

# lexis

Vol. XXXII (2) 2008

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

## “Como es uso y costumbre”: el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes\*

Fernando Rodríguez  
*University of North Carolina at Chapel Hill*

### RESUMEN

En el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613), Miguel de Cervantes señalaba que hubiera preferido colocar su retrato en la primera página de su libro antes que escribir dicho prólogo, ya que esta práctica editorial era “uso y costumbre” en su época. Este artículo analiza el diálogo intertextual entre la práctica de la éfrasis o “retrato hablado” que ejecuta Cervantes en el prólogo mencionado y el retrato grabado que coloca Mateo Alemán en cada una de las dos partes del *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604). Se busca de esa forma iluminar la relación establecida entre un aspecto de la manufactura del libro y el texto mismo, así como su carácter de estrategia discursiva para ambos narradores auriseculares.

*Palabras clave:* Miguel de Cervantes - Mateo Alemán - retrato de autor - novela

### ABSTRACT

In the prologue of his *Novelas ejemplares* (1613), Miguel de Cervantes says that he would have preferred to place his portrait on the opening page

---

\* La versión en inglés de este trabajo fue presentada en la conferencia anual de la Renaissance Society of America (RSA) realizada en Chicago en abril de 2008. Agradezco a Lucia Binotti por su inestimable lectura crítica durante la elaboración del texto y a Carmela Zanelli por haberme introducido, hace ya algún tiempo, en el estudio de Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*.

of the book, rather than writing its prologue, since the former editorial practice was “uso y costumbre” in his age. This article analyses the intertextual dialogue between the “spoken portrait” written by Cervantes in his prologue and the engraved portrait of Alemán in both parts of *Guzmán de Alfarache* (1599 and 1604). I intend to study the relationship between the process of book manufacturing and the text itself, as well as the discursive devices underlying this operation.

*Keywords:* Miguel de Cervantes - Mateo Alemán - Author's Portrait - Novel

En el prólogo de las *Novelas ejemplares* ([1613] 1982) Miguel de Cervantes señalaba que hubiera preferido presentar su retrato grabado en la primera página en vez de escribir dicho texto preliminar, ya que esta práctica editorial era, según él mismo lo afirma, “uso y costumbre” de su época, tomada de la tradición humanista del siglo inmediatamente anterior. Cervantes debía referirse a los retratos de dos contemporáneos y rivales suyos: a los varios que estampó Lope de Vega en obras suyas por aquellos años (*La Arcadia* de 1598, el *Isidro* de 1599 o la *Jerusalén conquistada* de 1609) y al de Mateo Alemán en su exitosa novela *Guzmán de Alfarache*; pero en especial a este último en razón de la competencia que Alemán y el alcalaíno establecieron en el panorama de la narrativa aurisecular. A inicios del siglo XVII, Cervantes y Mateo Alemán proponían dos proyectos literarios bien distintos y contrapuestos que abrieron dos cauces en la narrativa española del siglo XVII. Con su *Guzmán de Alfarache*, el sevillano daría pie a una larga serie de imitadores que levantaron el edificio literario que conocemos como la novela picaresca. Por su parte, Cervantes con las *Novelas ejemplares* provocó similar ola de epígonos instituyendo lo que la crítica ha denominado novela cortesana, la versión española de un género que hasta antes de Cervantes se consideraba extranjero: la *novella* venida de Italia.

En este trabajo nos ocuparemos de analizar el diálogo que se puede mantener entre la práctica de la éfrasis o “retrato hablado” que ejecuta Cervantes en el prólogo mencionado y el retrato grabado que coloca Alemán en cada una de las dos partes de su ambicioso *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604). Pretendemos de esa forma ilu-

minar la relación establecida entre un aspecto de la manufactura del libro, como lo era la introducción de un retrato del autor, y el texto mismo, así como su carácter de estrategia discursiva para ambos narradores auriseculares. En realidad, el empleo del retrato autorial se enmarca en el conjunto de prácticas editoriales típicas del Siglo de Oro. De allí la necesidad de reflexionar sobre el vínculo que se establece entre la narrativa de la época y su medio de difusión por defecto: la imprenta.

A diferencia de géneros literarios como la poesía o el drama, que prescindían de las letras de molde y que solo se publicaban por lo regular tardíamente o a veces nunca, la narrativa en el Siglo de Oro se había inclinado bien pronto hacia el mercado del libro. No escasean las ediciones fraudulentas de los *best-sellers* de la época, como lo fueron el *Guzmán de Alfarache* o *Don Quijote de la Mancha*, de parte de impresores con gran ánimo de lucrar con obra ajena. Ciertamente persistió, aunque fue minoritaria, la circulación manuscrita de las narraciones extensas; mayormente esto obedecía a cuestiones de censura hacia obras que exponen posturas heterodoxas frente a la religión: tal es el caso del *Viaje de Turquía* y de otras obras erasmistas de la primera mitad del XVI (que circulaban, por ende, anónimas), así como, al menos en el terreno de la hipótesis (Rico 1989: 96-97), del *Lazarillo de Tormes* tras su inclusión en el índice de libros prohibidos en 1559 hasta su relanzamiento en versión *castigada*, es decir, con supresión de fragmentos anticlericales, de la mano del *Guzmán de Alfarache*. Un caso interesante de circulación manuscrita en pleno siglo XVII lo configura el *Buscón* de Francisco de Quevedo, que, como si de una comedia al uso se tratase, se publicó casi dos décadas después de su primera redacción. La razón probablemente obedeciera a la actitud del propio Quevedo ante su poesía, la cual fue renuente a publicar durante buena parte de su vida; aunque sí dio a luz otras obras suyas en prosa de diversa índole (tratados políticos, históricos, pastiches cómicos, etc.).

