique et se compose de bois et de cordes (ainsi que de percussions); à l'opposé, la stridence et l'intensité des cris et d'une musique guerrière et militaire lors de l'arrivée du diable provoquées par les vents (bois et cuivres) et les percussions (tambours, timbales) ont pour but de nous faire imaginer plus saisissante, hyperboliquement, l'arrivée du diable puis des enchanteurs. Il y a donc cohérence isotopique entre choix des instruments de musique et contexte situationnel qui favorise un climat et un climax narratif.

L'égrenage des instruments de musique va de pair avec les *topoi* et les figures rhétoriques que sont l'énumération et l'accumulation (le *topos* d'énumération), qui confèrent un rythme à la période phrastique et y impriment des cadences. Peu importe d'ailleurs la vérité musicale réelle, référentielle, extralinguistique: en effet, on voit mal comment un psaltérion, à cordes pincées ou grattées, aurait pu rivaliser avec le reste des instruments et être encore audible aux côtés des percussions (tambours, sonnaillles) et d'un *albogue*, dont le sens exact en contexte reste encore à préciser. Ce qui prime pour Cervantès, ce n'est pas l'authenticité de la description musicologique mais la vraisemblance imagée ou imaginaire de la présence des instruments de musique et leur fonctionnalité dans le texte littéraire, au service de la fiction.

Les traducteurs, comme on peut le voir dans l'exemplier (*Cf. supra* notes 7 et 8), ont en général respecté l'ordre original du texte source, mais pas toujours (*Cf. Viardot* par exemple au chapitre II, 19), ces énumérations cumulatives, allant dans le second cas (II, 34) jusqu'à restituer diversement le rythme heurté de la cavalcade, et à transposer ainsi dans la description le spectacle à la fois visuel et sonore de la mise en scène de l'apparition du diable ainsi que de l'annonce de l'arrivée des six armées, bataillons ou escadrons d'enchanteurs.

Quelques variations traductionnelles du premier extrait attirent notre attention et nous font revenir au texte source: *albogue* semble avoir constitué une difficulté de compréhension et de restitution: chez de Rosset il est rendu par "fifre", chez Viardot, par "luth" (et *pandero* par "musette"), chez Canavaggio par "cymbales" et enfin par l'emprunt *albogue* chez Fanlo. Nous y reviendrons.

On le voit bien, surtout chez Viardot, ce qui compte n'est pas l'exactitude désignative, organologique, extralinguistique mais l'effet global du rendu contextuel, l'expression des préparatifs d'une fête champêtre. Le faux-sens ou contresens sur *albogue*, l'à peu-près sont noyés dans l'énumération instrumentale et passent inaperçus. De même l'emprunt *albogue* (chez Fanlo), consultable dans un dictionnaire encyclopédique ou musicologique français, sans doute difficilement compréhensible en l'absence de note de bas de page par un certain nombre de lecteurs francophones, apporte une touche d'exotisme qui ne nuit pas à la vraisemblance de la description.

Cette difficulté de compréhension, de visualisation, de représentation et, partant, de traduction du terme musical instrumental nous amène maintenant à nous interroger sur d'autres passages du texte, une fois encore à propos d'*albogue*, mais aussi à propos de *vihuela*.

2. Vocabulaire organologique comme matériau de réflexion épilinguistique⁷ et de compétence musicale

Si don Quichotte défend les opprimés et redresse les torts, il corrige aussi les erreurs de langage maintes fois sur la forme (avec Sancho, *cacaneas* au lieu de *hacaneas* en II, 10, 618), mais aussi sur le fond, lorsque les termes employés ne respectent pas la vérité historique, fût-elle légendaire. Ainsi en va-t-il en II, 26, 754, où don Quichotte interrompt le jeune récitant du retable de *Melisandra* et interpelle le montreur de marionnettes *maese Pedro* à propos des cloches des minarets:

[...] que ya la ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezcuitas suenan.

¡Eso no ! –dijo a esta sazón don Quijote–. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías [...]

Il détaille les instruments employés (*atabales*, *dulzainas*, *chirimías*) par analogie aux instruments du folklore espagnol (voir les formules d'inclusion "*un género de*" et d'approximation "*que parecen*"). On remarquera au passage les importantes variations dans les traductions françaises de *dulzainas* et de *chirimías*, qui pourraient aussi donner lieu à un questionnement traductologique. Pourquoi les traducteurs ont-ils préféré la modernisation ou l'approximation et n'ont-ils pas eu recours à la forme française *douçaine* pour traduire *dulzaina* ? Sans doute par souci de compréhension immédiate sans l'aide de note infrapaginale:

- “[...]] les cloches qui sont aux tours des mosquées retentissent d’un son si dru qu’il semble que toute la ville s’abîme. Non, pas cela, dit alors don Quichotte; quant aux cloches, maître Pierre s’abuse et parle fort improprement, parce que les Maures n’usent point de cloches, mais bien de timbales et d’un certain genre de dulzaines, qui ressemblent à nos hautbois.” (De Rosset [1618]/ Cassou 1949, II, 229).

