

# El primer prólogo de un prologuista excepcional: *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes\*

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ  
Universidad de Jaén

## Resumen

El presente estudio tiene por objeto analizar el prólogo de *La Galatea* (1585), tras repasar la trayectoria de Cervantes como escritor total y situarlo en el seno de su escritura del “yo”.

**Palabras clave:** Miguel de Cervantes, escritor total, prólogo, paratexto, *La Galatea*

## Abstract:

The purpose of this study is to analyse the prologue of *La Galatea* (1585), after reviewing Cervantes' career as a total writer and placing it within his writing of the “self”.

**Keywords:** Miguel de Cervantes, total writer, prologue, paratext, *La Galatea*

ibéricas y latinoamericanas



## CERVANTES, UN ESCRITOR TOTAL

Basta un simple repaso a la producción literaria de Miguel de Cervantes (1547-1616) para percatarse de que fue, aunque con desigual fortuna a lo largo de su trayectoria y de la recepción posterior de su obra, poeta, dramaturgo y novelista. Los primeros pasos de que tenemos noticia los dio en el ámbito de la lírica a la altura de 1567 y 1568, en que compuso un soneto a la reina Isabel de Valois para festejar el natalicio de la infanta Catalina Micaela, acaecido el 10 de octubre de 1567, y cuatro poemas –un soneto epitafio en honor a las exequias de Isabel de Valois, cuyo óbito se había producido el 3 de octubre de 1568, dos redondillas castellanas igualmente escritas en recuerdo de la reina y una elegía, con sabor a epístola y a demanda de merced o sinecura, dedicada al todopoderoso cardenal Diego de Espinosa (1513-1572)– que se publicaron en el volumen compilado por su maestro el humanista Juan López de Hoyos, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito, y sumptuosas exequias fúnebres de la Serenísima Reina Doña Isabel de Valois, nuestra Señora* (1569). Puede, además, que en esos años formara parte de la Academia literaria que el duque de Alba dirigía en los aposentos privados del príncipe don Carlos en el Alcázar Real, conocida como la “alcobilla”, a la que asistían, entre otros poetas, Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Laínez y Luis Gálvez de Montalvo. A partir de entonces, cultivaría sin interrupción la poesía hasta los últimos meses de su singladura.

Han llegado hasta el presente otras treinta composiciones sueltas más de las muchas que hubo de escribir, casi todas de circunstancias; cerca de un centenar y medio integradas en sus textos de ficción en prosa, más de la mitad de la cuales, setenta y nueve en concreto, en su “égloga en prosa” o en su libro de “poesía” *Primera parte de la Galatea*, cuarenta y nueve entre las dos partes del *Quijote*, hasta seis u ocho de las quince de las *Novelas ejemplares* en *La gitanilla*,

---

\* Este trabajo se adscribe a la Estructura de Investigación EL\_HUM16\_2023 y al Grupo de Investigación SELYC-UJA (HUM-1064), ambos pertenecientes a la Universidad de Jaén, así como al Proyecto de Investigación EMOTHE: *Second Phase of Early Modern Spanish and European Theatre: heritage and databases (ASODAT Third Phase)* (Ref.: PID2022-136431NB-C65).



que constituye un sentido canto a la poesía, y solo seis en el *Persiles y Sigismunda*; alrededor de cincuenta en sus diferentes piezas de teatro; y un largo poema alegórico de índole satírica, el *Viaje del Parnaso*, que vio la luz en 1614, felizmente bautizado por Jean Canavaggio (2015: 91) como un “testamento espiritual con perfume de autobiografía” en donde se reivindica como poeta, al tiempo que sienta cátedra sobre la lírica de los primeros compases del siglo XVII, en la línea de lo que había hecho en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* hacia 1583, con la salvedad de que antaño gozaba de un reconocimiento que hogaño se le niega o discute. Si bien, no se puede olvidar que se despidió de su último mecenas, don Pedro Fernández Castro, X Conde de Lemos, recordándole que se le quedaba en el magín el “famoso *Bernardo*”, que podría haber sido, de haberse culminado, un poema épico de tema histórico-legendario.

Cervantes, en efecto, no alcanzó la excelencia poética de Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo o sor Juana Inés de la Cruz, pero fue un buen poeta y un experimentador incansable: no solo estuvo en la primera línea de vanguardia en la renovación lírica que supuso el *Romancero nuevo* en las dos últimas décadas del siglo XVI y escribió uno de los mejores sonetos satírico-burlescos del Siglo de Oro, *Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla*, que es además uno de los cuatro que compuso con estrambote, sino que se atrevió con la tan dificultosa como artificiosa sextina, ensayó la copla mixta oncenaria compuesta a base de una sextilla y una quintilla y la octavilla de pie cuadrado con un verso no octosílabo, fue pionero en el empleo del verso de cabo roto o pie truncado e inventó o introdujo el ovillejo<sup>1</sup>. Llegado el momento, Lope de Vega, que fue un admirador confeso de *La Galatea*, supo rendirle el homenaje que se merecía en la silva octava del *Laurel de Apolo* (1630):

En la batalla donde el Rayo austrino,  
hijo inmortal del Águila famosa,  
ganó las hojas del laurel divino  
al rey de Asia en la campaña undosa,  
la Fortuna insidiosa  
hirió la mano de Miguel Cervantes;  
pero su ingenio en versos de diamantes  
los del plomo volvió con tanta gloria  
que, por dulces, sonoros y elegantes,  
dieron eternidad a su memoria,  
porque se diga que una mano herida  
pudo dar a su dueño eterna vida.  
(Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, VIII, vv. 485-496, p. 413)

Hoy día contamos con dos excelentes ediciones de la poesía de circunstancias de Cervantes, la preparada por Adrián J. Sáez para la editorial Cátedra y la de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito para la Biblioteca Clásica de la RAE, ambas publicadas en 2016, y con importantes estudios generales y sobre su poesía interpolada, como los de José Montero Reguera (2021 y 2023), Emiliano Álvarez (2019), Magdalena Altamirano (2020) y Sara Santa-Aguilar (2021), que se suman a los clásicos de Ricardo Rojas (1916) y Luis Cernuda (2005) y a los más recientes, entre otros, de Pedro Ruiz Pérez (2007: 15-35 y 149-167), Mercedes Alcalá Galán (2009: 179-196), José Manuel Trabado Cabado (2000), Fernando Romo Feito (2001 y 2019), Carlos Mata Induráin (2004 y 2005) y Juan Matas Caballero (2016). Pero seguimos sin contar con una edición crítica y conjunta de toda la poesía cervantina que nos permita ponderarla en su justa proporción.

<sup>1</sup> Sobre la métrica cervantinas y sus innovaciones, remitimos al excelente estudio de Domínguez Caparrós (2002).

A su regreso del cautiverio argelino y de servir al rey Felipe II en misiones similares al espionaje, Cervantes, asentado en Madrid, probó suerte con el modo de expresión que, como sabiamente subrayó Alberto Sánchez (1992: 15), “fue su *ocupación* activa en algunas temporadas y su *preocupación* constante durante toda su vida”: el teatro. Entre 1581 y 1587 Cervantes formó parte de la denominada por Alfredo Hermenegildo (1973) ‘Generación de los trágicos’ y por Jean Canavaggio (1983 y 2000: 15-32) y Stefano Arata (2002: 31-128) ‘Generación teatral de 1580’ o ‘Generación perdida’, integrada por autores como Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Diego López de Castro, Lupercio Leonardo de Argensola, Gabriel Lobo Lasso de la Vega y Miguel Sánchez. Los cuales ensayaron una práctica escénica culta de raíces literarias, producida en círculos ilustrados y humanistas, basada, en principio, en la concepción de un teatro clasicista de carácter trágico y de índole ético-moral a la manera tremendista de Séneca, aunque ensayaron otras fórmulas, a veces mixtas como las fábulas de *lieto fine* e inventadas –no necesariamente históricas– para la tragedia, la apertura de la tragedia a la comedia, la mezcla de personajes trágicos y cómicos, la potenciación del uso de la polimetría, la reducción de cinco actos a cuatro y de cuatro a tres en la articulación formal de las piezas, fórmulas que avanzaron hacia la autonomía creativa o el alejamiento y superación de los autores clásicos con la ruptura de las normas vigentes y de las unidades del tiempo y del espacio, al mismo tiempo que se adentraron en el terreno de la comedia, en especial de la palatina y de la urbana de ambientación contemporánea<sup>2</sup>.