Dejando de lado los casos excepcionales que hemos mencionado, podría afirmarse que en el siglo XVII español se escribe narrativa para publicarla, con todo el provecho económico que devino no

tanto a los autores (que recibían una cantidad modesta) como sí a los editores e impresores, quienes arriesgaban su capital. El escritor se quedaba prácticamente solo con la satisfacción (grande) de ver su nombre y sus obras en letras de molde. No obstante, su participación en el proceso editorial era, por lo general, activa: las limitaciones materiales de la edición (cuya tirada más alta rondaba el millar y medio de ejemplares<sup>1</sup>) sumadas a las transformaciones que podía sufrir el texto original en su tránsito hacia el impreso (erratas, pérdidas de folios, etc.) facilitaban y a la vez exigían al autor diligente que interviniera en el proceso de publicación (Micó 2000: 152).

Una diferencia que hace patente la imprenta en el Siglo de Oro es la que se establece entre el “escritor” y el “autor”. Mientras el “escritor” es un aficionado, un diletante, para quien escribir es una actividad secundaria o un pasatiempo (piénsese en Garcilaso de la Vega escribiendo sonetos en medio de campañas militares), el “autor” configura una instancia particular que dota de organicidad al discurso literario que contiene el libro (Gutiérrez 2005). Es el autor o la “función autor”, quien otorga unidad a la escritura y permite que hablemos de una “obra” ligada a un nombre propio (Foucault 1984: 103-111). El proceso por el cual el “escritor” busca hacerse “autor”, o sea un creador original, de una obra específica y única, se ha vinculado estrechamente con el papel que desempeñó la imprenta (por eso los manuscritos solían circular anónimos), pero se trata de un proceso lento que empieza a finales de la Edad Media, poco antes del invento de Gutenberg. Recuérdense que durante el alto medievo había imperado la reunión de textos inconexos, misceláneos (en la tradición de la glosa o el centón), pues no se manejaba entonces un criterio de clasificación a partir de la unidad que otorga un nombre propio. Solo entre los siglos XIV y XV se empieza a establecer la unidad textual en función de la singularidad de un autor (Chartier 2000: 103-104). En este proceso de consolidación

---

<sup>1</sup> Tal es la cantidad promedio que se extrae del análisis de la documentación con la que se cuenta, según lo señala Rico (2005: 390-392) en una magna investigación de lectura obligatoria para el conocimiento real de la transmisión impresa y de los avatares editoriales en el Siglo de Oro.

del concepto moderno de “autor” cumple un rol básico el retrato autorial, que se popularizó en libros impresos entre los siglos XVI y XVII, en buena parte favorecido por la nueva tecnología editorial. En general, como señala Pierre Civil:

La pratique de l’effigie gravée de l’auteur —même si nous ne connaissons pas tous les ressorts qui la motivent— répond, en partie au moins, à des exigences d’ordre commercial. Dans sa dimension illustrative, elle vise à valoriser l’ouvrage, à le singulariser, à le protéger en l’authentifiant (1992: 57).

Dado que todo “escritor” de narrativa requería de las letras de molde para ser “autor”, solía estar familiarizado con el mundo de las prensas. El sevillano Mateo Alemán, por consiguiente, no era un ignorante en lo que al valor de lo impreso se refiere.<sup>2</sup> Recordemos que la impresión de su *Vida de San Antonio de Padua* (1604) se hace en su propia casa y que el texto se imprimía conforme él avanzaba su escritura (Micó 2000: 152). En esta hagiografía, así como en su magistral *Guzmán de Alfarache* y sus dos libros posteriores, publicados ya en México, la *Ortografía castellana* (1609) y los *Sucesos de Fray García Guerra, arzobispo de México* (1613), Alemán incluyó su retrato grabado (en algunas ediciones en cobre y en otras en madera). Sin embargo, de todas las obras mencionadas, la única que obtuvo una repercusión mayúscula fue el *Guzmán de Alfarache*. Entre sus contemporáneos, el nombre de Alemán se asociaba mayormente con este libro, en tanto los otros, salvo el *San Antonio de Padua*, no tuvieron reediciones en su siglo.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> José María Micó ha recordado que existe un documento del año 1600 que menciona a un Mateo Alemán impresor. Como él mismo lo señala, hay quienes postulan que se trataría de un homónimo, pero se especula también que el sevillano bien pudo imprimir él mismo su *opera prima*: la traducción de dos *Odas de Horacio* (Micó 2000: 167).

<sup>3</sup> De hecho, esta hagiografía contó con al menos cuatro ediciones, catalogadas por R. Foulché-Delbosc, entre 1604 y 1608, muestra de la vigencia de un género textual que ahora no goza de tanta atención. Solo las dos primeras, publicadas en Sevilla (1604 y 1605), llevan el retrato, grabado en madera, de Alemán. A propósito de los grabados en madera, señala acertadamente el hispanista francés que no son más que copias mediocres de los hechos en cobre (Foulché-Delbosc 1918: 556).

