

**EL QUIJOTE DESDE AMÉRICA  
(SEGUNDA PARTE)**

**EDS. IGNACIO ARELLANO,  
DUILIO AYALAMACEDO  
Y JAMES IFFLAND**

**EL QUIJOTE  
DESDE AMÉRICA  
(SEGUNDA PARTE)**



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2016





IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO  
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA  
(SEGUNDA PARTE)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATHOJA», SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI)

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)  
SUBDIRECTORA (PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA RECOBA (UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)  
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)  
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)  
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)  
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)  
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)  
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)  
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)  
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)  
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA /REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)  
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)  
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)  
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

CONSEJO ASESOR - SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI):

TRINIDAD BARRERA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA)  
CARLOS CABANILLAS (UNIVERSITETET I TROMSØ, NORUEGA)  
JÉSSICA CASTRO RIVAS (UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE)  
JUDITH FARRÉ (ILLA-CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, ESPAÑA)  
PAUL FIRBAS (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
AURELIO GONZÁLEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO)  
ARNULFO HERRERA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO)  
MARIELA INSÚA (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)  
RAÚL MARRERO-FENTE (UNIVERSITY OF MINNESOTA, ESTADOS UNIDOS)  
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI (TUFTS UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)  
LEONARDO SANCHO DOBLES (UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, COSTA RICA)  
HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA)  
JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, PERÚ)  
JOAQUÍN ZULETA CARRANDI (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CHILE)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-14-5

New York, IDEA/IGAS, 2016

IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO  
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA  
(SEGUNDA PARTE)



## ÍNDICE

Presentación .....	9
Discurso de EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ, Académico de Número de la Academia Peruana de la Lengua .....	15
Saludo del Director de la Real Academia Española, DARÍO VILLANUEVA .....	21
Al Simposio Internacional «El <i>Quijote</i> desde América (Segunda Parte)», por AURELIO GONZÁLEZ, de la Academia Mexicana de la Lengua .....	23
Palabras finales: don Quijote en el Nuevo Mundo, por IGNACIO ARELLANO, Director del GRISO .....	25
MERCEDES ALCALÁ-GALÁN ¿Qué ve Cide Hamete? Omnisciencia y visualidad en <i>Don Quijote II</i> .....	27
DAVID ALVAREZ ROBLIN Las dos caras del doble en el <i>Quijote</i> de 1615 .....	41
IGNACIO ARELLANO Algunas aventuras americanas de Don Quijote .....	57
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA El <i>Quijote</i> y los saberes humanísticos .....	75
JULIA D'ONOFRIO «...Más de satírico que de vísperas...». De invenciones e inversiones en los espectáculos de las bodas de Camacho .....	89
AURELIO GONZÁLEZ Combates de Don Quijote (en la Segunda Parte): encuentros y desencuentros .....	107



MIGUEL GUTIÉRREZ	
Presencia de Cervantes en narradores latinoamericanos .....	125
EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ	
Verosimilitud en el capítulo 58 de la Segunda Parte de <i>El Quijote</i> ...	149
STEVEN HUTCHINSON	
El fin del <i>Quijote</i> de 1615: hacia una poética de la disolución ....	169
JAMES IFFLAND	
«La gran aventura»: Don Quijote, León Felipe, Che Guevara .....	179
GUSTAVO ILLADES AGUIAR	
«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del <i>Quijote</i> .....	199
FRANCISCO LAYNA RANZ	
Cueva de Don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del <i>Quijote</i> de 1615 .....	219
ADRIENNE L. MARTÍN	
Cetrería y montería: la caza aristocrática en <i>Don Quijote</i> II .....	235
ROGELIO MIÑANA	
Don Quijote de las Américas: activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo .....	247
ÁNGEL PÉREZ MARTÍNEZ	
Silencios sobre Cervantes en el Perú decimonónico .....	261
CHARLES D. PRESBERG	
Silenos divinos en el espejo encantado: el <i>Coloquio de los perros</i> y la poética vital del <i>Quijote</i> , II .....	271
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ	
Sancho: los «Panzas», la boca y el habla .....	287
MICHAEL SCHAM	
<i>Che, Quijote</i> : Cervantes y el tango .....	299

VEROSIMILITUD EN EL CAPÍTULO 58  
DE LA SEGUNDA PARTE DE *EL QUIJOTE*

*Eduardo Hopkins Rodríguez*  
*Pontificia Universidad Católica del Perú*

En el capítulo 58 de la Segunda Parte de *El Quijote*, encontramos la siguiente escena:

se halló don Quijote enredado entre unas redes de hilo verde, que desde unos árboles a otros estaban tendidas; y, sin poder imaginar qué pudiese ser aquello, dijo a Sancho: —Paréceme, Sancho, que esto destas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar. Que me maten si los encantadores que me persiguen no quieren enredarme en ellas y detener mi camino, como en venganza de la riguridad que con Altisidora he tenido. Pues mándoles yo que aunque estas redes, si como son hechas de hilo verde fueran de durísimos diamantes, o más fuertes que aquélla con que el celoso dios de los herreros enredó a Venus y a Marte, así las rompiera como si fuera de juncos marinos o de hilachas de algodón.

Y, queriendo pasar adelante y romperlo todo, al improviso se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras: a lo menos vestidas como pastoras, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo, que las sayas eran riquísimos faldellines de tabí de oro. Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas. La edad, al parecer, ni bajaba de los quince ni pasaba de los diez y ocho.