En ese periodo Cervantes escribió, con relativo éxito y “con estilo en parte razonable” (*Viaje del Parnaso*, IV, v. 19, 60), “hasta veinte comedias o treinta”, como él mismo nos informa en el prólogo al lector del volumen de comedias y entremeses (*Comedias y tragedias*, p. 12); de las que se conservan, en diferentes copias manuscritas, tres, dos de autoría segura, *El trato de Argel* y la *Tragedia de Numancia*, y una más que probable, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, y de las que conocemos el título de otras ocho, si identificamos esta última con la que denomina *La Jerusalem*, a saber: *La confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*, que el dramaturgo vendió en la primavera de 1585 al autor de comedias Gaspar de Porres, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, cuyos títulos nos brinda en la “Adjunta al Parnaso”.

Después, como se sabe, dejó la pluma y las comedias para dedicarse a la labor de comisario real de abastos; aunque parece que no por mucho tiempo, habida cuenta de que el 5 de septiembre de 1592 firmó un bizarro contrato con el autor de comedias Rodrigo Osorio, por el que se obligaba a entregarle “seis comedias de los casos y nombres que a mí me pareciere” a cambio de un desorbitado montante: “cincuenta ducados” por cada una de ellas (Sliwa, 1999: 255-256). Es casi seguro que no llegó a satisfacer el acuerdo contraído, pero muy posible que escribiera alguna, tal vez *La casa de los celos y selvas de Ardenia* cuya data es de esos años y quizá el primer acto o una primera versión de *El rufián dichoso*. Sea como fuere, años más tarde, quizás tras su retorno a Madrid de Valladolid entre 1606 y 1608, volvió a “componer algunas” (*Comedias y tragedias*, p. 13), que, al no encontrar quien se las comprase para estrenarlas, dio, junto con otras, a la estampa en 1615 en un volumen intitulado harto significativa y polémicamente *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en cuyo prólogo aún anuncia al “lector mío” una comedia más que está componiendo, *El engaño a los ojos*, “que, si no me engaño, le ha de dar contento” (*Comedias y tragedias*, p. 15).

En total, si no mistifica demasiado sus recuerdos y declaraciones, escribió una importante cantidad de piezas entre las mayores y las menores, cantidad que ronda el guarismo de las publicadas en el *First Folio* (1623) de William Shakespeare. Puede que Cervantes no tuviera

<sup>2</sup> Sobre las características de la práctica escénica culta de la generación de 1580, véase Ojeda Calvo (2013).

el talento o el estro dramático de Lope de Vega y Calderón de la Barca; empero, además de la suerte que corrieron las comedias suyas que se recitaron con regularidad en los corrales madrileños “sin silbos, gritos ni barahúndas” y “sin que les ofreciese [el público] ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza” (*Comedias y tragedias*, p. 12), fue el único dramaturgo de su tiempo que se atrevió a proponer un teatro alternativo al del *arte nuevo* cuando el “monstruo de la naturaleza” estaba en la cumbre de su “monarquía cómica” (*Comedias y tragedias*, p. 12), y los entremeses, género que dignificó, son no menos divertidos que indelebles.

Más o menos al mismo tiempo que su andadura en el teatro profesional, Cervantes comenzó a cultivar el género de prosa de ficción que habría de hacer sus delicias: el relato corto<sup>3</sup>. Un género que, por su condición, estaba ligado a su inserción en cuerpos mayores en calidad de episodios narrativos de segundo grado o a su publicación conjunta en libros de *novelle* con o sin marco integrador; y, por ahí, no solo que su práctica fuese inseparable de sus textos de prosa de imaginación extensos, sino que su relación de interdependencia fue objeto permanentemente de reflexión por parte de Cervantes –y de la poética de su tiempo. Tanto, que determinó su evolución como novelista, como se echa de ver en la distancia que media entre el *Ingenioso hidalgo* y el *Ingenioso caballero* a propósito del precepto poético de la variedad en la unidad y a la publicación intermedia de las *Novelas ejemplares*.

Así como en sus años en Italia hubo de conocer de primera mano la poesía y el teatro, lo que se estaba haciendo nuevo en el ámbito de la lírica y en el terreno de las prácticas escénicas de la *Commedia dell'arte*, de la tragedia neosenequista de *lieto fine* y de la comedia seria de Lodovico Dolce y Giraldi Cinzio que se estaban representado, y encontrar estímulo en ellas para sus creaciones; así también hubo de sucederle con los *novellieri*, con los clásicos, con Boccaccio al frente –aunque fuera un Boccaccio castigado–, y con los modernos, con Bandello y Giraldi Cinzio a la cabeza; los cuales, para su sorpresa, se estaban vertiendo al castellano a su vuelta a casa en 1580 tras más de un decenio fuera o se iban a verter a lo largo de esa década. De hecho, algunos de los primeros relatos cortos que escribió exhiben deudas con los *novellieri* más importantes, como el de Leandro y Leonida, que remite en última instancia a la *novella* II, 9 de las *Novelle* (1554, 1573) de Bandello, la de Giulietta e Romeo, y el de Timbrio y Silerio, cuento de “los dos amigos” que se sitúa en una cadena intertextual en la que asimismo se halla la *novella* octava de la décima *giornata* del *Decamerón* de Boccaccio, la de Tito e Gisippo, ambos incluidos en *La Galatea*. Años más tarde, con todo, sacaría pecho de su originalidad, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, porque, por un lado, no es lo mismo traducir y adaptar que imitar o emular, y porque, por el otro, en no pocas ocasiones los engendró y los parió su pluma al margen de esa y otras tradiciones; y así, aseguraría con orgullo y una pizca de exagerada ponderación “que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana” (*Novelas ejemplares*, 19).

El conjunto, si sumamos todos los episodios novelescos interpolados y las novelas –los cuatro de *La Galatea*, los seis del *Ingenioso hidalgo*, las doce ejemplares más *La tía fingida*, cuya atribución sigue en entredicho, los seis del *Ingenioso caballero* y los diecisiete del *Persiles*–, consta nada menos que de cuarenta y seis relatos breves y configura un *corpus* extraordinariamente rico y variado en cuanto a origen, modos, extensión, temas, ritmos, procedimientos narrativos y discursivos, hábitat por demás de inolvidables personajes de todo tipo y condición que se muestran demasiado humanos (incluso cuando no lo son). Ocurre que Cervantes practicó el género chico con tanto ahínco y desnudo hasta el final de sus días y más allá, que en la dedicatoria de la *Historia septentrional* aún proyecta la redacción de *Las semanas del jardín*, cuando su eclosión definitiva en las letras hispanas –que tiene su *annus mirabilis* en 1620– estaba a punto de estallar. Y no se olvide que con la publicación de las *Novelas ejemplares* sentó

<sup>3</sup> Edward C. Riley (2000: 30) sostenía, ciertamente, que “cualquier lector de Cervantes estará de acuerdo en que el relato corto era su favorito”. Véase también Muñoz Sánchez (2018).

las bases del libro de cuentos contemporáneo; pues frente a la lectura ordenada, de principio a fin, que precisa el *Decamerón* de Boccaccio y, en general, los libros de *novelle* con *cornice*, si es que se quiere calibrar y comprender su sutil entramado narratológico, su ideología y su sentido último, el de Cervantes se puede paladear al albur del discreto lector, quien, asaz modernamente, se erige en su medida.

