

9-2012

¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza,  
o qué dignidad o imperio el gobernar a media  
docena de hombres tamaños como avellanas?: La  
visión celestial de Sancho y el *Theatrum Orbis  
Terrarum* de Abraham Ortelius

Julia Domínguez

*Iowa State University*, [domingue@iastate.edu](mailto:domingue@iastate.edu)

Follow this and additional works at: [http://lib.dr.iastate.edu/language\\_pubs](http://lib.dr.iastate.edu/language_pubs)



Part of the [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

The complete bibliographic information for this item can be found at [http://lib.dr.iastate.edu/language\\_pubs/14](http://lib.dr.iastate.edu/language_pubs/14). For information on how to cite this item, please visit <http://lib.dr.iastate.edu/howtocite.html>.

---

This Article is brought to you for free and open access by the World Languages and Cultures at Iowa State University Digital Repository. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Publications by an authorized administrator of Iowa State University Digital Repository. For more information, please contact [digirep@iastate.edu](mailto:digirep@iastate.edu).

---

# ¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas?: La visión celestial de Sancho y el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius

## Abstract

La aventura del viaje del caballero y su escudero a lomos del caballo Clavileño en los jardines del castillo de los Duques en la segunda parte de *Don Quijote* ha despertado a menudo un cierto interés entre la crítica. Se encuadra en el espectáculo orquestado por los ociosos duques y sus criados durante la estancia del caballero y su escudero en el castillo, a imitación de las festividades cortesanas tan populares de la España del momento. Durante una larga secuencia de episodios, y envueltos por el gran aparato de la puesta en escena de la representación, Don Quijote y Sancho, por medio del engaño, son convertidos en los actores de su propia vida, cualidad intrínsecamente barroca, vigorizada además por la imitación de mitos grecorromanos como el de Faetón y el carro del sol, el vuelo de Ícaro o el caballo de Troya de Virgilio a través de la figura de Clavileño. La crítica ha visto además en el vuelo una más que evidente parodia, por un lado, de las novelas de caballerías y de la épica renacentista y, por otro, de los viajes celestiales del espíritu hallados en la literatura [End Page 19] clásica y medieval. Habría que añadir conjuntamente que la visión de Sancho de la Tierra vincula el episodio con el concepto del *theatrum mundi*, de especial relevancia en el pensamiento, la literatura y la cosmografía de la época. Desde las regiones celestiales Sancho contempla con decepción la pequeñez de la Tierra, a la que describe más adelante al duque “como un grano de mostaza” y a los que la habitan como “avellanas”. Al finalizar la farsa, un desengañado Sancho expresa su más profunda decepción tras haber vislumbrado un mundo que la inmensidad cósmica se presenta minúsculo y carente de valor. La contemplación le servirá como catarsis eficaz a partir de la cual comienza a observarse un cambio en la conducta del escudero y que consecuentemente le hará perder su interés en convertirse en gobernador de la insula.

## Disciplines

Spanish Literature | Theatre and Performance Studies

## Comments

This article is from *Hispanofila* 166 (2012): 19–37, doi:10.1353/hsf.2012.0041. Posted with permission.



PROJECT MUSE®

---

**¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas?: La visión celestial de Sancho y el Theatrum Orbis Terrarum de Abraham Ortelius**

Julia Domínguez

HISPANÓfila  
ENSAYOS DE LITERATURA

Hispanófila, Volume 166, Septiembre 2012, pp. 19-37 (Article)

167  
ENERO 2013  
CINQUE MIL Y NOventa

Published by The Department of Romance Languages and Literatures, The University of North Carolina at Chapel Hill

DOI: 10.1353/hsf.2012.0041

➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/hsf/summary/v166/166.dominguez.html>

**¿QUÉ GRANDEZA ES MANDAR EN  
UN GRANO DE MOSTAZA, O QUÉ  
DIGNIDAD O IMPERIO EL GOBERNAR  
A MEDIA DOCENA DE HOMBRES  
TAMAÑOS COMO AVELLANAS?:  
LA VISIÓN CELESTIAL DE SANCHO  
Y EL *THEATRUM ORBIS TERRARUM*  
DE ABRAHAM ORTELIUS**

*Julia Domínguez*

Iowa State University

LA aventura del viaje del caballero y su escudero a lomos del caballo Clavileño en los jardines del castillo de los Duques en la segunda parte de *Don Quijote* ha despertado a menudo un cierto interés entre la crítica. Se encuadra en el espectáculo orquestado por los ociosos duques y sus criados durante la estancia del caballero y su escudero en el castillo, a imitación de las festividades cortesanas tan populares de la España del momento. Durante una larga secuencia de episodios, y envueltos por el gran aparato de la puesta en escena de la representación, Don Quijote y Sancho, por medio del engaño, son convertidos en los actores de su propia vida, cualidad intrínsecamente barroca, vigorizada además por la imitación de mitos grecorromanos como el de Faetón y el carro del sol, el vuelo de Ícaro o el caballo de Troya de Virgilio a través de la figura de Clavileño.<sup>1</sup> La crítica ha visto además en el vuelo una más que evidente parodia, por un lado, de las novelas de caballerías y de la épica renacentista y, por otro, de los viajes celestiales del espíritu hallados en la literatura

clásica y medieval. Habría que añadir conjuntamente que la visión de Sancho de la Tierra vincula el episodio con el concepto del *theatrum mundi*, de especial relevancia en el pensamiento, la literatura y la cosmografía de la época. Desde las regiones celestiales Sancho contempla con decepción la pequeñez de la Tierra, a la que describe más adelante al duque “como un grano de mostaza” y a los que la habitan como “avellanas”. Al finalizar la farsa, un desengañado Sancho expresa su más profunda decepción tras haber vislumbrado un mundo que la inmensidad cósmica se presenta minúsculo y carente de valor. La contemplación le servirá como catarsis eficaz a partir de la cual comienza a observarse un cambio en la conducta del escudero y que consecuentemente le hará perder su interés en convertirse en gobernador de la ínsula.

Ese abandono de lo material, de *contemptu mundi*, que Sancho ha logrado mediante su contemplación del teatro del mundo está estrechamente relacionado con el motivo central del cartógrafo y cosmógrafo flamenco, Abraham Ortelius en su *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) dedicado a Felipe II, y más concretamente su *Typus Orbis Terrarum* el mapa con el que se da inicio el atlas. La noción del mundo como un teatro es, como su nombre indica, también el motivo central de este primer atlas del mundo en cuya concepción y significado pueden observarse ciertas concomitancias con la visión celestial descrita por el escudero, así como los efectos catárticos que en él provoca dicha contemplación. Veamos a continuación las circunstancias que rodearon la publicación del atlas de Ortelius y la transcendencia que tuvo en la época, prestando especial atención a los aspectos que parecen repetirse en la visión de Sancho.

