

Wolfram Nitsch · Christian Wehr · Hg.

# Artificios

Technik und Erfindungsgeist in der spanischen  
Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von



Umschlagabbildung:  
Juanelo Turriano (eigentlich: Pedro Juan de Lastanosa):  
*Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas* (1564–1575)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6121-6

Hanno Ehrlicher

## Autorschaft, Artifizium und Theatralität bei Cervantes und Avellaneda

Dass Miguel de Cervantes' *Don Quijote* ein bedeutsames Beispiel für die Frage nach dem Status von *artificios* in der Literatur der spanischen Frühen Neuzeit ist, steht außer Frage. Das gilt auch dann, wenn man das semantische Spektrum von *artificio* nicht auf eine seiner möglichen Dimensionen zu reduzieren versucht, sondern in seiner Mehrdimensionalität ernst nimmt – eine Mehrdimensionalität, der weder die aus dem Mittelalter von der Frühen Neuzeit übernommenen disziplinäre Trennung zwischen *artes mecanicae* und *artes liberales* gerecht wird noch die moderne methodische Separierung von Natur- und Geisteswissenschaften. Dass Technik auch im mechanisch-industriellen Sinne in Cervantes' Roman eine bedeutende Rolle spielt, hat die Forschung inzwischen schon mehrfach nachgewiesen<sup>1</sup>. Die Abenteuer des ingeniosen Ritters von der traurigen Gestalt führen immer wieder zur Begegnung des Protagonistenpaares mit maschinellen *ingenios*: angefangen von den Walkmühlen (*batanes*) und den Windmühlen, die als Teil des spanischen Alltagslebens nicht nur die Kultur, sondern auch die Landschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts prägten und in einer realistisch gestalteten Erzählwelt deshalb nicht fehlen konnten, über die Buchdruckerei in Barcelona, mit der Cervantes die materiellen Grundlagen seines eigenen Kunstbereichs reflektiert, bis hin zu sehr spezifischen und funktional hochspezialisierten technologischen Vorrichtungen wie dem als Orakel dienenden hohlen Kopf im Hause von Don Antonio oder dem Clavileño-Pferd, das auf dem Schloss der Herzöge

---

1 Zur Rolle der Technik im *Don Quijote* vgl. die Monographie von José María Paz Gago, *La máquina maravillosa: tecnología y arte en el «Quijote»*, Madrid: Sial, 2006, sowie Iván Jaksik, «Don Quijote's Encounter with Technology», in: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes-Society of America* 14.1 (1994), S. 75–95, und Wolfram Nitsch, «Der hohle Kopf. Don Quijote und die Technik», in: Christoph Strosetzki (Hrsg.), *Miguel de Cervantes' «Don Quijote». Explizite und implizite Diskurse im «Don Quijote»*, Berlin: Schmidt, 2005, S. 137–148. Während in diesen Arbeiten das ganze Spektrum des Technologischen in den Blick genommen wird, beschäftigen sich speziell mit der Verarbeitung der zeitgenössischen ingenieurtechnischen Leistungen in Cervantes' Werk José Ignacio Rojas Solá/Juan Manuel Amezcua-Ogáyar, «Estudio gráfico y técnico de molinos de viento en España», in: *Interciencia: Revista de ciencia y tecnología de América* 30.6 (2005), S. 347–354, sowie Ignacio González Tascón, «Ingenios y máquinas», in: María del Carmen Iglesias (Hrsg.), *El mundo que vivió Cervantes*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, S. 47–54.

zur Perfektionierung des dort mit Don Quijote und Sancho veranstalteten Spektakels eingesetzt wird. Gerade die beiden letztgenannten Episoden zeigen, dass die Reflexion technisch-mechanischer Dispositive im *Don Quijote* nicht zu trennen ist von der Darstellung theatralischer Dispositive<sup>2</sup> die wiederum als erzählerisch inszenierte Theatralik strukturell verbunden ist mit der Frage nach der narratologischen Verfasstheit des Romans<sup>3</sup>.

Um das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Ebenen des *artificio*-Komplexes zu erkunden, werde ich nach einem kurzen kritischen Exkurs zu neueren Methoden der Autorschaftsattribuierung zunächst eine semantische Analyse der Wortverwendung von *artificio* im *Don Quijote* vornehmen, um mich dann auf die Episode um das Puppenspiel von Maese Pedro zu konzentrieren, in der sich die unterschiedlichen Aspekte meines Erachtens besonders verdichten. Dass sie sich gerade dort verdichten, halte ich nicht für Zufall, sondern für eine der Konsequenzen der besonderen Autorschaftskonzeption von Cervantes. Diese Konzeption ist allerdings nicht allein dem Ingenium von Cervantes geschuldet, sondern, so meine Ausgangsthese, Ergebnis einer Dynamik, die sich erst in der Auseinandersetzung mit konkurrierenden anderen Autoren ergab.

Der zweite Teil des *Don Quijote* lässt sich kaum hinreichend als ein autonomes Kunstwerk verstehen, sondern ist weit über die üblichen Autorschafts-rivalitäten hinausgehend strukturell heterologisch motiviert, als Fortsetzung der schon vorhandenen ersten Fortsetzung von Alonso Fernández de Avellaneda aus dem Jahr 1614. Die einzelnen Elemente der hochgradig kunstvollen und narratologisch komplexen Selbstinszenierung von Autorschaft im Werk Cervantes' fügen sich zu einem erkennbaren, gestalthaften Profil erst vor dem Hintergrund der konkurrierenden Autorschaft Avellanedas. Diese Konkurrenz ist dem zweiten Teil des Werkes paratextuell von Anfang an eingeschrieben. Das zeigt sich schon in der wesentlich emphatischeren Autorenschaftsrolle, die Cervantes nun im Untertitel reklamiert, wenn er die Funktion des «compositor» aufgibt – *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Cervantes* hieß es auf dem Titelblatt des ersten Teils von 1605 – und die des «autor» beansprucht – *Segunda parte del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha. Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte* lautet dagegen der Titel von 1615<sup>4</sup>. Die Autorschaftskonkurrenz zeigt sich dann noch deutlicher in der Vorrede an den Leser, in der sich Cervantes explizit mit seinem Rivalen auseinandersetzt, dem er die Verhüllung seiner eigentlichen Identität als ein Zeichen von Feigheit vorwirft. Die

2 Auch die Rolle des Theaters bzw. theaterähnlicher Situationen im *Don Quijote* wurde schon häufiger untersucht. Vgl. insbesondere die Monographie von Jill Syverson-Stork, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of «Don Quijote»*, Valencia: Albatros, 1986.

3 Vgl. dazu den Artikel von Stephan Leopold in diesem Band.

4 Zitiert wird im Weiteren unter Angabe von Werkteil, Kapitel und Seite nach Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, hrsg. v. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998. Die zitierten Titelseiten finden sich auf S. 1 und S. 605.

ironische Distanznahme gegenüber dem anderen Autor, «este señor autor», endet mit der Bekräftigung der eigenen Autorschaft, deren Wert Cervantes durch Verwendung des Begriffs des «artífice» unterstreicht:

Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a tí, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofreczco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios [...] (II, Prólogo al lector, S. 621).

### Neue Techniken der Autorschaftserkennung und ihre Tücken: methodologische Anmerkungen zum Umgang mit Avellaneda

Die Cervantes-Forschung hat sich zu großen Teilen darauf kapriziert, die von Cervantes selbst nicht unternommene und in ostentativer Gelassenheit dem Zufall («ventura») und dem «lector amigo» gemeinsam überantwortete Aufklärung der Identität Avellanedas<sup>5</sup> mit geradezu kriminologischem Eifer zu betreiben. Die dabei formulierten Hypothesen sind inzwischen Legion und entsprechende Monographien füllen ganze Regalmeter<sup>6</sup>. Deutlich überschaubarer dagegen fiel bisher die Forschungsliteratur aus, die sich nicht primär der Autorschaftserkennung widmete, sondern der systematischen Interpretation des *Quijote* von Avellaneda, wobei es stets das Anliegen war, im Vergleich zu den beiden Teilen des cervantinischen Werks die ideologischen oder narratologischen Besonderheiten der konkurrierenden Autoren herauszuarbeiten<sup>7</sup>.

Mein eigenes Vorhaben situiert sich grundsätzlich in dieser zweiten Tendenz und versucht, mit den Mitteln bzw. der Technik der Hermeneutik (*hermēneutikē téchnē*) den Zirkel des Verstehens, der ja eher eine Spirale ist, weiterzutreiben und dabei schon gewonnene Interpretamente zu nutzen. Aus der Sicht der positivistischen Spurensucher, die sich durch die Klärung der Autoridentität auch ein besseres Verständnis des Textes erhoffen, mag dies als eine spekulative und zu subjektive Methode erscheinen, die sie selbst nicht zuletzt dank der neuen technologischen Möglichkeiten computergestützter

5 «Si, por ventura, llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado» (II, Prólogo al lector, S. 618).

6 Eine aktuelle Übersicht dieser Forschungsbemühungen bietet die Monographie von Antonio León Hidalgo, *Cervantes, Avellaneda y los dos Quijotes*, Madrid: Eride, 2013.

7 Zu nennen sind hier neben der Pionierstudie von Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, Mexiko-Stadt: Colegio de México, 1951, vor allem die Monographien von Edward T. Aylward, *Towards a Revaluation of Avellaneda's «False Quixote»*, Newark: Juan de la Cuesta, 1989; James Iffland, *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en el «Quijote» de Avellaneda*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 1999; Alfonso Martín Jiménez, «Guzmanes» y «Quijotes». *Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid: Universidad de Valladolid 2010, ders.: *Las dos segundas partes del «Quijote»*, Valladolid: Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid, 2014; sowie die ebenfalls jüngst erschienene Arbeit von David Álvarez Roblin, *De l'imposture à la création. Le «Guzmán» et le «Quichotte» apocryphes*, Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

Korpusanalyse zu überwinden hoffen. Vor allem seit das CORDE-Corpus der *Real Academia Española* online genutzt werden kann<sup>8</sup>, häufen sich die Versuche, mit den vermeintlich «härteren» Argumenten der Statistik die Autorschaftssuche zu beenden und den für den Text von «Avellaneda» eigentlich Verantwortlichen ein für alle Mal dingfest zu machen<sup>9</sup>.