Pero si por algo es hoy en día celebrado Cervantes en todo el mundo es por su dedicación a la novela de largo recorrido, que comenzó igualmente a ejercitar a su vuelta de Argel y Portugal y que practicaría hasta el último suspiro, y, claro está, por haber pergeñado la primera moderna. Cervantes, en efecto, se dio a la publicidad de la imprenta en 1585 con su primera novela extensa, la *Primera parte de la Galatea*, que, en deuda con la tradición eclógica antigua y renacentista, con la *Arcadia* (1504) de Iacopo Sannazaro y *La Diana* (1558 o 1559) de Jorge de Montemayor y sus continuadores y seguidores, pertenece al modo pastoril, que tan en boga estaba a la sazón, y con la que pretendió, además de renombre, prestigio literario y presentar sus credenciales en la República de las Letras, abrirse un camino en la laberinto de la Corte. Entre sus páginas, con esa mezcla característica de prosa y verso, palpita una suerte de acabado cancionero y, dentro él, aunque en bosquejo, una historia completa de amor desde el prendamiento hasta la disolución, la de Lauso y Silena –como hará tiempo después Lope en la prosa de *La Dorotea*; alguno de los relatos cortos más bellos de su autor, como el episodio de Timbrio y Silerio; y algunos de sus personajes más interesantes, como el nihilista Carino y la animosa Rosaura. *La Galatea* representa, además, la primera muestra del afán totalizador que define la novelística cervantina, su característica de inventario narrativo articulado, a partir de una indagación sobre una parte sustancial de los distintos paradigmas genéricos desarrollados a lo largo del siglo XVI, en especial los que cobran vuelo en la década prodigiosa de 1550-1560. Veinte años después, en 1605, publica *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, un texto escrito con plena libertad y al margen de las poéticas al uso, incluida la de Aristóteles –a fin de cuentas, de la novela no se acordó el Estagirita, “ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón” (*Don Quijote*, I, p. 18)–, que, al tiempo que constituye una síntesis de todos los mundos posibles dados a caballo entre los siglos XVI y XVII, en tanto que encontramos elementos pertenecientes a los libros de caballerías, a los pastoriles, a la novela griega de amor y aventuras, a la sentimental, a la picaresca, a la *novella*, a las biografías de soldados, a los diálogos, a los discursos forenses, oraciones y controversias o *quaestiones*, a la facecia, al chascarrillo, a las anécdotas, a los cuentos populares, a las fábulas milesias, a la sátira, al folclore, a la herencia clásica y humanista, y un largo etcétera, es radicalmente nuevo y original. En 1615, la *Segunda parte del Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, probablemente la cima absoluta de su producción artística y de su estilo. Y en 1617, póstumamente, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, su proyecto más ambicioso y su mayor éxito en la época, una estupenda epopeya en prosa a imitación de la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio y la novela de tipo griego, entreverada –como queda dicho– de un sinfín de relatos cortos de diversa condición y notable factura, que sienta las bases de la moderna novela de aventuras.

## LAS ETAPAS DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE CERVANTES

Aunque todo apunta a que Cervantes hubo de escribir, desde que empezara a hacerlo, siempre –su última página, la epístola dedicatoria del *Persiles* al Conde de Lemos, que tanto emocionaba a Rafael Sánchez Ferlosio, la firma tres días antes de su fallecimiento–, aun en las circunstancias más adversas para ello, como en la milicia (1570 o 1571-1575), el cautiverio (1575-1580) y durante sus desempeños como comisario real de abastos (1587-1594) y recaudador de impuestos atrasados para la Hacienda real (1594-1598), suelen distinguirse, normalmente, dos

etapas fundamentales en el seno de su producción literaria, sustentadas en la representación y publicación de sus textos.

La primera, que iría más o menos de 1581 o 1582 a 1586 o 1587, se corresponde con sus afanes cortesanos en busca del favor real tras haber prestado sus servicios a la Corona en la milicia, de los que resultaron sus heridas de guerra lo mismo que su cautiverio; con sus afanes sentimentales, de los que derivaron el nacimiento de su única hija, Isabel de Saavedra, habida con Ana de Villafranca y Rojas, y su matrimonio con doña Catalina Salazar y Palacios; con su dedicación profesional al primer teatro comercial para el que escribió un nutrido número de comedias; con la publicación de *La Galatea*, que recoge lo más granado de su lírica hasta ese momento; con su destacada y reconocida labor de romancista; y con su reincorporación al mundillo literario tanto madrileño como alcalaíno, retomando la relación que había iniciado en años precedentes con poetas –admiradores de Petrarca, Garcilaso, Francisco de Aldana y fray Luis y seguidores del neoplatonismo cristiano de León Hebreo– y escritores amigos, como Pedro Laínez, Luis Gálvez de Montalvo, Juan Rufo, Pedro Padilla, Luis Vargas Manrique, Liñán de Riaza, Francisco de Figueroa, Gabriel López Maldonado, Lucas Gracián Dantisco y Alonso de Barros, con los que cruzó poemas laudatorios para los liminares de sus distintas obras, y a los que cabe sumar al joven Lope de Vega.

Una etapa inicial –por cierto– que conocemos harto deficientemente y que precisaría ser reevaluada y repensada. Y es que lo que ha llegado hasta el presente de ella parece transmitirnos la imagen de un escritor serio y conservador, apegado a modelos canónicos sancionados por la antigüedad clásica: un libro de pastores, aunque curiosamente anclado en el tiempo y el espacio de la sociedad contemporánea; una tragedia neosenequista de asunto histórico pero que apunta al presente y constituye por derecho propio, como ha recalcado certeramente González Maestro (2001: 123), una de las primeras manifestaciones dramáticas en las que se “aproxima las formas de expresión de lo trágico al mundo terrenal que pisan los seres humanos” y “quizá la primera en la historia de la dramaturgia occidental, que confiere honor y dignidad a la acción heroica de personajes humildes”; y dos dramas de *lieto fine*, uno de asunto histórico, la Primera Cruzada, pergeñado a partir del tratamiento épico de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, y otro testimonial de candente actualidad y de denuncia social que aborda la espinosa cuestión política e ideológica de los cautivos cristianos en Argel, lo que lo convierte en un ensayo dramático tan novedoso e inusitado como vanguardista, independientemente de su calidad dramática. Sin embargo, a poco que rasquemos en los textos nos topamos con un autor problemático que, lejos de practicar el servilismo a las convenciones, lleva los textos a los límites de los géneros a los que se adscriben; polémico, en tanto en cuanto esos textos se aproximan a la realidad circunstancial del *hic et nunc*, y puesto al día de las novedades literarias. ¿Serio? No estamos en condiciones de poder afirmarlo con rigor, habida cuenta de que lo que ha pervivido de la producción de Cervantes de esos años es solo la punta del iceberg: tres de las veinte o treinta comedias que estrenó en los corrales madrileños y que, como el narrador protagonista del *Viaje del Parnaso* indica, “tuvieron de lo grave y de lo afable” (IV, v. 21, p. 60), y a lo afable señala esa comedia de capa y espada, *La confusa*, que aún se representaba muerto su autor, y no muy lejos de ella debieron de estar *La Amaranta o la del mayo*, *La única* y *La bizarra Arsinda*. Y un solo romance de los “infinitos” (*Viaje del Parnaso*, IV, v. 40, p. 61) que escribió, *La morada de los celos*, y no precisamente uno de esos satírico-burlescos que tenía por “malditos” (*Viaje del Parnaso*, IV, v. 42, p. 61) y que parece ser que eran la especialidad de la casa, si damos crédito a lo que declaró Amaro Benítez, en el proceso contra Lope de Vega por los libelos difamatorios a Isabel Osorio, y que decía haber escuchado de boca de Luis Vargas Manrique. Normal que a un “humorista impar en la prosa”, como subrayaba Vicente Gaos (1984: 20), le fuera “natural que la poesía burlesca le naciese espontáneamente”.