En términos de crítica textual, la presencia del grabado en el *Guzmán de Alfarache* asegura la fidelidad del texto, por lo cual funcionaba como un “sello de garantía” de la edición y así debió proponérselo el autor, para contrarrestar las ediciones fraudulentas (Micó 2000: 153). No era el sevillano el primero en apelar a este recurso. Ya Alonso de Villegas, autor de un *Flos Sanctorum* (1588), coloca en la décima edición de su libro un retrato suyo para certificar a los lectores que se trata de una edición autorizada por él, en oposición a las muchas pirateadas y plagadas de errores, indicando en la leyenda al pie de su imagen que “este retrato [...] es como firma mía” (cit. en Civil 1992: 53).

Pero además de cumplir la función de legitimar el texto, nuestro autor pretende, mediante su retrato, otorgarse una autoridad de índole literaria. Hay en Alemán el propósito de perennizarse a través de una imagen fija que se presta a ser leída como un emblema.<sup>4</sup> En los últimos años del XVI la técnica del grabado en cobre había permitido expresar con mayor precisión una imagen artificiosa, esmerada, con frontispicios y adornos (Civil 1992: 51). Es en estos años cuando Alemán debió hacerse el grabado en cobre que colocó en la *princeps* de la primera parte del *Guzmán* (Madrid, Várez de Castro, 1599), el cual responde a esta tendencia de composición compleja. El autor aparece flanqueado por un escudo nobiliario a la izquierda y una empresa a la diestra, hacia la cual señala su índice derecho, cuyo mote reza: “Ab insidiis non est prudentia”.<sup>5</sup> Basta conocer el

<sup>4</sup> Gran contraste frente al empleo del retrato que hace Lope de Vega, quien a lo largo de su vida va cambiando de imagen autorial en función de su propia evolución como autor (su caso es estudiado por Carreño 2007). Alemán, en cambio, sigue usando el mismo retrato aparecido en 1599 (cuando tiene 52 años) hasta su última obra conocida, los *Sucesos*, catorce años después (con 66 años), aunque con unas pequeñas arrugas en la frente y en los ojos, para señalar levemente el paso del tiempo (Navarro Tomás 1950: XV).

<sup>5</sup> El mismo Alemán, en la voz de su pícaro protagonista, lo romancea: “Todos y cada uno por sus fines quieren usar del engaño, contra el seguro dél, como lo declara una empresa, significada por una culebra dormida y una araña, que baja secretamente para morderla en la cerviz y matarla, cuya letra dice: ‘No hay prudencia que resista al engaño’. Es disparate pensar que pueda el prudente prevenir a quien le acecha” (II, I, VIII, 135). Todas las citas del *Guzmán de Alfarache* se realizan indi-

origen judío de Alemán para afirmar la falsedad del escudo. Entonces, ¿qué nos quiere decir Alemán? ¿Que nos prevengamos acaso de su propia obra? ¿De las palabras de su protagonista, un delincuente condenado a galeras que nos narra su propia vida? ¿De las suyas? Joseph Silverman quiso encontrar en el retrato, siguiendo las ideas de Américo Castro, un “retrato de la España *dualmente conflictiva* de los siglos XVI y XVII” (1969: 37).

No es este el lugar para discutir las diversas interpretaciones que ha merecido el *Guzmán de Alfarache*, por lo que, ciñéndonos al retrato, conviene resaltar el sentido de autorrepresentación que transmite. Hay que considerar que el retrato, tal cual, se incluyó también, como dijimos antes, en obras suyas menos complejas en lo que a su mensaje se refiere, como la *Ortografía castellana*, donde intentaba reformar la manera de escribir, simplificando el alfabeto y proponiendo una letra más, o el *San Antonio de Padua*, una hagiografía, así como el panegírico a la obra de su protector en México, el arzobispo Fray García Guerra.

Un revisión somera de retratos de autores literarios de la segunda mitad del XVI (Joan Timoneda, Alonso de Ercilla, Juan Rufo, Gutierre Cetina), algunos de los cuales pudo conocer Alemán, nos permite observar que ha seguido la tendencia en el vestido (casi todos usan el cuello de lechuguilla, de moda por entonces), pero ha ampliado notoriamente el espacio de composición, que solía ser ovalado imitando una medalla, para agregar los elementos emblemáticos. Ha renunciado a la corona de laurel, que no tiene que ver exclusivamente con la producción en verso, ya que Timoneda la luce frente a una obra, como el *Sobremesa y alivio de caminantes*, escrita en prosa.<sup>6</sup>

---

cando en romanos la parte (I para la de 1599 y II para la de 1604), el libro (cada parte está dividida en tres libros) y el capítulo correspondientes, y en arábigo el número de página que corresponde a la edición que figura en nuestra bibliografía.

<sup>6</sup> Los laureles tampoco tienen que ver obligatoriamente con la desaparición física del autor. Timoneda aparece laureado estando vivo. Cetina, en cambio, sí llevaba algunas décadas de fallecido cuando lo retrata Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, obra que empezó en 1599 y culminó en 1644. Los laureles de Timoneda, en todo caso, apuntan al propósito de este de autoconfigurarse como poeta, aunque no destacase por



Renuncia igualmente a algún tipo de leyenda que feche el retrato o lo elogie. ¿A qué puede obedecer este distanciamiento?