Besonders entschieden positionierte sich in diesem Sinne 2011 Alfredo Rodríguez López-Vázquez als neuer Herausgeber des sogenannten *Quijote apócrifo* von Avellaneda für den Cátedra-Verlag. Er kritisiert die vorangegangene Edition von Luis Gómez Canseco aus dem Jahr 2000<sup>10</sup> für den vermeintlichen «retroceso», der seiner Ansicht dabei begangen wurde. Während die dort geäußerte Vermutung, der Autor müsse aus dem Umfeld Lope de Vegas stammen, sich vor allem auf intertextuelle Indizien stützte, basiert Rodríguez López-Vázquez seine neue Hypothese, wonach José de Villaviciosa nicht nur Verfasser des Versepos *La Mosquea* sei, sondern auch Autor der ersten Fortsetzung des *Quijote*, auf einer statistischen Auswertung der Texte in CORDE. Dies preist er explizit als einen methodischen Fortschritt an, der weg

8 *Corpus Diacrónico del Español*, aufrufbar unter der URL <http://corpus.rae.es/cordenet.html>. Die Datenbank ist seit März 1999 online verfügbar.

9 Dabei hat sich die Zeitschrift *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* als ein zentrales Forum der Debatte etabliert. Nachdem José Luis Madrigal in einem dort 2008 erschienen Aufsatz CORDE zur «Klärung» der Autorschaft des anonymen *Lazarillo* eingesetzt hatte («Notas sobre la autoría del *Lazarillo*», in: *Lemir* 12, S. 137–236), postulierte er auf analoger methodischer Basis 2009 dann die Autorschaft Lope de Vegas für den Text von «Avellaneda» («Tirso, Lope y el *Quijote* de Avellaneda», in: *Lemir* 13, S. 191–250). Enrique Suárez de Figaredo erhob dagegen 2010 Einspruch («Un apunte al artículo «Tirso, Lope y el *Quijote* de Avellaneda» de José Luis Madrigal», in: *Lemir* 14, S. 9–26), um seine eigene, als Monographie (*Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona: Carena, 2004) und in etlichen Artikeln auch in der Zeitschrift *Lemir* zuvor ausgeführte These zu verteidigen, derzufolge Suárez de Figaroa der Autor gewesen sei. Vgl. «Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda», in: *Lemir* 10 (2006), o.S., sowie «Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la «venganza de los ofendidos»», in: *Lemir* 11 (2007), S. 9–26. Explizite Kritik formulierte Enrique Suárez de Figaredo etwas später dann auch gegen die Beiträge von Alfredo Rodríguez López Vázquez («El *Quijote* de Avellaneda: nuevos índices de atribución a José de Villaviciosa», in: *Lemir* 15 (2011), S. 9–22, und «El *Quijote* de Avellaneda y José de Villaviciosa: algunas cuestiones de método y epistemológicas», in: *Lemir* 15 (2011), S. 147–170). Auch außerhalb der in *Lemir* ausgetragenen Diskussionen finden sich zahlreiche Versuche, mit computergestützten Verfahren die Autorschaft «Avellaneda» zu beweisen: Neben einem früherem Aufsatz von José Luis Madrigal («El «*Quijote*» de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto», in: *Voz y letra: Revista de literatura* 16.1-2 (2005), S. 247–294) ist z. B. Alfonso Martín Jiménez zu nennen: «Cotejo por medios informáticos de la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda», in: *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 3 (2007), [URL [http://www.uhu.es/revista-etiopicas/num/03/art\\_3\\_3.pdf](http://www.uhu.es/revista-etiopicas/num/03/art_3_3.pdf)]. Dabei handelt es sich um den Versuch des Autors, mit neuen informatischen Mitteln seine schon zuvor etablierte These einer Identität zwischen «Avellaneda» und Jerónimo de Pasamonte zu bekräftigen: «*El Quijote*» de Cervantes y «*El Quijote*» de Pasamonte, una imitación recíproca, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

10 Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, hrsg. v. Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

von spekulativen «conjeturas» hin zu harten, «objektiven», weil mathematisch begründeten Fakten, führe<sup>11</sup>.

Man darf, ja muss sogar skeptisch gegenüber derartigen Fortschrittsbehauptungen sein. Schon die Tatsache, dass es zwischen den unterschiedlichen Akteuren, die mit statistischen Vergleichen auf korpuslinguistischer Basis argumentierten, zu einer lebhaften Diskussion um die richtige Methode beim Suchen und Auswerten der Daten gekommen ist, die man mit CORDE erheben kann, zeigt, dass es mit der Objektivität der Messungen nicht weit her sein kann, weil schon die dabei eingesetzten Such- und Vergleichskriterien jeweils auf interpretatorischen Vorannahmen basieren. Bei aller Differenz im Einzelnen waren sich die Akteure aber darin einig, die Autorschaft über die Auswertung lexikalisch oder syntaktisch besonders auffälliger Elemente des Textes nachweisen zu wollen. Die Präferenz für dieses Vorgehen ergibt sich logisch schon aus den Vorgaben, die für die Benutzung von CORDE durch die voreingestellten Auswertungsmöglichkeiten fixiert sind. Nun ist es aber eine der zentralen Einsichten der computergestützten stilometrischen Verfahren zur Autorschaftsbestimmung, die bisher vor allem im Bereich der forensischen Linguistik und in der Computerlinguistik erprobt wurden, dass für statistisch valide und konsistente Hypothesen gerade nicht die Auswertung semantisch oder lexikalisch besonders seltener Einheiten ertragreich sind, sondern die Verteilung von Funktionswörtern<sup>12</sup>. Um forensisch einem Autor auf die Spur zu kommen, der seine Urheberchaft gezielt verborgen halten möchte, werden besonders gerne die Elemente der Sprachgestaltung untersucht, die nicht der intentionalen Kontrolle des Verfassers unterliegen, sondern hochgradig habitualisiert und automatisiert sind. Denn sprachliche Eigenheiten eines Individuums, die diesem selbst bewusst sind, können natürlich auch von anderen Personen bewusst wahrgenommen und simuliert werden.

Wenn man sich auch nur eine elementare Kenntnis der methodischen Probleme verschafft hat, die Autorschaftserkennung aus computerlinguistischer Sicht aufwerfen<sup>13</sup>, muten die bisher unternommenen Versuche, einfach auf der

11 Alfredo Rodríguez López Vázquez, «Introducción», in: Alonso Fernández de Avellaneda, *El Quijote apócrifo*, hrsg. v. Alfredo Rodríguez López Vázquez, Madrid: Cátedra, 2011, S. 67–84. Zum Vorwurf des «retroceso» gegenüber Gómez Canseco ebd., S. 22. In die gleiche Richtung ging der Autor dann auch mit den schon genannten Artikeln in *Lemir* (Anm. 9).

12 Moshe Koppel und Shlomo Argamon erklären die Präferenz der Stilometrie für die Untersuchung von Funktionswörtern folgendermaßen «The reason for using FWs in preference to others is that we do not expect their frequencies to vary greatly with the topic of the text, and hence, we may hope to recognize texts by the same author on different topics. It also is unlikely that the frequency of FW use can be consciously controlled, so one may hope that use of FWs for attribution will minimize the risk of being deceived» («Computational Methods in Authorship Attribution», in: *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60.1 (2009), S. 9–26, Zitat S. 11).

13 Mein Wissen zum Stand der Forschungsproblematik basiert dabei vor allem auf den sehr informativen Berichten von Koppel/Argamon, «Computational Methods» (Anm. 12), sowie Efstathios Stamatou, «A Survey of Modern Authorship Attribution Methods», in: *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60.3 (2009), S. 538–556.

Basis eines vorstrukturierten diachronen Textcorpus wie dem CORDE zu arbeiten, dessen Quelltexte eben leider nicht offen zugänglich sind und informatisch weiter behandelt werden könnten, etwas naiv und methodisch unausgegoren an<sup>14</sup>. Der Umgang mit den neuen Technologien in der Cervantes-Forschung erinnert bisher eher an die Episode im *Don Quijote* von der falschen *cabeza encantada*, die von ihrem betrügerischen Ingenieur so konstruiert ist, dass sie treffsicher die gewünschten Ergebnisse produziert und einem staunenden, leichtgläubigen Publikum vorab gewonnene Informationen als eine scheinbar unbestreitbare und unbezweifelbare Wahrheit erscheinen lässt. Auch eine rechnergestützte Philologie liefert letztendlich keine interpretationsunabhängigen «sicheren» Fakten und kann deshalb hermeneutische Verstehenstechniken nicht überflüssig machen, die im Bewusstsein der historisch bedingten Vorurteilsstruktur allen kulturellen Wissens und seiner Zeitlichkeit entwickelt wurden. Computergestützte quantitative Analysemethoden sollten daher nicht gegen die Hermeneutik ausgespielt, sondern besser systematisch mit ihr verbunden werden.

---

14 Javier Blasco und Cristina Ruiz Urbón haben daher mit gutem Grund «ciertos vicios de método» beklagt, an denen die bisherigen Versuche der Autorschaftsattribuierung für Texte aus der Frühen Neuzeit litten. Als Hauptkritikpunkte nennen sie dabei zum einen die willkürliche Wahl der analysierten Textelemente und der gemessenen Parameter, zum anderen die Vernachlässigung computerlinguistischer Methoden und Techniken; «Evaluación y cuantificación de algunas técnicas de «atribución de autoría» en textos españoles», en: *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009), S. 27–47, Zitat S. 29. Man kann diese Kritik noch ergänzen und grundsätzlicher halten. Denn neben der bereits erwähnten Nichtbeachtung der für die Stilometrie äußerst zentralen Erkenntnis, dass als Vergleichsbasis vor allem solche sprachlichen Merkmale herangezogen werden sollten, die nicht bewusst manipulierbar sind, erweisen sich die bisherigen Versuche zur Autorschaftserkennung auf CORDE-Basis auch noch aus anderen Gründen als weitgehend defizitär. Während die Stilometrie schon seit langem darauf hingewiesen hat, dass stilistische Nähen zwischen Texten auch genre-induziert sein können und deshalb nur Texte gleichartiger Genres verglichen werden sollten, ignoriert z. B. Rodríguez López Vázquez diese Problematik komplett. So übergeht er auch die in CORDE angebotenen genrespezifischen Auswahlfilter, wenn er das «poema inventivo» *La Mosequa* von Villaviciosa, das metrisch gebunden und in *octavas rimas* gehalten ist, einfach mit zwei narrativen Prosatexten vergleicht. Ebenso wenig beachtet oder problematisiert er die erheblichen Textlängenunterschiede, obwohl in der Stilometrie die Textlänge unbestritten als ein entscheidender Parameter gilt, der für valide statistische Ergebnisse kontrolliert werden muss. Methodische Alternativen zu den bisher vorliegenden Versuchen zur Autorschaftsattribuierung zeigte jüngst Nanette Ribler-Pipka auf: «Computergestützte Analyseverfahren innerhalb der romanischen Literaturwissenschaft: exemplarisch am Autorschaftsstreit um den *Lazarillo de Tormes* erläutert», Habilitationsvortrag an der Universität Siegen, gehalten am 25.06.2014, in Vorbereitung zum Druck für *Romanische Forschungen*.