La segunda etapa, que se circunscribe a los últimos ocho o diez años de vida de Cervantes desde su retorno definitivo a Madrid hasta su deceso, acaecido el 22 de abril de 1616, está significada por el proyecto literario que alumbró tras el éxito inopinado del *Ingenioso hidalgo* y con el que se confirma como el mejor escritor de prosa de imaginación del periodo, a la par que reivindica su labor como poeta y dramaturgo para el presente y para el futuro, mediante una serie de publicaciones en cadena cuidadosamente dispuesta, que solo se vio afectada por la publicación en 1614 del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de quien se esconde tras el parapeto de “Alonso Fernández de Avellaneda”: en 1613 estampa las *Novelas ejemplares*; en 1614, el *Viaje del Parnaso*; en 1615, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* y la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*; y en 1617, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*. A estas publicaciones cabe sumar otros seis poemas exentos o de circunstancias, cuatro sonetos, unas coplas y una canción a propósito de santa Teresa de Jesús presentada a un certamen literario en 1615 que conmemoraba su beatificación.

Entre una etapa y otra se sitúa *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que vio la luz en la imprenta de Pedro Madrigal, regentada por Juan de la Cuesta, en enero de 1605 en Madrid, a costa de Francisco de Robles, y que, escrita al inicio de una nueva fase vital tras las comisiones andaluzas y, en parte, como resultado de ellas, oficia de puente o engarce entre las dos.

De lo expuesto se desprende que para estudiar cualquier aspecto de la obra de Cervantes conviene tener presente que fue un escritor total, de manera que no se puede prescindir de ninguno de los cauces de expresión o modos discursivos de que se sirvió por cuanto no solo están en permanente diálogo entre sí y se iluminan mutuamente, sino que las claves de uno a menudo se hallan en los otros, y únicamente armonizados y situados en su contexto, claro está, es como podemos calibrar su evolución como escritor y evaluar con rigor su alcance.

## LA ESCRITURA CERVANTINA DEL “YO”

Así se echa de ver en lo que podríamos denominar la escritura cervantina del “yo” cuyo propósito no parece ser otro que la construcción de una *fictio* autorrepresentativa; la de un personaje llamado “Miguel de Cervantes Saavedra”, que es reinventado, como Ulises, como su Pedro de Urdemalas, y reivindicado a cada paso. Cervantes lo hace desde la ficción: el “yo” lírico de la *Epístola a Mateo Vázquez*; el cautivo Sayavedra de *El trato de Argel*; el pastor Lauso de *La Galatea*, que ha “gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte” (*La Galatea*, IV, p. 229); el amigo del cura Pero Pérez, “más versado en desdichas que en versos”, autor de *La Galatea* (*Don Quijote*, I, VI, p. 94); el escritor que es “aficionado a leer hasta los papeles rotos de las calles” y compra su propio libro a un muchacho por medio real “en el Alcaná de Toledo” y lo manda traducir del árabe a un morisco por “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” (*Don Quijote*, I, IX, p. 118 y 119); el propietario de la “maletilla vieja, cerrada con una cadenilla”, que dejó olvidada en la venta de Juan Palomeque el Zurdo y que contiene escritas “de buena letra” la *Novela del curioso impertinente* y la de *Rinconete y Cortadillo* (*Don Quijote*, I, XXXII, p. 406); el Sayavedra compañero de baño del capitán Rui Pérez de Viedma; el “yo” “Adán de los poetas” y “raro inventor” que se dice Cervantes del *Viaje del Parnaso* (I, vv. 202 y 218, p. 20); el mismo que, de vuelta a Madrid y repuesto de su periplo, se topa a la salida del monasterio de Atocha con un estrafalario Pancracio de Roncesvalles, poeta lírico, heroico y cómico incondicional suyo, con quien se enfrasca en una sabrosa conversación acerca del teatro antes de entregarle una carta remitida por el dios Apolo, acompañada de unos privilegios, ordenanzas y advertencias, en la “Adjunta al Parnaso”.

Lo hace igualmente desde otros discursos –supuesta o aparentemente– no ficcionales, como la *Información de Madrid* de 1578 y la *Información de Argel* de 1580, documentos de naturaleza legal o judicial para los que redactó las preguntas que los conforman –seis y veinticinco, respectivamente–, que, refrendadas por cuatro compañeros de la milicia y doce del cautiverio, discurren a propósito de su heroica participación en Lepanto y de su intachable proceder en Argel<sup>4</sup>. Las cuales han llegado hasta nosotros formando parte de la *Información de Miguel de Cervantes de lo que ha servido a S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel, y por la certificación que aquí se presenta del Duque de Sesá se verá cómo cuando lo captivaron se le perdieron otras muchas informaciones, fees y recados que tenía de lo que había servido a S. M.* que presentó al presidente del Consejo de Indias el 21 de mayo de 1590, y mantienen un estrecho vínculo tanto entre sí como con la *narratio* o parte central de la *Epístola a Mateo Vázquez* –que se corresponde con los versos 91-192 de los 244 de que se compone<sup>5</sup>–, en que el poeta brinda al archisecretario de Felipe II –a quien hubo de conocer en Alcalá hacia 1565 mientras laboraba como escribano para Juan de Ovando, al tiempo que estudiaba en la universidad complutense, y quizá trató en la academia palatina de la alcobilla del príncipe Carlos, cuando era secretario personal del cardenal Espinosa– un memorial de servicios prestados a la corona en tanto soldado de los tercios del Mediterráneo, así como de su apresamiento, los sentimientos que padeció al llegar a Argel y su desgraciada situación en el cautiverio. Al mismo tiempo que la *Epístola*, por un lado, experimenta una suerte de continuación protestataria en la canción anti cortesana de Lauso a Larsileo, “El vano imaginar de nuestra mente”, que Damón canta en el libro IV de *La Galatea* (pp. 230-235) y una especie de contestación, ante la ausencia de respuesta del secretario real, en la “Dedicatoria al ilustrísimo señor Ascanio Colona, abad de Santa Sofía”, en donde le recuerda –lo que representa una rareza, al punto de ser una novedad, en este género de

<sup>4</sup> La *Información de Madrid*, como se sabe, es un documento de carácter oficial solicitado ante un alcalde de la Corte por Rodrigo de Cervantes, padre de Cervantes, en Madrid en marzo de 1578, sobre su etapa como soldado enrolado en los tercios españoles en Italia. Consta, en efecto, de seis preguntas redactadas por el propio escritor, que fueron refrendadas por cuatro compañeros de milicia: el alférez Mateo Santiesteban, el alférez Gabriel de Castañeda, el sargento Antonio Godínez de Monsalve y Beltrán de Salto y Castilla, que había compartido dos años de cautiverio con Cervantes en Argel. La *Información de Argel*, por su parte, es un memorial de carácter oficial solicitado por Cervantes al ser liberado del cautiverio en octubre de 1580, en orden a presentarlo a su regreso como hoja de servicios y de buena conducta para pedir una merced real, un destino oficial o un puesto de trabajo, así como para acallar posibles maledicencias o denuncias sobre su persona en relación con el trato con musulmanes y renegados y con la sodomía y la apostasía. Está compuesta por veinticinco preguntas redactadas por el mismo Cervantes y refrendadas por doce compañeros de cautiverio ante el notario apostólico Pedro de Rivera, que es el responsable de la transcripción así como de las diligencias, y el padre trinitario fray Juan Gil. Se divide en dos partes: por un lado, las primeras diecisiete preguntas conformarían la “probança” de los servicios prestados por Cervantes en Argel, que se concentran en sus cuatro intentos de fuga y en su comportamiento heroico; y, por otro, las restantes ocho preguntas, que se presentan como una “información” que vendría a exculpar a Cervantes de las informaciones que pudiera estar recopilando el fraile dominico Juan Blanco de Paz, eximio enemigo de Cervantes, al que había acusado de cometer un pecado nefando. La *Información de Argel* cuenta con dos ediciones recientes, la de Pina Rosa Piras (2014) y la de Adrián J. Sáez (Cervantes, 2019), así como con el precioso libro de Isabel Soler (2016), quien, en su segunda parte (pp. 59-117), edita, a continuación de cada una de las veinticinco preguntas, las declaraciones de los testigos o los fragmentos de ellas que más datos proporcionan. Ambos documentos, pese a su índole, están bajo sospecha por una buena parte de la crítica cervantina de los últimos años (véase, por ejemplo, Lucía Megías, 2016: 155-161 y 212-238), por lo que no se pueden seguir entendiendo ni interpretando ingenuamente en sentido literal; si bien, aunque “por paradoja, enmudecen acerca de lo que más nos interesaría saber y ahondan el enigma biográfico en medida aun mayor que lo iluminan”, “sería injusto a la vez que hipercrítico negarles un fondo de validez” (Márquez Villanueva, 2010: 17 y 76).