Vista fue ésta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar al sol en su carrera para verlas y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro. En fin, quien primero habló fue una de las dos zagalas, que dijo a don Quijote:

—Detened, señor caballero, el paso, y no rompáis las redes, que no para daño vuestro, sino para nuestro pasatiempo ahí están tendidas; y porque sé que nos habéis de preguntar para qué se han puesto y quién somos, os lo quiero decir en breves palabras. En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado. Ayer fue el primero día que aquí llegamos; tenemos entre estos ramos plantadas algunas tiendas, que dicen se llaman de campaña, en el margen de un abundoso arroyo que todos estos prados fertiliza; tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles para engañar los simples pajarillos que, ojeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas. Si gustáis, señor, de ser nuestro huésped, seréis agasajado liberal y cortésmente, porque por ahora en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía (pp. 990-991)<sup>1</sup>.

Para las jóvenes disfrazadas de pastoras, es verosímil la presencia de don Quijote y Sancho debido a sus lecturas y referencias acerca de ellos. Así es como los reconocen rápidamente. Por su parte, don Quijote y Sancho también son atraídos por las apariencias de las jóvenes y caen en las redes de lo verosímil a partir de su conocimiento del mundo de la literatura pastoril.

Con respecto al engaño visual ejercido sobre aves, Plinio el Viejo recoge una historia sobre el pintor Zeuxis (s. IV a.C.), que será de gran impacto:

Se cuenta que este último [Parrasio] compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a

<sup>1</sup> Citamos por la edición de la Real Academia Española, San Pablo, 2004.

quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista (Libro 35, 65).

La narración de Plinio adquiere dimensiones míticas entre los teóricos del arte y de la poesía, así como entre artistas y escritores de los siglos XVI, XVII y XVIII. Por otro lado, se convierte en tópico difundido, reconocible tanto por parte del público erudito y culto, como por el profano. La dimensión moral de la competencia entre Zeuxis y Parrasio no ha permanecido ajena en estas discusiones y constituye componente esencial en la conformación del tópico, especialmente en el Renacimiento y en el Barroco.

Actualmente, su presencia en historiadores del arte y críticos es fundamental en las respectivas discusiones acerca del origen de las artes plásticas y su relación con el concepto de mimesis<sup>2</sup>. Interesa también a los estudiosos de la percepción en animales, a investigadores de la mente humana y a psicoanalistas.

En el prólogo a la Primera Parte del Quijote, Cervantes se refiere concisamente a Zeuxis<sup>3</sup>: «comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis» (pp. 8-9).

Antes del encuentro con las redes de hilo verde destinadas a engañar pájaros y las fingidas pastoras, en el mismo capítulo 58 hay un episodio que también puede leerse en asociación con el relato de Plinio:

vieron, habiendo andado poco más de una legua, que encima de la yerba de un pradillo verde, encima de sus capas, estaban comiendo hasta una docena de hombres vestidos de labradores. Junto a sí tenían unas como sábanas blancas con que cubrían alguna cosa que debajo estaba: estaban empinadas y tendidas y de trecho a trecho puestas. Llegó don Quijote a los que comían, y, saludándolos primero cortésmente, les preguntó que qué era lo que aquellos lienzos cubrían. Uno de ellos le respondió:

<sup>2</sup> Baxandall define este tipo de relatos como parte de la «mitología de la historia del arte» (2010, p. 62).

<sup>3</sup> En el siguiente Capítulo, el 59, se menciona a Apeles, otro famoso pintor clásico, extendiendo el campo de referencias pictóricas, esta vez en forma explícita. Hay que recordar que este pintor es también aludido en II, 32. En cambio, Zeuxis es nombrado únicamente y sin mayor distinción dentro de una serie de figuras representativas citadas de forma irónica en el prólogo a la Primera Parte. Zeuxis no se menciona explícitamente en la Segunda Parte. A su vez, Parrasio aparece en II, 32.

—Señor, debajo destes lienzos están unas imágenes de relieve y entalladura que han de servir en un retablo que hacemos en nuestra aldea; llevámoslas cubiertas, porque no se desfloren, y en hombros, porque no se quiebren.

—Si sois servidos —respondió don Quijote—, holgaría de verlas, pues imágenes que con tanto recato se llevan sin duda deben de ser buenas.

—Y ¡cómo si lo son! —dijo otro—. Si no, dígalo lo que cuesta, que en verdad que no hay ninguna que no esté en más de cincuenta ducados; y porque vea vuestra merced esta verdad, espere vuestra merced y verla ha por vista de ojos.

Y, levantándose, dejó de comer y fue a quitar la cubierta de la primera imagen, que mostró ser la de San Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que suele pintarse. Toda la imagen parecía una ascua de oro, como suele decirse. Viéndola don Quijote, dijo:

—Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina: llamóse don San Jorge, y fue además defendedor de doncellas. Veamos esta otra.

Descubrióla el hombre, y pareció ser la de San Martín puesto a caballo, que partía la capa con el pobre; y apenas la hubo visto don Quijote, cuando dijo:

—Este caballero también fue de los aventureros cristianos, y creo que fue más liberal que valiente, como lo puedes echar de ver, Sancho, en que está partiendo la capa con el pobre y le da la mitad; y sin duda debía de ser entonces invierno, que, si no, él se la diera toda, según era de caritativo.