Avellaneda als Katalysator der erzählerischen Kunstfertigkeit  
von Cervantes: Autorschaft und *artificio*

Die hermeneutische Tiefenlektüre eines Textes kann nämlich daraus von den Möglichkeiten der Computertechnologie profitieren. Die online zugängliche CORDE-Datenbank ist, wie schon dargelegt, zwar kein wirklich geeignetes Instrumentarium für die Stilometrie, aber doch eine effiziente Hilfe bei der Suche nach semantischen Schlüsselwörtern und ihren Kontexten. Vergleicht man etwa die Fundstellen zu «*artificio*» und ihre Kontexte in allen drei Teilen des *Quijote*, so ergeben sich daraus Indizien, die für das Verständnis des gesamten *artificio*-Komplexes bei beiden Autoren durchaus relevant sind (vgl. Übersichtsschema im Anhang).

Eine erste Auffälligkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass Cervantes im ersten Teil des *Don Quijote* das Wort zwar über den ganzen Roman verteilt immer wieder einsetzt, wobei auch das komplette Bedeutungsspektrum ausgepielt wird, dass es aber eine auffällige Bündelung in der eingeschobenen Novelle vom *Curioso impertinente* gibt (8 von 18 Nennungen sind dort situiert). Motiviert ist diese Intensivierung des Wortgebrauchs durch den Inhalt der Erzählung, der von der ungewöhnlich ausgeprägten, ins Krankhaft-Obsessive reichenden Neugier von Anselmo handelt, der seinen Freund Lotario als ein «Druckmittel» für eine Testsituation einsetzt, in der die Treue seiner Frau Camila solange erprobt wird, bis diese erwartungsgemäß am Ende zerbricht – und mit ihr dann auch die Ehre Anselmos. Einen Höhepunkt im Spannungsaufbau der Novelle bildet dabei eine kunstvolle Selbstinszenierung Camilas als unschuldig Opfer, in der sich die menschliche Fähigkeit zur Täuschung im allgemeinen, anthropologischen Sinne als theatrales Rollenspiel konkretisiert. Camila hat ihre Ehre in diesem Moment schon verloren, erreicht es aber, den Schein von Ehre aufrechtzuhalten, indem sie ein ebenso improvisiertes wie kalkuliertes Minidrama aufführt, das vor den Augen ihres Mannes stattfindet, der sich selbst als unbeobachteter Voyeur wähnt, tatsächlich aber Teil des für ihn inszenierten Schauspiels ist.

Die rein quantitative Häufung von *artificio* korrespondiert in dieser Sequenz des *Don Quijote* mit einer qualitativen Verdichtung des damit bezeichneten Phänomens. Dafür sorgt nicht nur die thematische Verschränkung von theatraler Schauspielkunst und der anthropologischen Dimension des Fingierens in Camilas «Schauspiel»<sup>15</sup>, sondern auch die komplexe mediale Einbettung der «Szene» in den Rahmen einer Erzählung, die innerhalb der literarischen Fiktion als mündliche ausgegeben wird. Cervantes nutzt hier also nicht einfach nur die erzählerische Technik des *showing*, um seinen Text für

<sup>15</sup> Für eine Analyse der Problematik von Repräsentation und Wahrheit in der Novelle vgl. Michael E. Gerli, «Truth, Lies and Representation: the Crux of *El curioso impertinente*», in: Francisco La Rubia Prado (Hrsg.), *Cervantes for the 21th Century/ Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*, Newark: Juan de la Cuesta, 2000, S. 107–122.

einen Augenblick als Text vergessen zu machen und quasi-visuell anschaulich werden zu lassen, er verweist durch die mediale Rahmung der Novelle auch darauf, dass dieses Vermögen ein ursprünglich rhetorisches ist, das die Differenz von mündlich geprägter Kommunikation zur Druckschriftlichkeit überwölbt und die mediale Zäsur des Buchdrucks überdauert.

Ausgehend von diesem ersten Befund lassen sich aus den Ergebnissen der Fundstellensammlung noch weitere Schlüsse ziehen. So zeigt die Übersicht zur Wortverwendung im zweiten Teil des Romans von Cervantes (DQ3), dass *artificio* hier im Verhältnis zum ersten Teil (DQ1) reduzierter eingesetzt wird (10 Verwendungen gegenüber 18) und dass es gleichzeitig zu einer deutlichen Verschiebung im Wortgebrauch kommt, denn nun referiert das Wort nicht mehr in erster Linie auf die allgemeine anthropologische Dimension des menschlichen Täuschens und Fingierens (11 von 18 Verwendungen in DQ1), sondern sehr viel häufiger auf konkretere Techniken eines bestimmten Kunstbereichs (5 von 10 Nennungen in DQ3). Diese Verschiebung erklärt sich zum Teil aus dem metaliterarischen Charakter der cervantischen *Segunda parte*, in der die Abenteuer des Protagonistenpaars ja nicht mehr «einfach» ablaufen, sondern vorgeprägt sind vom Wissen der Helden und ihrer Umwelt um die vorangegangene Veröffentlichung der Abenteuer des ersten Teils. Nicht nur die Ereignisse des ersten Teils, sondern auch deren literarische Darstellung werden zum expliziten Thema.

So ist es auch mit der schon erwähnten Novelle vom *Curioso impertinente*. Die Frage nach der Angemessenheit derartiger novellenhaften Einschübe wird in der *Segunda parte* mehrfach aufgeworfen. Ein erstes Mal im dritten und vierten Kapitel im Gespräch mit Sansón Carrasco, der als Leser des ersten Teils dessen literarische Qualität beurteilt<sup>16</sup>. Die zweite Thematisierung erfolgt dann aus dem Munde des fingierten ersten Autors des Romans, Cide Hamete Benengeli, der Auskunft über seinen Produktionsprozess gibt (vgl. Belegstellen 8 und 9 im DQ3). Einerseits bezeichnet er dabei die Technik narrativer Digressionen in Form eingeschobener Novellen als «*artificio*», andererseits betont er mit diesem Wort aber auch die besonders kunstvolle Form der eingeschobenen Novellen («*la gala y artificio que en sí contienen*»). Die Argumentation verläuft dabei etwas widersprüchlich, wenn Cide Hamete seine Kunst der Digression zunächst mit der Notwendigkeit rechtfertigt, sich ab und zu von der Mühe einer ausschließlichen Konzentration auf die Haupthandlung entlasten zu müssen, sich daran anschließend aber beklagt, dass die Leser den als Abwechslung konzipierten Digressionen nicht genug Aufmerksamkeit entgegenbrächten und ihren Charakter als eigenständige Kunstwerke nicht ausreichend würdigten. Er verlangt damit vom Rezipienten eine Fähigkeit zur konstanten und gleichmäßigen Aufrechterhaltung des Interesses am Erzählten, während er selbst als Produzent das Recht auf Unbeständigkeit reklamiert. Entscheidend ist aber weniger, dass Cide Hametes Wertungen ihn als etwas

<sup>16</sup> Cervantes, *Don Quijote*, II.3–4, S. 646–662.

launischen, in seinen Wertmaßstäben nicht unbedingt konsistenten und recht willkürlich agierenden Autoren kennzeichnen, sondern die Tatsache, dass Cervantes in dieser fiktiven Autorfigur die eigene Autorschaft ironisch-uneigentlich spiegelt und sich dabei selbst nur komisch maskiert zu erkennen gibt.

Die vom Erzähler widergegebenen Äußerungen des ersten Autors, die Teil eines Gesprächs mit dem Übersetzer bilden, treten in ein Verhältnis der Ähnlichkeit mit der ersten Gesprächspassage, in der zuvor über die Kunst der Novellistik innerhalb des Romans reflektiert wurde, und beide wiederum korrespondieren mit der kurzen skeptischen Anmerkung des Pfarrers, der im ersten Teil als Vorleser der Novelle vom *Curioso impertinente* fungiert und der Novelle die Wahrscheinlichkeit abspricht<sup>17</sup>, sowie im weiteren Sinne mit dem poetologischen Streitgespräch, das Don Quijote am Ende des ersten Teils mit dem Kanoniker über Wirkung und Wahrscheinlichkeit der Ritterromane führt, nachdem dieser sich zuvor negativ über dieses Genre geäußert hat (I.37–39)<sup>18</sup>. So ergibt sich über beide Teile gespannt ein Netzwerk von poetologischen Fragmenten, aus dem sich jedoch keine eindeutige intentionale Position des tatsächlichen Autors Cervantes gewinnen lässt. Dessen eigene Kunstpraxis wird vielmehr wie in einem Kabinett von konvexen und konkaven Spiegeln in unterschiedlichen dialogischen Szenen so verfremdet widergespiegelt, dass nicht nur in jedem einzelnen Dialog unentscheidbar bleibt, welche Sprecherinstanz der Autorposition entspricht, sondern auch unklar ist, in welchem Verhältnis diese Gespräche zueinander stehen. Binnenfiktional lässt sich aus den gewonnenen Informationen nicht festlegen, ob die Einzelszenen einem übergreifenden, zwar implizit bleibenden, aber doch systematisch-bewusst organisieren Romanprogramm entsprechen, oder ob vielmehr umgekehrt die fehlende Systematik programmatisch ist für einen Erzählstil, der von der strukturellen Offenheit und Anpassungsfähigkeit mündlicher Erzählkunst geprägt ist<sup>19</sup>.

