

Lecturas italianas de Cervantes

Maria Caterina Ruta
Università di Palermo

El título de esta exposición no comprende ninguna alusión al país y a la cultura en los que se han formado los profesores que integran la recién bautizada Asociación Portuguesa de Hispanistas. Por esto me disculpo, pero, por otra parte estaría demasiado trillado volver al tema de Portugal en Cervantes que tan exquisitamente se ha tratado ya. En los últimos años el *Persiles*, que notoriamente es la obra cervantina en la que más se habla de este país, ha sido objeto de numerosos y excelentes análisis, que han examinado también las relaciones con Italia. Para remediar esta falta daré más adelante un pequeño ejemplo de cómo las tres literaturas, portuguesa, española e italiana, se pueden encontrar relacionadas bajo un modelo común.

Italia, junto con el mundo islámico, es con mucha probabilidad el país con el que la vida y la obra de Miguel de Cervantes tienen el mayor número de relaciones¹. Esto tiene dos consecuencias: por un lado, también en este caso, es impensable poder abarcarlas todas en un tiempo relativamente breve, por el otro se corre el peligro de repetir noticias muy conocidas. Es muy difícil, por lo tanto, después de tanta investigación llevada a cabo en cualquier parte del mundo, decir algo verdaderamente novedoso con respecto a este tema. Sólo puedo intentar una síntesis personal de lo ya dicho con respecto a la formación cultural del escritor alcalaíno y a la presencia, más o menos evidente, de autores italianos en sus obras con especial atención a las *Novelas ejemplares*.

Sabemos que el período de formación literaria bajo la maestría de López de Hoyos se interrumpe con el imprevisto viaje de Miguel a Italia por causa de una provisión real². Miguel huye a Sevilla y después va a Roma donde será camarero del Cardenal de Acquaviva³. En enero de 1572

1. Giuseppe GRILLI, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 2004, 184.

2. Jean CANAVAGGIO, «Cervantes y Roma», en *Cervantes en Italia Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 septiembre 2001)* (ed. Alicia Villar Lecumberri), Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, 54-55.

3. Joven de veintitrés años, había estado en España en 1568 con ocasión de la muerte de Carlos, el hijo de Felipe II.

Cervantes empezará la carrera de soldado, pero no se puede pensar en una estancia continuada en la Ciudad Eterna. Se ha hablado de *pasos perdidos* por Italia en estos dos años⁴ y no es ésta la ocasión para escudriñar aún más la biografía de nuestro autor, que quién sabe si alguna vez se podrá precisar con mayor documentación.

Lo que, sí, parece interesante es dibujar cuánto y qué lee Cervantes en su estancia italiana, aunque poco se puede afirmar con seguridad a este respecto. Lo que ahora parece cierto es que su lectura de textos literarios y de teoría poética italianos no se puede limitar a estos años. Con razón se supone que aprendió el idioma, llegando a poder acercarse de manera directa a obras como el *Orlando furioso* (1506-1516) de Ariosto⁵. Por lo que concierne a su conocimiento del italiano, baste referir lo que el loco caballero proclama en la tipografía barcelonesa: «Yo – dijo don Quijote – sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto»⁶. A esta declaración que, esta vez sin tener miedo de cometer una superchería, me siento capaz de atribuir al propio Cervantes, siguen las exhibiciones de su dominio del italiano, en aquella época llamado aún toscano, que todos conocemos y, por consiguiente, nada añaden al hilo del discurso.

Dicho esto, quiero precisar que el punto de vista crítico desde el cual examinaré la obra cervantina se basa en el concepto de *intertextualidad*, al que ha dado acceso la crítica de las últimas décadas⁷. Considerar desde el punto de vista lingüístico el lenguaje como el resultado de un diálogo continuo entre textos ha dado vida a una posición teórica abierta a las aportaciones de toda clase de lecturas. Transferir este concepto a la crítica literaria permite valorar, desde un punto de vista distinto, más intrigante para el crítico y más fértil en los resultados hermenéuticos, el diálogo que se entreteje entre los textos, escritos y orales, literarios y teóricos, como base subyacente a la construcción de un nuevo texto.

Colocándose en esta posición, se ha podido describir cómo, bajo la manifestación de superficie de las obras cervantinas, se realiza un diálogo con las formas literarias preexistentes y con los temas tratados. Estamos en presencia de un intercambio intenso y sutil, que, en la superación de lo ya conocido, crea estructuras y estilos nuevos. No es cuestión de citar exactamente títulos de libros, versos o líneas de autores italianos, trabajo que corresponde a una actitud crítica más bien positivista, dirigida a detectar fuentes y referencias con el deseo de mermar la originalidad de un autor frente a autoridades que se suponen de mayor envergadura que la suya. En este sentido, casi toda la labor posible ya se ha llevado a cabo, evidenciando en la cultura de Cervantes un conocimiento extenso de casi todo lo que en aquel tiempo se podía leer de la tradición culta española, de unas cuantas obras italianas y, hecho puesto de relieve más recientemente, de una rica tradición oral, de la que formaría parte también la tradición árabe que él pudo escuchar en los años de sus peregrinaciones marinas y en el período del cautiverio argelino. No quiero excluir por otra parte las fuentes clásicas, comunes a españoles e italianos, cuya lista entra con pleno derecho en el número de los textos de la supuesta biblioteca cervantina. Recuerdo, entre otros, las obras de Luciano⁸ y Apu-

4. José Manuel BAILÓN BLANCAS, «Pasos perdidos de Cervantes en Italia (1568-1570)», en *Cervantes en Italia*, 35-41.

5. La traducción del *Orlando furioso* fue publicada en 1549 por Jerónimo de Urrea en Amberes. Utilizo la edición bilingüe Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso* (ed. bilingüe de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz), Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.

6. Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la edición de los clásicos españoles con la participación de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, I, LXII, 1248.

7. Julia KRISTEVA, *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969; Mijail, BAJTIN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970 (1^a ed., Leningrado, 1929).

8. Varios lugares de la obra cervantina se pueden relacionar con el escritor griego o por el tono irónico, o por afinidades temáticas o por algún detalle. Cervantes pudo conocer obras de Luciano o en los ejercicios escolares o a través de Erasmo. Circulaban traducciones en latín, italiano y español, cf. Michael ZAPPALA, «Cervantes and Luciano», en *Symposium*, XXXIII (1979), 65-82.

leyo⁹, Virgilio, la comedia latina, las fábulas milesias y la novela bizantina de Heliodoro y Tacio, textos que seguramente leyó en las versiones castellanas que circulaban en aquel tiempo. Igualmente debía tener cierto conocimiento del Antiguo y Nuevo Testamento¹⁰, así como de algunos padres de la Iglesia y otros textos religiosos.

Paso ahora al ejemplo prometido con respecto a la relación entre las tres culturas románicas mencionadas. Un ensayo de Rafael Lapesa¹¹ trata de la que él denomina «Canción I» de Petrarca y que en la edición del *Canzoniere* por mí consultada es la «Rima XXIII»¹². Lapesa la considera como modelo de canciones amorosas de confesión, de desahogo y autoanálisis, basada esencialmente en el recurso, poco evidente para un lector no muy adicto, a las *Metamorfosis* de Ovidio. Siguiendo el itinerario de su supervivencia, formal y de contenido, en las literaturas europeas, el crítico se detiene en la «Canción IV» de Garcilaso¹³, poema que se sitúa en un tiempo poco anterior a la completa asimilación del petrarquismo por parte del poeta toledano, pasa después a las canciones de Gutierre de Cetina, Jorge de Montemayor y Jerónimo de Lomas Cantoral que modifican el modelo originario, y exalta, finalmente, como *una nueva cima poética* la Canción X de Camões «Vinde cá, meu tão certo secretário»¹⁴. En ella el poeta, ya en edad madura, quiere gritar al mundo las desdichas, las injusticias y los peligros sufridos en toda su vida sin tratar de contenerse, como lo hacía Petrarca, para que lo escuchen los desesperados. Esta actitud nos hace llegar, por último, a la «Canción desesperada», que en el episodio pastoril de la Primera Parte del *Quijote* se le atribuye a Grisóstomo, muerto por amor al no ser correspondido por la hermosa Marcela¹⁵. En la opinión de Lapesa el sosegado resentimiento del poeta toscano se hace gradualmente «aspereza» en Garcilaso, «puras verdades» y «gritos» en Camões, para alcanzar en Cervantes un tono extremo, que a veces roza la ironía, probablemente en una mirada crítica hacia los excesos expresivos de cierta poesía petrarquista. Me parece éste un ejemplo espléndido que, uniendo las tres lenguas y las tres culturas, nos muestra cómo la imitación se convierte en la mencionada intertextualidad cuando el modelo de un poeta de la altura de Petrarca favorece la inspiración de otros grandes poetas. Ellos, partiendo del texto de una *auctoritas* universalmente reconocida, consiguen expresar actitudes y sensibilidad correspondientes al tiempo de cada uno de ellos.

Volviendo a la formación humanística de nuestro Miguel, en cuanto a los libros italianos que pudo conseguir en su estancia en nuestro país, parece improbable que ellos pudieran resistir todos los via-

9. A juzgar por las muchas reediciones hasta la de Sevilla de 1613, *El asno de oro* tuvo mucho éxito, aunque circuló en una versión censurada después de haberse puesto en el *Índice* de 1559, cf. Carlos GARCÍA GUAL, «Introducción» a Apuleyo, *El asno de Oro* (trad. Diego López de Cartagena), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

10. Véanse los estudios de Ruth FINE, «La presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, 479-490, «Nuevas reflexiones sobre la presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*: el caso de la Biblia de Ferrara», en *Cervantes en Italia*, 109-119 y sus ponencias «Cervantes, el Antiguo Testamento y el *Quijote*: nuevas reflexiones», leída en el Congreso Internacional *El «Quijote» en Buenos Aires* (Buenos Aires, 20-23 de septiembre 2005) y «El entrecruzamiento de lo hebreo y lo converso en la obra de Cervantes: un encuentro singular», leída en el Congreso Internacional *Cervantes y las religiones* (Jerusalén, 19-21 de diciembre 2005).

11. Rafael LAPESA, «La descendencia hispano portuguesa de una canción petrarquesca: de Garcilaso a Camões y Cervantes», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1992, vol. III, 131-147.

12. Francesco PETRARCA, *Rime. Trionfi e Poesie latine* (a cura di F. Neri, G. Martelletti, E. Bianchi, N. Spigno), Milano -Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1951, 26-32.

13. Garcilaso de la VEGA, *Obra poética y textos en prosa* (ed. Bienvenido Morros), Barcelona, Crítica, 1995, 76-83.

14. Luis de CAMÕES, *Rimas* (Texto establecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão), Lisboa, Atlântida Editora, 1973, 223-229.

15. *Don Quijote de la Mancha*, I, XIII, 160-165.

jes que cumplió como soldado y las largas temporadas pasadas en el hospital de Messina y en los baños de Argel. Por consiguiente, cuando se piensa en su biblioteca, hay que suponer que Cervantes la formó de varias formas¹⁶, pero, más que en su estancia italiana, en los años vividos en España después de su vuelta del cautiverio. Cada vez más claramente se va aprendiendo que el escritor pudo tener libros prestados por sus mecenas o alquilados en las imprentas, además de comprarlos también usados, tomando al pie de la letra la costumbre de ir adquiriendo cartapacios en los mercados, según se cuenta del segundo autor en el comienzo del capítulo IX de la primera Parte del *Quijote* (I, p. 118).