—No debió de ser eso —dijo Sancho—, sino que se debió de atener al refrán que dicen: que para dar y tener, seso es menester.

Rióse don Quijote y pidió que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del Patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas; y en viéndola, dijo don Quijote:

—Éste sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo: éste se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene ahora el cielo.

Luego descubrieron otro lienzo, y pareció que encubría la caída de San Pablo del caballo abajo, con todas las circunstancias que en el retablo de

su conversión suelen pintarse. Cuando le vido tan al vivo, que dijeran que Cristo le hablaba y Pablo respondía.

—Éste —dijo don Quijote— fue el mayor enemigo que tuvo la Iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo y el mayor defensor suyo que tendrá jamás: caballero andante por la vida y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes, a quien sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo.

No había más imágenes, y, así, mandó don Quijote que las volviesen a cubrir [...] (pp. 985-987).

La escena de Zeuxis tratando de descubrir lo que cree que está oculto detrás de la cortina expuesta por Parrasio, se multiplica en la citada intervención de don Quijote auscultando cada una de las figuras de los santos ocultas bajo telas de protección. El caballero no solamente identifica las imágenes, sino que, asimismo, recuerda los atributos y acciones correspondientes de los santos como guerreros de la Iglesia peleando «a lo divino», frente a su pelear «a lo humano», expandiendo así tanto la significación de las figuras como su propio accionar. Como dice el narrador acerca del escudero, quien está sorprendido ante este suceso: «Quedó Sancho de nuevo, como si jamás hubiera conocido a su señor, admirado de lo que sabía, pareciéndole que no debía de haber historia en el mundo ni suceso que no lo tuviese cifrado en la uña y clavado en la memoria» (p. 987).

Con respecto a la actitud de Don Quijote en este episodio, cabe recordar que Jacques Lacan (1964), confrontando la experiencia de Zeuxis, concluye que «ha de haber algo más reducido, más próximo al signo, en lo que para unos pájaros puede constituir una uva de presa. Pero el ejemplo opuesto de Parrhasios nos hace ver claramente que cuando se quiere engañar a un hombre se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver»<sup>4</sup>.

En la novela de Cervantes, el relato acerca de Zeuxis y Parrasio ha sido fragmentado en sus elementos fundamentales, especie de motivos, para distribuirlos y trasponerlos a lo largo del capítulo. Se trata de unas presencias amplificadas y diversificadas operando en esta sección de la novela, a las que se les ha asignado nuevas significaciones y funciones. En tal sentido, el caso de las imágenes de santos, además de constituir

<sup>4</sup> Parrasio, 1986, p. 118, citado por W.J.T. Mitchell, 2009, p. 291.

una relación creativa particular con respecto al mito de los dos pintores, cumple con participar en la construcción de la verosimilitud del episodio pastoril que vendrá a continuación pues, del mismo modo que Don Quijote al ver estas figuras expande su significado mediante su memoria cargada de relatos, alusiones legendarias y hagiográficas, las jóvenes pastoras harán lo mismo, al recordar su lectura de la primera parte de *El Quijote*, cuando descubren, como si levantaran una cortina, velo, lienzo o red que lo oculta, que quien ha sido atrapado en las redes para capturar pájaros es el protagonista de la novela:

—¡Ay, amiga de mi alma —dijo entonces la otra zagala—, y qué ventura tan grande nos ha sucedido! ¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente y el más enamorado y el más comedido que tiene el mundo, sino es que nos miente y engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído. Yo apostaré que este buen hombre que viene consigo es un tal Sancho Panza, su escudero, a cuyas gracias no hay ningunas que se le iguale (p. 992).

En realidad, Cervantes muestra sus métodos en varios planos. Zeuxis era un experto y fue engañado. Así lo hace Cervantes con sus lectores expertos.

Hay otros relatos asociados a Zeuxis que contienen elementos aplicados de diversa forma en *El Quijote*. Tales historias han recibido una extensa atención de parte de los estudiosos que tuvieron actividad en la época de Cervantes. En particular, ha sido de sumo interés la historia narrada y comentada por Cicerón en *La invención retórica* y posteriormente tratada con brevedad por Plinio en *Historia Natural*<sup>5</sup>, en torno a las cinco jóvenes vírgenes que utilizó como modelos de belleza, de las cuales eligió los mejores rasgos para integrarlos en la confección de la imagen pictórica de Helena:

En cierta ocasión los habitantes de Crotona, que poseían toda clase de recursos y se contaban entre los más ricos de Italia, quisieron enriquecer con pinturas excepcionales el templo de Juno, por el cual sentían una veneración especial. Así pues, contrataron por una enorme suma de dinero a

<sup>5</sup> «Su precisión era tan grande que cuando iba a ejecutar para los agrigentinos, a cargo de los fondos públicos, un cuadro para el templo de Juno Lacinia, pasó revista a unas cuantas jóvenes de aquella ciudad desnudas y eligió a cinco para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas» (Plinio, *Textos de Historia del arte*, Libro 35, 64).

Zeuxis de Heraclea, que en ese momento pasaba por ser el mejor de los pintores. Éste pintó muchos cuadros, algunos de los cuales se han conservado hasta nuestros días por la veneración de que ese templo ha sido objeto y, para fijar en una imagen muda el modelo perfecto de belleza femenina, les dijo que quería reproducir la figura de Helena. Los crotoniatas, que habían oído decir a menudo que superaba a todos en la representación de la figura femenina, se entusiasmaron con la idea. Pensaron, en efecto, que si desplegaba su talento en el género en que era el mejor, les dejaría en aquel templo una obra maestra.