- “[...] comment toute la ville semble s’écrouler sous le bruit des cloches qui sonnent dans toutes les tours des mosquées. Oh! pour cela non, s’écria don Quichotte; quant aux cloches, maître Pierre se trompe lourdement, car chez les Mores on ne fait pas usage de cloches, mais de timbales et d’une espèce de *dulzaina* qui ressemble beaucoup à nos clairons.” (Viardot [1836] 1981, II, 185).

- “[...] la ville entière est emplie du son des cloches, mises en branle dans les tours des mosquées. Ah ! ça, non ! interrompt don Quichotte. Pour ce qui est des cloches, maître Pierre est tout à fait dans l’erreur; les Maures ne se servent pas de cloches, mais de timbales et d’une espèce de chalumeau qui ressemble à notre hautbois [...].” (Miomandre [1935] 2011, 685).

- “[...]] on dirait que la ville entière tremble de toutes les cloches qui sonnent en haut des minarets ! Ah, ça non, interrompt don Quichotte. Maître Pierre commet là une grossière erreur; parce que, chez les Maures, on ne se sert pas de cloches mais de timbales et d’une espèce de chalumeau qui rappelle nos clarinettes.” (Schulman 2001, II, 215).

- “[...] car la cité croule maintenant au son des cloches qui retentissent dans toutes les tours des mosquées. Ah ça non ! s’écria alors don Quichotte. Des cloches, maese Pedro en parle fort improprement, car chez les Maures, on n’use pas de cloches, mais de timbales, et

⁷ “Employé comme adjectif, le terme désigne l’activité métalinguistique spontanée d’un locuteur, et il s’applique aux jugements intuitifs que ce locuteur peut exprimer sur sa langue. La conscience épilinguistique d’un sujet parlant s’exerce par exemple dans l’expression des jugements portant sur la clarté, la logique, la simplicité de la langue [...]” (Neveu 2011, 146).

d'un genre de clarinettes qui ressemble à nos hautbois; [...].” (Allaigre/ Canavaggio/Moner 2001: 265).

- “Déjà la ville bruit du son des cloches qui sonnent sur toutes les tours des mosquées ! Ça non ! dit alors don Quichotte, avec cette histoire de cloches, maître Pierre commet une grave impropriété, parce que chez les Maures on n'utilise pas les cloches, mais des timbales et une sorte de cornet qui ressemble à nos chalemies.” (Fanlo 2008, II, 260)

La culture musicale et la connaissance instrumentale du protagoniste – et donc en filigrane de l'auteur – s'affirme et se confirme au cours de la seconde partie du roman, et entre autres, au soixante-septième chapitre (II, 67, 1062), lorsque don Quichotte, satisfaisant à une question de Sancho “¿Qué son albogues, [...] que ni los he oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida?”, répond:

Albogues son [...] unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable y armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre albogue es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en *al* [...].

Cette autorité, à la fois linguistique, philologique et musicale, ne semble point souffrir de contredit, sauf que cette définition ne se trouve apparemment que dans le *Quichotte* ainsi que dans les dictionnaires qui, se fiant au *Quichotte*, ont enregistré et consigné cette acception. Ni le Covarrubias (1611) ni les *Autoridades* (1726) ne définissent *albogue* comme instrument à percussion. Reprenons donc les faits chronologiquement:

Oudin (1607)

Albogue o flauta, une fleute ou fluste, proprement cor de chasseur.

Albogue, selon d'aucuns, c'est une sorte de musete ou cornemuse.

Alboguero, fleuteur, ou flusteur, joüeur de fleute.

Covarrubias (1611): Alboge [sic]

Es cierta especie de flauta o dulçaina, latine *calamus aulos, aulos, tibia*; de la qual usavan en España los moros especialmente en sus çambras. Está el vocablo corrompido de *albuque*, que en su terminación arábica se dice *bucum*, que vale tanto como trompetilla o instrumento de boca para sonar. Urrea. El padre Guadix dize que alboge es un género de gaita de que usan los moros, y le llaman *buque*, que vale gaita; todo parece que viene a sinificar una cosa.

Cervantes (1615): définition d'*albogue* (en II, 67, 1062) dans la bouche de don Quichotte (*Cf. supra*).

De Rosset ([1618] 1949, II, 555), étrangement, dans sa traduction, expose les deux acceptions, la première par une paraphrase ajoutée au texte (“ces manières de flûtes que l'on appelle”), la seconde par la traduction du texte lui-même.

Que sera-ce si nous y avons encore ces manières de flûtes que l'on appelle albogues ? [...] Qu'entendez-vous par albogues ? demanda Sancho [...] Des albogues, répartit don Quichotte, ce sont des instruments de métal faits en forme de chandelier de laiton,

tels que, frappant l'un contre l'autre, par le vide et par le creux, il se produit un son sinon fort agréable ni harmonieux, au moins qui n'est point déplaisant [...]

Traduction incongrue, incohérente et contradictoire à laquelle Jean Cassou (1949, II, 617) ajoute une note au conditionnel:

Les albogues, d'après la description de Cervantès, seraient donc des cymbales. D'après une description arabe citée par le cervantiste Cejador, ce seraient des trompettes, avec des trous pour les doigts. Cardaillac nous signale la trompette basque appelée *alboka* [...]