<sup>5</sup> La *Epístola a Mateo Vázquez*, que seguramente se redactó en 1577 en Argel, se divide en tres partes nítidamente diferenciadas, que se avienen con la estructura habitual del género: la *captatio benevolentiae* (vv. 1-90), subdividida a su vez en la *salutatio* (vv. 1-18) y la *laudatio* (vv. 19-90), la *narratio* (vv. 91-192) y la *petitio* (vv. 193-244). La *Epístola a Mateo Vázquez*, que fue redescubierta por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero en 2005 en los fondos de la Biblioteca Zabálburu (Gonzalo Sánchez-Molero, 2010), no solo es el poema más extenso y uno de los más relevantes de Cervantes, sino que, por su factura y entidad, demuestra que su autor era escritor antes de su primera etapa literaria.

escritura<sup>6</sup>– que luchó al lado de su padre Marcantonio Colonna en la batalla naval y que primero fue camarero en Roma del cardenal Giulio Acquaviva; y, por el otro, que la *petitio* de la *Epístola* –o sea, los versos 193-244–, en que el poeta se imagina postrado delante de Felipe II para exhortarle a que invada Argel, figura tal cual puesta en boca de Sayavedra en el *Trato de Argel* (vv. 396-462).

Y lo hace, en fin, en los prólogos y las dedicatorias de todas sus publicaciones, los de *La Galatea*, las dos partes del *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso* –aunque, por su brevedad e insignificancia, son testimoniales–, el volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses* y el *Persiles y Sigismunda*.

Una escritura del “yo” que está sutilmente enhebrada por cuatro hilos rojos: el soldado mutilado que ha participado en la batalla de Lepanto y en otras empresas militares de Felipe II en el Mediterráneo; el cristiano cautivo que ha pasado cinco años y medio en Argel, que ha acometido, infructuosamente, cuatro intentos de fuga y que ha tenido un proceder no menos denodado que ejemplar; el contumaz lector crítico que justiprecia la literatura de su tiempo y se erige –en palabras de Alberto Blecua (2006: 327-340)– en el primer historiador de la literatura española; y el escritor vocacional, que no solo va edificando paso a paso una imagen de sí como tal, sino que lucha a brazo partido, no sin humor e ironía y en complicidad con su amantísimo lector, por reafirmar su posición en el campo literario de su tiempo. Unos hilos que van cruzando o saltando con diferentes aristas y objetivos de unos textos a otros y que se anudan de forma paradigmática en el retrato verbal que delinea de su persona en el Prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*.

Dentro de esta escritura del “yo” los siete prólogos, como bien se sabe desde el clásico estudio de Porqueras Mayo (1957, y véase también 2003: 37-47), constituyen un género literario propio. En tanto que textos editoriales o paratextos y conforme a su permeabilidad o a los elementos temáticos y estructurales que anticipan de los textos que preceden, cuya función primordial es “asegurar [...] una buena lectura”, “cómo” “por qué” y debe el lector leerlos (Genette, 2001: 168), los prólogos parecen estar indisolublemente ligados a ellos. Sin embargo, por su condición fronteriza, es decir, por su carácter liminar o de umbral, por su posteridad en la composición, redactados una vez finalizados los textos que introducen (Cervantes lo ejemplifica harto paradigmáticamente con el del *Ingenioso hidalgo*), y por constituir el filo entre el manuscrito y el impreso, entre la escritura privada y la publicidad de la estampa, entre el texto y el lector, así como por la ambigüedad resultante de todo ello, los prólogos llegan a ser una unidad propia independiente, “un mundo artístico completo, capaz de ser [...] aislado del libro” al que pertenece (Porqueras Mayo, 2003: 40).

Los de Cervantes, además, tienen un sello de familia, sustentado en una serie de procedimientos comunes que Porqueras Mayo ha identificado en la presencia de “un yo poderoso, de un contacto directo con un lector conocido que va constituyendo una especie de *clientela cervantina*” (Porqueras Mayo, 2003: 124), y de su participación, en calidad de observador, de la creación misma del prólogo y en el tono ficcional de la obra a la que introduce. Un conjunto de mecanismos que otros especialistas –Américo Castro (1957: 205-240), Elías L. Rivers (1974), Mario Socrate (1974), Anthony Close (1993), Jean Canavaggio (2001: 65-73), Maurice Molho (2005: 601-615), Ricardo Cuéllar (2005), José Manuel Martín Morán (2009: 69-86) e Irene

---

<sup>6</sup> José Manuel Martín Morán (2009: 58-59) señala que, pese a que “en esta su primera dedicatoria, Cervantes demuestra sumisión al canon del género, que usa para cumplir con el requisito de la loa del mecenas y su familia”, introduce un inusitado “elemento de experiencia personal (Lepanto, estancia en Roma), que veremos desarrollarse progresivamente hasta llegar a la dedicatoria del *Persiles*, impregnada toda ella de la vivencia personal de la inminencia de la muerte”.

Sánchez Sempere (2021), entre los cuales– han redondeado insistiendo en la autorrepresentación del prologuista; en la ficcionalización progresiva de los prólogos por medio de la inserción de diálogos, autorretratos y relatos retrospectivos; en la autopromoción publicitaria, al ir dando cuenta tanto de su trayectoria de escritor y su posicionamiento en el campo literario como de los textos que irá publicando o que tiene en mente escribir; y en el afianzamiento de una nueva mentalidad autorial, basada en la nueva fisonomía que confiere al lector al convertirle en su cómplice incondicional, en paralelo a la pérdida de importancia del mecenas, y al reconocimiento de la importancia creciente de la imprenta y del mercado literario. Tanto es así que Julio Baena (2009: 170) sostiene que “están intencionalmente escritos para ser leídos como una serie, como si uno fuera la continuación del otro”.

Como sea, se pueden establecer dos etapas en cuanto a la composición de los prólogos – y aun de las dedicatorias<sup>7</sup>– se refiere, que concuerdan a cabalidad con las estipuladas arriba en su producción literaria. Una primera, que estaría representada por el prólogo de *La Galatea*, que es el más apegado a la tradición, a la convención de la presentación y la justificación y a la función de la *captatio benevolentiae*; y una segunda, que estaría constituida por los prólogos, todos originales y todos extravagantes, de las *Novelas ejemplares*, *Ocho comedias y ocho entremeses*, la Segunda parte del *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, quedando el del *Viaje del Parnaso*, por su brevedad, al margen, y oficiando el anti o contra y meta prólogo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en que se explica –al tiempo que se hace– cómo escribir un prólogo, de parteaguas, de ruptura a la par que de puente entre una y otra.