No se vieron defraudadas sus esperanzas. En efecto, Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían. Condujeron al pintor directamente al gimnasio y le mostraron muchos jóvenes dotados de gran belleza. Pues efectivamente hubo un tiempo en que los crotoniatas superaron a todos por la fuerza y belleza de sus cuerpos y proporcionaron a su patria en las pruebas de atletismo las victorias más honrosas y las mayores distinciones. Y mientras Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos, le dijeron: «En casa están las hermanas de estos jóvenes; por ellos puedes hacerte una idea de su belleza». «Por favor», les contestó, «envíadme a las más bellas de esas muchachas mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo». Entonces los ciudadanos de Crotona, tras una deliberación pública, reunieron a las jóvenes en un mismo lugar y permitieron al pintor elegir la que prefiriese.

Él, sin embargo, eligió cinco jóvenes cuyos nombres nos han transmitido muchos poetas porque les dio su aprobación quien, en lo referente a la belleza, tenía sin duda el juicio más seguro. En efecto, creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto (II, 1-3).

Como destaca Pilar Gómez, esta es «una de las anécdotas más famosas sobre Zeuxis, y de mayor repercusión en la historia de las artes plásticas»<sup>6</sup>. Lo que los comentaristas de diversas épocas observan respec-

<sup>6</sup> Gómez, 2012, p. 540. Panofsky recuerda que hasta Ariosto trata el tema en *Orlando Furioso* Canto 11, estrofa 71 (1980, p. 48). Por su parte, el tratadista Francisco Pacheco incorpora la referencia en *Arte de la Pintura*: «Esto es finalmente, lo que conviene hacer en este último grado, con el exemplo del antiguo Zéusis, que para la bellísima Elena que se le ofreció pintar al pueblo de Agrigento, eligió cinco hermosas doncellas, y de cada una de ellas fue escogiendo lo más perfecto, para hacer una figura igualmente acabadí-



to a este caso es una especie de método creativo basado en la selección y combinación de rasgos relevantes tomados de modelos reales para alcanzar una perfección que no existe en la naturaleza<sup>7</sup>. Dionisio de Halicarnaso en «La imitación» menciona el caso de Zeuxis y la pintura de Helena como ejemplo de imitación selectiva:

Zeuxis era un pintor muy admirado entre los crotoniatas; estando una vez pintando una Helena desnuda, le recomendaron que contemplase desnudas a las jóvenes de la ciudad, no porque fueran totalmente bellas, sino porque no era natural que fueran feas del todo. Y Zeuxis reunió en una sola imagen corporal lo que en cada una era digno de ser pintado; así, el arte, conjuntando diversas partes, fue capaz de componer una sola imagen perfecta (p. 224).

Erwin Panofsky llama *electio* a este procedimiento artístico<sup>8</sup> e indica que se trata de un concepto ya planteado por Sócrates. Jenofonte cuenta que en un intercambio de ideas con Parrasio, Sócrates llega a la conclusión de que «si queréis representar formas perfectamente bellas, habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga

sima, aventajando la arte a la misma naturaleza: pues juntó en un sujeto la hermosura que apenas se hallaba en muchos» (Lib. 1, cap. 12). F. de Armas especifica la presencia de la historia de Zeuxis en varios textos importantes: «It is included in influential treatises such as Alberti's *On Painting* [...], Castiglione's *The Book of the Courtier*, and Francisco Pacheco's *Arte de la pintura*. It is also found in a work much utilized by Cervantes, Pedro Mexía's *Silva de varia lección* [...] It even became the subject of two paintings by Giorgio Vasari» (2006, p. 173).

Llama la atención que la crítica haya ignorado en el relato de Cicerón la indicación del proceso seguido para pintar a los jóvenes del gimnasio: «mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo». Recordemos que se ha dicho que «Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos». La belleza existe en la naturaleza, y se puede trasladar a la pintura. Esta es la forma de pintar miméticamente del natural. En cambio, la pintura de Helena tiene que ver con una imagen ideal, inexistente en la realidad natural. Por tal motivo, Zeuxis modifica la metodología y pone en práctica un principio de selección de rasgos tomados de sus modelos femeninos. Esta es la técnica que ha atraído a los comentaristas desde la Antigüedad, más preocupados por la autonomía e independencia creativa del artista, que por la mimesis del natural.

<sup>7</sup> Baxandall explica que los comentarios alrededor de este tipo de relatos, «al igual que los textos mismos, transmitían a los humanistas los tópicos», sirviendo como «reserva de material comparativo», «fuente de confirmación» de opiniones, o como elementos que terminarían formando parte de intenciones decorativas y lúdicas (2010, pp. 64, 65 y 69).

<sup>8</sup> Panofsky, 1980, p. 48.

todos sus miembros irreprochables, reunís de diversos modelos lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso»<sup>9</sup>.