D'autres traducteurs (Canavaggio, Fanlo) se sont eux aussi sentis obligés d'ajouter une note définitionnelle. Ainsi:

-Canavaggio (2010, II, 749): Cette description d'un instrument de percussion, dont on ne retrouve l'équivalent nulle part ailleurs au temps de Cervantès, distingue ces *albogues* des flûtes du même nom.

-Fanlo (2008, II, 648): Instrument à vent, sorte de clarinette rudimentaire formée par un tube creux prolongé par une embouchure, et, de l'autre côté, par un pavillon.

Pour ce qui est du dictionnaire des *Autoridades* (1726), celui-ci ne consigne qu'une acception aérophonique et méconnaît le sens percussif:

Instrumento de la música de los que llaman de viento, o boca. Especie de dulzaina. Es voz árabe de la palabra *Albuaq*, que significa flauta, y con el artículo *Al* acomodando la voz à nuestra pronunciación más suave, *Albogue*.

Ce n'est donc que plus tard, exactement à partir de 1780, première édition en un seul volume du dictionnaire de la *RAE*, que la lexicographie espagnole a ajouté cette seconde acception d'instrument à percussion, suivant la structure de l'article à l'entrée *albogue*, Exemple *RAE*, 1994, 21^e édition ou encore 2014, 23^e édition:

Especie de flauta simple y rústica, o doble y de mayor complejidad de forma, generalmente de madera, caña o cuerno, propia de juglares y pastores;
Cada uno de los dos platillos pequeños de latón que se usan para indicar el ritmo en las canciones y bailes populares.

On en vient alors à se demander, sur le plan du réel de référence organologique, s'il s'agit d'un instrument à vent ou à percussion, et aussi par conséquent, au niveau auctorial et textuel, si cette confusion est involontaire, indifférente ou voulue, avec en ce cas l'intention ironique de faire mentir don Quichotte pour s'amuser et se moquer de l'ignorance de Sancho. José Miguel Lorenzo Arribas penche pour l'hypothèse de l'erreur, le musicologue Ramón Andrés, dans son *Diccionario de instrumentos musicales*, opte quant à lui pour celle de l'ironie:

La polivalencia del término se ha subrayado gracias a la ironía de don Quijote, que hizo creer a su escudero que los albogues eran unas chapas o cimbaillos, o sea, un idiófono.

On comprend mieux alors l'hésitation et la perplexité des traducteurs ainsi que la diversité hétérogène des traductions et l'ajout de notes de la part des traducteurs. On est amené aussi à constater qu'après avoir imposé son autorité littéraire, le chef-d'œuvre de

Cervantès impose son autorité lexicographique, conformément au titre du premier dictionnaire de l'Académie espagnole, celui des *Autoridades*, non seulement en matière d'exemple, mais aussi en matière de définition par l'adjonction d'une acception. En d'autres termes, une définition prononcée par un être de fiction littéraire, acquiert une réelle consistance musicale et assoit une tradition lexicographique.⁸

3. Pluralité des traductions et interprétation(s) du texte-source: la non-correspondance des mots et des choses d'une langue à l'autre et la question de la représentation et de la description de la réalité et de sa fonction dans le texte littéraire

Laisant le niveau épilinguistique et sans que ne soit donnée de définition musicale par les personnages comme celle d'*albogue* par don Quichotte, l'examen du texte-source et la confrontation entre les différentes traductions permettent de s'interroger sur les intentions et les représentations de l'auteur et sur l'interprétation du texte d'origine.

Un exemple nous est fourni par le célèbre épisode de l'échange musical et poétique entre Altisidora (II, 44) et don Quichotte (II, 46), qui est un de ceux où la succession brutale d'instruments de familles différentes, d'abord cordophones (harpe, luth, vihuela) puis percussifs (les sonnailles dont certaines sont attachées à la queue des chats) illustre bien le rôle de la musique dans le comique de situation.

Au *romance* chanté par Altisidora s'accompagnant de la harpe ("Y en esto, sintió tocar una harpa suavísimamente" [...] "Recorrida y afinada la harpa, Altisidora dio principio a este romance: [...] II, 44, 883-884), instrument noble et délicat, d'une sonorité discrète contrastant ironiquement comme les commentateurs l'ont souligné avec le prénom d'Altisidora (qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de *alteza*, *altísono*, *altisonante*, etc.), don Quichotte veut répondre par un autre *romance* s'accompagnant au luth, raison pour laquelle il en demande un à Emerencia. Voici donc le texte et les traductions (II, 46, 895-896):

Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento [...] Menester será que se le ponga el laúd [...] Fueron luego a dar cuenta a la duquesa de lo que pasaba y del laúd que pedía don Quijote [...] Hecho esto, y llegadas las once de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento; [...]