## EL PRÓLOGO DE LA GALATEA

El prólogo de *La Galatea*, que según Porqueras Mayo (2003: 115) tiene como modelos los de Pero Mejía a la *Silva de varia lección* y de Gaspar Gil Polo a la *Diana enamorada*, está dirigido a los “curiosos lectores”, vale decir, a los discretos y rigurosos, a los que tratan alguna cosa con particular cuidado y diligencia. Es la única ocasión en que la máscara autorial del Cervantes prologuista mantiene una distancia prudente con el lector, al que intenta captar su atención, al que previene sobre los excesos del estilo y el decoro que pueda observar en el texto y con el que se disculpa por las pegadas que pueda poner a la invención y la disposición de una obra que se presenta como primera parte. Con el del *Ingenioso hidalgo*, al que denomina ya “desocupado”, ya “carísimo”, no solo quiebra definitivamente esa distancia, sino que, con un cierto tono, si no beligerante, sí desafiante pero siempre revestido de humor, le da completa libertad para que juzgue su obra como quiera: “tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas [...], todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere” (*Don Quijote*, I, p. 10). Esta relación se afianza con el “lector amantísimo” en el prólogo de las *Novelas ejemplares*; y se acentúa, hasta devenir su cómplice, en los de *Ocho comedias y ocho entremeses* y la segunda parte del *Quijote*, y luego su admirador en la *Historia septentrional*.

---

<sup>7</sup> Todo depende de cómo se interprete la dedicatoria al duque de Béjar de la primera parte del *Quijote*, habida cuenta de que, como se sabe, constituye un remedo de la de Fernando de Herrera al marqués de Ayamonte en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* y del prólogo de Francisco de Medina a la misma obra. Véase, por ejemplo, desde diversas posturas Carrascón (1991), Rico (2005: 401-433), Martín Morán (2009: 51-69) y Díez Fernández (2019: 13-32). Si hacemos caso de lo que arguye este último, para quien la dedicatoria es un juego cervantino más que está en sintonía y relación con el prólogo al lector y con los poemas laudatorios, sería, cierto, el enlace entre la de *La Galatea* a Ascanio Colonna y la de las *Novelas ejemplares*, el *Ingenioso caballero*, *Ocho comedias y ocho entremeses* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* a don Pedro Fernández de Castro, conde Lemos, quedando al margen, por su exigüidad, la del *Viaje del Parnaso* a don Rodrigo de Tapia.

El prólogo de *La Galatea* se puede articular o estructurar en cinco secciones. En la primera, Cervantes menciona de forma oblicua el género al que se afilia el texto que ofrece a la curiosidad del lector:

La ocupación de *escrebir églogas* en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida, bien recelo que no será tenido por ejercicio tan loable que no sea necesario dar alguna particular satisfacción a los que, siguiendo el diverso gusto de su inclinación natural, todo lo que es diferente dél estiman por trabajo y tiempo perdido. (*La Galatea*, 14; este y todos los demás énfasis son nuestros)

Como ha señalado la mayor parte de los editores y los especialistas que han analizado el prólogo y la obra, debemos entender “égloga” no tanto en el sentido restringido de un modo poético cuanto en el más genérico de ‘obra que versa sobre la materia bucólica, sobre las cosas de los pastores y su mundo’. Cervantes emplea el término griego, en efecto, porque quiere asentar su primera obra dada a la publicidad de la estampa en una tradición que se remonta a los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio y que había sido reactualizada en el alba del Renacimiento por, entre otros, Juan del Encina, Sannazaro y Garcilaso de la Vega; es decir, quiere sancionarla con un precedente clásico de prestigio, y al mismo tiempo situarla en el seno de la novela pastoril española, que su amigo el cura de la aldea de don Quijote designa libros de poesía, porque los entiende “como una manifestación literaria definida por su componente poético” (Trabado Cabado, 2000: 114) y que entonces carecía de preceptiva propia<sup>8</sup>.

Aunque *La Galatea* es en el momento de su publicación la novela pastoril que más poemas inserta y constituye el muestrario lírico más representativo de su autor, es en el curso de la prosa donde presenta sus innovaciones más significativas, que llevan los parámetros del paradigma genérico hasta prácticamente su desarticulación. De hecho, aunque Cervantes prometió repetidamente la prolongación de *La Galatea* y utilizó los resortes del género en distintos episodios –el de Marcela y la bella Leandra, en *El ingenioso hidalgo*, y el de las bodas de Camacho y la fingida Arcadia en el *Ingenioso caballero*–, novelas –en *La gitanilla* y en *El coloquio de los perros*– y comedias –*La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*–, ya nunca volvió a escribir un texto pastoril propiamente dicho, que respetara cabalmente las convenciones y la idiosincrasia del género.

El modo indirecto u oblicuo de mencionar el género del texto en el paratexto –“la ocupación de *escrebir églogas* en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida...”– Cervantes lo emplea de nuevo en el del *Ingenioso hidalgo*, cuando pone en boca del amigo del autor que “el libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” (*Don Quijote*, I, p. 18), que, como las églogas narrativas o en prosa, carecen de argumentación teórica normalizadora. Lo repite en dos ocasiones más, y aunque la dimensión paródico-satírica del primer *Quijote* está lejos de comprender y abarcar su verdadera naturaleza genérica en toda su magnitud, es un hecho que lo es. Quizá el brevísimo prólogo del *Viaje del Parnaso* reitera este procedimiento, cuando el

<sup>8</sup> A tal respecto, véase, entre otros, López Estrada (1974: 424-477), Aurora Egido (1985) y Trabado Cabado (2000: 99-116). Como han señalado estos autores, la novela pastoril –que no fue conceptualizada por Fernando Herrera ni por el Brocense en sus comentarios a las églogas de Garcilaso durante la década de 1570 a 1580 en que los dieron a conocer, cuando la serie genérica ya estaba plenamente consolidada, ni tampoco por Alonso López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* (1596)– se terminó entendiendo como una suerte de modalidad menor de épica en prosa: “También hallaréis –comenta Castalio en la tabla VI de las *Tablas poéticas* de Cascales– Poesía vulgar de la una y otra Épica manera, es a saber, en prosa y en verso, qual es la *Arcadia* de Sanazaro, el *Ameto* de Bocacio, el *Amor enamorado* de Minturno, la *Diana* de Montemayor, y el *Pastor de Fílida* de Montalvo” (García Berrio, 2006, p. 275a).

autor advierte al lector curioso que, “si por ventura [...] eres poeta y llegare a tus manos (aunque pecadoras) este *Viaje*, si te hallares en él escrito y notado entre los buenos poetas, da gracias a Apolo por la merced que te hizo, y si no te hallares, también se las puedes dar” (*Viaje del Parnaso*, p. 10), por cuanto parece señalarle que se trata de una sátira poética. Como quiera que sea, los prólogos de las *Novelas ejemplares*, de *Ocho comedias y ocho entremeses* y del *Ingenioso caballero* exhiben a cara descubierta y con subido orgullo su condición genérica. Al margen de todos queda el de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en el que brilla por su ausencia su afiliación discursiva, quizás porque el lector atento ya estaba en conocimiento de ello merced a los anuncios que de la obra había realizado su autor en prólogos y dedicatorias previas, en especial en el de las *Novelas ejemplares* en donde aseguraba que “se atreve a competir con Heliodoro” (p. 19) y en la dedicatoria al Conde de Lemos de la segunda parte del *Quijote* en donde lo conceptualiza o considera genéricamente como un libro “de entretenimiento” (*Don Quijote*, II, p. 679), quizás porque tiene más trazas de epílogo y de despedida que de otra cosa.