#### ABRAHAM ORTELIUS Y *LA FAMILIA DEL AMOR*

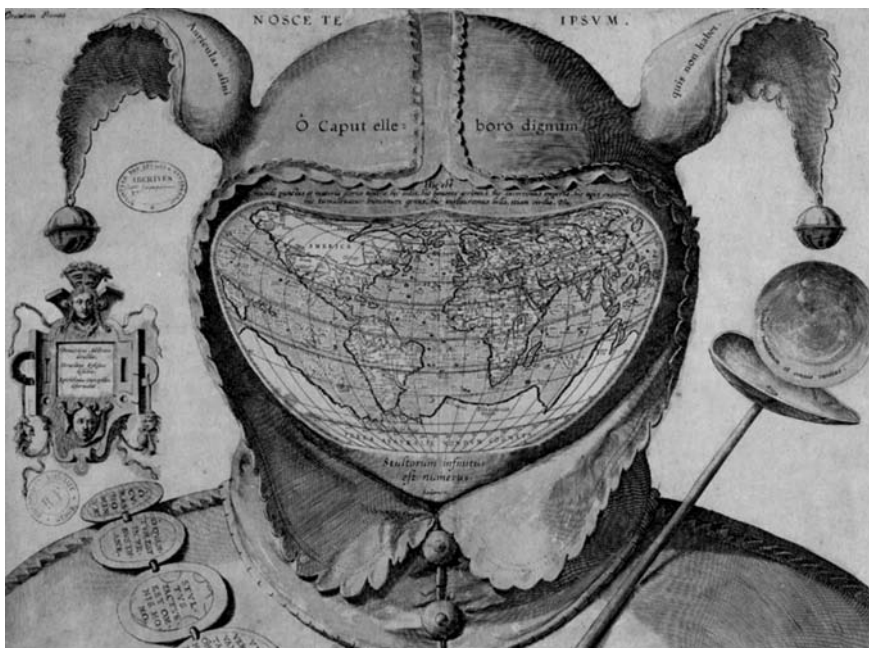
El 20 de mayo de 1570 un conocido cartógrafo y geógrafo flamenco, Abraham Ortelius (1527-1598), publica en Amberes por primera vez un atlas que revolucionará el concepto que hasta entonces se tenía de la imagen global del mundo.<sup>2</sup> La principal novedad de este atlas, al que el “Ptolomeo del siglo XVI” (nombre con el que también era conocido Ortelius) bautizó con el título de *Theatrum Orbis Terrarum*, se debía a la conjunción en un mismo documento de textos descriptivos que acompañaban a cada uno de los setenta mapas que formaban la colección. Otro de los factores revolucionarios fue su formato y tamaño, concebido como “un libro de mapas” que lo aproximaba a la idea del atlas moderno, lo que hacía más fácil su consulta y transporte. El “mundo” había sido por primera vez encuadernado entre las tapas de un libro, lo que otorgaba a todo aquel que lo tuviera en sus manos toda la Tierra y la posibilidad de contemplar la inmensidad del orbe y hacer un viaje imaginario a través de sus páginas (de la misma manera que Sancho dice haber contemplado el mundo sin apenas moverse ni levantarse del suelo):

Readers of the atlas were imagined occupying a privileged site where, before the book whose folio pages they turned at will, they could travel over the entire world without lifting a leg. There is a reason to believe that from the atlas structure was generated the invention of the imaginary voyage, a literary genre that would dominate creation of later centuries. (Conley 408)

De hecho, en el prefacio a la edición inglesa del *Theatrum* el lector aparece como un aviador imaginario que vuela de un continente a otro a través de las páginas del atlas (Jacob 75-76). Por lo tanto, el éxito de este primer atlas del mundo de Ortelius se debió en buena medida a la primacía concedida a lo visual y sobre todo al hecho de que el espectador (o, si se prefiere, el lector) que lo contemplara “was invited to behold a cosmographic whole and a variety of local representations” (Conley 408). La influencia del atlas en el conocimiento geográfico fue bastante significativa y prueba de ello son la treintena de ediciones que sucedieron a su primera edición en latín.<sup>3</sup> El atlas fue además traducido a diferentes idiomas como holandés (*Theatre oft Toonneel des Aerdtbodems*, 1571), alemán (*Theatrum oder Schawplatz des Erdbodems*, 1572), francés (*Théâtre de l'univers*, 1572), castellano (*Teatro de la tierra universal*, 1588), inglés (*The Theater of the Whole World*, 1606), e italiano (*Teatro del mondo*, 1608), hecho que corrobora la fama del atlas en toda Europa y en especial, en la corte española de los Habsburgo acreditada por su afición a la cartografía. Por esta razón, y tras las recomendaciones de su gran amigo Benito Arias Montano, el teólogo y bibliotecario de El Escorial, Ortelius fue nombrado geógrafo real de Felipe II en 1573.

Ortelius y Arias Montano se conocieron en Amberes donde formaron parte de un conocido círculo de intelectuales denominado *La familia del Amor* (con sede también en Colonia), entre los que figuraban, bajo el liderazgo de Hendrik Niclaes, importantes personalidades como el filósofo Justus Lipsius, el pintor Pieter Brueghel, el impresor Christopher Plantin (*prototypographus regius* de Felipe II)<sup>4</sup> y los filósofos Guillaume Postel y John Dee, por nombrar tan sólo a unos pocos ya que sus preceptos fueron seguidos por intelectuales, coleccionistas, anticuarios, banqueros, mercaderes y artistas.

Esta secta fue crucial en la concepción del atlas de Ortelius ya que entre sus principios se hallaba la firme creencia que consideraba: “How we see the physical world depends on what we believe it to be, on how we fit it into our vision of existence, into our perception of ourselves and the scheme of our mortal lives” (Binding 60). Para el grupo, y en especial para Ortelius, el mundo era considerado teatro tragicómico habitado por la locura y la posibilidad de redención humanas. La base claramente neoestoica de este círculo aparecía recogida en un peculiar mapa, *The Fool's Cap Map* (1580-1590), de autor desconocido.



*The Fool's Cap Map* (1580-1590). Anónimo Bodleian Library

En él, la cara de un bufón es reemplazada por un mapamundi cordiforme acompañado de sentencias de origen bíblico y clásico que hacen referencia a la locura presente en el mundo, acentuando lo cómico y lo grotesco de la naturaleza humana. Entre ellas quizás la más conocida fuese el famoso lema del oráculo de Delfos “Nosce Te Ipsum” [conócete a ti mismo] y que coincide con el segundo de los muchos consejos que Don Quijote dará a su escudero antes de iniciar su mandato como gobernador inmediatamente después de la aventura de Clavileño y del que se volverá a hablar más adelante. Destaca también otra célebre frase extraída de la *Historia Natural* (Libro II, capítulo 72) de Plinio El Viejo en la que reside la ambición y el afán de gloria, cuna de las guerras y que Ortelius también incluiría en su *Typus Orbis Terrarum*, el mapa que encabeza la colección.<sup>5</sup> Deben destacarse igualmente las sentencias bíblicas que hacen referencia a la locura y vanidad del mundo de los libros del Eclesiastés y de los Salmos, como “Stultorum infinitus est numerus” [el número de locos es infinito], “Vanitas vanitatum et omnia vanitas” [vanidad de vanidades, todo es vanidad], “stultus factus es omnis homo” [todo hombre se ha hecho necio] y “Universa vanitas omnis homo” [en verdad es universal vanidad