Faites en sorte, madame, qu'on mette cette nuit un luth en ma chambre. [...] Il faudra qu'on lui mette le luth; [...] Elles allèrent ensuite rendre compte à la duchesse de tout ce qui se passait et du luth que don Quichotte avait demandé [...] Cela fait, et les onze heures du soir venues, don Quichotte trouva un luth dans sa chambre. (de Rosset [1618] / Cassou 1949, II, 378-379)

Faites en sorte, madame, qu'on mette un luth cette nuit dans mon appartement; [...] Il faut avoir soin qu'on lui mette le luth qu'il demande. [...] Aussitôt les deux donzelles allèrent rendre compte à la duchesse de ce qui venait de se passer et de la demande d'un luth que faisait don Quichotte. [...] Cela fait, et onze heures du soir étant sonné, don Quichotte, en rentrant dans sa chambre, y trouva une mandoline. (Viardot [1836] 1981, II, 313-314)

⁸ Et effet, de 1780 à nos jours, la définition n'a pas changé, hormis le remplacement d'un mot, *azófar*, par son équivalent, *latón*, autre arabisme d'origine turque. Sésé et Zuili (1997, 101-102) distinguent quant à eux les acceptions aérophoniques au singulier (1. La flûte rustique; 2. sorte de chalumeau) du sens percussif au pluriel (les cymbales).

Mademoiselle, répondit le chevalier, veuillez dire que, ce soir, on mette un luth dans ma chambre [...] Il faut que tu lui fasses porter ce luth [...] Elles allèrent ensuite rendre compte à la duchesse de ce qui se passait, et de la demande du luth. [...] Enfin arrivèrent onze heures du soir. Don Quichotte, en rentrant dans sa chambre, y trouva une guitare. (Miomandre [1935] 2011, 812-813)

Faites en sorte, madame, que ce soir je trouve un luth dans ma chambre [...] Il faudra lui faire porter ce luth. [...] Elles allèrent en toute hâte rendre compte à leur maîtresse de ce qui s'était passé et de la demande de don Quichotte. [...] Quand il fut onze heures du soir, don Quichotte monta dans sa chambre et y trouva une viole (Schulman, 1997, 331) / l'instrument demandé [...] (Schulman 2001, II, 363)

Faites en sorte, madame, que l'on m'apporte un luth, ce soir, dans ma chambre [...] – Il faudra lui porter le luth [...] Elles s'en furent aussitôt rendre compte à la duchesse de ce qui se passait, et du luth que demandait don Quichotte; [...] 11 heures du soir ayant sonné, don Quichotte trouva une mandore⁹ dans sa chambre. (Canavaggio / Allaigre / Moner 2001, II, 430-431)

Madame, faites qu'on me mette un luth cette nuit dans ma chambre [...] Il va falloir lui mettre le luth [...] Elles allèrent aussitôt rendre compte à la duchesse des événements et du luth que demandait don Quichotte [...] Après quoi, lorsqu'il fut onze heures du soir, don Quichotte trouva dans sa chambre une mandore¹⁰ [...]. (Fanlo II, 441-442)

De Rosset ignore délibérément la distinction entre “luth” et *vihuela* et n'utilise qu'un terme pour traduire les deux, ce qui ne respecte pas la lettre mais renforce, à tout prendre, et peut-être avec raison d'ailleurs, la cohérence de l'esprit du texte. Aline Schulman (2001, II, 363) opte finalement, après retouche de sa propre traduction de 1997, pour une solution périphrastique et anaphorique approchante : “et y trouva l'instrument demandé”.

Les autres traductions tiennent à préserver et tentent de conserver une distinction lexicale censée correspondre à une différence organologique par une variation co-hyponymique afin de traduire *vihuela*, en ayant recours à des noms d'instruments apparentés à cette dernière: “mandore”, chez Canavaggio et Fanlo,¹¹ “mandoline”¹² chez Viardot, “guitare” chez Miomandre, “viole”, première solution d'abord retenue par Schulman (1997, II, 331), plus différenciatrice du point de vue du sens référentiel (viole = *vihuela de arco* et non *de mano*) mais aussi plus proche du point de vue phonique et étymologique, puis abandonnée dans la réédition de 2001. Le repentir de la traductrice (1997: “une viole” / 2001: “l'instrument demandé”) est intéressant car il illustre bien à la fois la difficulté mais aussi la minutie du processus et du choix traductionnels.

L'interprétation a déjà suscité bien des commentaires sur lesquels je ferai donc couler encore quelques gouttelettes d'encre: les trois occurrences du terme “luth” prouvent assez qu'il n'y a pas de doute sur l'identité de l'instrument; et pourtant, c'est le terme de *vihuela* qui apparaît ensuite.

Reportons-nous pour cela tout d'abord à trois autres passages qui n'ont rien à voir avec la musique. Il s'agit de la fin du chapitre 9 et du début du chapitre 10 où don Quichotte se cache dans un bois en attendant le retour de l'ambassade de Sancho auprès de Dulcinée:

⁹ “Instrument à six cordes, proche de la guitare.” (Note du traducteur p. 730)

¹⁰ “Instrument à six cordes proche de la guitare.” (Note du traducteur p. 442)

¹¹ Qui l'assortissent d'une définition en note de bas de page (Cf. notes infrapaginales précédentes).

¹² La mandoline, apparue vers 1600, succédant à la mandore à partir du XVIII^e siècle.