En la segunda sección del prólogo de *La Galatea* el autor destaca la “inclinación que a la poesía siempre” ha tenido:

Mas, pues a ninguno toca satisfacer a ingenios que se encierran en términos tan limitados, solo quiero responder a los que, libres de pasión, con mayor fundamento se mueven a no admitir las diferencias de la poesía vulgar, creyendo que los que en esta edad tratan della se mueven a publicar sus escritos con ligera consideración, llevados de la fuerza que la pasión de las composiciones propias suele tener en los autores dellas; para lo cual puedo alegar de mi parte la inclinación que a la poesía siempre he tenido y la edad que, habiendo apenas salido de los límites de la juventud, parece que da licencia a semejantes ocupaciones. (*La Galatea*, p. 14)

Se trata de la primera piedra en la construcción de su imagen de escritor que prólogo a prólogo irá esculpiendo hasta darla por rematada. Así, en el de la Primera parte del *Quijote* el escritor se escribe escribiendo, se retrata en el acto mismo de escribir: “Muchas veces tomé la pluma para escribille [el prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío” (*Don Quijote*, I, p. 11). En el de las *Novelas ejemplares*, autor ya famoso, ofrece su retrato literario, el de escritor de determinadas obras, entre las que no menciona el teatro, que reserva para el de *Ocho comedias y ocho entremeses*: “Este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño” (*Novelas ejemplares*, pp. 16-17). En el de *Ocho comedias y ocho entremeses*, en efecto, no solo destaca su faceta de autor cómico o dramático, sino que se introduce con un preponderante papel en la historia del teatro español que arranca con Lope de Rueda y tiene la provocación de presentar las últimas dieciséis piezas que ha compuesto para la censura de los aposentos y así el lector “vea despacio lo que pasa apriesa y se disimula o no se entiende cuando las representan” (“Adjunta al *Parnaso*”, p. 135) y pueda juzgar libremente si son “las mejores del mundo o, a lo menos, razonables” (*Comedias y tragedias*, p. 14). En los prólogos de la Segunda parte del *Quijote* y del *Persiles* brinda dos de las caras del escritor famoso: la del que tiene que defender la creación de su imaginación de quien se ha apropiado vilmente de ella, ese que “se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona” (*Don Quijote*, II, p. 673), y la del encuentro con sus admiradores, encarnados en el estudiante pardal. En este sentido merece la pena recordar la “Adjunta al *Parnaso*”, en que acaece –como queda dicho– el encuentro del escritor con su seguidor Pancracio de Roncesvalles; la Aprobación de *La segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, firmada por el licenciado Márquez Torres, que refiere la anécdota de la visita del embajador de Francia y su séquito,

admiradores profesos de *La Galatea* y las *Novelas ejemplares*, que se quedan sorprendidos de la pobreza en que vive autor tan renombrado y del trato que le dispensa su patria; y la dedicatoria al Conde de Lemos de la segunda parte del *Quijote*, en que el escritor cuenta a su señor la salida del embajador de China de querer abrir un colegio en que se enseñe español con el *Quijote* como libro de texto y Cervantes como director.

La tercera sección se centra, en palabras de Juan Montero y Escobar Borrego (Cervantes, 2014: 12, n. 29), en lo que constituye el eje conceptual del prólogo, que es “la apología de la lengua española y de su capacidad para ganar nuevos espacios estéticos e intelectuales para la creación literaria, en consonancia con lo que defendían Ambrosio de Morales y Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso o fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*”:



Demás de que no puede negarse que los estudios desta facultad (en el pasado tiempo, con razón, tan estimada) traen consigo más que medianos provechos, como son *enriquecer el poeta considerando su propia lengua y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe para empresas más altas y de mayor importancia, y abrir camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tienen campo abierto, fértil y espacioso, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad y elocuencia, pueden correr con libertad, descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sotiles y levantados que en la fertilidad de los ingenios españoles la favorable influencia del cielo con tal ventaja en diversas partes ha producido, y cada hora produce en la edad dichosa nuestra, de lo cual puedo ser yo cierto testigo, que conozco algunos que, con justo derecho, y sin el empacho que yo llevo, pudieran pasar con seguridad carrera tan peligrosa.* (*La Galatea*, pp. 14-15)

Una loa de la lengua común de la calle que es o que tiene que ser también la lengua elegante del entretenimiento y el ocio; una ponderación de la ciencia de la poesía que se desgrana a cada poco en el curso del decurso del texto y que culmina en el canto de Calíope. Un panegírico que no se concluirá sino en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, cuando reivindique un estatuto privilegiado para la literatura, para la ficción, para la novela, en la vida del hombre como un honesto pasatiempo y una experiencia de placer estético, que esconde la más alta ambición intelectual, puesto que es al mismo tiempo una experiencia moral y cognoscitiva; una alternativa tan legítima como válida de conocimiento que indaga acerca del misterio del ser humano, sobre su posición en la historia y en la sociedad, desde la libertad y la imaginación: “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 efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines” (*Novelas ejemplares*, p. 18).

En la cuarta sección comenta que, tras mucho pensarlo y sortear las reticencias y precauciones oportunas, ha decidido dar a la curiosidad de los lectores su libro: porque “para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento”:

Mas son tan ordinarias y tan diferentes las humanas dificultades, y tan varios los fines y las acciones, que unos, con deseo de gloria, se aventuran; otros, con temor de infamia, no se atreven a publicar lo que, una vez descubierto, ha de sufrir el juicio del vulgo, peligroso y casi siempre engañado. Yo, no porque tenga razón para ser confiado, he dado muestras de atrevido en la publicación deste libro, sino porque no sabría determinarme destos dos inconvenientes cuál sea el mayor: o el de quien con ligereza, deseando comunicar el talento que del cielo ha recibido, temprano se aventura a ofrecer los frutos de su ingenio a su patria y amigos, o el que, de puro

escrupuloso, perezoso y tardío, jamás acabando de contentarse de lo que hace y entiendo, tiniendo solo por acertado lo que no alcanza, nunca se determina a descubrir y comunicar sus escritos. De manera que, así como la osadía y confianza del uno podría condenarse por la licencia demasiada, que con seguridad se concede, asimesmo el recelo y la tardanza del otro es vicioso, pues tarde o nunca aprovecha con el fruto de su ingenio y estudio a los que esperan y desean ayudas y ejemplos semejantes para pasar adelante en sus ejercicios. Huyendo destos dos inconvenientes, no he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento. (*La Galatea*, pp. 15-16)

Versa, pues, acerca del tópico de la “afectada modestia”, sobre el que el autor impone su “yo poderoso” y la satisfacción personal del producto de su imaginación. Un tópico que hará trizas en los prólogos subsiguientes para aseverar sin ambages su peculiar condición de “raro inventor”, llegando incluso a afirmar que es el primer novelador en lengua castellana.

En la quinta y última sección comenta una cuestión del libro que pone en manos del lector y que tiene que ver con la verosimilitud y el principio del decoro, entendido como la adecuación entre el sujeto, el tema del que habla y el registro elegido para tratarlo: los pastores que hablan de filosofía no son tales:

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en alguna de sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así, *no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas, advirtiendo, como en el discurso de la obra alguna vez se hace, que muchos de los disfrazados pastores della lo eran solo en el hábito, queda llana esta objeción.* Las demás que en la invención y en la disposición se pudieren poner, discúlpelas la intención segura del que leyere, como lo hará siendo discreto, y la voluntad del autor, que fue de agradar, haciendo en esto lo que pudo y alcanzó; que, ya que en esta parte la obra no responda a su deseo, otras ofrece para adelante de más gusto y de mayor artificio. (*La Galatea*, p. 16)