Sin embargo, consideramos que una fuente sumamente influyente para estas consideraciones está constituida por la explicación que hace Cicerón del método de Zeuxis como un modelo a seguir y superar para la elaboración de su libro de retórica:

De manera parecida, cuando quise escribir un tratado de retórica no me propuse imitar un único modelo al cual debería seguir en todos los detalles con sus cualidades y defectos, sino que, después de reunir todo lo escrito sobre la materia, cogí de cada autor los preceptos que me parecieron más apropiados, eligiendo así lo más sobresaliente de sus diferentes talentos. [...] Y si mi conocimiento de este arte igualara al de Zeuxis en pintura, tal vez esta obra tendría en su género más fama que sus pinturas, pues yo he tenido la posibilidad de elegir entre un mayor número de modelos que él (Libro II, 4-5).

Cicerón agrega en apoyo de su metodología que Aristóteles hizo lo mismo para elaborar uno de sus tratados de retórica:

Aristóteles reunió en una sola obra todo lo escrito antes de él por los antiguos escritores de retórica [...] Examinó cuidadosamente los preceptos de cada autor, los resumió brillantemente, explicó con gran diligencia los puntos más difíciles y con su elegancia y concisión superó a los propios inventores de este arte hasta el punto de que nadie estudia las ideas de estos en sus propios libros sino que cuantos quieren conocer sus doctrinas acuden a Aristóteles por considerar que ofrece explicaciones mucho más adecuadas (Libro II, 6).

En lo que concierne al procedimiento artístico seguido por Zeuxis para pintar a Helena, Frederick de Armas opina que puede estar rela-

<sup>9</sup> Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, citado por Wladyslaw Tatarkiewicz (2000, p. 108) quien propone que «en estas palabras formuló Sócrates la teoría de la idealización de la naturaleza que complementa y modifica la teoría de la representación de la naturaleza por el arte» (p. 108). Para Tatarkiewicz, el relato en el que se da cuenta de cómo Zeuxis elaboró el retrato de Helena es parte de la tradición de la doctrina Socrática sobre el arte (p. 108).

cionado con la manera en que don Quijote imagina a Dulcinea en la Primera Parte<sup>10</sup>:

porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina (XXV, p. 244).

A lo que podemos agregar lo que en la Segunda Parte dice don Quijote a los duques:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo (XXXII, p. 800).

Más interesante es el mismo método adoptado para imaginarse a sí mismo a partir de la libre imitación de Amadís y otros ejemplares caballerescos, mezclando lecturas y prácticas miméticas:

¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas e hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán [...] parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más (Primera Parte, XXV, pp. 235–236).

Esta capacidad de elección o selección de rasgos modélicos se confirma en el acto de quitarse las armas «y quedar desnudo como cuando

<sup>10</sup> Cervantes, *Don Quijote*, p. 173.

nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís»<sup>11</sup>. Muestra así la capacidad de escoger a su albedrío los fragmentos preferidos apropiados para construir una «tan rara, tan felice y tan no vista imitación» (Primera Parte, XXV, p. 236).

Por su parte, Camila en «El curioso impertinente» adopta de Penélope, Lucrecia y Porcia los rasgos para entronizar su patraña heroico-trágica para lucirse como un «simulacro de la honestidad» (Primera Parte, XXXIV, p. 364).

Otra narración vinculada a la vida artística de Zeuxis, que es pertinente para el capítulo que examinamos, la presenta Luciano de Samosata<sup>12</sup>, a propósito de ciertas cuestiones que le preocupan en lo tocante a la comprensión de su propia obra. Nos referimos a la famosa écfrasis que lleva a cabo en «Zeuxis o Antíoco», en la que examina la

<sup>11</sup> Primera Parte, XXV, p. 237.

<sup>12</sup> Lida anota que «en pocas literaturas modernas fue Luciano más influyente que en la española» (1975, p. 378). En lo que concierne a la presencia de Luciano en España, indica Zappala que «la influencia de las obras de Luciano de Samosata en la literatura del Siglo de Oro ha sido ampliamente descrita por los críticos. Pero aunque España puede vanagloriarse de haber tenido grandes helenistas a lo largo del Siglo de Oro (a juzgar por la aparición de Luciano en varios *rationes studiorum* lo utilizaron como libro de texto) con pocas excepciones (Vives, Laguna, los Argensola y hasta cierto punto Quevedo), la mayoría de los autores quizá conoció a Luciano sólo a través de las traducciones al latín o al español, a través de lucianistas contemporáneos como Erasmo o los autores italianos del Quattrocento cuyas obras traducidas circulaban en España en el siglo XVI. La frecuencia con que se ha traducido las obras de Luciano al español, da fe de su constante popularidad a través de los siglos XVI y XVII: en números de traducciones Luciano ocupa el cuarto lugar después de Esopo, Aristóteles y Epicteto. Pero esas traducciones de Luciano eran a veces bastante distintas al original en estilo e ideología» (1982, pp. 25-26; ver Zappala 1990, capítulos V y VI). Azaustre destaca la importancia que tienen las obras retóricas de Luciano en la literatura española de los siglos XVI y XVII (2001, pp. 35-55). Con más precisión, en lo que concierne a Cervantes, Hutchinson, en su artículo «Luciano precursor de Cervantes», especifica que «las afinidades entre Luciano y Cervantes parecen multiplicarse cuando se consideran ciertas coincidencias en su poética y las actitudes vitales que se desprenden de su obra» (2005, p. 247). Hutchinson ha propuesto varias líneas de aproximación a la presencia de Luciano en Cervantes. Particularmente, encuentra «influencias, coincidencias y reminiscencias lucianescas» (2005, p. 253) en el *Quijote*, el *Persiles*, el *Coloquio de los perros*, el *Viaje del Parnaso*, etc. Chinchilla en «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes» (2005) estudia la presencia en *El Quijote* de la temática del «Diálogo sobre la calumnia» de Luciano, texto acerca de una supuesta pintura de Apeles en el que critica la calumnia como vicio social.