[...] y a dos millas del lugar hallaron una floresta o bosque (II, 9, 613)
 [...] así como don Quijote se emboscó en la floresta, encinar o selva junto al gran Toboso (II, 10, 614)

et un peu plus bas dans ce même chapitre 10 (617):

[...] venían tres labradoras sobre tres pollinos o pollinas, que el autor no lo declara,, aunque más se puede creer que eran borricas.

Puis, bien plus loin cette fois, au chapitre 68 (1067):

Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era) [...]

Dans ces trois passages, et dans d'autres encore, on peut voir que Cervantès use d'un certain "flou" descriptif, c'est-à-dire de l'équivalence approximative, de la (para)synonymie à des fins d'écriture fictionnelle et sans doute plus précisément de mise en abyme fictionnelle (comme le suggèrent les incises "que el autor no lo declara" ou "-que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era-"). Il utilise pour ce faire la conjonction de coordination disjonctive "ou" (*o*) laquelle, comme on le sait, peut avoir un sens exclusif (*¿(O) Vienes o te quedas?*) ou inclusif avec des acceptions d'équivalence définitionnelle (*París o la capital de Francia*), d'alternative indifférente proche de l'addition (*Eso lo pueden hacer los tontos o los listos*) et de l'approximation (*Eran cinco o seis*).

Cervantès n'a certes pas utilisé ce procédé dans le passage concernant le luth que don Quichotte réclamait : au luth demandé par don Quichotte à Emerencia "Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento [...]" demande relayée par Altisidora : "menester será que se le ponga el laúd [...]" auprès de la duchesse, répond la présence d'une *vihuela* "Hecho esto, y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento [...]" Comment donc interpréter cette double désignation : correspondant à un même référent ou à deux référents instrumentaux distincts ?

Un élément de réponse se trouve peut-être dans un autre passage, situé en II, 12, 634, (chapitre du *Caballero de los Espejos*), où l'on peut lire dans la bouche de don Quichotte, s'adressant à Sancho : "Pero escucha, a lo que parece, templando está un laúd o vigüela [...]"

"Mais écoute un peu, je te prie : car il me semble qu'il accorde un luth ou une guitare, [...]" (de Rosset/Cassou 1949, II, 104)

"Mais chut, écoutons: il me semble qu'il accorde un luth ou une mandoline [...]" (Viardot [1836] 1981, II, 84)

"D'ailleurs, écoute, on dirait qu'il accorde un luth ou une guitare : [...]" (Miomandre [1935] 2011, 581)

"D'ailleurs écoute : on dirait qu'il accorde une guitare ou un luth [...]" (Schulman 2001, II, 96)

"On dirait qu'il accorde un luth ou une guitare, [...]" (Allaigre/Canavaggio/Moner 2001, 124)

"Mais écoute, on dirait qu'il est en train d'accorder un luth ou une viole [...]" (Fanlo 2008, II, 118)

Même avec l'inversion opérée par Schulman, on retrouve bien ici dans tous les cas la structure binaire construite autour de ladite conjonction de coordination disjonctive mettant

sur le même plan “luth” et *vihuela* (de même que “floresta o bosque” ou “pollino o pollina” ou “haya o alcornoque”, etc.). Pour don Quichotte, guidé par l’ouïe seule et non par la vue, la distinction ne semble pas se faire entre “luth” et *vihuela*.

Ce que l’on peut observer du moins, c’est que, si confusion il y a, elle se fait, du moins du chapitre 44 au chapitre 46 entre le luth et la *vihuela*, mais non entre le luth et la guitare ni entre la *vihuela* et la guitare.¹³

Proche de la guitare par sa forme oblongue et le dos plat de sa caisse, la *vihuela de mano*¹⁴ lui est supérieure par sa taille mais se rapproche du luth par son répertoire, plus savant et élaboré ainsi que par sa technique, plus raffinée, complexe et sophistiquée, comme le prouvent les traités qui lui ont été consacrés (Juan Bermudo, Esteban Daza, Miguel de Fuenllana, Luis Milán, Alonso Mudarra, Luis de Narváez, Diego Pisador, Luis Venegas de Henestrosa, Enrique del Valderrábano, etc.). Alors que la synonymie *viguela* – *guitarra* prévaudra par la suite en espagnol, soit péninsulaire soit américain (Voir le début de l’épopée nationale argentine du *Martín Fierro*: “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela”), Cervantès ne semble pas avoir encore assimilé la *vihuela* à la guitare mais l’avoir placée du moins sur le même plan que le luth, pour ce qui est des chapitres 44 et 46 de la seconde partie. En ce sens, cette quasi-équivalence et faible distinction référentielle instrumentale entre luth et *vihuela*, illustrerait et confirmerait, en 1615, contextuellement, dans l’œuvre de Cervantès, ce que Covarrubias avait écrit quelques années auparavant, en 1611, dans *son Tesoro de la lengua castellana o española* à l’article graphié *vigüela*:

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay moço de cavallos que no sea músico de guitarra. (1979, 1008)

Nous nous trouvons donc au début du XVII^e siècle, juste à une époque charnière où la *vihuela*, après avoir supplanté la guitare au XVI^e siècle, est déjà tombée en désuétude – comme les romans de chevalerie – et s’est déjà éclipsée, définitivement, devant elle. Cervantès emporte avec lui la connaissance d’un style musical et d’une instrumentation révolus, passés de mode, mais encore vivants pour les oreilles de sa génération.