Der metaliterarische Charakter des zweiten Teils offenbart sich in der erwähnten Passage jedenfalls auch im metaliterarischen Gebrauch von *artificio*. Wo im ersten Teil die thematische und mediale Verdichtung des *artificio*-Komplexes in der Novelle vom *Curioso impertinente* auffällig war, kommt es im zweiten Teil nicht zu einer direkten Wiederholung einer solch kunstvollen Verdichtungsleistung, sondern zur Verschiebung in den Bereich

17 «Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible, y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta» (I.35, S. 423).

18 Ich verweise hierbei auch auf die Analyse dieses Streitgesprächs, die ich selbst in anderem Zusammenhang vorgelegt habe: «Fin sin final. Sobre la inconclusión del *Quijote* de 1605», in: *Crítica* 96 (2006), S. 47–67.

19 Die mündliche Prägung des Erzählstils von Cervantes im Don Quijote und anderen Werken hat besonders Michel Moner betont: *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid: Casa de Velázquez, 1989.

metaliterarischer Reflexion. Die erzählerische Kunst der eingeschobenen Novellen wird nicht mehr einfach reproduziert, sie wird vielmehr transformiert zur Kunst, über die Kunst des Erzählens zu erzählen. Diese Verschiebung erklärt sich aber nicht allein aus dem selbstreflexiven Charakter der *Segunda parte*, sondern auch aus deren Konkurrenz mit der vorangegangenen Fortsetzung der *Primera parte* durch Fernández de Avellaneda.

Der Konkurrent hatte nicht nur Themen und Motive der ersten *Quijote* fortgeführt, sondern auch die Technik der eingeschobenen Novellen. Allerdings nicht in der gleichen Weise wie Cervantes, denn gerade an den beiden aufeinanderfolgenden eingeschobenen Novellen von Avellaneda – «El rico desesperado» und «Los amantes felices» – lässt sich eine Tendenz zur Reduktion der cervantischen Erzählkunst auf die Funktion didaktisch-moralischer Veranschaulichung feststellen. Albert A. Sicroff formulierte in diesem Sinne: «En efecto, el autor desconocido del *Quijote* apócrifo queda, por el didacticismo de su manera de insertar una pareja de cuentos en su obra, a poca distancia de un Juan Manuel»<sup>20</sup>. Auch diese Tendenz lässt sich schon am Wortgebrauch von *artificio* bei Avellaneda ablesen, an dem vor allem auffällt, dass es anders als bei Cervantes gar keine größeren Auffälligkeiten gibt. Auch bei Avellaneda kommt es zwar zu einer relativen Bündelung der Wortverwendungen innerhalb der eingeschobenen Novellen (2 von 5 Verwendungen), aber dort eröffnet sich eben kein erzählerisch kunstvoll dramatisierter Täuschungskomplex, sondern es ergeben sich nur verhältnismäßig geradlinig und unaufwendig gestaltete Geschichten, die in einem direkt moralisierenden Ende kulminieren.

Allerdings muss man die relative Kunstlosigkeit des Erzählens von Avellaneda bzw. die Reduktion des Erzählens auf eine didaktisch-moralische Funktion nicht unbedingt als einen ästhetischen Rückschritt abqualifizieren und die «Didaktisierung» bzw. «Ideologisierung» von Cervantes' *Don Quijote* als Fälschung des Originals denunzieren. Vielmehr sollte man auch die Produktivkraft dieses alternativen Erzählmodells beachten, das nicht nur dazu führte, dass Cervantes seine eigene Kunstfertigkeit in der *Segunda parte* fortsetzte, sondern sie auch bewusst ausstellte und im Erzählen reflektierte, viel mehr als es zuvor der Fall gewesen war. Unabhängig von der Frage, wer der wirkliche Autor hinter «Avellaneda» ist, kann im Lichte der neuesten Forschung jedenfalls wohl kaum mehr bestritten werden, dass der Einfluss des apokryphen Romans auf das Schreibprojekt von Cervantes ganz erheblich war. Über punktuelle Veränderungen hinaus zeitigte er auch strukturelle Effekte. David Álvarez Roblin hat in seiner jüngst erschienenen umfangreichen Monographie in diesem Sinne nachgewiesen, dass sich das Verhältnis von «falscher» Fortsetzung und zweitem «Original», das zugleich Fortsetzung der

20 «Tres calas en el arte de interpolar cuentos: Alemán, Avellaneda y Cervantes», in: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, S. 473–485, Zitat S. 477.

falschen Fortsetzung ist, weder auf eine einfache Reproduktion, noch auf eine mechanisch verlaufende direkte Repulsion reduzieren lässt. Vielmehr eignet dieser Beziehung ein hoher Grad an Ambivalenz, wie sie für den Umgang mit dem eigenen Doppelgänger durchaus charakteristisch ist. So kann man mit Álvarez Roblin die geradezu obsessive Insistenz, mit der Cervantes mit motivlichen und inhaltlichen Doppeln und mit Doppelfiguren arbeitet, auch als ein strukturelles Äquivalent zum Problem des Umgangs mit dem anderen Autor erkennen. Die Beziehung zum Anderen ist dabei nicht auf reine Gegnerschaft reduziert, sondern wird zur Begegnung mit dem eigenen Anderen, d.h. mit zuvor nur latent vorhandenen Anteilen des Selbst<sup>21</sup>. Ich will in meiner abschließenden Interpretation der Episode um das Puppenspiel von Maese Pedro diese These von Álvarez Roblin aufgreifen und mit der Beobachtung von Wolfram Nitsch zusammenführen, wonach die Begegnung mit technischen Artefakten im *Don Quijote* von einer zunehmenden Bedeutung spektakulärer Technik geprägt sei, deren zentrales Paradigma das Barocktheater mit seiner «trägerische(n), auf Unsichtbarkeit gegründete(n) Sichtbarkeit» darstelle<sup>22</sup>.

Erzähltes Theater und inszenierte Autorschaft:

Maese Pedros Puppenspiel im Netzwerk der *Quijotes*

Die erwähnte steigenden Bedeutung spektakulärer und theatraler Technik im zweiten Teil des Romans von Cervantes ließe sich ebenso mit einer katalysatorischen Wirkung der Fortsetzung von Avellaneda erklären wie das schon behandelte veränderte Autorschaftsbewusstsein von Cervantes. Für die Analyse dieses strukturell-funktionalen Effekts ist es aber nicht zwingend notwendig, den Autor «Avellaneda» mit einer bestimmten Person zu identifizieren. Die Forschungslinie, die eine Autorschaft Lope de Vegas oder eines Lope de Vega nahestehenden Schriftstellers postulierte oder eine Kollaboration zwischen Lope de Vega und einer oder mehreren anderen Personen vermutete, hat zur Stützung ihrer biographischen These auf eine ganze Reihe von Textstellen verweisen können. Sie belegen, dass Lope de Vegas Komödienpraxis und deren theoretische Legitimation, wie sie im *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* formuliert wurde, im *Don Quijote* von Avellaneda mit Sympathie behandelt wird, im *Don Quijote* von Cervantes dagegen mit Antipathie oder doch wenigstens ironisch-distanziert<sup>23</sup>. Insbesondere Luis María Gomez

21 *De l'imposture à la création* (Anm. 7), bes. S. 216–236, 346–365.

22 Nitsch, «Der hohle Kopf» (Anm. 1), S. 148.

23 Einige zentrale Belegstellen versammelt León Hidalgo in seiner Zusammenfassung dieser Forschungsrichtung; vgl. *Cervantes, Avellaneda y los dos Quijotes* (Anm. 6), S. 169–175. Eine Identifizierung Avellanedas mit Lope nahm schon B. Díez y Lozano in seinem *Compendio de la vida de Cervantes*, Oviedo 1905, vor. Als wesentliche Vertreter, die mit unterschiedlichen Argumenten von einem strukturellen und/oder personellen Einfluss Lope

Canseco hat gezeigt, dass Avellanedas Roman starke Verbindungen zum Theater aufweist, die sich auf unterschiedlichen Ebenen zeigen: (1) makrostrukturell in der dreiteiligen Komposition des Werkes mit einem dramentypischen Spannungsaufbau; (2) motivlich-thematisch in einer ganzen Serie von Episoden, die im Kontext theatralischer Festkultur verankert sind oder darauf verweisen, sowie in Reflexionen über das Theaterwesen; und schließlich (3) intertextuell in einer Reihe von direkten oder indirekten Referenzen auf zeitgenössische Komödien und *entremeses*<sup>24</sup>.

Die Präsenz des Theatralischen und Dramatischen im Roman von Avellaneda ist also keineswegs auf eine persönliche Auseinandersetzung allein mit Lope de Vega beschränkt. Umgekehrt kann es aber auch nicht verwundern, dass in einem Roman mit einer hohen Affinität zur zeitgenössischen Theaterpraxis Lope de Vegas Name und Werk präsent sind, stand dieser doch 1614 unbestritten im Zentrum des sich immer stärker institutionalisierenden Theaterwesens des spanischen Barock. So unbestritten, dass Cervantes ihn im Vorwort zu seinen *Ocho Comedias y ocho entremeses, nunca representados* als «monstruo de la naturaleza» und Herrscher der «monarquía cómica» bezeichnen konnte:

Tuue otras cosas en que ocuparme, dexè la pluma y las comedias, y entrò luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alçóse con la monarquia comica. Auassallò y puso debaxo de su juridicion a todos los farsantes; llenò el mundo de comedias proprias, felices y bien razonadas, y tantas, que passan de diez mil

---

de Vegas auf den *Quijote* von «Avellaneda» ausgehen, sind vor allem zu nennen: Nicolás Marín, «La piedra y la mano en el prólogo del Quijote apócrifo», in: *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, S. 253–288; Daniel Eisenberg, «Cervantes, Lope, and Avellaneda», in: *Josep Maria Solà-Solà: Homage, homenaje, homenatge*, Barcelona: Puvill, 1984, Bd. 2, S. 171–183; Carlos Romero, «Nueva lectura de «El retablo de maese Pedro»», in: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1988, S. 95–130; Luis Gómez Canseco, «Introducción», in: Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote* (Anm. 10), S. 7–158; ders., «La «comedia» de Avellaneda: algo mas sobre las raices dramáticas del *Quijote* apócrifo», in: Odette Gorsse/Frédéric Serralta (Hrsg.), *El siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, S. 383–394; José Luis Pérez López, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellanda», in: *Criticón* 86 (2002), S. 41–71; ders., «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Rianza a Lope de Vega», in: *Lemir* 9 (2005), o.S.; Helena Percas de Ponseti, «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», in: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.1 (2003), S. 63–115; Antonio Sánchez Portero, *Cervantes y Liñán de Rianza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, Zaragoza: Edición del Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico», 2011; ders., «Lope de Vega, Liñan de Rianza y el Quijote de Avellaneda», in: *Etiópicas* 9 (2013), o.S. [[http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art\\_9\\_1.pdf](http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_1.pdf)]. Der schon erwähnte Artikel von Madrigal, «Tirso, Lope y el *Quijote* de Avellaneda» (Anm. 9), unterscheidet sich von diesen Arbeiten durch die anders gelagerte, schon ausführlich besprochene Methodik.