copia de una compleja pintura de Zeuxis que representaba una familia de Centauros:

Zeuxis pensaba que al exponer este cuadro pasmaría a los espectadores con su arte. Ellos al punto le aclamaron, ¿qué otra cosa habrían podido hacer al encontrarse con un bellissimo espectáculo? Pero todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema y la nueva idea de la pintura, sin precedentes en los pintores anteriores. De modo que cuando Zeuxis se dio cuenta de que les llamaba la atención la novedad del tema y les distraía de su arte hasta el punto de poner en segundo plano la precisión del detalle, le dijo a su discípulo: —Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógelo y llévatelo a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles (1990, p. 449).

Para Luciano, los espectadores, entusiasmados con la novedad del tema, no apreciaban en la pintura de Zeuxis «toda la potencia de su arte, como por ejemplo la extensión muy precisa de sus líneas, la mezcla perfecta de los colores, la reflexión oportuna, el dar la sombra necesaria, la proporción en el tamaño, el equilibrio y correspondencia de los detalles con el conjunto»<sup>13</sup>.

Aplicando el caso al público de sus discursos, Luciano nota que le sucede lo mismo que a Zeuxis, pues solo aclaman la extrañeza y la innovación, ignorando su arte:

Ahora resulta que el único atractivo de mis escritos es que no son convencionales ni siguen las huellas de los otros, mientras que el vocabulario, bello por sí mismo, compuesto según las normas tradicionales, o la agudeza de pensamiento, o la capacidad de imaginación, la gracia ática, la buena construcción o el arte en todo el conjunto, tal vez no tienen nada que ver con mi obra. Porque de no ser así, no pasarían por alto estas mismas cua-

<sup>13</sup> Luciano, «Zeuxis o Antíoco», p. 448. Luciano elogia las formas híbridas embellecidas por el arte en la pintura de Zeuxis. Contradice el postulado horaciano en la «Epístola a los pisones», que asume como risible tal combinación: «Si a una cabeza humana quisiese un pintor unirle un cuello de caballo, y aplicar diversas plumas a unos miembros reunidos de todas partes, de manera que una mujer, hermosa de cintura para arriba, termine como un feo pez, ¿podrías, amigos míos, invitados a contemplarlo, retener la risa?» (p. 331).

lidades para elogiar únicamente la novedad y el elemento extraño de mi estilo<sup>14</sup>.

La anécdota o prolaliá<sup>15</sup> de Luciano en torno a «Zeuxis o Antíoco», expone un punto de vista sobre la relación entre obra y público. El escritor rechaza al público que únicamente sabe identificar la novedad en la invención, siendo incapaz de comprender el trabajo artístico, en el plano de la *techné* y en el de la ejecución. Lo que es materia que motiva otros textos del autor griego, como veremos.

La sección dedicada a Antíoco, triunfador sobre los Gálatas gracias a haber utilizado dieciséis elefantes para espantar a sus enemigos con su monstruosidad, lo muestra decepcionado debido a que su victoria no se ha sustentado en el valor y en la habilidad de sus guerreros:

Y él, echándose a llorar, según cuentan, dijo: «Avergoncémonos, soldados, porque nuestra salvación ha estado en manos de estas dieciséis bestias, porque si no hubiera aturrido a nuestros enemigos la novedad de este espectáculo, ¿qué habría sido de nosotros?»<sup>16</sup>.

Luciano expone la situación de Antíoco como otra postulación de rechazo a la extrañeza que niega al arte.

Las opiniones de Luciano en lo que concierne a sus expectativas con relación a sus lectores, son asunto de amplia circulación en las especulaciones de la teoría y la historia de las artes plásticas, la retórica y la literatura.

En «A quien dijo: Eres un Prometeo en tus discursos», Luciano manifiesta su abierta oposición a aquellos que solamente elogian lo nuevo, lo original, lo raro, sin detenerse a tomar en cuenta la perfección artística de la obra:

Acaso me diga alguno para consolarme, que no es por esto por lo que se me compara con Prometheo, sino en son de alabanza por la novedad de mis trabajos, que no están hechos con sujeción a ningún otro modelo, a la manera que aquél, cuando aun no existían los hombres, ideó el formarlos,

<sup>14</sup> Luciano, «Zeuxis o Antíoco», p. 446.

<sup>15</sup> Brandao anota en torno a este tipo de discurso que «*laliá, prolaliá* ou *épideixis* [...] serviria para introducir uma conferência sofisticada, captando a benevolência dos ouvintes, tornando-os propensos ao que será dito, aguçando sua curiosidade —em resumo, criando determinadas expectativas com relação ao lógos» (1995, p. 411)

<sup>16</sup> Luciano, «Zeuxis o Antíoco», p. 452.

y modeló aquellos seres y los dispuso de manera que se movieran y tuvieran agradable aspecto, siendo verdaderamente su creador, si bien cooperó Minerva soplando el barro y haciendo que aquellas estatuas se animasen. Esto podría decir alguno tomando en el sentido más favorable las susodichas palabras; y puede que ésta sea su genuina significación. Mas así y todo, no estaría muy satisfecho si solo apareciera como un innovador a quien nadie pudiera citar obras más antiguas de las cuales mis composiciones se creyesen hijas, pues si a la vez no parecían agradables, me avergonzaría de ellas, tenlo entendido, y pisoteándolas, las destruiría: de nada les valdría su novedad para que no las hiciese yo pedazos, si eran deformes. Y si de este modo no pensase, me creería merecedor de ser roído por diez y seis buitres, por no entender que una obra es doblemente fea cuando a este defecto agrega el ser extraña<sup>17</sup>.