todo hombre viviente]. La conexión con estas ideas neoestoicas aparecidas en el mapa anónimo que sirven de base al grupo de *La familia del amor* encuentran su correspondiente paralelo en el mapa del mundo con el que Ortelius inaugura su *Theatrum*, el *Typus Orbis Terrarum*, donde el lector se encuentra ante sí con máximas enmarcadas en las cinco cartelas que encuadran el mapa.<sup>6</sup> Extraídas de la obra de pensadores de la talla de Marco Tulio Cicerón y Lucio Anneo Séneca las sentencias vinculan indudablemente el mapa y su filosofía con la corriente estoica clásica. Las palabras de ambos escritores clásicos elegidas por Ortelius convergen hacia una misma idea, el efecto que provoca la visión del globo terráqueo en la distancia, una contemplación del mundo que consecuentemente ocasiona el abandono de los asuntos mundanos: “This detachment from human affairs and conflicts, a form of *contemptus mundi* cultivated by distanced, introverted contemplation of the *theatrum mundi* from a cosmic perspective, also underwrote the maps Ortelius made for the *Theatrum*” (Woodward 393). Todas las sentencias que encabezan el mapa fueron elegidas por Ortelius para enfatizar la vanidad y los esfuerzos inútiles y vacuos de la humanidad por lograr el control de los territorios en una época en la que tanta primacía se le dio a la expansión imperial. En relación con esta última idea, uno de los presupuestos de los Familistas era el de desarrollar un programa de tolerancia religiosa en medio de una Europa dividida por guerras de credo:

[. . .] considering foolish the division of the states and the political differences, giving that man aspired to universal brotherhood. This is a very important subject for the interpretation of the deep meaning of Ortelius’s collection, which aims at ‘collecting’ the world in an organic ‘whole’, symbolically bound in a volume. (Mangani 74)

La contemplación del atlas permitía efectivamente ver la inmensidad del mundo sin reparar en las diferencias ideológicas y religiosas entre sus habitantes:

In the preface to the *Theatrum Orbis Terrarum* Ortelius stressed the mnemonic function of his maps and the way portraying all countries of the world within a single volume symbolizes the values of peace and tolerance and the common origin of all human races. (Mangani 75)<sup>7</sup>

El atlas representaba, por tanto, el proyecto moral, político y teológico por alcanzar un mundo conciliador en donde reinase un sistema religioso tolerante y que igualmente enfatizara la dignidad del ser humano. El mundo contemplado desde una perspectiva cósmica conducía, por tanto, a acentuar la insignificancia de los asuntos mundanos y ése es precisamente el efecto catártico, purgante, que el vuelo y, consecuentemente la contemplación de una minúscula tierra, han provocado en Sancho. Las ideas asociadas por tanto con la representación de la vacuidad del mundo visto como la cuna del desengaño hace que se establezcan ciertas concomitancias entre el *Theatrum* de Ortelius y la visión de Sancho del globo terráqueo y su relación con la literatura de la época.



## SANCHO Y SU VIAJE CELESTIAL

Los mismos autores clásicos vinculados con la corriente estoica que sirvieron de inspiración al grupo de la *Familia del Amor* y posteriormente a Ortelius en el diseño de su atlas fueron igualmente los precursores en muchos casos de la tradición de los viajes celestiales en la literatura entre los que destacan el *Somnium Scipionis* de Cicerón, la *República* de Platón, *Icaromenippus* de Luciano, la *Farsalia* de Lucano, *Teseida* de Boccaccio, la versión de *Troilo y Criseida* de Chaucer, la “Noche Serena” de Fray Luis de León o *El Crotalón* de Cristóphoro Gnopphoso. Estos viajes celestiales comparten lugares comunes que no pueden pasar desapercibidos en el viaje a lomos de Clavileño y que recuerdan el propósito del atlas de Ortelius: la Tierra se presenta minúscula en medio de la inmensidad del Universo y a la humanidad se la compara con un coro caótico, en el que cada componente canta y baila a su gusto, en medio de un universo marcado por la perfecta armonía. Finalmente, y esto es lo que aquí nos interesa, para el protagonista de estos vuelos, la vida en la Tierra se ve como un escenario donde los hombres representan diversos papeles que desaparecen con la presencia igualitaria de la muerte (Brantley 41). Tiene sentido pensar, por tanto, que en uno de los momentos de mayor teatralidad en la obra, el de la estancia con los Duques, se ponga en marcha la metáfora del *theatrum mundi*, encarnada en la visión del mundo de Sancho, y que ya había sido puesto en boca de Don Quijote capítulos antes al comparar la vida del hombre con una representación teatral (II, 12).<sup>8</sup>

La estancia de los dos protagonistas en el castillo se convierte por tanto en una representación con tintes cortesanos en la que actores y tramoyistas, bajo la dirección de los duques, conocedores de la primera parte de la obra, convierten al caballero y su escudero en meros actores para entretenimiento de los presentes.<sup>9</sup> Haciéndoles creer que viven en el mundo de las novelas de caballerías, los duques y su séquito, por medio de los más variados artificios, organizan un sinfín de burlas, en muchos casos absolutamente despiadadas, que teatralizan la ficción de las novelas de caballerías. Entre dichas burlas destacan la batalla contra el lacayo Tosilos para defender el honor de la hija de Doña Rodríguez, dama de la duquesa; la profecía de Merlín, que tras advertir del encantamiento de Dulcinea, puntualiza que el desencanto sólo podrá llevarse a cabo si Sancho se azota y la aventura de la condesa Trifaldi y de Clavileño. La crueldad de los duques llegará al extremo de convertir en realidad el sueño de Sancho de convertirse en gobernador de una ínsula no sin antes ofrecerle Don Quijote sus famosos consejos para poder gobernar con acierto.

El ambiente de fiesta palaciega en el que se desarrolla la acción transforma la estancia de los dos protagonistas en el castillo en una constante representación teatral en la que todo es posible como el vuelo de Clavileño: “Tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que

no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta” (*Don Quijote* II, 41 704). Las aventuras, diseñadas como un auténtico montaje teatral, poseen una espectacular puesta en escena que se asemeja bastante al estilo barroco y la tramoya utilizada de las representaciones palaciegas del momento: “The performances included allegorical figures descending on clouds, storms with thunder and lightning, fire-breathing giants, characters mounted on flying dragons” (Close 221).<sup>10</sup> Ejemplo claro de estos artefactos propios del teatro de la época es *Clavileño*, o la *máquina*, como la llama uno de los salvajes que la colocan en el jardín, y que debe su nombre a la clavija que tiene en el cuello y la madera (*leño*) de la que está hecho. Este artilugio es necesario para que, según los duques, caballero y escudero, con los ojos tapados, sean llevados por los aires al reino de Candaya ante el valeroso gigante Malambruno para que desencante a la barbuda condesa Trifaldi, o dueña Dolorida, y ésta recupere, junto con sus criadas, su aspecto natural. Al igual que el caballo de Troya,<sup>11</sup> *Clavileño* representa de alguna suerte el engaño al que se somete a los dos protagonistas a través del fenómeno de la teatralización de sus aventuras, engaño asimismo acentuado por los tintes de festividad teatral que impregnan los episodios desarrollados en el palacio ducal. Esta técnica metateatral aparece plenamente vinculada al tema barroco del engaño y desconfianza de los sentidos, reforzando formalmente la percepción del concepto barroco del *theatrum mundi* en la que los personajes son meros actores de un juego sin objeto:<sup>12</sup>

El escepticismo, creciente a lo largo del siglo XVII tenderá a interpretar el gran teatro del mundo como un escenario en el que los seres humanos conviven con el desengaño, a la vez que se comportan como actores de un juego en cierto modo absurdo e inútil, en el que la única certeza es, junto con la muerte, la futilidad de la vida terrena. (Maestro 186)

El episodio es por tanto una suerte de *metateatro*, de representación teatral dentro de la gran farsa escénica que domina buena parte de los capítulos que componen la estancia de los dos protagonistas con los duques.