24 Gómez Canseco, «La «comedia» de Avellaneda» (Anm. 23), S. 383 f. Ich übernehme die vom Autor angeführten argumentativen Elemente, die ich allerdings begrifflich anders systematisiere.

pliegos los que tiene escritos, y todas, que es vna de las mayores cosas que puede dezirse, las ha visto representar, o oydo dezir, por lo menos, que se han representado<sup>25</sup>.

Die Ironie dieses Lobs fällt sofort auf. Einerseits formuliert Cervantes die zeitliche Koinzidenz seines eigenen Abschieds vom Theater und des anschließenden Aufstiegs Lopes so, als wäre ersterer geradezu eine Bedingung für letzteren gewesen («y luego») und damit Cervantes' eigenes Verhalten kausale Voraussetzung für den Erfolg Lopes. Andererseits wird die Bewunderung für die übermenschlich-monströse Produktivität Lope de Vegas, sobald sie ausgesprochen ist, sofort mit einem Seitenhieb auf die Neigung des Dramatikers zur Übertreibung und präntiösen Selbsterhöhung verbunden. Die Feststellung, dass für Lope auch bloße Gerüchte über vermeintlich aufgeführte Stücke als Beweis seines Erfolgs herhalten müssen, ist zudem verbunden mit der wenig später erfolgenden Klarstellung, dass auch eine ganze Reihe anderer Autoren (Cervantes erwähnt einen «doctor Ramón», Miguel Sánchez, «el canónigo Tárrega», Aguilar y Guillén de Castro, Mira de Amescua und Vélez de Guevara) mit zu der schier endlosen Zahl an Stücken beigetragen haben.

Das Vorwort, das vermutlich erst relativ kurz vor der Publikation des Bandes geschrieben wurde, dessen *aprobación* auf den 3. Juli 1615 datiert, zeugt insgesamt vom Bemühen, die eigene – unaufgeführte – Dramenproduktion in Distanz zur in der Gegenwart dominierenden Aufführungspraxis der *comedia nueva* zu rücken, die von zunehmendem Einsatz von Illusionstechniken und von visuellen Spezialeffekten geprägt war. Umgekehrt vollzieht sich eine Annäherung zur «alten» Theaterpraxis, die noch vor allem von der Sprachmacht der Schauspieler lebte. Dass Cervantes im Streit zwischen einem «teatro de la palabra frente a un teatro más espectacular y visual»<sup>26</sup> eindeutig die erste Alternative favorisierte, geht nicht nur aus dem Vorwort der *Ocho comedias* hervor, sondern wird auch durch einzelne Stücke des Bandes nahegelegt. Besonders deutlich wird die Tendenz im Falle des *Retablo de las maravillas*, in dem der Illusionscharakter eines anschaulich-sichtbaren Rollenspiels völlig ersetzt wird durch ein rein virtuelles Theater, das vor allem dank pragmatischer regulativer Fiktionen funktioniert, die grundlegend für das

25 Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, in: *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Bd. VI: Comedias y entremeses*, hrsg. v. Rodolfo Schevill/Adolfo Bonilla, Madrid: Rodríguez, 1915, S. 7 f.

26 José Luis Canet Vallés, «Introducción», in: Lope de Rueda, *Pasos*, hrsg. v. José Luis Canet Vallés, Madrid: Castalia, 1992, S. 9–93, Zitat S. 73. Zu dieser Kontroverse und der Positionierung Cervantes' vgl. insbesondere Carroll B. Johnson, «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», in: Manuel Criado de Val (Hrsg.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid: EDI-6, 1981, S. 95–102, sowie Víctor Pérez de León/Héctor Brioso Santos, «Cervantes: el entremés (comedia antigua) frente a la comedia nueva», in: Javier Huerta Calvo (Hrsg.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana, 2008, S. 143–183.

soziale Zusammenleben und die Ausübung politischer Macht sind<sup>27</sup>; ein weiteres Beispiel stellt die metatheatralische Komödie *Pedro de Urdemalas* dar, mit der Cervantes direkt in einen kritischen Dialog mit dem gleichnamigen Stück Lopes getreten sein könnte<sup>28</sup>.

Die mit dem Erscheinen der *Ocho Comedias y ocho entremeses* vorgenommene erneute Positionierung Cervantes' als Dramaturg nach einer längeren Phase der Abstinenz von theatralischen Gattungen koinzidiert zeitlich mit der Phase der Abschlussredaktion an seiner Fortsetzung des *Don Quijote*, der nur Monate später auf dem Buchmarkt erscheinen sollte (die für den Verkauf nötige *tasa* ist in der Erstausgabe der *Ocho comedias* auf den 22. September 1615 datiert, im zweiten Teil des *Don Quijote* auf den 20. Dezember desselben Jahres). Es kann deshalb auch nicht verwundern, dass sich intertextuelle Bezüge zwischen beiden Werken finden lassen. So kann die Episode um Maese Pedro zweifellos mit guten Gründen als eine narrative Fortführung der im Metatheater des *Pedro de Urdemalas* begonnenen Reflexion über die Wirkungsmacht des Theaters gelesen werden<sup>29</sup>. Gleichzeitig ist die Episode aber auch die Fortführung eines narrativen Rollenspiels um die Urheberschaft und Wirkung literarischer Fiktion, das im ersten Teil des *Don Quijote* mit der Einführung von Ginés de Pasamonte als Autor einer Autobiographie begonnen wurde. Seit dem bahnbrechenden Aufsatz von Haley ist allgemein

27 Vgl. dazu insbesondere Michael E. Gerli, «El retablo de las maravillas: Cervantes, arte nuevo de deshacer comedias», in: *Hispanic review* 4 (1989), S. 477–492, sowie Pérez de León/Brioso Santos, «Cervantes: el entremés» (Anm. 26). Allerdings geht das *entremés* von Cervantes auch nicht in der Funktion einer satirischen Abrechnung mit Lopes «comedia nueva» auf, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe: Hanno Ehrlicher, «Refuncionalizaciones de un entremés cervantino: nuevos retablos de las maravillas en el teatro español del siglo XX», in: Hanno Ehrlicher/Stephan Schreckenber (Hrsg.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2011, S. 233–253, hier S. 236 f.

28 In diesem Sinne z. B. die Analyse Edward H. Friedmans, «Dramatic structure in Cervantes and Lope: The two *Pedro de Urdemalas* plays», in: *Hispania* 60 (1977), S. 486–497, sowie Carlos Arturo Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, S. 69–84. Ich gehe vorsichtig nur von der Möglichkeit einer direkten Beziehung zwischen beiden Werken aus, denn erstens ist Lopes Autorschaft für die frühere Version des Stückes, von dem unterschiedliche Manuskriptversionen existieren, umstritten, zweitens ist aber auch das Entstehungsdatum unklar. Dass Cervantes davon ausgehen konnte, dass Lope de Vega selbst sich als Autor eines solchen Stückes verstand, beweist die berühmte Werkliste, die das Vorwort des *Peregrino en su patria* von 1604 beschließt. Die 229 Titel, die in der Erstausgabe genannt sind, erweiterte Lope de Vega in der zweiten Auflage auf insgesamt 448 Stücke, darunter auch um ein «*Pedro de Urdemalas*» genanntes. Zur Werkliste des *Peregrino* und dem Versuch, auf ihrer Grundlage die Stücke zu datieren, vgl. Thornton Wilder, «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», in: *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster/Köln: Böhlau, 1952, S. 194–200, sowie Silvanus Griswold Morley/Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968. Speziell zu *Pedro de Urdemalas* ebd., S. 528.

29 In diese Richtung interpretiert etwa Wolfram Nitsch, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen: Narr, 2000, S. 9–16.

bekannt, dass sich in der Aufführungssituation des Puppentheaters des Maese Pedro auch die Romanstruktur des *Don Quijote* und das in ihr verankerte komplexe Zusammenspiel unterschiedlicher Autorinstanzen spiegeln<sup>30</sup>. Und drittens ist das Theater von Maese Pedro aber auch intertextuell mit Avellanedas Fortsetzung verbunden, in der Don Quijote der Probe eines Stücks von Lope de Vega – *El testimonio vengado* – beiwohnt und diese gewaltsam, «con repentina cólera», unterbricht, als er aus ritterlichem Ethos heraus zur Verteidigung einer unschuldigen Frau einschreiten zu müssen glaubt<sup>31</sup>.