Para Luciano es inaceptable esta clase de lectura, atenta solamente a la novedad en la invención y ciega a la maestría compositiva del autor.

Es interesante recordar, entre la serie de tratados artísticos que suele incorporar el tema de Zeuxis protestando contra su público, lo que manifiesta Celedonio Nicolás de Arce en su libro *Conversaciones sobre la escultura* (1786) especificando que cuenta el suceso «para que nadie se meta en juzgar lo que no entiende». Y concluye sentenciosamente afirmando que:

quiere siempre adelantarse el ingenio del presumido mas que permiten los desvelos de sus estudios, y si alguna vez le sucede bien por acierto, infinitas la burla con lo que ha intentado, sacándole la vergüenza los colores de su rostro, convencido de que no entiende lo que más afecta<sup>18</sup>.

Como puede observarse, el relato ha sido apreciado desde diferentes perspectivas, tanto morales como artísticas.

Cervantes asume en profundidad el tema del desacuerdo de Luciano con su público en la Segunda Parte, Capítulo 44, cuando Cide Hamete se queja de que los lectores no han sabido apreciar el arte expuesto en las novelas intercaladas en la Primera Parte:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber

<sup>17</sup> «A uno que le dijo: Eres un Prometheo en tus discursos». t. I, p. 13.

<sup>18</sup> Conversación XV, pp. 364 y 367.

tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (XLIV, pp. 877-878).

Cervantes critica así la opinión de lectores que no aceptan las digresiones, ni son capaces de comprender su trabajo («gala y artificio») en las novelas insertadas en la Primera Parte de la obra. Un ejemplo de este tipo de lector está constituido por los personajes de la Segunda Parte, que han leído la Primera reconociendo únicamente lo superficial de ella, motivo por el cual deciden «inventar» aventuras absurdas para sus protagonistas. De esta forma incorpora en la novela el punto de vista equivocado de cierto tipo de lectores.

En el capítulo XXVIII de la Primera Parte se promociona abiertamente las digresiones incluidas en la novela:

Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que



en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia (XXVIII, p. 274).

Específicamente, se tematiza el asunto de las digresiones cuando Cardenio explica los motivos de la propia práctica digresiva en la manera de contar su historia personal: «No os canséis, señores, de oír estas digresiones que hago, que no es mi pena de aquellas que puedan ni deban contarse sucintamente y de paso, pues cada circunstancia suya me parece a mí que es digna de un largo discurso» (Primera Parte, XXVII, p. 269). El Cura responde defendiendo las digresiones especificando que «no sólo no se cansaban de oírle, sino que les daba mucho gusto las menuencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la misma atención que lo principal del cuento» (XXVII, p. 269).

Zeuxis está presente aquí a través de la propuesta de Luciano. Le corresponde a Cervantes el elogio que Zeuxis hace de sí mismo, según cuenta Valerio Máximo:

Cuando Zeuxis, pintó su Elena, creyó que no debía esperar a ver qué decían los críticos sobre su obra, sino que inmediatamente escribió sobre la tela los siguientes versos: *«realmente es justo que los troyanos y los aqueos de hermosas grebas, sufran, desde tanto tiempo, tantas penalidades por semejante mujer»*. (*Ilíada*, III, 156-158)

Y Valerio Máximo se pregunta: «¿Hasta tal punto presumía el pintor de su destreza, que llegara a creerse capaz de representar en aquel cuadro tanta belleza cuanta Leda había dado a luz o la divina inspiración de Homero había sabido expresar?» (III, 7, ext. 3).

Cervantes ha sabido aprovechar el material proporcionado por Luciano en su «Zeuxis o Antíoco» en un aspecto de menor complejidad, aunque interesante por su valor humorístico y la metodología seguida en la adaptación, al tomar el siguiente pasaje que constituye la base de la escena del atropello por los toros hacia el final del capítulo 58 de la Segunda Parte:

En efecto, al no haber visto con anterioridad elefantes ni los propios gálatas ni sus caballos, se desconcertaron de tal manera ante lo inesperado de la visión que cuando todavía las bestias estaban lejos sólo al oírlos barritar y ver sus colmillos resplandeciendo con tanto brillo que destacaba sobre la negrura de todo su cuerpo, y las trompas levantadas como para el ataque, antes de llegar a tiro de flecha dieron media vuelta desordenadamente y

huyeron, los de infantería atravesados unos a otros por sus propios venablos y pisoteados como estaban por la caballería que caía con ímpetu sobre ellos; a su vez, los carros, al retroceder hacia las propias tropas rompían sus filas derramando sangre [...] Muchos hombres fueron alcanzados al haber una confusión tan grande. También les seguían los elefantes pateándolos y arrojándolos por lo alto con sus trompas, y arrebátandolos y destrozándolos con sus colmillos...<sup>19</sup>

Esta escena ha sido brillantemente invertida, reducida y parodiada por Cervantes:

Llegó el tropel de los lanceros, y uno de ellos que venía más delante a grandes voces comenzó a decir a don Quijote:

—¡Apártate, hombre del diablo, del camino, que te harán pedazos estos toros! [...]