Finalizada la farsa del vuelo de *Clavileño*, todos vuelven a su condición real, excepto Sancho. Ante la pregunta de la duquesa de cómo le había ido en el viaje, el escudero confiesa que durante el trayecto, al llegar a la región del fuego, se descubrió los ojos para contemplar decepcionado una Tierra que ante sus ojos se presentaba mucho más pequeña de lo que él esperaba:

Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos, y por

allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces. (II, 41 706)

Ese peculiar *teatro del mundo* que Sancho contempla no sólo se produce durante la representación teatral organizada por los duques, lo que de por sí lleva implícita la marca del concepto del *theatrum mundi*, sino que puede ser extrapolada a la idea universal del *topos* reflejada en el mapa de Ortelius, tal y como explica Paul Binding cuando compara el atlas con el teatro a través del arte de la catarsis:

Through the art of catharsis, a play does us good. It arouses our powers of sympathy, its situations address our moral sensibility. Likewise the atlas. It stimulates our fellow feeling for all those who share the world with us. It should increase our appetite for peace, our will for harmonious living. In this respect the *Theatrum* does indeed approach the original religious nature of drama; it is an act of virtue, made by a man who believed in the obligation to be virtuous. (206)

El “teatro” de los duques le ha permitido a Sancho volar y compartir las mismas experiencias que el espectador o lector del *Theatrum* de Ortelius. Tras su viaje a lomos de Clavileño y la contemplación de la Tierra desde una perspectiva divina, Sancho deja de ambicionar el ansiado papel de gobernador que los duques le prometen como parte del engaño teatral y que a su vez coincide con el objetivo propuesto por Ortelius en la creación de su atlas:

Después que bajé del cielo, y después que desde su alta cumbre miré la tierra y la vi tan pequeña, se templó en parte en mí la gana que tenía tan grande de ser gobernador, porque ¿qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas, que a mi parecer no había más en toda la tierra? (II, 42 708)

La puesta en escena orquestada por los duques y la contemplación del cosmos han servido como catarsis al personaje de Sancho. En su contemplación del orden cósmico, el escudero ha experimentado el cambio esperado tras su ascensión a las regiones celestiales de acuerdo con la tradición literaria y de acuerdo también con el efecto deseado por Ortelius para todo aquel que contemplara la inmensidad cósmica.

La experiencia del vuelo provoca en Sancho un cambio en su, hasta entonces, ambiciosa conducta, que le hace perder el interés en lo material y por consiguiente, su interés en convertirse gobernador de la apreciada ínsula, idea reiterada en varias ocasiones:<sup>13</sup>

Ahora bien – respondió Sancho –, venga esa ínsula, que yo pugaré por ser tal gobernador que, a pesar de bellacos, me vaya al cielo; y esto no es por codicia que yo tenga de salir de mis casillas ni de levantarme a mayores, sino por el deseo que tengo de probar a qué sabe el ser gobernador. (II, 42 708, énfasis mío)

Al igual que los protagonistas de los viajes celestiales mencionados con anterioridad, Sancho no sólo ha realizado un viaje exterior sino que con el vuelo parece darse inicio a lo que parece un viaje introspectivo, de reconocimiento de sí mismo y que ineludiblemente nos recuerda el “conócete a ti mismo” [nosce te ipsum] que inspiró a Ortelius a través del anónimo *Fool’s Cap Map* y que más tarde será reiterado en los consejos de Don Quijote al escudero antes de ser nombrado gobernador:

[. . .] has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey, que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra. (*Don Quijote* II, 42 710)

Efectivamente, es a partir de su peculiar vuelo cósmico donde Sancho comienza a experimentar un cambio progresivo en su conducta que acentúa su lado más humilde y humano, ejemplificado en su posterior emotivo reencuentro con Ricote que a su vez recuerda la idea de Ortelius encaminada a la tolerancia religiosa. Este cambio en la conducta del escudero recuerda además la ya mencionada tradición literaria de los viajes celestiales a través de los cuales el protagonista en cuestión descubriría, en la lejanía del espacio, la pequeñez e insignificancia de la Tierra haciéndole ver, en palabras de Barry Ife, “the chaotic chorus of mankind in the context of universal harmony” (66). El imaginado viaje aéreo le ha hecho oscilar a Sancho una vez más, recordando las palabras de Dámaso Alonso, entre el plano de la ilusión y el de la realidad desilusionada, o el del engaño y el desengaño. La experiencia le ha hecho descubrir que el “*fruto de su ambición no vale la pena*” (Chasca 86).

El que Sancho se invente o no su particular visión de la Tierra a lomos de Clavileño, no interesa tanto como el progreso psicológico del personaje, que le hace moverse progresivamente en un nivel más próximo al de su caballero en la segunda parte de la novela, tal y como en su día señalara Salvador Madañaga al acuñar el término de *quijotización*: “Sostienen el espíritu de Sancho de un lado, el sentido íntimo que ha penetrado en él de su igualdad espiritual con su amo, y de otro, la idea de su popularidad como ‘presonaje’ de una historia impresa” (160). La susceptibilidad de Sancho a la influencia de su caballero ha alcanzado la cumbre en este episodio en el que, ante la incredulidad de los presentes, quienes por razones obvias no conciben que presenciara la

Tierra sin haberse movido del suelo, el escudero afirma con insistencia “pues volábamos por encantamiento, por encantamiento podía yo ver toda la tierra” (*Don Quijote* II, 41 706).<sup>14</sup> El escudero se muestra conforme con lo que ha visto desde la lejanía del universo, mezcla de realidad y fantasía, justificando lo sucedido de la misma manera que lo ha venido haciendo su amo: todo ha sucedido “por encantamiento”.