Sin ninguna duda la novela de 1605 es una fuente de noticias inagotables con respecto a este tema. Más de una vez Daniel Eisenberg se ha preocupado de registrar los libros del hidalgo manchego para constituir con ellos, al menos en parte, la biblioteca de Cervantes, acudiendo también a los demás textos cervantinos que pueden ser útiles en este campo y, por encima de todos, al «Canto de Calíope» de *La Galatea* y al *Viaje del Parnaso*. En conclusión, entre los datos reunidos por las citas diseminadas en la obra de Cervantes y los trabajos de investigación que han cotejado pasos de su obra con las supuestas fuentes en las que el escritor pudo inspirarse, a veces exploradas en su más oculta profundidad, se ha establecido la lista mínima de los libros italianos o en traducción italiana, como por ejemplo *I dialoghi d'amore* de León Hebreo¹⁷ y probablemente el *Elogio de la stultitia* de Erasmo, que Cervantes pudo leer. Se ha demostrado también que el autor del *Quijote* tenía muchas curiosidades, más de lo que sus libros dejan creer, leyendo textos raros a cuyo carácter no estábamos acostumbrados hasta hace pocos años, según lo ha indicado el estudioso francés Laspéras, quien señala obras de orden legal, de agricultura, relaciones de fiestas, pragmáticas, colecciones de *beffe*, etc.¹⁸.

Un ejemplo del conocimiento de un autor menos llamativo nos lo da Jean Canavaggio quien, basándose en unas observaciones de Rodríguez Marín, Castro y Riley, analiza la actitud que Cervantes manifiesta en el *Quijote* ante las supersticiones¹⁹. El sector de los presagios es el que recibe la mayor atención; a este respecto el caballero ahora toma acentos de lúcido rechazo, ridiculizando a los que se dejan condicionar por las falsas creencias, ahora se revela incline a seguirlas. En el capítulo LXVIII de la Segunda Parte (1199-1200) don Quijote critica a los ingenuos crédulos, aduciendo argumentaciones que, en el análisis del estudioso francés, derivan de la obra *De prodigiis* del humanista italiano Polidoro Virgilio²⁰, que tuvo una gran difusión hacia la mitad del siglo XVI. A dirigirse hacia este libro lo autoriza la declaración del estudiante, primo del licenciado, que acompaña a don Quijote a la cueva de Montesinos, en el capítulo XXII de la Segunda Parte. Éste cuenta haber compuesto el *Suplemento a Virgilio Polidoro que trata de la invención de las cosas*, segunda parte burlesca en la ficción cervantina del *De inventoribus rerum*, publicado en 1499 y traducido al castellano por Francisco Thámara (Amberes, 1550).

De melancólica credulidad es, en cambio, el comentario de don Quijote, en el capítulo LXXIII de la Segunda Parte (pp. 1322-1324), cuando, al llegar a su aldea, con Sancho descubren a dos mozos que se disputan una jaula con grillos, mientras una liebre, perseguida por unos galgos, intenta refugiarse bajo el rucio del criado. El hidalgo interpreta los dos acontecimientos como

16. De Daniel EISENBERG véanse, «La biblioteca de Cervantes», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, II, 271-328; *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991; «El problema del acceso a los Libros de caballerías (1495-1530)», *Insula*, 584-585 (agosto-septiembre de 1995), 5-7; y de Edward BAKER, *La biblioteca de don Quijote*, Marcial Pons, Madrid, 1997.

17. Ver León HEBREO, *Dialogos de amor* (ed. Andrés Soria Olmedo), Madrid, Tecnos, 1986.

18. Jean-Michel LASPÉRAS, «Cervantes lector en la *Novelas ejemplares*» en *Bulletin hispanique*, 100 (1998), n. 2, 411-423.

19. Jean CANAVAGGIO, «Tradición culta y experiencia viva: Don Quijote y los agüeros» en *Edad de Oro* (Seminario Internacional «El *Quijote* cuatrocientos años después», 7-12 marzo 2005, Madrid y Cuenca), 25 (2006), 129-140.

20. Se publicó en 1531, la traducción italiana en 1550 y 1554, al francés en 1555.

malos agüeros en relación a la posibilidad de volver a ver a Dulcinea; a pesar de la alentadora reacción de Sancho que se opera para eliminar los factores negativos, el amo está viviendo una circunstancia totalmente diferente de la exaltación que le animaba en el capítulo LXVIII. Una vez más en la reescritura cervantina de las dos anécdotas la contaminación de la experiencia con lo pintoresco prevalece sobre la lógica y científica manipulación de los datos.

Volviendo a las lecturas de los autores italianos de la época, es probable que leyese en traducciones o, mejor dicho, refundiciones españolas los *romanzi cavallereschi*, tanto los burlescos como los serios. Los poemas burlescos como el *Morgante* de Luigi Pulci²¹, *Guerrin Meschino* de Andrea da Barberino²², *Il Meschino* de Tullia d'Aragona²³ o el *Baldo* de Teófilo Folengo²⁴ han desarrollado seguramente un papel importante en el dibujo de personajes y ambientes del mundo popular, que en España había subido a la escena literaria en la novela picaresca.