Mateo Alemán fue un novelista de una sola novela. Sin desmerecer la calidad literaria indiscutible del *Guzmán de Alfarache*, queda claro que su autor era, ante todo, un moralista y un reformador, próximo a un grupo de eminentes letrados como Alonso de Barros, Cristóbal Pérez de Herrera y Hernando de Soto, el grupo de los “tacitistas” que proponían la “verdadera razón de estado” (adoptada de una corriente de pensamiento venida de Italia) para la reforma del gobierno de España, cuya decadencia se veía venir.<sup>7</sup> El retrato es un homenaje también a esa vocación reformista de Alemán. En su mano izquierda sujeta un libro en cuyo canto se lee “Cor.Ta.”, es decir, “Cornelio Tácito”, el autor que caracteriza al círculo reformista al que Alemán pertenecía.<sup>8</sup> Su rostro es serio, aunque sin caer en lo grave, de hombre de mediana edad, ni gordo ni flaco. Flanqueado por el escudo y el emblema, su retrato más que el de un escritor asemeja el de un letrado humanista. Como queda evidente, la suma de elementos alrededor de su figura nos sitúa más allá de la tradición en torno al retrato de autor que ya existía en España.

Dentro de estos márgenes de lectura, se desprende otra función bien específica que cumple el retrato dentro del libro, estrechamente ligada con la manera en que ha de leerse el *Guzmán de Alfarache*. Dentro de la novela, la escritura autobiográfica del protagonista genera un desdoblamiento: el delincuente que fue y el asceta (o desen-

---

su originalidad, ya que su labor era más bien la de compilador de romances y de versos menudos.

<sup>7</sup> Recojo aquí, como lo haré más adelante, algunas ideas de la tesis de Michel Cavillac sobre el *Guzmán de Alfarache* en su excelente *Pícaros y mercaderes* (Cavillac 1994). La relación específica entre Alemán y Pérez de Herrera, así como la influencia de este último en su visión del problema de la mendicidad, se presenta en la introducción del mismo Cavillac a su edición del *Amparo de pobres* de Pérez de Herrera (Cavillac 1975: CXLVI-CXLVIII).

<sup>8</sup> El descubrimiento de este nombre abreviado es mérito de Foulché-Delbosc (1918: 556), pues antes de él la crítica leía “C. Orta”, identificándolo con el apellido de un pintor sevillano, un tal Orta, presunto autor del retrato. En realidad el grabador es Pedro Perret, cuyo nombre aparece en el escritorio o bufete en el que yace el libro de Cornelio Tácito.

gañado) que es ahora. En otras palabras: contamos con la visión del pasado, la que da cuenta de las bellaquerías cometidas, y la visión del presente, la que sermonea respecto de la conducta errada. Esta dicotomía la revelaba el mismo Mateo Alemán en su prólogo al “discreto lector”: “Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo” (I, Del mismo al discreto lector, 111). El lector debía entonces trascender la superficialidad de la *conseja* o anécdota picaresca (que es, al fin y al cabo, una “mentira” en términos de la época) y asimilar el *consejo* o prédica que se desprendía de la misma. De allí que el *Guzmán* se defina como una “poética historia” (I, Declaración para el entendimiento deste libro, 113), en términos neoristotélicos: un relato particular (materia del discurso histórico) que postula una verdad universal (finalidad del discurso poético). Tal es la forma en que Alemán postulaba que debía leerse su novela, como un equilibrado cóctel de *consejas* a flor de piel y *consejos* en su médula. Pues bien, el retrato grabado que abre el *Guzmán de Alfarache* exige que el lector realice una operación similar: que advierta el artificio detrás de la apariencia. El autor invoca al lector a que fije su atención no tanto en el vistoso escudo nobiliario como en el emblema, cuyo mensaje moral le resultará la mejor introducción a la novela que va a leer. En el grabado la imagen propiamente dicha cumple el papel de la *conseja*, lo aparente, que encierra también un *consejo*, una verdad útil para el lector. Mateo Alemán no deseaba que el lector contemplara su retrato como un mero gesto de vanidad o de endiosamiento, sino que reparase en el mensaje cifrado que este postulaba, el cual debía ser su puerta de acceso al universo narrativo del *Guzmán*, que el mismo protagonista nos describirá en estos términos, haciendo alusión, precisamente, al emblema que figura en su retrato grabado:

Es cuento largo tratar desto. Todo anda revuelto, todo apriesa, todo marañado. No hallarás hombre con hombre, todos vivimos en asechanza los unos con los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que hallándola descuidada se deja colgar de un hilo y asiéndola de la cerviz, la aprieta fuertemente, no apartándose della hasta que su ponzoña la mata (I, II, IV, 298).

En un mundo caótico como el que se representa en el *Guzmán de Alfarache*, el pícaro se presentaría como, aparentemente, un pecador más, pero que puede brindar información de primera mano sobre la maldad y los peligros que le esperan al lector en una sociedad enferma. Mediante esta referencia, Alemán remite a su lector a las páginas iniciales del libro, a contemplar su retrato grabado, sacándolo de la ficción por un momento y resaltando la intencionalidad de la representación icónica en relación con el texto literario.