Y, en efecto, detrás de la careta ficcional de determinados pastores se ha querido encontrar a determinadas personas históricas, siguiendo lo hecho por Jorge de Montemayor en *La Diana*, entre los que estaría el mismo Cervantes. Jordi Gracia (2016: 119-123) ha llegado incluso a suponer que las contrariedades de Lauso y su relación de amor con Silena no son más que la ficción de la realidad de las del autor y su *affaire* sentimental con Ana de Villafranca. “Todo puede ser”, como diría Sancho, y, aunque ayuda en parte a descifrar algunas cuestiones de la novela, no la hacen estética ni literariamente mejor y, por supuesto, no pueden ser extrapoladas a la vida. Es importante señalar, por otro lado, que Cervantes aquí está estableciendo ya una distinción entre los pastores literarios y los pastores reales; una discriminación que se ahondará en otros textos posteriores, principalmente en el *Ingenioso hidalgo*, tanto en el “donoso escrutinio” de la biblioteca de don Quijote al mencionar *El pastor de Filida* (“no es este pastor –dijo el cura–, sino muy discreto cortesano” [*Don Quijote*, I, VI, p. 93]) como en los episodios de Marcela y de la bella Leandra; en *El coloquio de los perros*, en donde Berganza no solo desmitifica el idealismo genético de la bucólica al comparar los libros que “trataban de pastores y pastoras” que leía la dama de su amo con la realidad del hato en que labora guardando el ganado, sino que ahí comprueba de primera mano que “los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar” (*Novelas ejemplares*, pp. 552-557, las citas en las pp. 552 y 557); y en el *Ingenioso caballero*, con la “fingida Arcadia” y con los

proyectos pastoriles de don Quijote y Sancho, que se dan de bruces con la realidad de la pira de los seiscientos “señores y descomedidos puercos” que, “sin tener respeto a la autoridad de don Quijote, ni a la de Sancho, pasaron por cima de los dos, deshaciendo las trincheras de Sancho y derribando no solo a don Quijote, sino llevando por añadidura a Rocinante” (*Don Quijote*, II, LXVIII, p. 1290).

Al final de la sección, alude, aunque sin concretizar, a obras futuras (“otras ofrece para adelante de más gusto y de mayor artificio”), entre las cuales quizás la continuación de *La Galatea* que se menciona en el cierre del libro VI. Se trata de un uso de autopromoción que explotará con mayor solvencia en todos los prólogos y las dedicatorias, a partir del de las *Novelas ejemplares*.

## EPÍLOGO

“Al perturbar la tradicional *captatio benevolentiae* por una narración en primera persona, al esbozar una perspectiva retrospectiva en la que se confunden autor, narrador y protagonista, al facilitar la emergencia de una vida individual mediante una permanente «mise en scène» de sí, estos siete textos liminares echan finalmente los cimientos de aquel «pacto» que, desde Torres Villarroel y Jean Jacques Rousseau, el relato autobiográfico va sellando con sus lectores: buen indicio, entre otros tantos, de la llamada «modernidad» de Cervantes”. Sirvan estas palabras de Jean Canavaggio (2000: 72) para rendirle un pequeño tributo a él, cervantista sin par, y para cerrar este discurso sobre el prólogo de *La Galatea*, que es algo más que el primero de un prologuista excepcional.

## Bibliografía

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2009) *Escritura desatada: poética de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ALTAMIRANO, Magdalena (2020) *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el Romancero*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- ÁLVAREZ, Emiliano (2019) *La poesía, señor hidalgo... Funciones de la poesía en el Quijote*, México, Universidad de Guanajuato.
- ARATA, Stefano (2002) *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS.
- BAENA, Julio (2009) “La muerte al salir del texto: prólogos, cuentas y cuentos en Cervantes”, en Georgina Dopiko y Francisco Layna Ranz, eds., *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Polifemo, pp. 153-176.
- BLECUA, Alberto (2006) *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica.
- CANAVAGGIO, Jean (1983) “Introduction générale”, en *Théâtre espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle*, ed. Robert Marrast, Paris, Gallimard, pp. XVII-LVII.
- (2000) *Un mundo abreviado. Aproximación al teatro áureo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- (2001) *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2015) *Cervantes*, trad. de Mauro Armiño, Barcelona, Espasa.

- CARRASCÓN, Guillermo (1991) "En torno a la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*", *Anales Cervantinos* 29, pp. 167-178.
- CASTRO, Américo (1957) *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- CERNUDA, Luis (2005) "Cervantes poeta", en *La Generación del 27 visita a don Quijote*, pról. de Jenaro Talens, selección de Jesús García Sánchez, Madrid, Visor, pp. 237-245.
- CERVANTES, Miguel de (2001) *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Est. prel. de Javier Blasco, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2014), *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi.
- (2015a) *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. por Francisco Rico, Madrid, RAE, 2 vols.
- (2015b) *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Canseco coord., Madrid, RAE. (2014), *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi.
- (2016a) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera, Fernando Romo Feito y Margarita Cuiñas, Madrid, RAE.
- (2016b) *Poesía*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- (2017) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, pról. de Isabel lozano Renieblas, notas de Carlos Romero Muñoz e Ignacio García Aguilar, Madrid, RAE.
- (2019) *Información de Argel*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- CLOSE, Anthony (1993) "A Poet's Vanity", *Cervantes* 13, pp. 31-63.
- CUÉLLAR, Ricardo (2005) "Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes", *Literatura: teoría, historia, crítica* 7, pp. 159-186.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, Ignacio (2019) *Juegos cervantinos*, Madrid, Sial Pigmalión.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002) *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- EGIDO, Aurora (1985) "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón* 30, pp. 43-77.
- GAOS, Vicente (1987) "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, 2 vols., Madrid, Castalia, I, pp. 7-37.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2006) *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas poéticas" de Cascales*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gérard (2001) *Umbrales*, trad. de Susana Lage, Madrid, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2001) *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2010) *La "Epístola a Mateo Vázquez": historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GRACIA, Jordi (2016) *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*, Madrid, Taurus.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1973) *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974) *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos.

- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2016) *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*, Madrid, Edaf.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2010) *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Barcelona, Bellaterra.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2009) *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2004) "Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*", en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Asociación de Cervantistas, pp. 651-676.
- (2005) "Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Miguel de Cervantes", *Mapocho* 57, pp. 55-88.
- MATAS CABALLERO, Juan (2016) "La poesía de Cervantes entre tradición y modernidad con Góngora de fondo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 92, pp. 325-348.
- MOLHO, Maurice (2005) *De Cervantes*, París, Editions Hispaniques.
- MONTERO REGUERA, José (2021) *Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista*, Madrid, Sial Pigmalión.
- (2023) "Defensa e ilustración de la poesía de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 99.2, pp. 313-340.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2018) "Cervantes, *novelliere*", *Boletín de la Real Academia Española* 98.317, pp. 177-196.
- OJEDA CALVO, María del Valle (2013) "Apuntes sobre Giraldis Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI", *Critica letteraria* 159-160, pp. 645-673.
- PIRAS, Pina Rosa (2014) *La "Información en Argel" de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957) *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, CSIC.
- (2003) *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RICO, Francisco (2005) *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Destino.
- RILEY, Edward C. (2000) *Introducción al "Quijote"*, trad. de Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica.
- RIVERS, Elias L (1974) "Cervantes' Art of the Prologue", en Josep M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, pp. 167-171.
- ROJAS, Ricardo (1916) *Poesía de Cervantes*, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos.
- ROMO FEITO, Fernando (2001) "Cervantes ante la palabra lírica", en Antonio Bernat (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 1063-1088.

- ROMO FEITO, Fernando (2019) "La idea de la poesía en Cervantes: un problema de interpretación", en Rafael González Cañal y Almudena García González, eds., *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-23.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2006) *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- SÁNCHEZ, Alberto (1992) "Aproximación al teatro de Cervantes", *Cuadernos de teatro clásico* 7, pp. 11-30.
- SÁNCHEZ SEMPERE, Irene (2021) "Cervantes a través de sus prólogos. El juego de voces dentro y fuera de la ficción", *Atalanta* 9.1, pp. 52-90.
- SANTA-AGUILAR, Sara (2021) *El Aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- SLIWA, Krzysztof (1999) *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, EUNSA.
- SOCRATE, Mario (1974) *Prologhi al "Don Chisciotte"*, Venecia / Padua, Marsilio.
- SOLER, Isabel (2016) *Miguel de Cervantes: los años de Argel*, Barcelona, Acantilado.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2000) *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC.
- VEGA, Lope de (2007) *El laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