En cuanto a las obras «serias», sabemos con seguridad que conocía el *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo (1476), la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro²⁵, la *Aminta* de Torquato Tasso (1580)²⁶, y *El pastor fido* de Giovanni Battista Guarini²⁷. Sin embargo, el diálogo con los «Poemi cavallereschi» serios y con los burlescos, el diálogo con Boccaccio, Bandello, Petrarca, León Hebreo, Castiglione²⁸, Bembo, L. Domenichini, la poesía burlesca italiana, se resuelve siempre en la superación de la arquitectura humanística de la cultura del siglo XVI y en la propuesta de los elementos de novedad que se podían captar en los textos italianos de aquel tiempo²⁹.

Puede resultar útil, para una mejor comprensión del tema tratado, un examen de la atención que Cervantes pudo dedicar al debate sobre las poéticas renacentistas que florecía en la Italia de la segunda mitad del siglo XVI, teniendo como base imprescindible siempre los trabajos de Jean Canavaggio y de Edward C. Riley³⁰, y releendo algunas de las aportaciones más recientes. Por lo que atestigua la producción cervantina, de la que, como sabemos, falta una poética coherentemente expresada, el escritor español conoció tanto el neo-platonismo como el neo-aristotelismo, poniéndose, según la tesis que

21. En Venecia, en 1482. Traducida al español en 1533 por Jerónimo de Auner.

22. Se publicó póstumo en Padua, en 1473. La traducción española de la obra de Alonso Hernández Alemán se publicó con el título *Crónica del noble caballero Guarino Mezquino* en 1512, en Sevilla.

23. En Venecia, en 1560.

24. El *Baldo* se publicó una primera vez en 1517 en la versión de 17 libros; la de 25 libros vio la luz póstuma en 1552. Se tradujo al español, más bien se refundió, imprimiéndose en Sevilla por Domenico De Robertis en 1542. Sólo el Primer Libro es una adaptación del poema macarrónico de Teófilo Folengo en la «Redazione Toscolana» de 1521; del capítulo XXXV del Primero al Tercero «El *Baldo* constituye un *regressum ad infinitum* de textos que remiten a su vez a gran número de otros textos. El juego intertextual del autor anónimo transforma al protagonista Baldo en un ser híbrido en el que coexisten el espadachín mantuano del Folengo y el fundador de Roma, creado por Virgilio», (cf. Folke GERNERT, *Baldo. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, vol. I, 8; la edición de la obra se publicó en 2002 por la misma editorial). Véase también de Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Teófilo Folengo y Cervantes», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, 258-358.

25. Se publicó en 1504, en Nápoles. Traducida al española en 1549 por López de Ayala, Diego de Salazar y Blasco de Gary.

26. La traducción de Juan de Jáuregui fue publicada en Roma, en 1607.

27. Se publicó en 1589. La traducción de Cristóbal Suárez de Figueroa apareció primero en Nápoles en 1602, después en Valencia, 1609, véase el capítulo LXII de la Segunda Parte del *Quijote*, 1249.

28. La traducción de Boscán se publicó en 1540, en Salamanca.

29. A este respecto véase de Antonio GAGLIARDI, *Cervantes e l'Umanesimo. Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2004.

30. «Alonso López Piciano y la estética literaria de Cervantes en el «Quijote», *Anales cervantinos*, VI, 1958, 13-107 y *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966; *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, The Clarendon Press, 1962. En relación al libro del crítico inglés es interesante la «Introducción» de Antonio GARGANO a la traducción italiana, en la que la mirada retrospectiva sitúa muy claramente la obra de Riley en el panorama de los estudios cervantinos (*La teoría del romanzo in Cervantes*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1988).

en otras ocasiones defendí sobre todo en relación al *Quijote*, por encima de las dos posiciones, según lo demuestra la innovadora originalidad de sus creaciones³¹. Esta actitud caracteriza a nuestro autor ya en su primera obra, con respecto a la que encontramos ensayos que ponen de relieve ahora las fuentes neo-platónicas ahora las neo-aristotélicas. Entre los primeros cito un estudio de M.^a Pilar Manero Sorolla, quien, en relación a la huella del neoplatonismo y de la influencia italiana en *La Galatea*, ampliamente estudiada, basa su demostración en la idea de que «... Cervantes incorporó en su *Galatea* ideas, razonamientos, temas, situaciones, casos de amor, tomados de los filólogos italianos: Pietro Bembo, Mario Equicola, León Hebreo, Baltasar de Castiglione, principalmente; acaso Diacetto, más dudosamente y en menor grado», pero lo hizo no sólo combinando las distintas sugerencias, sino también reelaborando los ecos petrarquistas a la luz de su propia experiencia vital, práctica que le permitió enriquecer libremente los esquemas intelectuales y sentimentales codificados³².

Por otra parte, Francisco Márquez Villanueva, reflexionando sobre el «Canto de Calíope», subraya que, cuando la ninfa-musa proclama que el ejercicio de los divinos espíritus es «la maravillosa y jamás como debe alabada ciencia de la poesía», en el acercamiento del arte con la ciencia el texto manifiesta la misma orientación neo-aristotélica que contemporáneamente animaba la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano³³. Hay más, en el examen de las variaciones sufridas por el aspecto religioso en la tradición pastoril, Márquez Villanueva observa que el *Ninfale fiesolano* y el *Ninfale d'Ameto* de Boccaccio, *La Arcadia* de Sannazzaro, la *Aminta* de Tasso, *Il pastor fido* de Guarini presentan un fondo pagano descontado, que necesariamente en las obras españolas del mismo género se diluye, limitando los espacios y los detalles de lo mitológico. Todavía no se puede hablar de preponderancia del carácter cristiano en España, pero se dibuja cierta intensificación de las alusiones al mundo cristiano en detrimento de lo mitológico. Esto ocurre en *La Galatea*, pero a favor de las ideas de la filosofía natural, cuyos principios Cervantes pudo haber oído en la corte napolitana, donde las teorías de Telesio, Bruno y Campanella se discutían abiertamente. Con estas reflexiones se añade una tesela más en el mosaico de sus lecturas, que probablemente nunca se completará en todas sus partes.