Die letzte der drei angeführten intertextuellen Bezugsdimensionen sollte nicht zur alleinigen Bedeutungsebene hypostasiert werden, wozu einige Vergleichsstudien zwischen Cervantes und Avellaneda bisher tendiert haben. Will man der hochartifizialen Bedeutungsdichte der Episode um Maese Pedro voll gerecht werden, darf sie ungekehrt aber auch nicht ignoriert werden, wie es in der Cervantistik meist der Fall war. Die grundsätzliche Parallelität zwischen Cervantes und Avellaneda ist an dieser Stelle gar nicht zu bestreiten, umso auffälliger werden aber auch die Differenzen. Bei Avellaneda erfüllt die Episode ganz klar die Funktion komischer Unterhaltung. Einmal mehr tritt die verrückte, gewaltsam an sein Lektürewissen angeglichene Wirklichkeitswahrnehmung des Protagonisten in Kontrast zur normalen Wahrnehmung seiner Mitmenschen, die allenfalls zum Schein auf diese Verrücktheit eingehen, um Vergnügen und Lust aus diesem Spiel zu beziehen. Der von Don Quijote zum Kampf herausgeforderte Schauspieler nimmt die Herausforderung an und treibt die Illusion des *caballero* weiter, indem er einen *ataharre*<sup>32</sup> als *liga* ausgibt und dem Ritter als Erwiderung auf dessen Herausforderung entgegenwirft. Dass hier die Episode um den «baciuelmo» im ersten Teil des *Quijote* (I.44) Pate gestanden haben dürfte, ist dabei ebenso deutlich wie die grundsätzliche Tendenz Avellanedas, den Perspektivismus von Cervantes, der von Leo Spitzer so brillant analysiert wurde<sup>33</sup>, auf eine rein kontrastiv funktionierende Komik herunterzubrechen.

Bei Avellaneda wird die Distanz zwischen niederer Wirklichkeit und phantastischer Ritterwelt ins Extreme verstärkt: an die Stelle der für den betroffenen Barbier durchaus wertvollen und immerhin ganz neuen Blechschüssel, die für Don Quijote einen Helm darstellt, tritt nun ein Satteltgurt, also ein Requisit, das nicht nur mit der Tierwelt, sondern auch dem Bereich des Analen verbunden ist. Vor allem aber geht es nicht mehr um ein Spiel mit

30 Vgl. Georg Haley, «The narrator in *Don Quixote*: Maese Pedro's puppet show», in: *Modern Language Notes* 80 (1965), S. 145–165.

31 Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote* (Anm. 10), S. 574–606, für die gesamte Episode, zum Einschreiten Don Quijotes vgl. S. 595.

32 Maria Moliner definiert dieses Wort im *Diccionario de Uso* (Madrid: Gredos, 2008) wie folgt: «Banda de cuero que sujeta la silla o albarda para que no se corra hacia adelante, pasando por debajo de la cola del animal».

33 Leo Spitzer, «Perspectivism in *Don Quijote*», in: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton: Princeton University Press, 1948, S. 68–73.

jeweils an sich relativen Perspektiven auf die Wirklichkeit, sondern nur mehr um den Lustgewinn, der sich aus dem Verlachen des normativ Abweichenden und der damit verbundenen Bestätigung der Normen beziehen lässt. Die Episode um Maese Pedro bei Cervantes funktioniert dagegen nicht über eine einfache Entgegensetzung von normaler Wirklichkeitswahrnehmung und verrückter Normabweichung bzw. dem «Kurzschluß zwischen alltäglicher und imaginärer Wirklichkeit»<sup>34</sup>. Sie setzt ein wesentlich komplexeres Spiel mit den Grenzen der Fiktion in Gang.

Die Komplexitätssteigerung betrifft zum einen das theatralische Dispositiv selbst, denn die einfache Rollenspielsituation auf der Bühne bei Avellaneda weicht nun einem Puppenspiel, dessen affektive Wirkung sich nicht allein visueller Repräsentation verdankt, sondern der Interaktion zwischen dem vom Puppenspieler geleiteten mechanisch-abstraktem Drama und dessen zusätzlicher Veranschaulichung durch den «intéprete», der mit seinen Worten und durch Zeigegesten die Vorstellungskraft der Zuschauer anleiten und verstärken soll. Beide Instanzen arbeiten aber nicht nur zusammen, sondern auch gegeneinander, wenn Maese Pedro zunächst den «Korrekturen» Don Quijotes recht gibt, die sich gar nicht auf das Drama selbst beziehen, sondern auf das dieses begründende Narrativ. Maese Pedro wiederum kann, anders als die Schauspieler, die das Stück von Lope de Vega aufführten, nicht wirklich als eine Identifikationsfigur des Lesers dienen. Dazu ist sie viel zu deutlich als eine zwielichtige und suspekte, manipulative und bis ins Dämonische reichende Gestalt gezeichnet. Damit geht aber auch die klare Kontrastierung von positiver Norm und lächerlicher Normabweichung verloren, die für die Komik bei Avellaneda grundlegend war. Die wesentlichste Abweichung besteht aber wohl darin, dass der Leser nun durch die narrative Rahmung des meta-theatralen Spiels im Roman direkt mit ins Fiktionsspiel einbezogen wird. Mit seinem eigen Fiktionsbewusstsein ist er der Wahrnehmung Don Quijotes zwar zunächst noch überlegen<sup>35</sup> und kann sowohl über diesen lächeln als auch über Maese Pedro, wenn der Puppenspieler vor den Trümmern seiner scheinbar so unwiderstehlichen Illusionsmaschinerie steht; dieses Überlegenheitsgefühl des Rezipienten wird aber spätestens dann gebrochen, wenn er mit Beginn des darauffolgenden Kapitels (II.27) selbst über die ihm bisher unbekanntete Tatsache aufgeklärt wird, dass Maese Pedro nur eine falsche Identitätsrolle von Ginés de Pasamonte war. Er wird sich so bewusst, dass er selbst in seinem

34 Nitsch: *Barocktheater als Spielraum* (Anm. 29), S. 14.

35 Bei Cervantes erkennt Don Quijote allerdings sehr wohl, dass es sich bei der Darstellung nicht um eine reale Handlung handelt. Seine an dieser Stelle ungewöhnlich ausgeprägte Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen Realität und Imagination stellt nicht nur eine Differenz zu seinem Verhalten im ersten Teil des Romans dar, sondern auch zur Theaterepisode bei «Avellaneda». Vgl. dazu Nitsch, *Barocktheater als Spielraum* (Anm. 29), S. 14, sowie Albrecht Buschmann, «Der Roman ist ein Roman ist ein Roman. Die Autoren des *Don Quijote*», in: Marco Kunz (Hrsg.), *Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías. Ocho acercamientos a Don Quijote/Quijotexte, Quijothemen, Quijothorien. Acht Annäherungen an Don Quijote*, Bamberg: University of Bamberg Press, 2009, S. 13–31, hier S. 26.

Fiktionswissen abhängig ist von der Gestaltung der Erzählung, deren «Schöpfer» er aber keineswegs naiv trauen kann, denn dieser verbirgt sich zu ostentativ hinter der komisch-unglaubwürdigen Maskerade von «Cide Hamete, coronista desta grande historia», der ausgerechnet durch einen Schwur als «católico cristiano» um Glaubwürdigkeit wirbt. Das Glaubwürdigkeitsproblem wird dabei nur noch gesteigert, wenn der «traductor» interveniert und versucht, dem Leser den zunächst paradox anmutenden Schwur des ersten Autors (ein Nichtchrist schwört auf den christlichen Glauben, um seine Glaubwürdigkeit zu bezeugen) als eine uneigentliche Rede zu plausibilisieren<sup>36</sup>.

Die direkt an das Puppenspiel angeschlossene Autorschaftsinszenierung<sup>37</sup> macht das im Puppenspiel selbst aufgeführte Metatheater noch verwirrender, indem es der fiktiven Bühnensituation gleichsam einen metaliterarischen doppelten Boden verleiht. Das Fiktionsspiel wird abgründig und ein Leser, der an dieser Stelle lacht, wird nicht mehr über die vermeintliche Naivität des verrückten Protagonisten lachen, sondern weil er durchschaut, dass mit ihm selbst ein Spiel getrieben wurde.

Selbstverständlich ist der Spielführer dieses Spiels mit unterschiedlichen Ebenen der Autorschaftsfiktion letztlich der reale Autor Cervantes, der stets die Masken wechselt, um unerkannt dahinter das Geschehen zu bestimmen. Ich würde jedoch die vermeintlich herrschaftlich-souveräne Kontrolle über die Fiktion, die der Autor ausübte, auch nicht überbetonen, denn dazu agierte Cervantes beim Fortschreiben «seines» *Don Quijote* viel zu stark auch fremdbestimmt. Durch die Inventionen des anderen Autors bedingt war der Stoff, an dem er arbeitete, längst nicht mehr nur der eigene. Gerade wenn man in der Gestalt des Maese Pedro eine Allegorie der Autorschaftsfunktion des *Don Quijote* erkennen will<sup>38</sup>, muss man auch die Tatsache ernst nehmen, dass dem vermeintlichen «Meister» aller Rollen am Ende die eigene Aufführung durch einen unkontrollierbaren anderen Spieler entgleitet, so wie auch Don Quijote im zweiten Teil das eigene Ritterspiel immer weniger nach eigenem Willen gestalten kann sondern durch die Inszenierungen anderer immer mehr fremdbestimmt wird. Don Quijote und Maese Pedro sind also keineswegs nur

36 «Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano». A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, juro o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así el la decía como si jurara como cristiano católico en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas. Dice, pues, que bien se acordará el que hubiese leído la primera parte desta historia de aquel Ginés de Pasamonte....» (II.27, S. 855).

37 Cide Hamete wird ein regelrechter Auftritt in den Fiktionsraum gewährt, der mehrfach deiktisch angezeigt wird als wäre er plastisch-konkret: «entra Cide Hamete [...] con estas palabras en este capítulo» (Hervorhebung H. E.).

38 In diesem Sinne Buschmann: «Der Roman ist ein Roman» (Anm. 35).

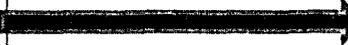
Antipoden, sondern bilden auch ein unheimliches Doppel, das strukturell auf die unheimliche Beziehung zwischen Cervantes und Avellaneda verweist. Diese Beziehung geht nicht in der Funktion satirischer Abwehr eines einfachen Gegners auf, den die Cervantes-Forschung nicht nur systematisch abgewertet, sondern nachgerade kriminalisiert hat. Als eine Satire wäre der zweite Teil des *Don Quijote* schlicht dysfunktional, weil er sein Angriffsobjekt viel zu ungenau bestimmt. Vielmehr überlagern sich in der Fortsetzung mehrere autorschaftliche Rollen und mit ihnen verbundene Autorschafts-rivalitäten: Cervantes musste sich als Autor von auf der Bühne unaufgeführten Lesedramen vom Theater Lope de Vegas ebenso distanzieren wie als literarischer Erzähler von dem auf eine einfache Komik setzenden direkten pseudonymen Konkurrenten. Die Konkurrenz der Dramenprojekte wird überlagert durch die Konkurrenz rivalisierender Erzählprojekte, wobei diese Konkurrenz aber auch nicht als einfache Gegnerschaft ausgetragen wird, weil sie trianguliert ist durch die Rivalität zum großen literarischen Rivalen Mateo Alemán, der seinerseits schon mit einer apokryphen Fortsetzung zu «kämpfen» gehabt hatte<sup>39</sup>.