Situados en las páginas iniciales del impreso, los retratos de autor se asimilan a los discursos preliminares o paratextos (Civil 1992: 54). De tal forma, poniendo en diálogo esta autorrepresentación de Alemán y la propuesta novelística plasmada en el *Guzmán de Alfarache*, se extrae una forma de concebir los “libros de entretenimiento”, tal como se denomina a la narrativa de ficción en el Siglo de Oro, bien particular. Alemán propone en su novela una ficción *útil* para el lector, que lo llame a la reflexión sobre el problema de la salvación y los males que aquejan España (la corrupción, la mendicidad, la falta de comercio, etc.). Para ello, el autor recogió un caudal humanístico enorme que permite a su protagonista, el pícaro Guzmán, asumir la máscara tanto de predicador como de bufón, aunando el *prodesse* y el *delectare* de raíz horaciana. Como lo ha demostrado Michel Cavillac (1994), el *Guzmán de Alfarache* es un alegato contra las ínfulas aristocráticas que han llevado al país a la crisis inflacionaria y un llamado a la dignificación de una incipiente burguesía mercantil. En suma, la obra de Alemán “da testimonio de un novelista hondamente *comprometido* con la sociedad de su tiempo” (Cavillac 1994: 7). Alemán excede ampliamente los horizontes de lectura atribuibles a otros narradores de su tiempo. Es comprensible por ello que nuestro autor intente desmarcarse de la tradición literaria previa también a través de su retrato, el cual podría considerarse, por tal razón, “desafiante” (Márquez Villanueva 1995: 250). No obstante, este armoniza, a partir de su significación, con la imagen de autor que postulaba un libro como el *Guzmán de Alfarache*.

La propuesta novelística plasmada en el *Guzmán*, la de una literatura de ficción cargada de moralidades y mensaje reformista, parece

haber dejado en Cervantes una huella profunda. En primera instancia, puede haber sido su gran motivación para escribir *Don Quijote de la Mancha*, obra que Américo Castro consideraba como una reacción al *Guzmán de Alfarache* (1971: 67). Para Márquez Villanueva, por su parte, “toda su obra novelística [de Cervantes] posterior a *La Galatea* se halla marcada más o menos de cerca por la meditación de aquella ruptura [la que representa el *Guzmán*] y de su propio papel o espacio de maniobra en la periferia de la misma” (1995: 251).<sup>9</sup>

Cervantes también era conciente del poder que poseía la imprenta y de que la necesitaba para cimentar su bien ganada fama de narrador. A lo largo de su obra pueden hallarse pasajes en que se evidencia su conocimiento profundo del proceso editorial y el rol que este jugaba en el resultado final de una obra literaria. Consideremos para empezar el hecho de que *Don Quijote de la Mancha* además de una parodia de los libros de caballerías es también en sus primeras páginas, que vendrían a configurar los preliminares de la historia de don Quijote propiamente dicha, una parodia de cómo se confeccionaba un libro en el Siglo de Oro español. Ya en el inteligente prólogo de la primera parte (1605), Cervantes plantea al lector las dudas que lo embargan para sacar su novela a la luz siguiendo las convenciones editoriales vigentes:

Quisiera dártela [la historia de don Quijote] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo (I, prólogo, 10).<sup>10</sup>

Creo que hasta ahora pocos han advertido en el hecho de que la enumeración de aquellos acostumbrados preliminares que parecen

---

<sup>9</sup> Una serie de guiños e intertextualidades producto de la interacción entre Alemán y Cervantes se observa en detalle en Márquez Villanueva 1995: 241-297.

<sup>10</sup> Las citas de *Don Quijote de la Mancha* se realizan indicando en romanos la parte (I para 1605 y II para 1615) y el capítulo correspondientes, en arábigo el número de página de la edición que se incluye en nuestra bibliografía.

agobiar a Cervantes aquí calza con los textos laudatorios que anteceden el texto de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599): un elogio de Alonso de Barros a su autor, Mateo Alemán; un epigrama escrito en latín por Vicente Espinel, un soneto anónimo titulado “Guzmán de Alfarache a su vida”, además de unas cuartetas de Hernando de Soto. Más allá de si se refieran o no directamente al libro de Alemán (que era hasta antes de la salida de *Don Quijote* el texto ficcional de mayor éxito por esos años),<sup>11</sup> las palabras de Cervantes dan fe de un autor renuente a las convenciones editoriales, sea porque no puede cumplirlas o porque siente que el texto debe defenderse por sí mismo. En fin, para no dejar de rendir tributo a las reglas, aunque subvirtiéndolas mañosamente, Cervantes escribirá un prólogo cuyo tema no es otro que la dificultad de escribir un prólogo y sobre cómo pasar por encima de las presiones de un editor: los poemas laudatorios incluidos en *Don Quijote* son apócrifos, escritos por personajes provenientes del mundo caballeresco que el protagonista de la obra venera (Oriana, Amadís, Gandalín, personajes todos del *Amadís de Gaula* o el famoso *Orlando furioso*). Esta indiferencia de Cervantes hacia la práctica tópica de los preliminares elogiosos se observa también en la segunda parte de *Don Quijote*. Para no repetirse, abandonará la inclusión de preliminares siquiera falsos, negándose por completo a seguir la costumbre.<sup>12</sup>

Otro lugar en que se observa una reflexión sobre el poder de la imprenta en Cervantes es en lo que toca a su vocación teatral. Como es sabido, el alcalaíno siempre fue un devoto de las tablas, pero discrepaba de la fórmula que había implantado con rotundo éxito Lope de Vega en el drama español de su época. Como no podía competir con Lope en el escenario, Cervantes no duda en llevar sus comedias y entremeses a la imprenta, a manera de circuito alter-

<sup>11</sup> Inclusive, pese a que *Don Quijote* contará con dos docenas de ediciones en el XVII, queda algo rezagado frente a las treinta y nueve ediciones de las que gozó el *Guzmán de Alfarache* en ese mismo siglo (Whinnom 1980: 193).