Si el tratado de López Pinciano es el texto teórico al que el escritor pudo acudir fácilmente, como lo demostraron los ya citados ensayos de Canavaggio y Riley recogiendo y ampliando las sugerencias de otros estudiosos, es muy probable que conociera, aunque no por una lectura directa, otras refundiciones italianas de la *Poética* de Aristóteles. Recuerdo entre otras las de Robortello³⁴, Castelvetro³⁵, Piccolomini³⁶, que se distinguían por las contaminaciones aportadas al texto del Estagirita. En la polémica nacida sobre el arte de componer *romanzi* los tratadistas italianos se distribuyen entre fieles secuaces de las normas aristotélicas y teóricos más inclinados a la recepción de las señales de la modernidad. Sin embargo, entre todos los libros, sobresale por su presencia

31. *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000.

32. M.^a Pilar MANERO SOROLLA, «Sin que me pongan miedo el hielo y el fuego» (*Galatea*, Libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes», *Cuadernos de Filología italiana*, 4 (1997), 91-116. Véase también Gabriella ROSUCCI, «Corrientes platónicas y neoplatónicas en *La Galatea*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Napoli, 4-9 aprile 1994)* (ed. Giuseppe Grilli), Napoli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, 212-222.

33. Sobre esta hipótesis véase Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Sobre el contexto religioso de «La Galatea»» en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 181-196.

34. Francesco ROBOTTELLO, *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, per Ioannem Hervagium Iuniorum, Basileae, 1555; Firenze, 1548.

35. Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna, 1570.

36. Alessandro PICCOLOMINI, *Annotazioni [...] nel libro della poetica d'Aristotele*, Venezia, 1575. Recuerdo también los textos de Giovan Battista Giraldi Cinzio (1554), Giovan Battista Nicolucci, llamado el Pigna (1554), Antonio Minturno (1559), Giulio Cesare Scaligero (1561).

en el entramado del texto cervantino el de Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte poetica e Discorsi del Poema eroico*³⁷.

Cuando Cervantes estuvo en Nápoles, donde la presencia de hombres cultos españoles se había convertido en una constante, piénsese en Juan de Valdés, Garcilaso y sucesivamente en los dos Argensola, de hecho, de los literatos renacentistas italianos sólo sobrevivían Giovanni Battista Guarini y Torquato Tasso³⁸. Esto podría hacer pensar incluso en un encuentro entre los dos literatos, que determinaría el interés del escritor español hacia la poética del italiano. Su presencia en la producción cervantina, ampliamente reconocida³⁹, crea algún problema, en la opinión de Ruffinatto si se miran los pasajes de su obra en los que Cervantes asume una actitud casi hostil hacia el poeta italiano⁴⁰. Por otra parte en el *Quijote* nunca se establece un evidente paralelismo entre el discurso del canónigo de Toledo sobre los libros de caballerías y el *Discurso del poema heroico* del autor italiano, aunque algunos pasajes parecen derivar directamente del texto de Tasso. Los temas que más acucian a los dos escritores versan sobre la verdad literaria: la relación entre el entretenimiento estético y la ejemplaridad, la conciliación de lo verosímil con lo maravilloso. Frente a este último problema, Tasso lo resuelve recurriendo a la intervención de las fuerzas sobrenaturales admitidas por la iglesia católica, el mismo Dios en primer lugar, los ángeles y los diablos, en un segundo nivel los santos, magos y hadas, seres a los que Dios o el diablo les concede el poder de realizar maravillas⁴¹. Luego el poeta italiano respetará en su actividad creadora lo que defiende en la teoría, mientras Cervantes se aleja de ésta para obedecer sólo a su capacidad creadora, la que le permitió encontrar fórmulas de técnica compositiva y de argumentaciones narrativas adecuadas para hacer aceptar lo que en la norma podía resultar inverosímil. La novela del canónigo, como todos sabemos, por haber intentado respetar las reglas resultará un auténtico fracaso, mejor, entonces, tener en cuenta la propia musa y modificar las expectativas del público dirigiéndolas hacia los cambios de perspectiva impuestos por la modernidad.

En cuanto a la influencia de Ariosto en su obra, a veces se ha minimizado, desde una posición española, para exaltar la originalidad de Cervantes⁴², otras se ha enfatizado por parte italiana, pensemos, entre otros, en Oreste Macri⁴³ y más moderadamente en Franco Merregalli⁴⁴. Se debe a la inves-

37. Los tres *Discorsi dell'Arte poetica*, probablemente compuestos entre 1562 y 1564, se publicaron por primera vez en 1587, en Ferrara. Su reelaboración con el título *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, en seis libros, vio la luz en 1594, en Nápoles (Edizione di L. Poma, Bari, Laterza, 1964).

38. Gerardo MARONE, «La cultura italiana en la formación del *Quijote*» en *Homenaje a Miguel de Cervantes*, Cuarto Centenario, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1947, 85-111.

39. Jean CANAVAGGIO, «Alonso López Piciano y la estética literaria de Cervantes en el «Quijote»»; Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes y Alban K. FORCIONE*, «Cervantes, Tasso and the *Romanzi Polemic*», *Revue de Littérature Comparée*, XLIV (1970), 433-443.