Der Versuch, diesen strukturellen Autorschaftskomplex auf das Drama einer persönlichen Feindschaft zu reduzieren, löst die Schwierigkeiten nur scheinbar und kann auch keine Lösung bringen, solange man sich weiterhin auf Indizien stützt, die aus der Semantik eines in sich logisch nicht widerspruchsfreien Textes gewonnen werden, oder aber umgekehrt ganz auf das rechnerische Kalkül des Computers vertraut. Der eigentlich produktive Avellaneda-Effekt liegt nicht im Biographischen, sondern auf der Ebene des Literarischen, in der Tendenz zum Selbstreflexiven, zum Metaliterarischen und Metatheatralischen, die sich in der Fiktionswelt des *Quijote* umso deutlicher zeigen konnte als die Originalität und Exklusivität des behandelten Abenteuerstoffes verloren gegangen war. Dem *artificio* des Textes kam der partielle Seelenraub am Autor Cervantes nur zugute.

---

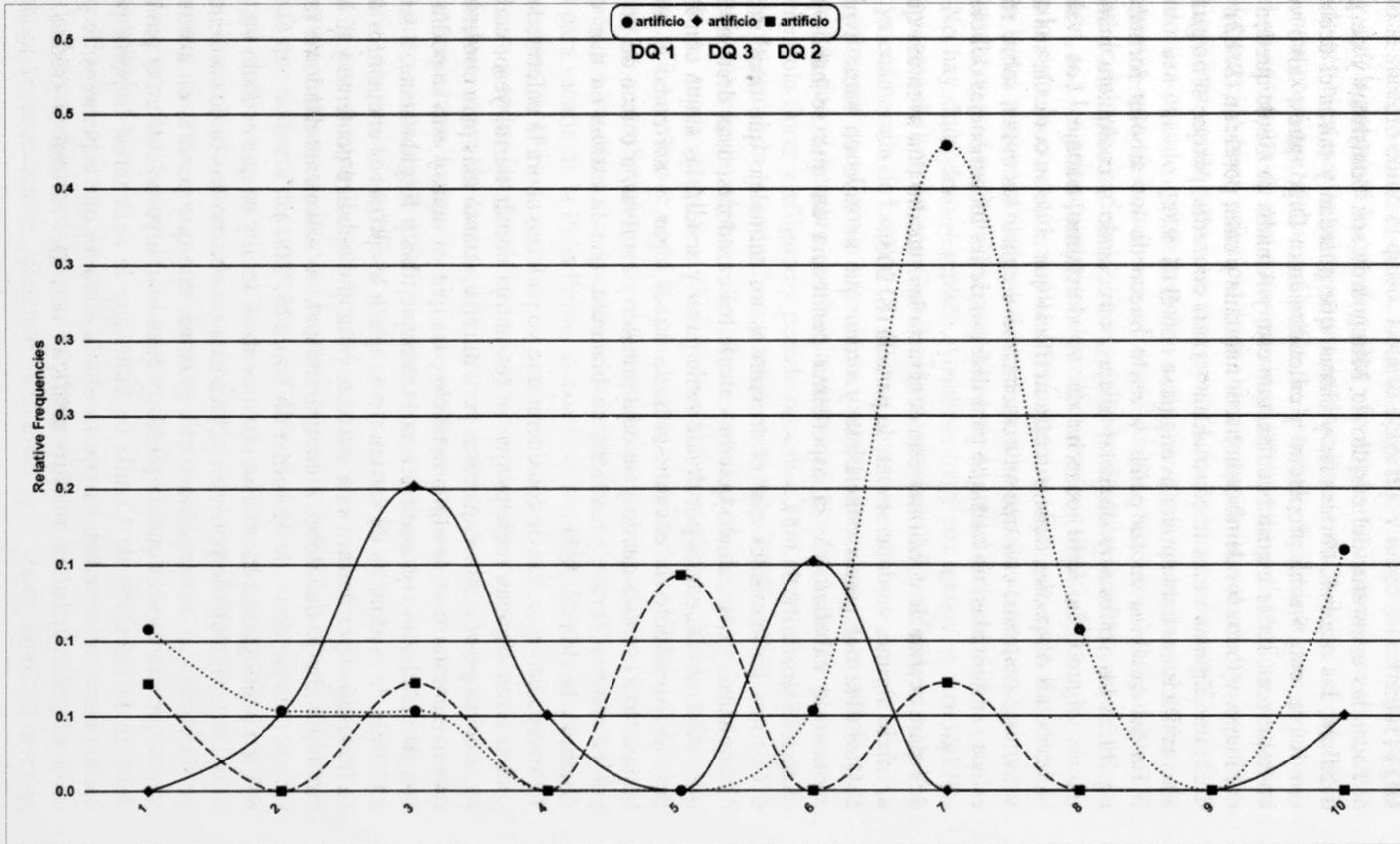
39 Für einen Versuch, die sich wechselseitig überlagernde Rivalität zu «Avellanda» und Alemán im Lichte der Mimesistheorie René Girards zu analysieren, vgl. Hanno Ehrlicher, «Alemán, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta», in: *Criticón* 101 (2007), S. 151–175. David Álvarez Roblin unternahm seinerseits einen wesentlich umfangreicheren Strukturvergleich der beiden Konfliktfälle (Alemán – Luján, Cervantes – Avellaneda) und kam zum ebenso anregenden wie provozierenden Ergebnis, dass Luján Alemáns Romanprojekt in Richtung der cervantineschen Schreibweise bewegte (die er als «prismatische» charakterisiert), «Avellaneda» das von Cervantes dagegen umgekehrt in Richtung Alemáns bzw. einer «écriture axiale». Vgl. Álvarez Roblin, *De l'imposture à la création* (Anm. 7), S. 241–322.

**Anhang I: Übersichtsschema zur Wortverwendung von *artificio* in den drei *Don Quijotes*  
(Auswertung auf der Basis von CORDE<sup>1</sup>)**

	<b>Artificio als Kunstfertigkeit der Natur bzw. natürliche Technik</b>	<b>Artificio als allgemeine menschliche Simulations- / Täuschungsfertigkeit</b>	<b>Artificio als eine Kunsttechnik in Bezug auf einen bestimmten Kunstbereich</b>		<b>Andere Verwendungen</b>	
			<b>Literatur und andere Künste</b>	<b>Theater</b>		
<b>DQ 1 (1605)</b> Gesamtzahl der Verwendungen <b>18<sup>2</sup></b>	Abwesenheit von <i>artificio</i> im goldenen Zeitalter, ungekünstelte Natur (3)	Der Pfarrer simuliert beim Gespräch mit Don Quijote (2); Überlistung Don Quijotes zur Beendigung seiner Penitenz in der Peña Pobre (5); Referenz auf dieses Ereignis (14); Die List der Jäger im Tiergleichnis vom Hermelin (6); weitere 7 Nennungen in der Novelle vom <i>curioso impertinente</i> , in dem das theater-hafte Rollenspiel Camilas im Zentrum steht (7-13); Pfarrer und Barbier simulieren, um Don Quijote erfolgreich nach Hause bringen zu können (16)	Lob der erzählerischen Kunstfertigkeit des <i>Palmarín de Inglaterra</i> (1)  Tadel der kunstlos und unwahrscheinlichen Ritterbücher durch den Kanoniker (17 + 18)		Camilas Rollenspiel als quasi-theatralische Performanz	Don Quijote begegnet einer Situation, die als solche abenteuerlich ist und deshalb keine verrückende Interpretation des Helden benötigt (4); Beglaubigung der Wahrheit der Geschichte des Cautivo (15);
<b>DQ 2 (1614)</b> Gesamtzahl der Verwendungen <b>5</b>	Das «maravilloso artificio» der Natur (1)	Alvaro Tarfe simuliert, um Don Quijotes Erzählung am Laufen zu halten (2); Die Dissimulation des Señor Japelín im <i>Cuento del rico desesperado</i> (3); Die vorgetäuschte Absicht Gregorios, um sich Catalina zu nähern, im <i>Cuento de los amantes felices</i> (4)	Kunstfertigkeit eines Sonetts «a una dama llamada Ana» (5)			

<p><b>DQ 3 (1615)</b> Gesamtzahl der Verwendungen <b>10</b></p>	<p>Altisidora erklärt, sie werde den «maladrín mostrenco» Sancho auch ohne Arbeit ganz natürlich vergessen (<b>10</b>)</p>	<p>Taktik Don Quijotes, um zu überprüfen, wie weit die Verzauberung Dulcineas wirksam ist (<b>1</b>); Der Betrug der «malignos magos» an Don Quijote (<b>2</b>)</p> <p>Der Erfindungsreichtum des Gutsverwalters des Herzogs (<b>7</b>)</p>	<p>Plädoyer D.Q. für die Verwendung der Muttersprache in der Poesie (<b>3</b>); Kunstfertigkeit des Sonetts von Don Lorenzo (<b>4</b>); Kunstvoller Tanz (<b>5</b>); die Kunst der eingelegten Novel- len als «artificio» des «primer autor» (<b>8</b>) und die Kunstfertigkeit dieser Novellen an sich (<b>9</b>);</p>	<p>Die Bühnenkonstruktion des Maese Pedro (<b>6</b>);</p> <p>Dieser Erfindungsreichtum impliziert auch die Fähigkeit zum Rollenspiel und zur Inszenierung</p>	
---	--	---	---	---	--

# Visualisierung der relativen Worthäufigkeit in den drei Don Quijotes<sup>3</sup>



**DQ1 (1605)<sup>4</sup>**

**1** Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande **artificio**; las razones, cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que este y Amadís de Gaula queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan (S. 82).