Ces considérations qui relèvent autant de l’histoire de la musique que de celle du lexique, ne résolvent pas pour autant le problème traductionnel et l’on comprend la diversité des solutions adoptées (au chapitre II, 12 c’est “guitare” qui l’emporte sur “mandoline” ou “viole”). Notons qu’à la différence d’*albugue*, aucun traducteur, parmi les plus récents, n’a dans aucun des deux passages choisi l’emprunt direct *vihuela*, attesté dans le Grand Larousse universel.

Force est donc de revenir une nouvelle fois au texte et à la question précédemment posée : quelle aurait été l’intention de Cervantès au chapitre 46 pour avoir troqué la quatrième occurrence attendue du *laúd* par le terme de *vihuela* afin que soit exaucé le vœu de don Quichotte dans ce dialogue poético-musical ?

¹³ Cette dernière est faite à la fois tant pour la musique populaire (le soldat : I, 51, 518: “Añadiósele a estas arrogancias ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar;”) que pour l’expression de la sensibilité musicale (le chevalier: II, 38, 842 “[...] que tocaba una guitarra que la hacía hablar [...]”), dont les capacités expressives variées préfigurent peut-être son succès futur.

¹⁴ Car nom générique de *vihuela* a donné aussi naissance à d’autres composés: *vihuela de arco* (la viole), *vihuela de manubrio* (la vielle à roue).

Pour une raison narrative et diégétique: la nuit, propice à la confusion des instruments ? À cause de l'absence d'un luth chez le duc et la duchesse ? Comme un détail accessoire de la bourle faite à don Quichotte ? Comme affirmation du caractère plus hispanique et espagnol de la *vihuela* par rapport au luth ? Comme signe d'une synonymie renvoyant à une équivalence acoustique ? La réponse tombe, sans appel, sous la plume de José Miguel Lorenzo Arribas dans "Sutiles contrapuntos, plectros mejorables": point d'intention énigmatique chez Cervantès mais tout simplement indifférence à la réalité musicale

[...] interpreto el famoso pasaje donde Cervantes confunde, o equipara, un laúd con una vihuela: "escucha, que a lo que parece templando está un laúd o vigüela", confusión reforzada nuevamente unos capítulos después, también con los mismos protagonistas: don Quijote, una vihuela y un laúd. No es éste el lugar para detenerme en estos pormenores, ni para añadir más opiniones sobre las causas de la confusión, pero sí quiero apuntar que es un indicio de un claro desinterés por la materia musical. Como ambos instrumentos venían a ser equivalentes, y Cervantes tenía en la cabeza un instrumento de cuerdas pulsadas propio para acompañar polifónicamente un romance, lo mismo daba uno que otro, pues la función es la misma y es lo que se trata de salvar, la funcionalidad de la música y no la exactitud organológica. (Arribas 2005, 377)

Laúd ou *vihuela* sont deux objets qui jouent le même rôle dans le schéma actanciel, de même que luth et guitare, luth et mandore ou mandoline voire luth et viole selon les traductions dont aucune n'a retenu l'emprunt *vihuela*. Le violent contraste avec le "périlleux épouvantement tintamarrois et chatesque"¹⁵ ("temeroso espanto cencerril y gatuno")(II, 46, 895) de la bourle qui suit n'en est nullement altéré. Là encore, la musique participe de l'artifice rhétorique et narratif.

Cette interprétation n'invalide nullement une autre interprétation, érotique cette fois, basée sur le sens figuré de *tocar la guitarra* au sens de "faire l'amour", rappelé par Agustín Redondo (1984, 195):

En primer lugar, toca la guitarra a las mil maravillas y los instrumentos *músicos* (*pandero, rabel, viueta, guitarra*) cobran a menudo un valor erótico de manera que tocar un instrumento significa en diversos textos de los siglos XVI y XVII realizar el acto carnal, siendo el amante el tocador.

La *vihuela* laissée à don Quichotte au lieu du luth qu'il demandait – et dont il ne s'offusque pas – pourrait-elle être interprétée alors comme un jeu symbolique: une invitation galante, une allusion sensuelle faite par Altisidora, dans le cadre de la bourle ? Rien d'étonnant de la part d'Altisidora, qui, au départ de don Quichotte, accusera faussement celui-ci (II, 57, 980-984) de lui avoir dérobé ses jarretières. Rien de particulier non plus, sémantiquement, puisque le français populaire ne méconnaît pas cette acception anatomique humaine ni cette connotation érotique de l'instrument de musique lorsqu'il emploie par exemple "guitare" pour désigner métaphoriquement les hanches d'une femme, etc.¹⁶

¹⁵ Respectivement de Rosset [1618] / Cassou 1949, 377 et Cervantès 1615 (II, 46, 895).

¹⁶ "Avoir une belle guitare: avoir les hanches larges", *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Larousse, 1977.