40. Ruffinatto detecta algunos de ellos, a saber: el capítulo LXII de la II Parte del *Quijote*, cuando se nombra *La Aminta* (II, LXII, 1249) sin nombrar al autor como para resaltar mayormente a su traductor, el poeta y pintor Juan de Jáuregui; los versos 85-90 del capítulo V del *Viaje del Parnaso*, donde se nombra al poeta italiano en una burlesca «Invocación a las Musas» (ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, 126), y la página del capítulo sexto del libro IV del *Persiles*, donde se menciona un cuadro vacío de la rara pinacoteca de un religioso romano, que está esperando el retrato de Tasso junto al del poeta Zárate, denominado después Duarte (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997). Las escasas virtudes de éste en la realidad hacen absurda la comparación con el poeta italiano demostrando más bien una intención despectiva hacia Tasso por parte de Cervantes, cf. Aldo RUFFINATTO, «Tasso-Cervantes: Cervantes vs Tasso» en *Cervantes*, Roma, Carrocci, 2002, 210-225.

41. *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, I, 7-9.

42. Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, 320-334 y 357.

43. Quien exalta el papel del *Orlando furioso* en la elaboración del *Quijote*, «L'Ariosto e la letteratura spagnola», *Lettere Moderne*, III (1952), 515-543, ahora en *Studi ispanici. I: Poeti e narratori*, (ed. Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1997, 51-88.

44. Franco MEREGALLI afirma: «Lo schema diacronico della presenza ariostesca nell'animo di Cervantes, che non può che essere largamente congetturale, coinvolge lo sviluppo complessivo della sua personalità d'uomo, e subordinatamente

tigación de Maxime Chevalier, quien se sitúa por encima de las partes interesadas, un examen profundizado de todos los textos cervantinos que tienen relación con el autor del *Orlando furioso*⁴⁵. El estudioso francés confirma por parte de Cervantes una actitud bastante cautelosa en las obras más juveniles, pudiéndose reducir la presencia del poeta italiano en estas obras a pocos elementos. Veinte años después, el escritor español parece haber cambiado su manera de enfrentarse al poema italiano, no sólo por las evocaciones temáticas de él derivadas, sino por la asunción de la ironía que caracteriza el texto de Ariosto. Desde un punto de vista absolutamente intertextual, Ruffinatto -por su parte- subraya la transformación en la novela cervantina de la ironía ariostesca en parodia, en la «maschera tragica» que marca el paso del tiempo y, por consiguiente, el acercamiento a la visión barroca⁴⁶.

En fecha posterior el estudioso estadounidense Thomas Hart, invirtiendo el orden de los nombres en el título, *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*⁴⁷, y dedicando, por lo tanto una mayor atención al escritor español y, particularmente, al *Quijote*, se detiene sobre todo en los aspectos comunes a las dos obras más que en resaltar diferencias en cuanto a sus intenciones y objetivos. También Hart no descuida el análisis de las fuentes clásicas e italianas que pudieron haber influido en los dos autores, pero pone de relieve una actitud diferente entre ellos: de evidente alusión en la obra de Ariosto, quien contaba con evocar textos conocidos para crear familiaridad con el nuevo poema y al mismo tiempo hacer resaltar las novedades; de consciente ocultación por parte de Cervantes, quien no podía basarse en una tradición literaria tan reconocida como la italiana. Pero, quizás, en lugar de pensar en una voluntad de ocultación, esta actitud se podría considerar como un rasgo propio de la escritura cervantina, como si de la nebulosa que se había formado en la imaginación del escritor español, las ideas salieran amalgamadas en una nueva forma (forma del contenido y de la expresión), ni hurtada ni imitada de otros textos, como Cervantes afirma orgullosamente en el «Prólogo» de las *Novelas ejemplares*, sino original en la reorganización de los elementos narrativos y en las relaciones nuevamente tejidas entre ellos. Cesare Segre va más allá. Si por un lado concuerda con los que acomanan a los dos escritores sobre todo por la afición a la tradición clásica sin ignorar, además, la literatura francesa e italiana del género caballeresco, por el otro sugiere que el *Orlando furioso* puede representar más que otra cosa el modelo narrativo sobre el que se estructuró el *Quijote*, asimilando, entre otros aspectos, la técnica de la interrupción y el engarce, junto con la intercalación de relatos ajenos a la trama⁴⁸.

Frente a la discusión sobre la calificación del poema heroico como género, Ariosto y Cervantes optan por lo que se llamará en Italia «romanzo» y más tarde «novela» en España, intentando eludir las restricciones que el respeto de la unidad de acción y de lo verosímil exigían y distinguiéndose ambos, de este modo, de la fidelidad a las normas aristotélicas mantenida por Tasso⁴⁹.

di scrittore [...] Cervantes aveva ben presente l'*Orlando furioso*; ma attraverso la sua esperienza di lettura dell'opera, un'esperienza probabilmente remota e probabilmente rinnovata, assimilata nelle profondità della coscienza insieme a vicende esistenziali complesse», *Introduzione a Cervantes*, Roma-Bari, Laterza, 1991, 13. También Aldo RUFFINATTO indica los núcleos temáticos que se pueden sospechar derivados del *Furioso*, a saber: la alusión a la virginidad de las doncellas a las que el caballero se propone ayudar (I, 9) o las de la Edad de Oro comparada con la de Angélica, el episodio de «El curioso impertinente» (estrofas 13-46, XLIII OF), la cueva de Montesinos y la cueva de Merlín, la locura de don Quijote y Cardenio y la de Orlando cf. «Dialoghi intertestuali», en *Cervantes*, 191-210.

45. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland Furieux»*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

46. «Dialoghi intertestuali», en *Cervantes*, 191-210.

47. Thomas Hart, *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989. M. L. CERRÓN PUGA, «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)», *Siglo de Oro*. Actas del IV Congreso Internacional de AISO, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 409-417.