Cervantes ha permitido que la experiencia y la imaginación de Sancho descubran nuevos lugares de una manera muy similar a la que los cartógrafos y mandatarios de la época también lo hacen. Al igual que el lector que contempla el atlas de Ortelius, Sancho viaja por capricho sin levantar las piernas del suelo lo que acentúa más aún la idea del viaje imaginario encontrada en el atlas de Ortelius y en los viajes celestiales. Este hecho obliga a recordar las palabras de Don Quijote en II, 6 en las que, casi con un tono de reproche, explica detalladamente las diferencias entre los caballeros cortesanos y los caballeros andantes:

–Mira, amiga – respondió don Quijote –, no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo, y aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, *se pasean por todo el mundo mirando un mapa*, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies, y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, ni en las leyes de los desafíos. (énfasis mío, *Don Quijote* II, 6 491)

¿Son acaso las palabras de Don Quijote y lo sucedido tras el vuelo de Clavileño una parodia a esa nobleza pasiva que sale duramente criticada a través de los personajes de los duques? ¿Es ésta quizá una baza que Cervantes tiene guardada y que usa a través del escudero para burlarse de las ceremonias cortesanas de torneos y juegos (como la farsa de Clavileño) que suplantaban a las auténticas lides de las que Don Quijote habla? Crítica o no, Sancho impone, por tanto, su punto de vista en una situación en la que se invierten los papeles entre burladores y burlados (tema por otra parte perteneciente a la tradición estoica), como si supiese que se trata de una burla, sale victorioso de la hazaña, ante la imposibilidad de los duques que no pueden contarle la verdad de lo sucedido y a los que no les queda más remedio que aceptar lo que el escudero les cuenta.<sup>15</sup> A este respecto, la visión divina de la tierra que Sancho contempla podría considerarse igualmente parodia del uso cada vez más frecuente de un discurso cartográfico por parte de las monarquías europeas y su relación en

el ámbito literario con el género épico, ambos ensalzadores del poder de los grandes mandatarios, en el punto de mira de los *Familistas*. Ricardo Padrón ha observado en la visión celestial del escudero una sátira del imperialismo español durante las primeras décadas del siglo XVII o tal vez una sátira de lo que el crítico denomina “cartografías imperiales en verso” propias del género épico renacentista en el ámbito de la península ibérica como las *Lusíadas* de Luis de Camões, la *Araucana* de Alonso de Ercilla o *Bernardo* de Bernardo de Balbuena:

We might spot a number of Renaissance epics in which a ride on a magical creature or a glimpse into a magical device serves as the vehicle for inscribing a vision of the world or even of the cosmos, a vision, moreover, that serves to flatter a powerful prince. In the Clavileño episode, therefore, Cervantes does not just mock the fanciful extravagance of romance: he takes aim at the panoptic ambitions of panegyric literature cast in a cosmographical register. (Padrón 1-2)

La visión de Sancho por esta razón podría considerarse parodia de textos pertenecientes al género épico del renacimiento que halagaban las conquistas y la adquisición de territorios bajo una misma corona.<sup>16</sup> Con la circunnavegación de la tierra, iniciada por Fernando de Magallanes en 1519 y finalizada por Juan Sebastián Elcano en 1522, la Tierra se había convertido en un objeto que podía ser medido y controlado en los círculos de poder, por esta razón simbólicamente la posesión del mapa de sus territorios les permitía el disfrute de poder contemplar todo su patrimonio, como más tarde le sucedería a Felipe II con la colección de Ortelius. El monarca estaba bastante familiarizado con la geografía y los mapas como lo atestiguan su afición a la colección de pinturas, mapas, vistas topográficas y otros textos de naturaleza cartográfica, como los encontrados en El Escorial, especialmente en su salón del trono que el mismo Felipe decoró con setenta mapas procedentes de la edición de 1578 del *Theatrum Orbis Terrarum* de Ortelius. La selección de estos no era en absoluto arbitraria ya que se destacaban los territorios pertenecientes al imperio de los Habsburgo. En el Alcázar Real colgaban cuadros de Lisboa, Amsterdam y así como obras de Gante de Anton van den Wyngaerde, un artista flamenco que trabajaba para él. El pabellón de caza de El Pardo estaba decorado con vistas de Madrid, Valladolid y varias ciudades de los Países Bajos. El hecho de que exhibiera en sus muchos palacios mapas no sólo demostraba sus conocimientos en geografía sino que atestiguaba que el monarca era consciente del poder de dichos mapas.

## CERVANTES Y LA CARTOGRAFÍA

¿Conocía Cervantes el atlas de Ortelius? A pesar de no tener pruebas fehacientes que acrediten que Cervantes conoció de primera mano el atlas, tampoco existen datos que nieguen su influencia en la obra cervantina. Para empezar, a lo largo de su extensa obra, Cervantes hace alarde de sus conocimientos geográficos ejemplificados en los muchos viajes protagonizados por sus personajes sin limitarse por ello a la geografía de la península ibérica. Prueba de ello es el hecho de que Cervantes emplace geográficamente a sus personajes en los más variados escenarios (algunos de ellos conocidos de primera mano por el escritor) a lo largo y ancho del continente europeo (Italia, Francia, Inglaterra), África (Argelia) y América.<sup>17</sup> El escritor transgrede fronteras continentales y sitúa a sus personajes más allá del tradicional paisaje castellano que consagró a través de las andanzas de caballero y escudero. De acuerdo con las observaciones que Diego Clemencín dejó a través de sus comentarios a la obra cervantina, en muchos casos, los lugares descritos en el *Quijote* pueden seguirse paso a paso en las *Relaciones topográficas hechas de orden de Felipe II* y que fueron realizadas como parte de los muchos intentos del monarca por obtener un mapa completo de la península. Asimismo son varias las referencias directas o indirectas en *Don Quijote* a la obra de Ptolomeo (I, 20; II, 41), a la *Hidrografía* de Andrés de Poza (I, 20), al *Lunario perpetuo* de Jerónimo Cortés (I, 24) o a la *Historia Natural* de Plinio (II, 12).<sup>18</sup> Mariano Esteban Piñeiro ha destacado los profundos conocimientos que Cervantes tenía de astronomía y por ende, de la cosmografía, resaltando ante todo “su correcta y racional medida de las ‘influencias de los cielos’”, de suma importancia en el trazado de mapas (35). Piñeiro señala además cómo dichos conocimientos astronómicos del escritor no se correspondían con “los que disfrutaba sobre esa materia el hombre común de la época ni, tampoco, la mayoría de los ilustrados en humanidades” (34).

La mención de elementos relacionados con la cosmografía en la obra cervantina no es un hecho aislado. Su contacto con la cosmografía pudo haberse llevado a cabo durante su estancia en Italia o en la asistencia a clases en la Academia de Matemáticas, instrumento del imperio de los Habsburgo en la expansión en territorios de ultramar, aunque no haya pruebas fehacientes sobre este último dato.<sup>19</sup> Sus experiencias como navegante en el Mediterráneo le obligaron probablemente a conocer los últimos adelantos en astronomía náutica y su estancia en Sevilla, puerto centralizador del comercio con las Indias y sede de la Casa de Contratación, tal vez le hiciera entrar en contacto con los avances cartográficos allí desarrollados. Con respecto a esta vinculación de Cervantes con el saber cosmográfico de la época, no debería sorprender que en el capítulo 47 de la primera parte, Don Quijote reconoce la importancia de los conocimientos astrológicos, junto con otros cosmográficos y músicos, para ser un “perfecto varón ilustre” y en el capítulo 18 de la segunda parte reitera la

importancia de dichos conocimientos en la “ciencia de la caballería”.<sup>20</sup> El ascenso de los dos protagonistas en el episodio que nos ocupa viene acompañado igualmente del conocimiento y saber cosmográficos del momento, resumidos en la descripción de Don Quijote de las regiones celestiales por las que supuestamente iban pasando. El aire provocado por unos grandes fueles y el calor que se logra gracias a los efectos de unas estopas encendidas (artificios usados para hacer más creíble la teatralización de la aventura) hicieron creer a los dos protagonistas que realmente estaban volando y aproximándose a las regiones del aire y del fuego:

Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que desta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos. (II, 41 704)

Con estas palabras resumía Don Quijote la visión geocéntrica del universo procedente de la tradición ptolemaica. Esta cosmología fue la representación más tradicional de los antiguos griegos que, recogida por Claudio Ptolomeo en su *Almagesto*, pasaría a través de los siglos. El sistema ptolemaico consistía por tanto en un universo finito en cuyo centro se encontraba la Tierra y a su alrededor se hallaban los cuerpos celestes girando en esferas concéntricas. El caballero alude a la esfericidad de la tierra articulada en cuatro esferas concéntricas (una para cada elemento: aire, tierra, fuego y agua) sin mencionar las siete esferas planetarias en torno a ellas. La esfera más remota era la que contenía las estrellas fijas del firmamento a la que Sancho hace mención que a su vez se dividía en doce segmentos que representaban el zodiaco. Durante el viaje Sancho habla de la “señora Magallanes, o Magalona” (*Don Quijote* II, 41 705) para referirse a Fernando de Magallanes y, finalizado el vuelo, el escudero asegura haber visto las siete cabrillas, nombre popular que se le daba en la época a la Constelación de las Pléyades (*Don Quijote* II, 41 705).<sup>21</sup> Casaldueiro ha apuntado que la visión popular que tiene de las estrellas Sancho en esta aventura (sin olvidar el desconocimiento del escudero de algunos de los tecnicismos pertenecientes al campo de la cosmografía) debe compararse con la visión abstracta, producto de sus lecturas, de la que hace alarde don Quijote en el episodio del barco encantado (297). Ambos episodios sirven sin duda para contrastar la visión popular que se tenía de los cielos, puesta en boca del escudero, con una visión más culta ofrecida por el mismo caballero. Recuérdese que antes de la llegada de los dos protagonistas al castillo de los duques se desarrolla en aguas del Ebro la aventura del barco encantado donde la exaltada fantasía del caballero le hace creer que ha alcanzado el mar y pasado la línea equinoccial. Durante la corta travesía Don Quijote se hace eco de



la imagen que se tenía del globo terráqueo por medio de alusiones cosmográficas y de un extenso vocabulario técnico.

El uso que Cervantes hizo de los géneros literarios más representativos de la época ha sido un factor destacado entre los estudios dedicados a la obra cervantina. *Don Quijote* nace fruto del propósito paródico de acabar con “la máquina mal fundada” de los libros de caballería sin dejar de lado otros géneros literarios que igualmente Cervantes parodia, imita, reinventa o sencillamente desmitifica. Piénsese, sin ir más lejos, en la novela picaresca y las acertadas declaraciones de Ginés de Pasamonte, el eco paródico de la novela pastoril en el retrato del ambiente en el que se desenvuelve el drama de Grisóstomo, o las infinitas referencias a la poesía o al género dramático, entre otros. Y es que Cervantes, dechado de virtudes y atributos del hombre culto de su época, supo llevar a sus obras el saber, no sólo literario de su época y de la tradición clásica, sino por extensión aquél que lo vinculaba con las demás artes y las ciencias. Como un cartógrafo de su propia ficción, Cervantes también lleva al espacio provisto por el papel la suma de los espacios conocidos y desconocidos. Y, al igual que en la cartografía de la época, Cervantes también combina fantasía y realidad. El escritor se sirvió de fuentes procedentes del mundo clásico y medieval (la literatura de viajes, la cartografía, la crónica) que vertió en sus obras para construir mundos que encerrarán todo el saber de épocas diversas. La experiencia espacial deriva del lenguaje que describe la sensación de contacto no sólo con la superficie del mundo sino también con imágenes cartográficas (Conley 403). En la conclusión a su libro sobre la geografía y el Renacimiento, Numa Broc afirma que la literatura se convierte en prueba clara de una revolución en “*cartographic awareness of the world from the age of incunabulum to the early years of the seventeenth century*” (citado en Bouzrara 427). El escritor señalaba que las obras de François Rabelais, Michel de Montaigne, William Shakespeare y Miguel de Cervantes evidencian cómo la geografía y sus diversas representaciones espaciales transforman los géneros heredados de la tradición. El episodio de Clavileño es ejemplo de esa transformación de géneros como la épica, los viajes celestiales, la literatura de viajes filtrados a través de la percepción que se tenía de la cartografía en la época y del impacto que dejó en escritores de la talla de Cervantes.<sup>22</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> La evidencia de tales precursores es puesta en boca del mismo Don Quijote: “¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol, su padre!” (*Don Quijote* II, 41 703). Se citará de la edición de James Parr y Salvador Fajardo.

<sup>2</sup> El atlas es un género principalmente moderno cuyas características fueron

sentadas por Ortelio, *geographus regius* de Felipe II, en su *Theatrum*, aunque en realidad fue Gerard Mercator el que posteriormente usase el nombre de atlas. Como si de una enciclopedia se tratase, el atlas de Ortelio reflejaba un equilibrio entre las descripciones anexas a los mapas, ricas en datos históricos, y sus correspondientes imágenes.

<sup>3</sup> La obra continuó reeditándose hasta 1612 alcanzando las 73.000 copias a lo largo de las 31 ediciones publicadas en siete idiomas diferentes.

<sup>4</sup> Figura clave en la literatura y cultura humanista en España. Entre 1568 y 1572, Felipe II lo comisionó para trabajar en la Biblia Regia o Biblia Políglota, proyecto dirigido por Arias Montano; entre las muchas obras impresas en su taller, destacan las ediciones de *Don Quijote* en Bruselas.

<sup>5</sup> “Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hic sedes, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic opes cupimos, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civica”.

<sup>6</sup> Así en la parte superior derecha del mapa aparecen las palabras procedentes del *Natura Deorum* ciceroniano: “*Equus vehendi causa, arandi bos venandi et custodiendi canis, hom avtem ortus ad mundum contemplandum*” [“El caballo para transportarse, el buey para arar, el can para cazar y custodiar; en cambio el hombre mismo, de ninguna manera perfecto, pero sí cierta partícula de lo perfecto, ha nacido para contemplar e imitar al mundo”] (Traducción de Julio Pimentel Álvarez 65). En la parte inferior del mapa se encuentran las siguientes palabras de Cicerón de su *Tusculanae Disputationes*: “*Quid ei potest videri magnum in rebus humanis, cui aeternitas omnis, totiusque mundi nota sit magnitudo*” [“Pues, ¿cómo ha de haber cosa alguna entre las cosas mortales que le parezca grande a un entendimiento que abarca toda eternidad y todas las grandezas del mundo?”] (Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo 138). De Cicerón y su libro IV *De Re Publica*: “*Homines enim sunt hac lege generati, qui tuerentur illum globum, quem in hoc templo medium vides, quae terra dicitur.*” [“Pues los hombres han sido creados bajo el precepto de quedarse en ese globo que tú ves en medio del espacio, que se llama tierra.”] (Traducción de José Tarnassi 7). Una de las cinco frases que enmarcan el mapa de Ortelius fue extraída de *Naturales Quaestiones* de Séneca: “*Hoc est illud punctum quod inter tot gentes ferro et igni diuiditur? O quam ridiculi sunt mortalium termini!*” [“Esta es la época en la que el mundo aparece dividido por el fuego y la espada de las naciones. ¡Qué ridículas son las metas de los mortales!”] (Traducción mía). Finalmente, en la parte inferior derecha aparece otra cartela con las palabras de Séneca pertenecientes a sus *Epístolas morales*: “*Utinam quemadmodum univ[er]sa mundi facies in conspectum venit, ita philosophia tota nobis posset occurrere*” [“Ojalá que la filosofía pudiese hacerse visible de la misma manera que el universo y la faz del mundo se presentan ante nuestros ojos”] (Traducción mía).

<sup>7</sup> A este respecto Mangani añade: “Familists were unconcerned with differences between faiths, welcoming as their co-religionist all who were able, with simplicity and devotion, to reach the condition of illumination, be they Catholics, Muslims, Jews or members of Reformed or Evangelical churches” (72).

<sup>8</sup> “Pues lo mismo [. . .] acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura” (II, 12 524).

<sup>9</sup> Sobre la atmósfera carnavalesca que impregna la obra, especialmente en

los episodios que narran la estancia del caballero y su escudero con los duques, véase el artículo de Agustín Redondo en el que el autor se sirve de la técnica del “mundo al revés” y las normas del sistema carnavalesco bajtiniano para analizar el episodio de Clavileño.

<sup>10</sup> Para más información sobre los montajes de las obras teatrales de la época, véanse los trabajos de Margaret Greer y N.D. Shergold.

<sup>11</sup> De esta manera resume Don Quijote el episodio del caballo de Troya: “Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; y así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago” (*Don Quijote* II, 41 702). A este respecto, Arturo Marasso afirma lo siguiente: “Sabido es que el caballo de madera no era el Paladión. Los griegos robaron el Paladión, la estatua de Palas, de los troyanos [. . .] Era común en aquel tiempo llamar ‘Paladión’ al ‘caballo engañoso’ que los troyanos introdujeron en la ciudad”, tal y como también lo hacen Juan de Mena en el *Laberinto* o *Góngora* en el *Polifemo* (158-59).

<sup>12</sup> Ernst R. Curtius resume la evolución del concepto *theatrum mundi* desde sus orígenes en la Antigüedad Clásica hasta el siglo XVII (138-144). Curtius destaca además cómo en II, 12 de *Don Quijote* hallamos la primera referencia al topos literario en la España del siglo XVII. Véase también el estudio de Lynda Christian que investiga los orígenes del *theatrum mundi* en la Antigüedad Clásica, su desarrollo en la Edad Media y su vinculación con los movimientos filosóficos, intelectuales y teológicos de los siglos XVI y XVII.

<sup>13</sup> La falta de interés por gobernar la ínsula se repite en otras ocasiones: “Señor – replicó Sancho –, si a vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí le suelto, que más quiero un solo negro de la uña de mi alma que a todo mi cuerpo; y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones; y más que, mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos; y si vuestra merced mira en ello, verá que sólo vuestra merced me ha puesto en esto de gobernar: que yo no sé más de gobiernos de ínsulas que un buitre; y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno” (II, 43 717).

<sup>14</sup> Ife ve tras la firme convicción de Sancho una sátira de las razones tradicionalmente argumentadas para explicar tales vuelos: “What we have here is not just a satire on aerial ascent, but a satire on the kinds of arguments that might be invoked to explain away an aerial ascent in fiction” (67). R.M. Flores analiza el desarrollo de la incipiente fantasía del escudero en la segunda parte de *Don Quijote* y cómo alcanza la cumbre en el episodio de Clavileño.

<sup>15</sup> Es importante advertir que el escudero es el personaje principal en torno al cual gira la acción, siendo él el que domina la situación: antes del vuelo, al expresar la consternación ante lo que parece inevitable, y después de su ascensión, cuando describe lo que vio desde los cielos (Close 221).

<sup>16</sup> Se presenta además en el episodio un elemento recurrente en literatura, el de la profecía con la que finaliza el vuelo, que refuerza los vínculos existentes con el género épico renacentista. El vuelo de Clavileño finaliza con los dos protagonistas arrojados al suelo tras la explosión de los cohetes y en un rincón del jardín una lanza con un pergamino que con letras de oro anunciaba, a modo de profecía épica, el final

de la aventura y el desencantamiento de la condesa Trifaldi y su séquito, así como el de Dulcinea: “El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña Dolorida, y compañía, con solo intentarla. Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad, y las barbas de las dueñas ya quedan lisas y mondas, y los reyes don Clavijo y Antonomasia, en su prístino estado; y cuando se cumplieren el escuderil vúpulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos girifaltes que la persiguen y en brazos de su querido arrullador; que así está ordenado por el sabio Merlín, protoencantador de los encantadores” (*Don Quijote* II, 41 705). Diana de Armas Wilson ha visto en esta especie de profecía épica un lugar común entre Ercilla y Cervantes: “Whereas Ercilla’s American sorcerer Fitón prophesizes, via his crystal ball, the triumphant battle of Lepanto under ‘CARLOS QUINTO’ (the king is capitalized in the text), by the time Cervantes renders this same epic topos, a mere generation later, prophecy no longer seems reliable” (175).

<sup>17</sup> Dos ilustraciones ejemplifican lo dicho. La primera de ellas ilustra la ruta seguida por Miguel de Cervantes en su agitada vida y se trata de un mapa realizado por Martín Ferreiro en 1880 con el nombre de *Bosquejo de los viajes de Cervantes* desde su primer viaje a Roma hasta los últimos como correo al norte de África. El segundo es una lámina grabada en cobre que aparece en 1840 en el libro del geógrafo Fermín Caballero *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes* demostrada con la historia de Don Quijote de la Mancha: “El grabado representa el nombre de Cervantes sobre la superficie del globo terráqueo, del que salen unos rayos piramidales que dividen el espacio circular en sectores donde se sitúan los nombres de otros geógrafos ilustres” (*Los mapas del Quijote* 26).

<sup>18</sup> Véase a este respecto los comentarios de Diego Clemencín que corroboran la importancia de las numerosas referencias geográficas, cosmográficas, astrológicas y cartográficas en *Don Quijote*.