Conclusion

Comme nous l'avons annoncé en introduction et avons essayé de le montrer dans le développement de cet article, la musique joue un rôle non négligeable dans le *Quichotte* et notamment dans la Seconde partie, évoluant dans un milieu plus "urbain" et "courtisan" que la Première. La musique, matériau extralinguistique, en vient à constituer une entrée, une voie d'accès, un angle thématique au moins utile pour appréhender l'écriture cervantine et au service du texte, complément et complice de l'œuvre littéraire, un artifice scriptural: elle sert non seulement à théâtraliser la situation narrative (courtisane, guerrière, pastorale) ou à intensifier l'émotion mais participe aussi des procédés rhétoriques (figures d'élocution comme l'énumération, l'accumulation, de construction comme le rythme phrastique, d'expression comme l'hyperbole, etc.), renforce isotopiquement l'univers du discours, approfondit et complexifie parfois l'exégèse de certains passages (*laúd / vihuela*), sans permettre d'en résoudre toujours entièrement les énigmes. Le vocable instrumental peut aussi s'inscrire (comme dans "toca la guitarra que la hace hablar") dans un idiomatisme, une phrase toute faite, c'est-à-dire s'insérer et s'incruster dans le tissu même de l'écriture romanesque, ce qui mérite aussi d'être indiqué, à défaut d'avoir été étudié ici, car nombreux peuvent être les prolongements d'une étude sur les termes musicaux dans le *Quichotte*. Si la musique n'y signifie pas forcément l'exacerbation de la folie, elle la met du moins en scène.¹⁷ Elle contribue à la polysémie du sens et à la polyvalence de l'interprétation du texte mais en servirait-elle pas non plus, telle une dissonance volontaire, à démystifier la fiction?¹⁸

La traduction ou plutôt les traductions du *Quichotte* sont toujours là d'ailleurs pour nous rappeler que le mot espagnol ne trouve pas systématiquement d'équivalent français, obstacle traductionnel soit par non-correspondance, non-coïncidence des réels de référence (*albogue, vihuela*), soit par manque ou absence d'enregistrement de l'équivalent français (douçaine pour *dulzaina*) ou d'emprunt francisé (*vihuela*) dans les dictionnaires d'usage et de référence. D'où la pluralité, la richesse et l'hétérogénéité aussi d'une diversité de traductions qui nous permettent, chacune à sa manière, de nous interroger sur le texte d'origine. La difficulté traductionnelle pose le problème de l'intention scripturale, de la représentation et de l'expression des *realia*.

Mais pour le héros du roman, il n'y aurait pas de décalage entre le dire et le faire. Sa folie consisterait à prendre une construction littéraire pour une réalité véritable et vérifiable, tant il est vrai que, pour finir en citant un passage célèbre des *Mots et des choses* de Michel Foucault:

La vérité de don Quichotte, elle n'est pas dans le rapport des mots au monde, mais dans cette mince et constante relation que les marques verbales tissent d'elles-mêmes à elles-mêmes. La fiction déçue des épopées est devenue le pouvoir représentatif du langage. Les mots viennent de se refermer sur leur nature de signes. (Foucault, 97)

¹⁷ Par ailleurs, la danse semble se suffire à elle-même et se passer de musique dans l'épisode du *sarao* au chapitre II, 62 puisqu'il n'y est apparemment question d'aucun instrument ni d'aucune formation instrumentale, preuve que l'instrumentation musicale n'est qu'un accessoire ou qu'un prétexte dont l'auteur peut fort bien se passer.

¹⁸ Car, comme l'a fait remarquer aussi David Alvarez (que je remercie d'ailleurs d'avoir bien voulu accepter ma proposition d'étude, bien que je ne sois pas spécialiste ni du Siècle d'Or ni de Cervantès), la musique peut aussi fonctionner à contre-emploi pour dénoncer les excès et les mystifications de la bourle, comme par exemple, lors de l'arrivée du diable et des enchanteurs (II, 34), où la machinerie sonore déployée étonne y compris le duc et la duchesse, qui en sont pourtant les instigateurs ("[...] aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron") (II, 34, 818).

Œuvres citées (Références bibliographiques et sitographiques)