48. Cesare SEGRE, «Introducción» a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, I, 27.

En resumidas cuentas, no cabe duda de que entre los autores cuyas obras han influido de alguna manera en la elaboración del *Quijote* destacan los nombres de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso, escritores muy distintos entre ellos, pero igualmente significativos en su función de soporte en la creación de la obra cervantina, fundadora de la novela moderna, tanto cuando Cervantes se acerca a ellos como cuando se aleja para escuchar a su propia musa.

Hasta ahora he dejado a parte *Las novelas ejemplares*, que, en relación a las influencias italianas, ocupan un espacio especial. Entre los modelos literarios que Italia exporta en el Renacimiento las colecciones de novelas cortas reciben una acogida especialmente favorable por lo peculiar de su estatuto difícilmente clasificable⁵⁰. La palabra «novela» venía de Italia y tenía un sentido diminutivo que originariamente indicaba las novedades de la contemporaneidad. La tradición toscana, basada en *Il Novellino*⁵¹ y en la obra de Boccaccio, se enriquece en el siglo XVI de otras colecciones.

El *Decamerón* de Boccaccio se presentaba como un extraordinario repertorio narrativo que no excluía ninguna temática, agradable o áspera, ni ninguna época, pasado y presente, cambiando y adaptando el estilo y el registro lingüístico y formal según las circunstancias⁵². A partir de su obra los autores italianos no dudaron en representar la corrupción y los engaños que caracterizaban la sociedad en todos sus estratos, exasperando con el paso del tiempo el tono burlesco y desacralizador de sus cuentos⁵³.

En España a partir de 1496 se fueron publicando las traducciones de la misma obra de Boccaccio, de las *Piacevoli notti* de Straparola (1550, 1553), de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio (1565) y de las *Novelle* de Matteo Bandello (1554, 1577)⁵⁴, quienes intentaron imprimir un aspecto de ejemplaridad a sus novelas⁵⁵. Reelaborando las traducciones, los editores españoles insisten en el beneficio moral que se puede sacar de ellas, según el principio horaciano, de mezclar en la literatura lo útil con lo agradable.

España tenía una tradición de narraciones cortas⁵⁶, pero no tenía una tradición de *novelle* pare-

49. Una síntesis de esta polémica se encuentra en Elisabetta SARMATI, «Los libros de caballerías españoles y la crítica a la novela en Italia», *Crítica del texto*, III, 3 (2000), 983-992.

50. Para la redacción de esta parte he consultado Jean Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castellet, 1987; Jean BESSIÈRE et Philippe DAROS, *La nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Paris, Champion, 1996; Béatrice DIDIER et Gwenhaël PONNAU, *La nouvelle: stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, 1996. Para la historia del género «novella» un clásico permanece, el libro de Walter PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972 (*Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ibere Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Auflage, 1967, 2 vols.); véase además *La nouvelle, formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque de Montreal (McGill University, 14-16 oct. 1982)* (eds. Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano y Pamela D. Stewart), Montreal, Plato Académie Press, 1983.

51. La versión «vulgata» de la obra fue compuesta entre 1281 y 1300 y constituye la suma de los motivos y las formas que habían ido madurando durante el siglo XIII en la base, sobre todo, del *roman courtois* y del *exemplum* mediolatino, cf. SEGRE, 1959, págs. 793-881.

52. La bibliografía sobre Boccaccio es muy rica, cf. entre otros, Mario BARATTO, *Relata e stile nel «Decamerón»*, Vicenza, Neri Pozza, 1974²; Vittore BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1975 y Andrea BATTISTINI, Ezio RAIMONDI, «Retoriche e poetiche dominanti» en *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo I, Teoría e prosa*, Torino, Einaudi, 1984, págs. 5-339.

53. En 1559 el *Decamerón* se incluye en el *Índice*, tanto en Roma como en España, a no ser que las *novelle* fueran expurgadas de las partes irreverentes, sobre todo con respecto a lo sagrado y a la autoridad, cf. María Luisa CERRÓN PUGA, «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)», *Siglo de Oro* (Actas del IV Congreso Internacional de AISO), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 409-417 y Jean Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, 31-71.

54. Cf. los trabajos arriba citados de Jean Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* y *La nouvelle, formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval* (eds. Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano y Pamela D. Stewart).

55. Cf. Salvatore BATTAGLIA y Giancarlo MAZZACURATI, *La letteratura italiana: Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni /Accademia, 1974, 170-187; Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, «Metamorfosi della novella» en *Teoría e storia dei generi letterari*, (ed. Giorgio Barberi Squarotti), Foggia, Bastogi, 1985.

56. Lo que Cervantes podía leer forma un pequeño patrimonio: la novelita de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, con

cida a la italiana o a la colección francesa de Marguerita de Navarra. Con respecto a la obra de 1613, Cervantes se percató de no tener modelos con los que confrontarse para proyectar en sus obras una representación de la vida humana más adherente a la explosión de la modernidad, literaria y científica, que él estaba protagonizando. Descomponiendo y recomponiendo los esquemas narrativos españoles preexistentes y los modelos italianos, experimentó una considerable variedad de narraciones para reproducir la realidad bajo una perspectiva múltiple, que se enfrentaba a la dificultad de respetar los principios de las unidades y de la verosimilitud.