**2** El cura algunas veces le contradecía y otras concedía, porque si no guardaba este **artificio** no había poder averiguarse con él (S. 91).

**3** En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoces despedían de sí, sin otro **artificio** que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo (S. 121f.).

**4** Y para acabar de confirmar esta desgracia les sucedió una aventura que, sin **artificio** alguno, verdaderamente lo parecía (S. 200).

**5** Que trata del gracioso **artificio** y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto (Kapitelüberschrift, S. 345).

**6** Cuentan los naturales que el arminio es un animalejo que tiene una piel blanquísima, y que cuando quieren cazarle los cazadores, usan deste **artificio**: que, sabiendo las partes por donde suele pasar y acudir, las atajan con lodo, y después, ojeándole, le encaminan hacia aquel lugar, y así como el arminio llega al lodo se está quedo y se deja prender y cautivar, a trueco de no pasar por el cieno y perder y ensuciar su blancura, que la estima en más que la libertad y la vida (S. 385).

**7** Prosupuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse. Así que es menester usar de algún **artificio** para que yo sane, y esto se podía hacer con facilidad solo con que comiences, aunque tibia y fingidamente, a solicitar a Camila, la cual no ha de ser tan tierna que a los primeros encuentros dé con su honestidad por tierra; y con solo este principio quedaré contento y tú habrás cumplido con lo que debes a nuestra amistad, no solamente dándome la vida, sino persuadiéndome de no verme sin honra (S. 388f.).

**8** Y estás obligado a hacer esto por una razón sola, y es que estando yo, como estoy, determinado de poner en plática esta prueba, no has tú de consentir que yo dé cuenta de mi desatino a otra persona, con que pondría en aventura el honor que tú procuras que no pierda; y cuando el tuyo no esté en el punto que debe en la intención de Camila en tanto que la solicitares, importa poco o nada, pues con brevedad, viendo en ella la entereza que esperamos, le podrás decir la pura verdad de nuestro **artificio**, con que volverá tu crédito al ser primero (S. 389).

9 Todo le sucedió como él quiso: Lotario despertó, y luego salieron los dos de casa, y, así, le preguntó lo que deseaba, y le respondió Lotario que no le había parecido ser bien que la primera vez se descubriese del todo y, así, no había hecho otra cosa que alabar a Camila de hermosa, diciéndole que en toda la ciudad no se trataba de otra cosa que de su hermosura y discreción, y que este le había parecido buen principio para entrar ganando la voluntad y disponiéndola a que otra vez le escuchase con gusto, usando en esto del **artificio** que el demonio usa cuando quiere engañar a alguno que está puesto en atalaya de mirar por sí: que se transforma en ángel de luz, siéndolo él de tinieblas, y, poniéndole delante apariencias buenas, al cabo descubre quién es y sale con su intención, si a los principios no es descubierto su engaño (S. 391).

10 Todo esto le contentó mucho a Anselmo, y dijo que cada día daría el mismo lugar, aunque no saliese de casa, porque en ella se ocuparía en cosas que Camila no pudiese venir en conocimiento de su **artificio** (S. 391).

11 —No hay duda deso— replicó Anselmo, todo por apoyar y acreditar los pensamientos de Lotario con Camila, tan descuidada del **artificio** de Anselmo como ya enamorada de Lotario (S. 400).

12 Al principio que Camila esto decía, creyó Lotario que era **artificio** para desmentille que el hombre que había visto salir era de Leonela, y no suyo; pero viéndola llorar y afligirse y pedirle remedio, vino a creer la verdad, y en creyéndola acabó de estar confuso y arrepentido del todo (S. 405).

13 Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda y salió a plaza la maldad con tanto **artificio** hasta allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad (S. 414).

14 Diole de vestir Sancho, y en el entretanto que se vestía contó el cura a don Fernando y a los demás las locuras de don Quijote, y del **artificio** que habían usado para sacarle de la Peña Pobre, donde él se imaginaba estar por desdenes de su señora (S. 435).

15 El cura y todos los demás se lo agradecieron, y de nuevo se lo rogaron; y él, viéndose rogar de tantos, dijo que no eran menester ruegos adonde el mandar tenía tanta fuerza. / —Y, así, estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado **artificio** suelen componerse. (S. 449f.).

16 Ya a este tiempo habían llegado el cura y el barbero, viendo que los caminantes estaban en pláticas con don Quijote de la Mancha, para responder de modo que no fuese descubierto su **artificio** (S. 544).

17 Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto **artificio** y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil (S. 549).

18 Pero lo que más me le quitó de las manos y aun del pensamiento de acabarle fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las

imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su **artificio**, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo». (S. 552).

### DQ2 (1614)<sup>5</sup>

1 Assí que mi seraphín es un milagro de naturaleza, la qual á querido darnos a conocer por ella cómo en poco espacio puede recojer con su maravilloso **artificio** el innumerable número de gracias que puede produzir (Bd. 1, S. 37).

2 Y si no fuera por don Álvaro, que bolvíá siempre por don Quixote, abo- nando sus cosas con discreto **artificio** y disimulación, algunas vezes se enojara muy de veras (Bd. 1, S. 193).

3 Tras lo qual, dissimulando con su muger con notable **artificio**, se despidió della, fingiendo cierta necessidad precissa. Llamó luego aparte un moço diziéndole: / —Ensíllame al punto, sin dezir cosa, el alazán español; que me importa yr fuera en él con brevedad (Bd. 2, S. 77).

4 Y si ésse ha sido el **artificio** motriz de aquel fingimiento, dígame v. m. agora sin él, pues me tiene presente, su pretensión; que para ello le da cumpli- díssima licencia mi natural vergüença, pues, como dizen, el oír no puede ofender (Bd. 2, S. 101).

5 Tomóla don Quixote con mucho comedimiento, y al dársela se le cayó al estudiante otro papel de la mano; y preguntándole don Quixote qué era aquello, le respondió que unas coplillas que acabava de hazer en su lugar a una donzella parienta suya, a quien quería mucho, la qual se llamava Ana, por cuya causa las avía hecho con tal **artificio** que todas ellas començavan en Ana (Bd. 3, S. 24).

### DQ3 (1615)<sup>4</sup>

1 Paréceme que los veo andar por el Toboso hechos unos bausanes, buscando a mi señora Dulcinea, y aunque la encuentren en mitad de la calle no la conocerán más que a mi padre. —Quizá, Sancho —respondió don Quijote—, no se estenderá el encantamento a quitar el conocimiento de Dulcinea a los vencidos y presentados gigantes y caballeros; y en uno o dos de los primeros que yo venza y le envíe haremos la experiencia si la ven o no, mandándoles que vuelvan a darme relación de lo que acerca desto les hubiere sucedido.

—Digo, señor —replicó Sancho—, que me ha parecido bien lo que vuesa merced ha dicho, y que con ese **artificio** vendremos en conocimiento de lo

que deseamos, y si es que ella a solo vuesa merced se encubre, la desgracia más será de vuesa merced que suya; pero como la señora Dulcinea tenga salud y contento, nosotros por acá nos avendremos y lo pasaremos lo mejor que pudiéremos, buscando nuestras aventuras y dejando al tiempo que haga de las suyas, que él es el mejor médico destas y de otras mayores enfermedades (S. 712f.).

2 ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza? ¿Soy yo su rival o hace él profesión de las armas, para tener envidia a la fama que yo por ellas he ganado? / —Pues ¿qué diremos, señor —respondió Sancho—, a esto de parecerse tanto aquel caballero, sea el que se fuere, al bachiller Carrasco, y su escudero, a Tomé Cecial mi compadre? Y si ello es encantamento, como vuestra merced ha dicho, ¿no había en el mundo otros dos a quien se parecieran? / —Todo es **artificio** y traza —respondió don Quijote— de los malignos magos que me persiguen, los cuales, anteviendo que yo había de quedar vencedor en la contienda, se previnieron de que el caballero vencido mostrase el rostro de mi amigo el bachiller, porque la amistad que le tengo se pusiese entre los filos de mi espada y el rigor de mi brazo, y templase la justa ira de mi corazón, y desta manera quedase con vida el que con embelecos y falsías procuraba quitarme la mía (S. 750).

3 Pero vuestro hijo, a lo que yo, señor, imagino, no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro, porque, según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni **artificio**, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: «Est Deus in nobis», etc. (S. 758).

4 —¡Bendito sea Dios —dijo don Quijote habiendo oído el soneto a don Lorenzo—, que entre los infinitos poetas consumidos que hay he visto un consumado poeta, como lo es vuesa merced, señor mío, que así me lo da a entender el **artificio** deste soneto! (S. 780).

5 Tras esta entró otra danza de **artificio** y de las que llaman habladas (S. 795).

6 Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del **artificio**, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían (S. 845).

7 Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea. Finalmente, con intervención de sus señores ordenó otra del más gracioso y extraño **artificio** que puede imaginarse (S. 929).

8 Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del **artificio** de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse (S. 979f.).

9 También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y **artificio** que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz (S. 980).

10 —Vos decís muy bien, Sancho —dijo la duquesa—, y yo haré que mi Altisidora se ocupe de aquí adelante en hacer alguna labor blanca, que la sabe hacer por extremo. / —No hay para qué, señora —respondió Altisidora—, usar dese remedio, pues la consideración de las crueldades que conmigo ha usado este malandrín mostrenco me le borrarán de la memoria sin otro **artificio** alguno; y con licencia de vuestra grandeza me quiero quitar de aquí, por no ver delante de mis ojos ya no su triste figura, sino su fea y abominable catadura (S. 1197f.).

- 
- 1 *Corpus Diacrónico del Español*, aufrufbar unter der URL <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
  - 2 Nicht berücksichtigt wird in dieser Zählung eine in CORDE angezeigte weitere Fundstelle aus dem Inhaltsverzeichnis, in dem die Wortverwendung der Überschrift natürlich noch einmal wiederholt wird.
  - 3 Die Auswertung wurde erstellt mit einer Worttendenz-Analyse, die Voyant-Tools ermöglicht: <http://voyant-tools.org/>.
  - 4 Quelltext in CORDE ist folgende Ausgabe: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, hrsg. v. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998.
  - 5 Quelltext in CORDE ist folgende Ausgabe: Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, hrsg. v. Martín de Riquer, Madrid: Espasa Calpe, 1972.