<sup>19</sup> Esteban Piñeiro plantea la hipótesis, basándose en datos biográficos, de que Cervantes pudiera haber asistido a las lecturas de la Academia Real de Matemáticas durante sus estancias en Madrid, concretamente durante el curso de 1583-1584 y entre 1599 y 1601: “Apoya esta tesis el que resultaba aconsejable esa asistencia, pues es hecho probado que la mayoría de los asistentes a las lecturas correspondía a pequeños cortesanos y a otras personas que buscaban, como don Miguel, influencias y mecenajes entre los nobles y altos miembros de los Consejos Reales, personajes que acompañaban al monarca en sus frecuentes visitas a las dependencias de la Academia” (35). En la Academia de Matemáticas, creada en 1582 bajo el mandato de Felipe II y reducida a una cátedra de matemáticas y cosmografía (Navarro Brotons 45), “la enseñanza de las matemáticas estaba especialmente orientada sobre todo a la formación de cosmógrafos e ingenieros civiles y militares al servicio del monarca” (Sánchez Ron 10).

<sup>20</sup> “Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias del estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere” (398).

<sup>21</sup> Según Francisco Tapiador, seis de las siete estrellas más brillantes sólo pueden ser vistas a ojo desnudo: “Ver o más bien intuir la séptima estrella es muy difícil hoy en día, incluso en condiciones de buena transparencia atmosférica [. . .]; parece que la séptima pléyade a simple vista es una ilusión óptica más que una realidad [. . .] Resulta curioso que Sancho sepa de astronomía de posición, aunque sea en su ver-

sión pastoril, mientras que don Quijote parezca desconocer a lo que se refiere Sancho con la boca de la Bocina. Lo más lógico es que don Quijote conozca el asterismo que señala Sancho por su nombre culto y no el popular, o que el discurso esté centrado en la imposibilidad de que Sancho realice tales cálculos con el cielo encapotado, como parece ser el caso, ya que don Quijote sí que conoce los elementos de la astronomía de posición, como se colige del episodio del barco encantado” (63-64). Los diversos colores que la imaginación de Sancho atribuye a las estrellas, por lo general de color azulado, podría ser “efecto de la aberración cromática” de los telescopios de la época.

<sup>22</sup> Para más información sobre el episodio de Clavileño y su vinculación con el tema tratado en este artículo véanse los siguientes trabajos: de Armas, Frederick. “Sancho as a Thief of Time and Art: Ovid’s *Fasti* and Cervantes’ *Don Quixote* 2”. *Renaissance Quarterly* 61 (2008): 1-25 (en especial la sección número 5). Cascardi, Anthony J. “Image and Iconoclasm in *Don Quijote*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 82.5 (2005): 599-613 y finalmente Layna Ranz, Francisco. “Todo gira alrededor de un grano de mostaza (a partir de Clavileño)”. *Cervantes y su tiempo*. Ed. Carmen Y. Hsu. Kassel: Reichenberger, 2010: 173-94.

#### OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. “Sancho-Quijote, Sancho-Sancho”. *Del siglo de oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1968. 9-19.
- Binding, Paul. *Imagined Corners. Exploring the World’s First Atlas*. London: Headline Publishing, 2003.
- Brantley, Franklin O. “Sancho’s Ascent into the Spheres”. *Hispania* 53 (1970): 37-45.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del “Quijote”*. Madrid: Ínsula, 1970.
- Cascardi, Anthony J. “Image and Iconoclasm in *Don Quijote*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 82.5 (2005): 599-613.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Salvador Jiménez-Fajardo y James Parr. Asheville: Pegasus P., 1998.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Diego Clemencín. Madrid: Editorial Castilla, 1947.
- Chasca, Edmund de. “Sancho-Sanchuelo, Sancho-Sancho, Sancho-Sanchísimo”. *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Eds. J.M. Solà-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani. Barcelona: Hispam, 1974. 73-86.
- Christian, Lynda. *Theatrum Mundi: The History of an Idea*. New York: Garland Publishing, 1987.
- Close, Anthony. *A Companion to Don Quixote*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Conley, Tom. “Early Modern Literature and Cartography: An Overview”. *The History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*. Vol. 3. Ed. David Woodward. Chicago: U of Chicago P., 2007. 401-11.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and Latin Middle Ages*. New York: Bollin-

- gen Foundation, 1953.
- De Armas, Frederick. "Sancho as a Thief of Time and Art: Ovid's *Fasti* and Cervantes' *Don Quixote 2*". *Renaissance Quarterly* 61 (2008): 1-25.
- De Armas Wilson, Diana. *Cervantes, the Novel and the New World*. New York: Oxford UP, 2003.
- Esteban Piñeiro, Mariano. "La ciencia de las estrellas". *La ciencia y El Quijote*. Ed. José Manuel Sánchez Ron. Barcelona: Crítica, 2005. 23-34.
- Flores, R.M. "Sancho's Fabrications: A Mirror of the Development of His Imagination". *Hispanic Review* 38.2 (1970): 174-82.
- Greer, Margaret. *The Power of the Play: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Ife, B.W. "Air travel in Cervantes". *Cervantes: Essays in Memory of E.C. Riley on the Quatercentenary of "Don Quijote"*. Ed. Jeremy Robbins & Edwin Williamson. Oxon: Routledge, 2005. 61-72.
- Layna Ranz, Francisco. "Todo gira alrededor de un grano de mostaza (a partir de Clavileño)". *Cervantes y su tiempo*. Ed. Carmen Y. Hsu. Kassel: Reichenberger, 2010. 173-94.
- Líter, Carmen. *Los mapas del Quijote*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.
- Madariaga, Salvador. *Guía del lector del "Quijote"*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Maestro, Jesús. "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura teatral". *Cervantes: Essays in Memory of E.C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*. Ed. Jeremy Robbins & Edwin Williamson. Oxon: Routledge, 2005. 185-97.
- Mangani, Giorgio. "Abraham Ortelius and the Hermetic Meaning of the Cordiform Projection". *Imago Mundi* 50 (1998): 59-83.
- Marasso, Arturo. *Cervantes. La invención del Quijote*. Buenos Aires: Hachette, 1954.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras completas de Marco Tulio Cicerón. Cuestiones Tusculanas* Vol. 5. Madrid: Biblioteca Clásica, 1884.
- Navarro Brotons, Víctor. "Astronomía y cosmología en la España del siglo XVI". *Actes de les II Trobades d'Història de la Ciència i de la Tècnica* (1993): 39-52.
- Padrón, Ricardo. *The Spacious Word*. Chicago: Chicago UP, 2004.
- Pimentel Álvarez, Julio. *Cicerón. Sobre la naturaleza de los dioses*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Redondo, Augustin. "Diálogo, parodia y problemas textuales: El coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño (*Don Quijote*, II, 41)". Cerdan, Francis (ed.). *Hommage à Robert Jammes, I-III. Anejos de Criticón*. 1. Toulouse: PU du Mirail, 1994. 967-76.
- Sánchez Ron, José Manuel. "Ciencia, técnica, Cervantes y *El Quijote*". *La ciencia y El Quijote*. Ed. José Manuel Sánchez Ron. Barcelona: Crítica, 2005. 7-12.
- Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage: From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon P, 1967.
- Tarnassi, José. *El sueño de Escipión*. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1897.
- Woodward, David. Ed. *Art and Cartography*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- . Ed. *The History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*. Vol. 3. Chicago: U of Chicago P, 2007.