El escritor acuñó el título de su libro de 1613, atribuyéndole en la apariencia una clara intención significativa, pero ambigua, si mirada atentamente. Orientando sobre el contenido y el género de las doce unidades narrativas, el título alude a la novedad de la obra, pero se relaciona necesariamente con la tradición precedente del *exemplum*. Conjugando la palabra «novela» con el atributo «ejemplar», el escritor español quiere evitar la acusación de inmoralidad que la analogía nominal con los relatos italianos acarrea y salva del castigo inquisitorial sus doce relatos⁵⁷. Acercando en el «Prólogo» los adjetivos *sabroso* y *honesto*, y *honestos* y *agradables*, el texto cervantino inevitablemente trae a la memoria lo que Tasso argumenta en su *Discurso* al considerar que el arte, como cualquier otra cosa, puede tener un solo fin primario, los demás dependen de él. Por consiguiente el *piacere*, el entretenimiento, como lo define Cervantes, el *prodesse* horaciano ocupa el primer lugar en la escala de las prioridades. Leamos al mismo Tasso:

Ma l'utile non si ricerca per se stesso, ma per altro: per questa cagione è men nobile fine del piacere, ed ha minor somiglianza con quello che è l'ultimo fine. Se 'l poeta dunque in quanto poeta ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli dee dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette; ma in quanto è uomo civile e parte de la città, o almeno in quanto la sua arte è subordinata a quella ch'è regina de l'altre [la política], si propone il giovamento, il quale è onesto più tosto che utile⁵⁸.

En otro pasaje del «Prólogo» Cervantes explica el motivo que hace necesarios el descanso y el entretenimiento de la mente y que por consiguiente permite el ejercicio de la lectura de un texto literario o de su recepción oral:

Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuevas y se cultivan con curiosidad los jardines⁵⁹.

tenida en *La Diana* de Montemayor (1559), las narraciones de Juan de Timoneda (1563, 1564 y 1567), las cuatro novelitas del *Guzmán de Alfarache*, los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605), las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava (1609).

57. «Heles dado el nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizás te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí». Miguel de CERVANTES, «Prólogo», *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López), Barcelona, Crítica, 2001, 18.

58. Torquato TASSO, *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, I, 68. Propongo mi traducción: «Pero lo útil no se busca por sí mismo, sino por otro motivo: por esta razón es fin menos noble que el placer, y se parece menos al que es el fin último. Por lo tanto, si el poeta en cuanto poeta tiene este fin no irá lejos de aquel blanco al que él debe dirigir todos sus pensamientos, como el arquero [hace] con sus flechas; pero como es hombre civil y parte de la ciudad, o al menos como su arte está subordinada a la que es reina de las demás [la política], se propone el beneficio, que es honesto más que útil».

59. Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, 18. Sobre este detalle cf. Maria Caterina RUTA, «Il Don Chisciotte e la "gioia" di Sciascia», en *Avevo la Spagna nel cuore*, (ed. Natale Tedesco), Milano, Quaderni Leonardo Sciascia/ Edizioni La vita felice, 2001, 83-93.

Con respecto al orgullo de la originalidad de sus doce novelas, que no tienen relaciones con las imitaciones y refundiciones de las *novelle* italianas y no de ellas solas⁶⁰, expresado en el «Prólogo», Cervantes puede aludir a la superación de los modelos medievales y renacentistas. Entre ellos se incluye también el uso tradicional del marco, que tenía la función de dar a la colección riguroso orden formal e ideológico, aunque no siempre en la observación de una moral ejemplar.

El recurso del marco, después del completo logro alcanzado en el *Decamerón* de Boccaccio, se va descomponiendo hasta su eliminación en la colección de Bandello, quien declara haber dispuesto sin ningún orden sus historias, sacadas de la vida misma. Las *Novelas ejemplares* de Cervantes no tienen marco, pero todas ellas están limitadas por el «Prólogo» y al final por la declaración que el licenciado Peralta pronuncia cerrando el *Coloquio de los perros*. Acabada la lectura de la transcripción del cuento de Berganza, sin discutir la veracidad de la historia, Peralta manifiesta su apreciación por la calidad de la composición, del artificio y de la invención del cuento y concluye exhortando al amigo Campuzano a que vayan a recrear el cuerpo después de haber recreado el espíritu⁶¹. Volviendo a la idea expresada en el Prologo, Cervantes está subrayando que la lectura es un acto de «re-creación» de nuestra mente, una posibilidad de re-nacimiento intelectual que nos rescata del cansancio y de las aflicciones diarios. El concepto básico de la utilidad del entretenimiento constituido por la lectura desde la poética horaciana hasta los *Discursos* de Tasso ha cruzado siglos de historia literaria adquiriendo en el caso de Cervantes, como de todo verdadero artista, una de sus mayores manifestaciones.

En conclusión, por la muestra de ejemplos subrayados hay que reconocer que las relaciones con la cultura italiana han desarrollado un papel determinante en la formación de Cervantes, sin embargo no hay que seguir utilizando sólo los conceptos de influencias y fuentes. En el largo recorrido de su vida cada texto que Cervantes lee, va a formar parte de un universo semántico, donde todo se deposita y se mezcla para volver a ver la luz reelaborado y filtrado por el distanciamiento que el escritor supo mantener frente a las múltiples sugerencias que le interesaron. Cualquier parecido o aparente préstamo no merma la originalidad de sus creaciones, que todas, examinadas con la atención que se les ha dirigido en el siglo XX y al comienzo del tercer milenio, abren nuevos caminos en el paso de la cultura renacentista a la barroca.

60. La alusión a las obras «extranjeras» se puede justificar por las muchas traducciones sobre todo al francés que llegaban a España, en especial modo la versión de dieciocho *novelle* de Bandello, la obra de François de Belleforest et Pierre Boaystuaau (1578), cf. Jean Michel LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, 109, n. 227.

61. Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, 623. Además cf. María Caterina RUTA, «Il *Don Chisciotte* e la "gioia" di Sciascia» y «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*» en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 julio de 2002)* (ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, 111-138.