<sup>12</sup> No obstante, se cuenta en la segunda parte de *Don Quijote* con una “Aprobación” del licenciado Márquez Torres que excede su propósito burocrático y se encarga de ejecutar el merecido elogio a la fama ya internacional de Cervantes.

nativo. Agudamente, en el prólogo a la *Adjunta al Parnaso* apunta la notable diferencia que hace el acto de leer una comedia impresa frente a verla representada. Cuando se le interroga por las comedias que ha compuesto y que no son adquiridas por los representantes, declara: “Yo pienso darlas [las comedias] a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan” (Cervantes [1614] 1973: 183). Según Cervantes, la imprenta brinda la posibilidad de que el espectador pondere adecuadamente la calidad del dramaturgo, la cual puede disimularse en el trajín de la representación. La obra impresa, finalmente, es también motivo de orgullo para el autor que ve su nombre en ella. Como lo afirma don Quijote de la Mancha: “Una de las cosas [...] que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa” (II, III, 648).

En contraste evidente con Mateo Alemán, Cervantes tenía una formación mucho más “literaria” si cabe. Soldado de fortuna en Italia y adicto a la literatura pastoril, Márquez Villanueva lo define así:

Formado en un humanismo garcilasista más propio de la primera mitad del XVI, vivía [Cervantes] protegido por su mismo retraso de los arrastres polémicos que a su alrededor se multiplicaban a partir del año 1599, fecha clave de la publicación de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1995: 13-14).

Ocurre que a Cervantes le debemos una propuesta bien distinta de la planteada por Alemán, ya que preconiza el entretenimiento sin negar la ética y esto lo aproxima mucho más al gusto moderno. Esta victoria póstuma frente a Mateo Alemán, desconocido para el gran público actual, sería el mejor testimonio de la diferencia entre ambos.<sup>13</sup> No cabe aquí indagar por las razones de la supremacía de la

---

<sup>13</sup> Diferencia que no debe llevarnos a radicalizar su antagonismo, tal como lo advertía Peter Dunn: “Who among us does not love Cervantes? And who has never yielded to the seductiveness of a dualistic system? The Manichean image of Cervantes as a champion of the light [en oposición a un lúgubre Mateo Alemán, según lo veía Castro] in history’s ongoing struggle is an attractive one” (1990: 9). Lo cierto es

fórmula de Cervantes frente a la del autor del *Guzmán*, pero podría adelantarse, tímidamente, el hecho de que la literatura en los siglos siguientes se especializó hasta el punto de que perdió todo atractivo el susodicho compromiso alemaniano y sus recursos narrativos: “El autor del *Quijote* se hallaba, sin duda, mucho más inclinado a cuestiones de estética literaria, así como el otro [Alemán] a las de teoría moral y política, amén de otros muchos enciclopédicos saberes, que incluían matemáticas y astrología” (Márquez Villanueva 1995: 282). En especial, Cervantes se burlaba de lo que era requisito *sine qua non* en su siglo: la erudición, sea falsa o real, como la que exhibía pretenciosamente Lope de Vega o la que era connatural a Mateo Alemán. Se burlaba igualmente, como hemos visto, de las convenciones editoriales que eran de rigor por entonces. Todo esto, que nos parece tan moderno ahora, era algo radical en el siglo XVII. Defender el entretenimiento *per se* constituía una propuesta sumamente audaz. Dicha propuesta cervantina se halla plasmada en el retrato hablado que figura en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, un prólogo “de los más osados del siglo” (Márquez Villanueva 1995: 15).

Uno de los rasgos de la obra cervantina que salta más a la vista es el de la humildad, presente ya en la actitud del prólogo a *Don Quijote* cuando se afirma que es preferible presentar la historia del hidalgo “monda y desnuda”, sin tanta retahíla de preliminares. Cervantes intenta presentar el libro como un producto ligero e intrasdescente; precisamente reflejo del propósito desacralizador de ingenio alcaláino, quien no aspira a controlar o subordinar a su protagonista a los mandatos del viejo orden (Bandera 2005: 48). El prólogo de las *Novelas ejemplares* participa por igual de ese tono lúdico típicamente cervantino. En primer lugar, afirma que no desearía escribir este prólogo y que en vez de él bastaría con presentar su retrato.

Bien pudiera [un amigo], como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato

---

que Alemán y Cervantes poseen estilos distintos, a partir de cuyo examen la crítica asignó valoración positiva a la obra del alcaláino y negativa a la del sevillano.

el famoso don Juan de Jáurigui. Y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo (Cervantes [1613] 1982: 62).

Más adelante, tras describirse físicamente, Cervantes declarará, con cierta indolencia: “En fin, pues esta ocasión se pasó, y yo he quedado en blanco y sin figura [es decir sin ‘retrato’], será forzoso valerme por mi pico” ([1613] 1982: 63). Se percibe algo de malhumor en estas palabras por no poder publicar el susodicho retrato. Según Amezcua (1956: 551), la inclusión de un grabado con la imagen de Cervantes hubiera encarecido la edición. De cualquier forma, se nota que le duele un poco no perennizarse gráficamente.<sup>14</sup> Y no le faltaba razón, ya que con los retratos de autor, “caras distintivas se iban asociando con nombres —un paso en el proceso de aumentar el concepto que el autor tenía de sí mismo y de su propia importancia” (Iffland 1989: 497). Esto lo habían comprendido bien Mateo Alemán y Lope de Vega, que contaban con retratos, es decir, con una imagen pública que inclusive trascendía las fronteras del país. Quizás por ello en Cervantes se percibe un notorio afán, a sabiendas de su talento, de inscribirse de lleno en la tradición del retrato de autor. Sabe que es “uso y costumbre” esta práctica y legítimamente parece preguntarse: ¿Por qué yo no? A su pesar, habrá de dar una muestra más de su humildad característica, apelando a su “pico”, es decir a la lengua, para sustituir el grabado con su imagen. Así, se imagina que debajo del retrato se encuentra esta leyenda:

Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y

---

<sup>14</sup> Pierre Civil, en cambio, considera que la de Cervantes es una actitud deliberada y escéptica, antes que hostil ante tal costumbre (1992: 56). Dudo de este escepticismo considerando que el novelista habla de ofrecer su retrato en términos de una “ambición satisfecha” que no llega a cumplirse.



peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; 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. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria (Cervantes [1613] 1982: 62-63).

La imagen que nos deja, viniendo de sí mismo, es más compleja de lo que parece. En primer lugar, en términos físicos, no es nada halagüeña. Se ha afirmado, con razón, que se trataría de un autorretrato burlesco que sigue de cerca una tópica inaugurada por Góngora en su romance “Hanme dicho, hermanas” (Colón Calderón 2002: 235-236). De tal forma, el autorretrato cervantino no posee compromiso directo con la realidad (resulta inútil por tanto debatir en torno al “auténtico rostro” del alcalaíno partiendo de este fragmento) y se propone más bien una función retórica, a la manera del retrato alemaniano. Pero a diferencia del limpio y esmerado Mateo Alemán, Cervantes no tiene problema en representarse viejo, casi desdentado y medio jorobado. El detalle de sus “alegres ojos” debe leerse como un signo de su actitud vital, que se trasmuta a sus obras. Hábilmente, asimismo, excede la descripción física y aprovecha para llevar a cabo algo que le hubiera sido imposible en un retrato como el alemaniano: introducir la dimensión temporal. Nos brinda un resumen de su heroico *curriculum vitae* que le otorga a la imagen de anciano algo decrepito un hálito sumamente honorable. Para Cervantes no cuentan aquí ni los escudos nobiliarios, ni los emblemas, ni los autores clásicos. Se halla bien lejos de la postura

tan estudiada de Alemán. Prefiere la desnudez de su imagen sumada a una trayectoria patriótica y sufrida. Como Alemán, Cervantes supera la tradición de retrato autorial vigente, pero sin presentar grabado alguno. El autor de *Don Quijote* confirma su originalidad. No obstante surge una pregunta: ¿por qué, si Cervantes es renuente a seguir las convenciones editoriales vigentes, muestra tanto interés en que conozcamos su imagen?

Según lo ha afirmado Cervantes desde las primeras líneas de su prólogo, el retrato ausente (no obstante recreado luego en palabras) bien podría reemplazar ese texto que no tiene ganas de escribir. El retrato, la representación del autor, opera como prólogo, puede cumplir esa función metatextual. El prólogo de autor, como afirmaba Gérard Genette, nos brinda una clave de lectura del texto. Toda una manera de leer el *Guzmán de Alfarache* se encuentra en el sofisticado retrato de Mateo Alemán: prudencia, emblemática, humanismo, Cornelio Tácito, reformismo... Cervantes, con su retrato hablado, nos propone leer sus *Novelas ejemplares* como el resultado de una vida dura, de fortunas y adversidades (la pérdida de la mano, los años de cautiverio), al final de la cual no obstante, pese a los achaques de la edad, persisten los “ojos alegres”, una actitud festiva y optimista que se trasluce en el universo literario cervantino. Remitiéndonos a un retrato inexistente, Cervantes explicita el empleo del retrato autorial como una estrategia discursiva. En contraste con Mateo Alemán y escritores anteriores (Rufo, Ercilla, Cetina o Timoneda), Cervantes quiere decirnos que, en un libro, las palabras pueden valer a veces mucho más que una sola imagen.

En conclusión, las prácticas contrapuestas de Alemán y Cervantes en lo que respecta al retrato de autor evidencian tanto las limitaciones como las posibilidades que el medio impreso ofrecía al discurso literario y a sus enunciadores. Ambos narradores explotaron, según sus recursos y necesidades, lo mejor que pudieron a la imprenta. Alemán apeló a la técnica del grabado para arrogarse una autoridad que legitimara su innovador proyecto, una novela que aunaba entretenimiento con crítica social y económica. La superación de los esquemas literarios previos se refleja también en su

retrato, donde se construye una identidad de letrado humanista más que de escritor de libros de entretenimiento. En su retrato grabado, además, Alemán nos proponía un ejercicio de decodificación que debía ser una antesala al tipo de lectura que exige el *Guzmán de Alfarache*.<sup>15</sup> Cervantes, por su parte, realiza una operación similar a la que lleva a cabo en el prólogo a la primera parte de *Don Quijote*: refiere una práctica editorial convencional (el retrato de autor), la discute y la actualiza *in absentia*. Así como en la primera parte de *Don Quijote* el alcaláino se niega a escribir el prólogo escribiéndolo (con lo que el prólogo está allí y no está al mismo tiempo), en las *Novelas ejemplares* se proclama la ausencia del retrato mediante su descripción. El conocimiento de las prácticas editoriales de Mateo Alemán y Cervantes demuestra que ambos comprendieron que el libro, como soporte físico de sus textos, constituía un factor determinante en la realización de sus respectivos proyectos literarios.

---

<sup>15</sup> La complejidad del libro de Alemán empieza por su hábil manejo de los prólogos, incluido el del propio protagonista, que Carmela Zanelli ubica en el primer capítulo del *Guzmán* de 1604 (1995: 346-347). Remito a su sólido trabajo para un análisis de los problemas hermenéuticos que entrañan dichos paratextos del *Guzmán de Alfarache*.



## Apéndice 2



Mateo Alemán (grabado en cobre) en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, 1599

## Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo  
[1599 y 1604] *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Ed., José María Micó. Madrid: 1987 Cátedra.
- AMEZÚA, Agustín G. de  
1956 *Cervantes. Creador de la novela corta española*. Vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BANDERA, Cesáreo  
2005 “*Monda y desnuda*”: *la humilde historia de don Quijote. Reflexiones sobre el origen de la novela moderna*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- CARREÑO, Antonio  
2007 “Que ‘en tantos cuerpos repetido’: Lope de Vega”. *Calíope*. 13, 1, 93-113.
- CASTRO, Américo  
1971 *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza.
- CAVILLAC, Michel  
1975 “Introducción”. En Cristóbal Pérez de Herrera *Amparo de pobres*. Ed., Michel Cavillac. Madrid: Clásicos Castellanos, IX-CXCIII.  
1994 *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada.
- CERVANTES, Miguel de  
[1605] 1998 *Don Quijote de la Mancha* I y II. Ed., Francisco Rico. Barcelona: Crítica.  
[1613] 1982 *Novelas ejemplares*. Vol. I. Ed., Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia.  
[1614] 1973 *Viaje del Parnaso. Poesías completas*. Vol. I. Ed., Vicente Gaos. Madrid: Castalia.
- CIVIL, Pierre  
1992 “De l’image au texte: portrait de l’auteur dans le livre espagnol des XVIe et XVIIe siècles”. En *Le livre et l’édition dans le monde hispanique. XVIe-XXe siècles. Pratiques et*

*discours paratextuels*. Eds., Michel Moner y Michel Lafon. Grenoble: Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal, 45-62.

COLÓN CALDERÓN, Isabel

2002 "Retratos y autorretratos de Miguel de Cervantes: en torno al prólogo de las *Novelas ejemplares*". En *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*. Eds., Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca. Málaga: Universidad de Málaga, 231-246.

CHARTIER, Roger

2000 *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.

DUNN, Peter

1990 "Spanish Picaresque Fiction as Problem of Genre". *Dispositio*. 15, 39, 1-15.

FOUCAULT, Michel

1984 "What Is An Author?". En *The Foucault Reader*. Ed., Paul Rabinow. Nueva York: Pantheon Books, 101-120.

FOULCHÉ-DELBOSC, R.

1918 "Bibliographie de Mateo Alemán: 1598-1615". *Revue Hispanique*. 42, 481-556.

GUTIÉRREZ, Carlos M.

2005 "Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo". *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. 31. En <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/autorref.html>>.

IFFLAND, James

1989 "El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt: Vervuert, 495-506.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco

1995 *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

MICÓ, José María

- 2000 “Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*: la novela, a pie de imprenta”. En *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Ed., Francisco Rico. Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro para Edición de los Clásicos Españoles, 151-169.

NAVARRO, Tomás

- 1950 “Estudio preliminar”. En Mateo Alemán *Ortografía castellana*. Ed., José Rojas Garcidueñas. México: El Colegio de México, XIII-XXXIX.

RICO, Francisco

- 1989 *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.
- 2005 *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino.

SILVERMAN, Joseph H.

- 1969 “Plinio, Pedro Mejía y Mateo Alemán: la enemistad entre las especies hecha símbolo visual”. *Papeles de Son Armadans*. 14, 154, 30-38.

WHINNOM, Keith

- 1980 “The Problem of the ‘Best-Seller’ in Spanish Golden-Age Literature”. *Bulletin of Hispanic Studies*. 57, 189-198.

ZANELLI, Carmela

- 1995 “Los prólogos del *Guzmán de Alfarache* en tanto clave interpretativa de la totalidad de la obra”. *Lexis*. 19, 2, 339-351.