- Alvarez Roblin, David. *De l'imposture à la création, Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J.-S. Bach*. Barcelona: Bibliograf, 1995.
- Ayala, Francisco. *La invención del Quijote*. Madrid: Punto de lectura, 2005.
- Baider, Fabienne; Lamprou, Efi et Monville-Burston, Monique, éd. *La marque en lexicographie. État présent, voie d'avenir (Actes du colloque de l'Université de Chypre)*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2011.
- Barrientos Garrido Ivan. "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Conceptos, formas e instrumentos musicales", *Revista Musical Chilena* 203 (2005): 84-106.
- Bermúdez, Egberto. "Cervantes, el Quijote y la música popular en España alrededor de 1600", *Literatura: teoría, historia, crítica* 7 (2005):187-200.
- Calvo-Manzano, María-Rosa et Prieto Marugán, José. *El arpa en la obra de Cervantes – Don Quijote y la música española*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.
- Candé, Roland de. *Dictionnaire de musique*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico éd. Madrid: Alfaguara-RAE-ASALE, 2004.
- . *Don Quichotte*. Claude Allaire, Jean Canavaggio et Michel Moner trads. Paris: Gallimard (Folio Classique), 2010.
- . *Don Quichotte*. Jean Canavaggio trad. Paris: Gallimard, 2010.
- . *Don Quichotte* Florian Jean-Pierre (Claris de)[1798]. Paris: Ménard, 1837.
- . *Don Quichotte*. Jean-Raymond Fanlo trad. Paris: Librairie Générale Française, 2008.
- . *Don Quichotte*. Francis de Miomandre trad. [1935]. Paris: Robert Laffont, réed. 2011.
- . *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. François de Rosset tard. [1618], révision Jean Cassou. Paris: Gallimard (Folio classique), 1948.
- . *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Viardot Louis trad. [1835]. Paris: Flammarion, 1981.
- . *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Aline Schulman trad. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- . *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Aline Schulman trad. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- Charnassé Hélène, Vernillat France. *Les instruments à cordes pincées*. Paris: PUF (Que sais-je? n° 1396), 1970.
- Cotte, Roger J.V. *Musique et symbolisme*. St-Jean-de Braye: Éditions Dangles, 1988.
- Covarrubias, Sebastián de. *Thesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611]. Madrid: Turner, 1979.
- Denis, Serge; Maraval, Marcel et Pompidou, Léon. *Dictionnaire espagnol-français*. Paris: Hachette, 1968.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Édition de 1694. Paris: Champion Électronique, 1998.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e, 8^e, 9^e éditions. <http://atilf.atilf.fr>.
- Diccionario de Autoridades* [1726-1739] (Réed. fac-similé de l'édition de Madrid: F. del Hierro). Madrid: Gredos, 1979. 3 vols.
- Dry, François. *Théorie musicale et technique instrumentale d'après les écrits et les œuvres des vihuélistes espagnols*. Tours: CESR, 1992.
- Dupriez, Bernard. *Gradus, Les procédés littéraires*. Paris: UGE, Collection 10/18, 1980.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara. "El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX". Dans Begoña Lolo éd. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la*

- recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 171-186.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses* [1966]. Paris: France-Loisirs, 1990.
- Glatigny, Michel. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (XVII^e - XVIII^e siècles)*. *Lexique n° 9*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires de Lille, 1990.
- Larousse. *Dictionnaire du français argotique et populaire*. Paris: 1977.
- . *Grand Larousse Universel*. Paris: 1985.
- Le Bordays, Christiane. *La musique espagnole*. Paris: PUF (Que sais-je, n° 823), 1977.
- Lehmann, Alise et Martin-Berthet, Françoise. *Lexicologie: sémantique, morphologie, lexicographie*, 4^e édition. Paris: Armand Colin, 2013.
- Lolo Herranz, Begoña, coord. *Cervantes y el Quijote en la música, Estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 171-186.
- Lorenzo Arribas, José Miguel. "Sutiles contrapuntos, plectros mejorables: El *Quijote*, las mujeres y la música". Fanny Rubio ed. *El Quijote en clave de las mujeres*. Madrid: Universidad Complutense, 2005. 367-408.
- Martínez de Sousa, José. *Diccionario de lexicografía*. Barcelona: Vox, 1995.
- Mounin, Georges [1955]. *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Neveu, Franck. *Dictionnaire des sciences du langage*. Paris: Armand Colin, 2011.
- Oudin, César [1607]. *Thrésor des deux langues françoise et espagnolle*. Paris: Orry (rééd. Maucroy, 1660). <http://www.gallica.bnf.fr>.
- . [1625], *Thrésor des deux langues françoise et espagnolle*. Bruxelles : Mommaert.
- Mounin, Georges. *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Pérez, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo, 1985.
- Querol Gavaldá, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Barcelona: Comtalia, 1948.
- Redondo, Agustín. "De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la traducción carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38-41)." *EdO* 3 (1984): 181-199.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed. <http://buscon.rae.es/drae>.
- Red de la Vega, Herminio. "La música en el *Quijote* y el *Quijote* en la música española". *Religión y cultura* 236-237 (2006): 273-300.
- Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1994.
- . *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris: Le Robert, 2005. 4 vols.
- Roales-Nieto y Azañón, Amalia. "Don Quijote de la Mancha: 'Los instrumentos marciales'". *Actas VIII, Actas cervantistas*. Centro Virtual Cervantes (1999). 437-447.
- Roda Cecilio de. "Los instrumentos músicos y las danzas en el *Quijote*", *Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 11 y 13 de mayo de 1905 con ocasión del Tercer Centenario de El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1905. 147-176.
- Savall, Jordi. "El *Quijote* encierra un tratado de música antigua". Propos recueillis par Ángel Vargas, *La Jornada*, 29/08/2005.
- Sésé, Bernard et Zuili, Marc. *Vocabulaire de la langue espagnole classique (XVI^e et XVII^e siècles)*. Paris: Nathan, 1997.
- TLFi, CNRS, 2004. <http://www.atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Torres, Bénédicte. "Don Quijote, ¿un andante caballero bailarín?". Begoña Lolo, coord. *Cervantes y el Quijote en la música, Estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 577-594.
- Tournier, Jean et Nicole. *Dictionnaire de lexicologie française*. Paris: Ellipses, 2009.