No tuvo lugar de responder el vaquero, ni don Quijote le tuvo de desviarse, aunque quisiera, y así, el tropel de los toros bravos y el de los mansos cabestros, con la multitud de los vaqueros y otras gentes que a encerrar los llevaban a un lugar donde otro día habían de correrse, pasaron sobre don Quijote, y sobre Sancho, Rocinante y el rucio, dando con todos ellos en tierra, echándole a rodar por el suelo. Quedó molido Sancho, espantado don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante (LVIII, p. 995).

Hemos observado que lugares comunes de la teoría poética, retórica y artística son tratados por Cervantes como parte de la discusión crítica en sus novelas. Dichos tópicos los aplica también en la configuración de diversos momentos de la acción en el relato. La presencia de tales lugares comunes contribuye a configurar el campo de la verosimilitud en *El Quijote*, en la medida en que Cervantes cuenta con este conocimiento teórico y narrativo de parte de sus lectores, sean estos de formación culta o no. Tanto los conceptos, como las anécdotas asociadas a ellos —es decir, relatos sobre artistas y autores, que son una mezcla de historia, biografía, ficción, leyenda y mito— constituyen un conjunto de materiales que puede adquirir un carácter arquetípico y emblemático. Son como apólogos de los que se puede derivar relaciones y significados de tipo moral, ejemplar, teórico, ficcional. Familiarizados con esta infor-

<sup>19</sup> Luciano, «Zeuxis o Antíoco», pp. 450-451.

mación, los lectores pueden acoger los relatos cervantinos con mayor o menor fluidez, aceptando su configuración como verosímil.

Pero, más allá de la verosimilitud implicada en este proceso, los tópicos de la teoría artística y literaria involucrados en la novela indican de qué modo Cervantes desea que su obra sea leída y apreciada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arce, Celedonio Nicolás de, *Conversaciones sobre la escultura*, Pamplona, Joseph Longas, 1786.
- Azaustre Galiana, Antonio, «Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, ed. Ángel Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, pp. 35-55.
- Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2010.
- Brandão, Jacyntho Lins, «O Hipocentauro de Zêuxis. A poética da diferença», *Humanitas*, 47, 1995, pp. 409-424.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo, Real Academia Española, 2004.
- Cicerón, *La invención retórica*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Chinchilla, Rosa Helena, «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, v82, 2, 2005, pp. 143-156.
- De Armas, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- Dionisio de Halicarnaso, «La imitación», en Dionisio de Halicarnaso, *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 219-232.
- Gómez, Pilar, «De Samosata a Leiden: Luciano y Rembrandt en el espejo de Zeuxis», *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 30, 2012, pp. 537-564.
- Horacio, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Hutchinson, Steven, «Luciano precursor de Cervantes», en *Cervantes y su mundo. III*, ed. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, ed. Juan Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993.
- Lacan, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
- Lida, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Luciano de Samosata, «A uno que le dijo: Eres un Prometheo en tus discursos», en *Obras completas de Luciano*, trad. y notas por Federico Baraibar y

- Zumárraga, Cristóbal Vidal y Fernández-Delgado, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía, Luis Navarro, 1882, tomo 1, pp. 11-16.
- Luciano de Samosata, «Zeuxis o Antíoco», en Luciano de Samosata, *Obras III*, trad. y notas de Juan Botella Zaragoza, Madrid, Gredos, 1990, pp. 445-453.
- Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.
- Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Plinio, *Textos de Historia del arte*, ed. Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987.
- Tatarkiewicks, Wladyslaw, *Historia de la estética I: La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000.
- Zappala, Michael O., «Luciano español», *NRFH*, XXXI, 1982, 1, pp. 25-43.
- Zappala, Michael O., *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac, Scripta Humanistica, 1990.





# C o l e c c i ó n B a t i h o j a



## Estudios Indianos, 3

*El «Quijote» desde América (Segunda Parte)* es un homenaje al *Quijote* de 1615 por parte de un conjunto de distinguidos especialistas provenientes de los dos lados del Atlántico. Es una forma de reconocer, y celebrar, la inmediata llegada de la obra maestra cervantina a América y su profundo impacto posterior sobre muchos aspectos importantes de su cultura. Los trabajos se centran o bien en los temas y episodios de la Segunda Parte del *Quijote* o bien en las huellas de la obra en diversas esferas de la producción literaria y artística del continente americano.

Ignacio Arellano es catedrático de la Universidad de Navarra, especialista en literatura del Siglo de Oro. Ha publicado unos ciento cincuenta libros y cerca de cuatrocientos artículos en revistas especializadas. Es autor también del blog *El jardín de los clásicos*.

Duilio Ayalamacedo enseña cursos en la especialidad estudios transatlánticos (siglos XVI, XVII y XVIII). Ha publicado *A esta hora* y *Moradas*.

James Iffland ha enseñado literatura española y latinoamericana en Boston University desde 1974. Es autor de *Quevedo and the Grotesque*, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, entre otros títulos; y co-editor de *El «Quijote» desde América*. Es también Editor Asociado de *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America*.



Universidad  
de Navarra

GRISO

BOSTON  
UNIVERSITY



UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares