



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**EL QUIJOTE DE 1605:  
LOS AUTORES, EL TEXTO, LOS LECTORES.  
UNA GUIA DE LECTURA**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTORA EN LETRAS**

**P R E S E N T A**

**MARIA) STOOPEN GALAN**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**MEXICO D. F., CIUDAD UNIVERSITARIA**

**1999**



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES**

270835



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ABSTRACT OF THE Ph.D. DISSERTATION TITLED:  
*THE 1605 DON QUIJOTE: THE AUTHORS, THE TEXT, THE READERS. A GUIDE  
FOR READING*

MARÍA STOOPEN

This research is concerned with the different authors and readers categories: *real*, *liminal*, *implicit* and *fictitious*, as well as the relations they establish among them. To emphasize the historical, cultural, and biographical issues related to Cervantes literary practice, and to point out the reception that his contemporary readers, as well as his patrons gave to his published work, this essay takes into account all the dedication texts that he wrote to his patrons. At the same time, it examines the 1605 *Don Quijote*'s prologue as the fundamental part of the book's *incipit* in order to bring out the importance that it takes as a reading key for the narration and as the place where the elements of the production and reception circuit are established: the author, the text, and the reader. It analyzes the way the *fictitious reader* is built, i. e., the story's main character, and also takes on account the reading historical process that goes from the oral transmission and the stories public reading, to the reader's intimate and private relationship with the texts, form that is related with the *hidalgo*'s madness. The present work also reviews the critics most recent contributions to *Don Quijote*'s authors-narrators system. It also points out the various writing and narrating mediations that lead the reader to perform the meta-reading of a story written and narrated by different intermediaries, at the same time fictitious readers of historical documents, due to which they can fulfill their task. Using the author, text, reader triad and the *implied author-reader* categories, this analysis intends to elucidate the superior instance that is responsible for the authorship and/or the definitive narration of the book. It also evaluates the reading activity that *Don Quijote*'s fictitious collaborators develop, which is related to the writing and the telling of the story. It explores, as well, the first eight chapters of the Second Part, so to acknowledge in which way the authors-intermediaries device, inherited from the first book, is present in the second one. At the end, it's made a course along the history of the parodied mechanism in Cervantes' two books, and along the changing notions about the authors figure, starting from the XII century French romances, through the XVI century Castillian chivalry books; at the same time, it takes into account the adoption of the neoaristotelian poetic principles during the Renaissance, so to stand out in which way this device is transformed in *Don Quijote*, until it becomes baroque.

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL: *EL QUIJOTE DE 1605: LOS AUTORES, EL TEXTO, LOS LECTORES. UNA GUÍA DE LECTURA*

MARÍA STOOPEN

La investigación atiende las diferentes categorías de autores y lectores: *reales, liminales, implícitos y ficticios*, así como los modos de relación que se establecen entre ellos. Con el fin de destacar los asuntos histórico-culturales y biográficos relativos al ejercicio literario de Cervantes y dar noticia de la recepción que tanto el público contemporáneo como sus mecenas prestaron a sus obras, se toman en cuenta todas las dedicatorias que escribió. Asimismo, se atiende el prólogo de 1605 como parte fundamental del *incipit* del libro y para destacar la importancia que adquiere en tanto clave de lectura de la obra narrativa y como lugar donde se instauran los elementos del circuito de la producción y la recepción: el autor, el texto y el lector. Se hace un análisis de la manera como se construye el *lector ficticio*, protagonista de la historia, y se atiende el proceso histórico de la lectura que va de la transmisión oral y la lectura pública de los relatos, a la relación íntima y privada del lector con los textos, modalidad que está vinculada con el delirio del hidalgo. Asimismo, se recogen y se examinan las aportaciones recientes de la crítica sobre el sistema autorial y narrativo en el *Quijote* de 1605. También se ponen de relieve las diversas mediaciones escriturales y narrativas que conducen al lector a realizar la metalectura de una historia escrita y relatada por diversos intermediarios, a su vez lectores ficticios de documentos históricos, gracias a los cuales pueden cumplir con su cometido. A partir de la tríada autor, texto, lector y de las categorías de *autor* y *lector implícitos*, se intenta dilucidar la instancia superior responsable de la autoría y/o de la narración definitiva del libro, y se hace una evaluación de la actividad de la lectura que desarrollan los colaboradores ficticios del *Quijote* en relación con la escritura y la narración de la historia. Asimismo, se practica una cala en los primeros ocho capítulos de la segunda parte, con el fin de reconocer de qué manera se hace presente el dispositivo de autores e intermediarios heredado del libro anterior. Por último, se hace un recorrido por la historia de la convención parodiada en los dos libros de Cervantes, y por las cambiantes nociones sobre el autor, a partir de los *romans* franceses del siglo XII, pasando por los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, así como por la adopción en el Renacimiento de los principios poéticos neoaristotélicos. Todo ello, para destacar de qué manera es transformado dicho dispositivo en el *Quijote*, hasta convertirse en un recurso barroco.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TESIS DOCTORAL  
EL *QUIJOTE* DE 1605:  
LOS AUTORES, EL TEXTO, LOS LECTORES.  
UNA GUÍA DE LECTURA**

**MARÍA STOOPEN GALÁN**

**COMITÉ TUTORAL:**

**DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ: TUTOR**

**DR. HORACIO LÓPEZ SUÁREZ: ASESOR**

**DR. DIETRICH RALL: ASESOR**

**MI GRATITUD A:**  
**AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ**  
**HORACIO LÓPEZ SUÁREZ**  
**DIETRICH RALL**  
**TERESA MIAJA**  
**GUSTAVO ILLADES**  
**HELENA BERISTÁIN**  
**CLAUDIA RUIZ**  
**ADRIANA DE TERESA**  
**SILVIA RAFFUL**  
**PAULETTE DIETERLEN**  
**MARGARITA PALACIOS**  
**EMILIA RÉBORA**  
**PEDRO SERRANO**  
**RAÚL QUESADA**  
**ILIA PARRES**  
**GRACIELA CÁNDANO**  
**VALQUIRIA WEY**  
**SERGIO FERNÁNDEZ**  
**ERIC CAMACHO**  
**MARÍA MORFÍN STOOPEN**  
**ALEJANDRO ARÉCHIGA**  
**MARIA CATERINA RUTA**  
**CARLOS OCAMPO**  
**REYNA BARRERA**  
**JOSÉ ARNULFO HERRERA**  
**ERIC BEAUMATIN**  
**KENJI INAMOTO**  
**JOSÉ ANTONIO MUCIÑO**  
**IGNACIO SOSA**

**A LA MEMORIA DE MIS PADRES:  
ALFONSO STOOPEN DE ALBA  
MARÍA GALÁN MARTOS**

**A JORGE  
A MARÍA  
A JORGE IGNACIO  
A JAIME  
A JORGE CARLOS, LORENA Y MÓNICA  
A FERNANDA Y MARTHA  
A PEDRO Y ALEJANDRO  
A JOSE Y JULIO**

**A MIS COLEGAS Y AMIGOS  
A MIS MAESTROS  
A MIS ALUMNOS  
A MIS AMIGOS**

## INDICE

### INTRODUCCIÓN

El espejo abismal de la lectura	1
La tríada autor-texto-lector: una guía de lectura	3
Aproximaciones teórico-metodológicas a los conceptos de <i>autor</i> , <i>texto</i> , <i>lector</i>	4
Algunas consideraciones sobre el efecto estético del <i>Quijote</i>	11
El crítico, un <i>lector liminal</i>	12
Un diálogo entre contemporáneos	15
En torno a la selección del <i>corpus</i> y al plan de trabajo	29

### I. LAS DEDICATORIAS DE MIGUEL DE CERVANTES A SUS MECENAS. AUTOR Y LECTORES HISTÓRICOS

I. 1. Las condiciones de la producción literaria cervantina y la recepción del <i>Quijote</i> de 1605 por el duque de Béjar	
La legislación vigente	37
El mecenazgo	42
Cervantes y el duque de Béjar	45
Cervantes en el medio cultural español	49
I. 2. Las condiciones de la producción literaria cervantina y la recepción del <i>Quijote</i> de 1615 por el conde de Lemos	
<i>El éxito del Quijote de 1605 y la intensa producción literaria cervantina</i>	57
Las aprobaciones del <i>Quijote</i> de 1615 y la situación social y económica de Cervantes	59
Presencia de Cervantes en la vida literaria de Madrid	62
Las publicaciones de Cervantes entre las dos partes del <i>Quijote</i>	63
I. 3. La dedicatoria: entre el ofrecimiento y la petición	
Introducción	70
Los textos de las dedicatorias cervantinas y el <i>autor liminal</i>	74
<i>La Galatea</i> (1585)	76
<i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> (1605)	77
<i>Novelas ejemplares</i> (1613)	79
<i>Viaje del Parnaso</i> (1614)	80
<i>Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados</i> (1615)	81
<i>Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha</i> (1615)	81
<i>Los trabajos de Persiles y Segismunda</i> (1617)	84

II. EL PRÓLOGO DE 1605: AUTORES, TEXTO, LECTORES	
Introducción	87
II. 1. <i>Prologi personae</i>	90
La naturaleza múltiple de autores y lectores	92
El autor inicial y el lector La obra como referente	98
El autor manifiesto y el amigo. Parodia al <i>omato de los libros</i>	105
II. 2. Las estrategias prologales	
La urdimbre conceptual del prólogo	114
El entramado intertextual. Lope de Vega, Erasmo, el Pinciano	118
La relación paródica	127
El creador y el gramático	131
Naturaleza del libro y mensaje poético	135
El autor del prólogo, autor caballeresco	140
III. EL HIDALGO DE LA MANCHA, LECTOR FICTICIO	
III. 1. La lectura locura	
El ingenioso hidalgo, un lector solitario	145
De la oralidad a la escritura	147
El lector de libros de caballerías y el lector del <i>Quijote</i>	150
De hidalgo a caballero andante	152
III. 2. La lectura lo cura	159
III. 3. El discurso caballeresco. La recepción de letrados e iletrados	167
IV. EL SISTEMA AUTORIAL Y NARRATIVO EN EL <i>QUIJOTE</i> DE 1605	
IV. 1. Las aportaciones de la crítica actual	
Introducción	175
Plurilingüismo y polifonismo en el <i>Quijote</i>	177
Voces narrativas y presencias en un libro subversivo	179
Autores y narradores en el <i>Quijote</i>	181
El <i>Quijote</i> , un zurcido hecho por diferentes autores	186
El narrador del prólogo, <i>componedor de la historia</i>	190
IV. 2. Revisión de algunos de los aportes críticos	
Diferenciación entre el esquema autorial y el narrativo	196
Un lector dramatizado y un autor subversivo	198
Las voces orales y el narrador virtual de la historia	199
Relación entre el autor del prólogo y el autor del libro	200

<b>V. LAS MEDIACIONES DE LA ESCRITURA Y LA LECTURA</b>	
<b>V. 1. Temas derivados de las páginas preliminares</b>	<b>205</b>
La recepción	206
La autoría	206
El lector	208
El libro	209
<b>V. 2. Construcción del autor-narrador de la historia (1,1-8)</b>	
Coherencia de la autoría del prólogo y de la primera parte del libro	212
Autor-narrador ficticio: lector de las "fuentes históricas"	215
<i>El autor-narrador jánico</i>	219
<b>V. 3. Un lector colaborador (1,1-8)</b>	
La escena congelada	235
Multiplicación de autores, narradores y lectores	237
Funciones del lector-autor	246
La <i>historia</i> árabe y la <i>historia</i> castellana	248
Contrdicción autor arábigo-héroe	250
<b>V. 4. Propagación de voces e intermediaciones</b>	
El autor falaz de una historia sospechosa	252
El traductor morisco, un intermediario no confiable	255
Un autor ficticio infidente, un lector suspicaz y un texto sospechoso	257
<i>Los múltiples papeles del segundo autor</i>	260
<b>VI. LA AUTORIA Y LA INSTANCIA NARRADORA DEL TEXTO DEFINITIVO</b>	
<b>VI. 1. Posiciones de la crítica cervantina</b>	<b>265</b>
<b>VI. 2. Propuesta de análisis a partir de la tríada autor, texto, lector</b>	
Introducción	268
El <i>autor</i> y el <i>lector implícitos</i> y la construcción del esquema autores-texto-lectores	273
La instancia superior responsable de la autoría y/o de la narración definitiva del libro	281
La lectura, sostén de la escritura	294
<b>VII. LA DISEMINACIÓN DEL QUIJOTE I EN EL QUIJOTE II</b>	
Introducción	297
Juego y rejuego de autores e intermediarios	299
El <i>autor moro</i> y el <i>autor cristiano</i>	305
El deseo colmado	308
La opinión en contra de la fama	315
Nombrar la sogá en casa del ahorcado	318

## INTRODUCCIÓN

### El espejo abismal de la lectura<sup>1</sup>

Si, como dice Sergio Fernández,<sup>2</sup> la escritura en el *Quijote* constantemente se resta a sí misma -la multiplicidad de autores, las innumerables correcciones y contradicciones, las inestables identidades, la permanente elipsis...-, la lectura, en cambio, es además de acumulativa, omnipresente. En el *Quijote* todos leen: El escritor,<sup>3</sup> cuyas lecturas participan

<sup>1</sup> Algunos avances de este trabajo han sido presentados en varios coloquios y congresos tanto nacionales como internacionales y, asimismo, publicados en distintos medios. En su oportunidad, en cada ocasión señalaré las referencias correspondientes. En la versión definitiva de esta investigación, dicho material ha sido reelaborado y reestructurado. Tal es el caso del primer inciso de la presente Introducción, el cual cumplió esta misma función en la ponencia -completada con material del cap. V. 2. 2 del presente trabajo- "El placer de la burla: un lector colaborador del *Quijote*", presentada en el II Congreso Internacional de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994) y publicada en Giuseppe Grilli (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas Annali. Sezione Romanza*, XXXVII-2, 1995, pp. 387-394.

<sup>2</sup> Cfr. Sergio Fernández. "Ausencias y menudencias", cap. IX de "Esbozo para una estructura interna del *Quijote*", estudio preliminar a Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México: Trillas, 1993, p. 17 y ss.

<sup>3</sup> En el propio *Quijote* abundan referencias a libros necesariamente conocidos por el autor. Asimismo, se han hecho algunos estudios particulares o de conjunto sobre la cultura literaria de Cervantes. Entre ellos: Rudolph Schevill. "The Education and Culture of Cervantes", *Hispanic Review*, I, 1933, pp. 24-36; Marcelino Menéndez y Pelayo. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*", en *Estudios y discursos de crítica histórica literaria*, Santander: CSIC, 1941; Armando Cotarelo Valledor. *Cervantes lector*, Madrid: Instituto de España, 1943; Mía Irene Gerhardt. "Don Quijote, la vie et les livres", *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, serie 2, 18, 2, 1955, pp. 17-57. Martin de Riquer. "El *Quijote* y los libros", *Papeles de Son Armadans*, a. 14, 54, 160, 1969, pp. 5-24. *Cervantes. Cultura literaria*. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997. Por otro lado, Daniel Eisenberg recuerda el dato proporcionado por Benedetto Croce (*Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, 4a. ed., Bari: Laterza, 1949, p. 210) con relación a que los libros de caballerías fueron material de lectura de los soldados. Y vincula el dato con "the naval activities in the Mediterranean, in which he [Don Juan de Austria] was accompanied by a significant portion of the Spanish nobility", entre los cuales se encontraba el héroe, aunque dudoso hidalgo de origen, Miguel de Cervantes. "That the final rise and decline [of the chivalric romances] were situated around the year of 1588 cannot be a coincidence, for whatever the effect of the Armada's defeat on Spain's naval power, there can be no doubt that the expedition aroused interest in chivalric matters, and that in its defeat was lost a considerable sector of the cream of the nobility." "Who read the Romances of Chivalry?", *Kentucky Romance Quarterly*, 20, 1973, p. 222. Maxime Chevalier es aún más explícito en el siguiente comentario: "[...] plusieurs soldats enfin, nés entre 1544 et 1549, dont les oeuvres ne nous laissent aucun doute sur leur gout pour la littérature chevaleresque: Pérez de Hita, Andrés Rey de Artieda et Cervantes." Asimismo, Chevalier prolonga la vida del género caballeresco hasta el año de 1650: "un genre littéraire dont la vogue commence des la fin du XIVE

de diversas maneras en la obra, a la vez que establecen un diálogo activo con la tradición literaria y contribuyen a la rica trama intertextual del libro; los autores ficticios que, por una parte, para llevar a cabo la tarea de contar la historia, han de leer documentos de archivos y, por otra, son lectores críticos de relatos caballerescos, los mismos que desatan el delirio del protagonista; el hidalgo manchego, cuyas solitarias lecturas lo transforman en un imaginario y extemporáneo caballero andante para quien esa literatura es fuente obligada de inspiración, puesto que a partir de ella interpreta el mundo y lleva a cabo sus hazañas. Muchos de los personajes también leen -cartas, recados, poemas, novelas, el propio *Quijote*-; algunos realizan los antiguos papeles de lectores o cantores públicos ante un grupo de escuchas, otros organizan tertulias o son críticos literarios y aun escritores.

En el *Quijote*, al interior del relato -los personajes y los autores- y desde el exterior -los lectores del libro-, unos a otros se miran leer. Como todos los espejos enfrentados, dicho fenómeno potencia al infinito el reflejo especular que termina por confundir los planos de la realidad y de la ficción. A la vez se funda el vértigo de la autoría, pues, siguiendo la metáfora de Jorge Luis Borges en relación con este fenómeno:<sup>4</sup> si entes ficticios engendrados por Cervantes como el cura escrutador de la biblioteca del hidalgo lee *La Galatea*, hija del mismo padre, y algunos personajes de la segunda parte del *Quijote* han leído la primera -los dos, libros que circulan en el mundo-, no sólo dichos lectores trastornan los planos real y ficticio al transitar entre ellos y proponer la posibilidad contraria, esto es, que el lector real sea entonces un ser de ficción. Asimismo, abren la inquietante pregunta en cuanto a qué

---

siecle, atteint son apogée dans la première moitié du XVI siècle et se prolonge jusque vers les années 1600." "Sur le public du roman de chevalerie", Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1968, p. 14 y p. 1 y ss.

<sup>4</sup> Cfr. Jorge Luis Borges. "Magias parciales del *Quijote*", en *Otras inquisiciones. Obras completas* (1952-1972), t. II, 18a. ed., Buenos Aires: Emecé, 1989, pp. 45-47.



creador -aquí otro nivel del vértigo de la autoría-, al igual que el de los personajes cervantinos, está pensándonos a nosotros en el momento en que leemos *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Este asunto queda sugerido en la multiplicidad y ficcionalidad de los autores del propio libro y, al igual que muchos otros en el *Quijote*, se vuelve abismal.

\*\*\*

### **La tríada autor-texto-lector: una guía de lectura**

El asunto del lector y la lectura en el *Quijote* resulta tan complejo y apasionante como puede tornarse elusivo. En mis intentos iniciales de aproximación al tema y conforme progresaban mis lecturas teóricas, hube de dar cabida a la evidencia de que a los diversos tipos de lectores corresponde una misma clase de autores. De allí que, con el fin de acceder al tema de estudio que, en un principio me había propuesto y poder organizarlo, habría de considerar también a los autores: el *real*, el *liminal*, el *implícito o modelo*, el *ficticio*, que, así como lectores, de todos hay en *El ingenioso hidalgo*.

Del mismo modo, según se afinaba mi análisis de la obra, me percaté de que el *autor*, el *texto* y el *lector* -los elementos constantes en todo proceso de escritura y lectura, o bien, de la producción y recepción literarias- se hacen explícitos en el libro cervantino, puesto que en él no son sólo componentes estructurales, sino también temáticos a partir del prólogo mismo. Así, el texto -el libro- es sujeto u objeto del enunciado literario; esto es, su propio referente. Ello se pone de manifiesto en el *Quijote* de 1605, por ejemplo, en los capítulos 8 y 9, así como en el prólogo, y también en el *Quijote* de 1615. La autorreferencialidad es, pues, una *preocupación permanente en la obra cumbre de Cervantes*

En suma, ya que el texto literario es el objeto que se pone en juego entre autor y lector, la tríada en su conjunto se convirtió, en consecuencia, en una guía ineludible de lectura del *Quijote* de 1605.

\*\*\*

### **Aproximaciones teórico-metodológicas a los conceptos de autor, texto, lector**

Como se sabe, *autor*, *texto* y *lector* son hoy conceptos que las disciplinas literarias han sometido a riguroso escrutinio y a amplia teorización con el propósito, entre otros, de redefinirlos y diferenciar sus funciones.<sup>5</sup> Hoy ya no pueden ser confundidos el autor y el lector *reales*, *históricos*, *empíricos*, quienes se inscriben en el mundo con un nombre determinado y participan en la vida política, social, cultural de su momento histórico, con sus homólogos presentes en el texto: el *autor* y el *lector implícitos*, el *autor* y el *lector ficticios*.

De entre las variadas aportaciones teóricas, en principio, este trabajo tomará en cuenta -aunque no con exclusividad- la clasificación y definición de autor y de lector elaboradas por la teoría de la recepción, así como las propuestas por Umberto Eco. Haré uso de ellas y las complementaré con las aportaciones de otros teóricos en función del texto cervantino y de mis propias necesidades de análisis.

Hago mía, no obstante, la prevención de David Shepherd en relación con el lector, en cuanto a que "la asombrosa multiplicidad de formas que asume en ellos [los trabajos en torno al lector] dicha figura, significa que aún se plantean y aún vale la pena interrogarse

---

<sup>5</sup> Susan R. Suleiman afirma que: "We may distinguish [...] six varieties of (or approaches to) audience-oriented criticism: rhetorical; semiotic and structuralist; phenomenological; subjective and psychoanalytic; sociological and historical; and hermeneutic." "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism", en Susan R. Suleiman & Inge Crosman (Eds.). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 6. Por su parte, Jane P. Tompkins reconoce que: "New Criticism, structuralism, phenomenology, psychoanalysis, and deconstruction shape the definitions of the reader, of interpretation, and of the text." "An Introduction to Reader-Respond Criticism", en Jane P. Tompkins (Ed.). *Reader-Response Criticism. From Structuralism to Post-Structuralism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. x.

sobre la mejor manera de teorizar el concepto.<sup>6</sup> Es claro que no está dentro de los alcances de esta investigación resolver dichos problemas; quizá sólo discutirlos. Por tanto, si bien mi análisis pretende arrojar cierta luz sobre la tríada en cuestión en el *Quijote* de 1605, sus resultados -es obvio- no aspiran a ser definitivos.

Con respecto al autor, como es ampliamente sabido, Roland Barthes, en el año de 1973, declara su irremediable muerte "como institución":

su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión.<sup>7</sup>

No obstante la verdad encerrada en dicha proclama, no puede desestimarse la importancia del autor histórico, si ya no como clave de explicación del texto, sí como personaje que forma parte de la *institución literaria*<sup>8</sup> de una época determinada y como actor

---

<sup>6</sup> David Shepherd. "Bajtín y el lector", *Versión*, 3, abril 1993, p. 83.

<sup>7</sup> Roland Barthes. *El placer del texto*, 3a. ed., México: Siglo XXI, 1980, p. 38. Umberto Eco ubica el inicio de los trabajos sobre el tema de "una línea semiótico estructural", en "los ensayos de *Communications* 8, 1966, donde Barthes habla de un autor material que no se puede confundir con el narrador". Dentro de esta línea, Eco incluye trabajos de Todorov, Genette, Kristeva, Lotman, Uspenskij, Riffaterre, Hirsch, María Corti y Seymour Chatman para llegar a "mi noción de lector modelo (*Lector in fabula*, 1979), que, por otra parte, deriva también de sugerencias elaboradas en el ámbito de una lógica modal de la narratividad de van Dijk y Schmidt, así como de Weinrich", además de "la idea pareysoniana de un 'modo de formar' como hipótesis autorial inscrita en la obra [...] también un texto de Foucault de 1969 ("Qu'est-ce qu'un auteur?") ponía en ámbito post-estructuralista el problema de un autor como 'manera de ser del discurso', campo de coherencia conceptual y unidad estilística." Asimismo, menciona los trabajos de "una línea hermenéutica", que se ignora recíprocamente con la anterior, a partir "de la propuesta de Iser, (*Der implizite Leser*, 1972), que recoge la terminología de Booth, pero apoyándose en una tradición completamente diferente (Ingarden, Gadamer, Mukarovsky, Jauss y la narratología de Stanzel); también tiene presentes a los teóricos anglosajones de la narratividad y de la crítica joyceana. Iser empezará más tarde, a anudar los hilos de las dos tradiciones en *Der Akt des Lesens* de 1976, refiriéndose a Jakobson, Lotman, Hirsch, Riffaterre y a alguna de mis sugerencias de los años sesenta." *Los límites de la interpretación*, 1a. reimpres., México: Lumen, 1992, pp. 23-24.

<sup>8</sup> "Las actividades literarias pueden dividirse en dos tipos: individuales e institucionales. La vida literaria depende de la voluntad e inventiva de individuos independientes, pero también del apoyo de instituciones oficiales y particulares que se encarguen de organizar o financiar todas aquellas labores y aquellos eventos indispensables para que un texto llegue efectivamente a su receptor [...]" Alberto Vital. *El arriero en el Danubio*, México: UNAM, 1994, p.27.

imprescindible en el circuito de la producción y la recepción del texto, o sea, de la escritura y la lectura. Tampoco puede dejar de considerarse al autor como responsable último de la enunciación total que es la obra literaria,<sup>9</sup> reconocidos en ella, a partir de Bajtín, el plurilingüismo y la bivocalidad inherentes a la prosa novelesca.<sup>10</sup> De esta manera, el sujeto responsable de la enunciación literaria o bien, de la producción, además de personaje histórico-biográfico, es necesariamente sujeto lingüístico y como tal no pierde relevancia.

Ahora bien, puesto que la del autor empírico no es intención directamente verificable en el texto, el objeto a observar es, entonces, el texto mismo -su intención- "Reconocer la *intention operis*, dice Umberto Eco, es reconocer una estrategia semiótica."<sup>11</sup> Y ya que el texto es, según el mismo Eco:

[...] un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las iniciativas del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Entendemos aquí la *enunciación* como: "Proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo *enunciado*." Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., México: Porrúa, 1997, p. 178.

<sup>10</sup> El prosista novelista, asegura Mijail Bajtín: "Admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario, no disminuyendo de esa manera, las cualidades de la obra, sino antes al contrario contribuyendo a su profundización [...] En base a [*sic*] esa estratificación del lenguaje, a su diversidad e, incluso, a la diversidad de lenguas, construye su estilo, conservando al mismo tiempo la unidad de su personalidad creadora y la de su estilo" [...] "El plurilingüismo introducido en la novela [...] es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal* Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones." *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid: Taurus, 1989. [Teoría y Crítica Literaria], p. 115 y pp. 141-142.

<sup>11</sup> Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 41.

Indagar sobre la intención del texto es, entonces, según lo propone Eco, indagar sobre la del autor "en el sentido que autor (modelo) y obra (como coherencia del texto) son el punto virtual al que apunta la conjetura".<sup>13</sup> Ahora bien, la definición de *autor implícito*<sup>14</sup> dada por la teoría de la recepción, guarda estrechas coincidencias con la del *autor modelo* de Eco. Para aquélla es:

[...] quien soporta la responsabilidad de la intención de sentido de cada texto [...] el autor implícito se halla dentro del *texto* y es por medio de los elementos que configuran este último como puede ser reconocido por el análisis.<sup>15</sup>

Dicho autor es, pues, desde las perspectivas mencionadas, el único discernible en todo texto literario: sus iniciativas textuales (Eco); la intención de sentido (Vital).

Por otro lado, el *texto* es la enunciación propiamente dicha, la única realidad aprehensible a partir de la cual, como acabamos de ver, el lector entra en contacto con el autor y es capaz de colegir sus intenciones. En el texto, teatro de interacción entre autor y lector, y solamente en él, están presentes las características y las estructuras autoriales y narrativas, así como las categorías de *autor* y *lector implícitos*, de *autor* y *lector modelos*. Como objeto de contacto entre autor y lector, allí converge el trabajo productivo de uno y otro, o sea, el de la escritura y la lectura. Wolfgang Iser denomina polo artístico "al texto creado por el autor" y polo estético a "la concretización efectuada por el lector". De allí que

la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquélla gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Susan R. Suleiman informa que "the notions of implied author and implied reader [...] Wayne C. Booth's work has put into currency". (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago, 1961), p. 10. Umberto Eco también reconoce en Booth al "primero que habla explícitamente de 'implied author (carrying the reader with him)'". *Op. cit.*, p. 23.

<sup>15</sup> Alberto Vital. *Op. cit.*, pp. 22 y 23.

introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector.<sup>16</sup>

En otro sentido, en el caso de textos narrativos ocurren asimismo los fenómenos observables del comportamiento de autores y narradores, así como las solicitudes que el propio texto le hace al lector, en muchas ocasiones por medio de éstos. Por la omnipresencia de su voz, por su actividad y movilidad constantes, en suma, por ser los emisores -sujetos subrogados de la enunciación-, autores -ficticios, en el caso del *Quijote* I- y narradores son recursos textuales manifiestos y su comportamiento es más inmediatamente observable. Su contraparte, quien recibe la narración, es el *narratario*, mismo que puede ser tomado como *lector inscrito* o *codificado* en el texto. Susan R. Suleiman propone que: "An individual critic may rely on both notions in practice, using the inscribed reader to arrive at an image of the implied reader and at an interpretation of the work."<sup>17</sup>

De esta manera, la respuesta del lector dependerá, en parte, de las propuestas que le hagan los elementos activos del texto, los emisores. El *lector implícito* o *modelo*, silencioso en el texto, será una entidad derivable, entre otros recursos, de la conducta de quienes escriben y/o tienen voz. De allí que su análisis, en un sentido, sea inseparable del de autores y narradores.

---

<sup>16</sup> Wolfgang Iser. "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, p. 122. Este texto de Iser reproducido por Rall, corresponde a la sección intitulada "Reflexiones provisionales para una teoría del efecto estético", en *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987, pp. 43-70. Aquí y en adelante, cito de la edición de Rall.

<sup>17</sup> Susan R. Suleiman. *Op. cit.*, p. 14.

El lector como receptor de la enunciación literaria está implícito en ella como una construcción textual; se trata del lector *en el texto*<sup>18</sup> Asimismo, las condiciones de actualización de ese texto por parte del lector están bosquejadas en el acto de redacción del mismo. El concepto de *lector implícito*, entonces, da cuenta de las estructuras del efecto textual, a través de las cuales el receptor es ubicado en relación con el texto y unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por el mismo texto.<sup>19</sup>

Ante quien vuelve las páginas del libro se abre, pues, el compás del *lector implícito*, término que, según Iser,

incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process -which will vary historically from one age to another- and not to a typology of possible readers.<sup>20</sup>

Asimismo, el *lector implícito* ha sido concebido como aquella "entidad humana abstracta que se halla en condiciones de responder a todas las exigencias que le plantea la estructura apelativa [del texto]".<sup>21</sup> Este lector, aclara por su cuenta Dietrich Rall:

---

<sup>18</sup> Suleiman afirma que "the implied author and the implied reader are *interpretive constructs* and, as such, participate in the circularity of all interpretation." *Ibidem*, p. 11. Por su parte, Dietrich Rall sostiene que el acercamiento al lector implícito "sería más bien semiológico, estructural, pragmático -en el sentido de la situación comunicativa entre texto y lector. [...] Cada texto contiene ya a un lector, que no es un lector ideal sino un constructo [...] que influye en el modo de lectura y en el efecto del texto en los lectores. Se trata de una oferta de comunicación que busca su recepción adecuada, ideal." "El lector y el texto literario", *Estudios de lingüística aplicada*, año 7, 10, 1989, p. 112.

<sup>19</sup> Cfr. Wolfgang Iser. *Op. cit.*, p. 139.

<sup>20</sup> Wolfgang Iser. *The implied reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978, p. xii.

<sup>21</sup> Alberto Vital. *Op. cit.*, p. 22. "El concepto de lector implícito que introduce Iser, informa Dietrich Rall, se puede comparar con otros conceptos del lector propuestos por notables críticos: El lector contemporáneo; el lector ideal; el lector informado (Stanley Fish); el arquilector (Michel Riffaterre); el lector pretendido (Erwin Wolff) [...] [y] el 'lector modelo' de Umberto Eco." *Op. cit.*, p. 123.

no es una abstracción de un lector real, sino sólo un elemento constitutivo del texto para generar, por medio de los "vacíos" estructurales, una tensión productiva en el lector real, o mejor dicho, en los múltiples lectores reales<sup>22</sup>

Por ello, desde esta perspectiva, la naturaleza del *lector*, así como la del *autor implícitos*, es sólo textual, y también virtual, ya que se trata de "un conjunto de comportamientos, de actitudes, de conocimientos, de supuestos que el texto sugiere como tantas otras condiciones de su legibilidad".<sup>23</sup> Dada la respuesta limitada que todo lector real dará inevitablemente al proyecto poético de la obra literaria, o sea, aquellas exigencias que le plantea la estructura apelativa del texto, entre el *lector empírico* y el *implícito*, habrá siempre una asimetría insalvable y dicho elemento constitutivo del texto no podrá ser plenamente accesible para aquél.

Del mismo modo, si aceptamos que la recepción es un trabajo productivo y que el lector empírico, según Eco, es quien formula conjeturas tanto sobre el tipo de *lector modelo* postulado por el texto, como sobre las iniciativas del *autor modelo* y, conforme a Iser, la obra literaria "no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto" (Cfr. *supra*, pp. 7-9), el lector mantiene, entonces, su carácter activo y las imágenes que construye de *autor* y *lector modelo* o *implícitos* en el texto, serán interpretadas -completadas, si se quiere- asimismo conforme a sus propias intenciones e iniciativas de lector. Sólo de este modo se consigue una visión no estable ni definitiva tanto del *autor* y el *lector implícitos* como del texto.

En el caso que nos ocupa, por decir algo, el texto solicita un *lector modelo* capaz de identificar los procedimientos del género parodiado, el caballeresco, con el fin de poder

---

<sup>22</sup> Dietrich Rall. "Teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", *Acta poética*, 3, 1981, p. 203.

<sup>23</sup> Alberto Vital. *Op. cit.*, p. 176.



realizar la doble lectura que reclama el texto parodiante<sup>24</sup> y estar apto para descubrir semejanzas y discrepancias entre ambos y, de esta manera, conseguir identificar una de las intenciones textuales. Asimismo, el *Quijote I* se escribe en diálogo con otros géneros literarios previos y, por lo tanto, con la demanda de un lector de esa literatura y de su necesaria colaboración con el libro para que su conciencia de las convenciones genéricas en cuestión active el diálogo literario. Por supuesto habrá lectores que sean sensibles a estas intenciones y que, en cambio, le pasen desapercibidas otras y viceversa. Por ello -insisto- el *lector implícito* contiene un excedente inalcanzable para el lector empírico.

\*\*\*

### **Algunas consideraciones sobre el efecto estético del *Quijote***

Yves Chevrel asegura que "recibir es una actividad". De allí que la del lector, antes que nada, es la de darle vida al texto, pues los libros existen realmente no en las bibliotecas, sino en el ánimo, en la mente de quienes los leen: "el texto sólo tiene existencia en la medida en que es leído", asegura el mismo Chevrel, parafraseando a Jauss<sup>25</sup>

Así pues, es en la conciencia de nosotros, sus lectores, en donde alienta una y otra vez, de generación en generación, la literatura cervantina; en donde viven sus inolvidables seres de ficción -a veces más cercanos y entrañables que los que pueblan las realidades cotidianas-; en donde resuenan las frases del texto, de los diálogos; en donde se aprecia el choque de la palabra poética con la de la realidad secular, en donde se produce la conmoción de la risa, la piedad, la ejemplaridad, la sabiduría, la burla, la crueldad, el desatino, el encuentro y el desencuentro, la soledad, la insensata lucidez. Porque los textos

---

<sup>24</sup> En el capítulo II de este trabajo atenderé las precisiones que hace Gérard Genette en relación con el término *parodia*. Por el momento, lo seguiré utilizando en su acepción más tradicional.

<sup>25</sup> Yves Chevrel. "Los estudios de recepción", en Pierre Brunel e Yves Chevrel (comps.). *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 1994, pp. 151 y 170.

literarios son escritos, antes que nada, para ser leídos por otros seres humanos, seres dispuestos a perturbarse y transformarse por medio de la palabra literaria -¿qué mejor ejemplo que el propio hidalgo manchego?-, de conmocionarse por la honda cala que esa palabra ocasiona en su espíritu; seres abiertos al disfrute estético de la inventiva, de la imaginación creadora, de la complejidad de las estructuras, de la inaudita renovación de recursos y géneros literarios casi agónicos, de la habilidad del oído que capta y transmite a la pluma las múltiples hablas que suenan en el mundo.

\*\*\*

### **El crítico, un lector liminal**

La escritura cervantina ha engendrado, además de incontables lectores tocados por ella, una infinidad de reflexiones, de índole crítica unas y otras propiamente literarias. La diferencia entre ellas reside en el nivel de conmoción, en el tipo de sensibilidad que la expresa y también en el registro en que se imprime: más lírico o más intelectual. Es claro, sin embargo, que ni críticos ni escritores hemos permanecido indiferentes a ella. Es por eso que, por nuestra parte, registramos en un texto la impronta de su escritura en el propio espíritu. Estos lectores hemos procurado hacer de su gran literatura una recepción creativa.

El lector de cada generación, de cada grupo social, según sus propias características culturales; los críticos, los historiadores de la literatura, según su aproximación teórica y metodológica; los individuos en particular... Cada uno de ellos ha hecho su propia lectura del *Quijote* y el sedimento que han dejado todas esas lecturas ha enriquecido a la obra misma a lo largo de los siglos; forma parte de su patrimonio. Es la subjetividad del lector -su sensibilidad, intuición, cultura, inteligencia...- la que, durante la lectura solitaria y en silencio,

o bien, en diálogo con otros lectores, se conmueve con la propuesta poética del texto literario.<sup>26</sup>

A este lector único, a la vez múltiple y multiplicado, podríamos identificarlo como *lector liminal* -previsto en cierto sentido también por Iser en sus consideraciones sobre el polo estético de la obra literaria (Cfr. *supra*, p. 7)-, a medio camino -al igual que el autor correlativo sugerido por Mauro Ferraresi<sup>27</sup> entre el lector empírico y el *lector modelo* postulado por el texto, esa figura ambivalente entre el ser real -pulsional, entendería yo- y su función textual que se coloca en el intersticio del "sistema de comunicación subyacente

---

<sup>26</sup> George Mounin en la década de los setenta postulaba "como punto de partida de toda investigación el efecto que [el texto literario] produce en el lector o en varios lectores. [...] Esta inversión de la perspectiva crítica [...] justifica y da base teórica a la utilización siempre privilegiada y reivindicada con pasión por todos los críticos, de la intuición del lector; de su subjetividad. Pero no estamos ya en la discusión metafísica sobre los derechos abstractos y generales de la objetividad y de la ciencia, en oposición a los de la subjetividad y libertad del individuo. [...] porque el único medio de investigar los efectos de la obra de arte no puede eludir la exploración de la subjetividad del lector, por difícil que ésta sea." "Del buen uso de las estructuras en literatura", en *La literatura y sus tecnocracias*, México: FCE, 1983, p. 162. Por su parte, Umberto Eco distingue dos tipos de lectores, el lector semántico y el lector crítico. "La interpretación semántica o semiótica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas." *Op. cit.*, p. 36. Por su parte, Dietrich Rall afirma que "Personalmente considero que los dos enfoques para estudiar la relación del lector con el texto literario [el sociológico, psicológico, empírico, histórico y el semiológico, estructural, pragmático] se complementan. Sólo conociendo las características estructurales de los textos (incluyendo el 'lector implícito') se pueden estudiar e interpretar las diferentes lecturas del mismo texto en el transcurso de la historia." "El lector y el texto literario", p. 113.

<sup>27</sup> "Ferraresi ha sugerido que entre el autor empírico y el Autor Modelo (que no es sino una explícita estrategia textual) hay una tercera figura más bien espectral que ha bautizado como Autor Liminal, o autor 'en el umbral', el umbral entre la intención de un determinado ser humano y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual." Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 126. A lo largo de este trabajo me valdré del concepto de *autor liminal*. Sin embargo, modificaré para mis propios fines el significado preciso que le otorga Mauro Ferraresi. La intención que le descubro en el *Quijote* es la de provocar en el lector la asociación del autor ficticio, que se declara autor del libro, con el real y la mutua transferencia de las propiedades de éste a aquél y viceversa.

original" del texto y lo que cada lector "descubre en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas."<sup>28</sup>

Con ello estoy sugiriendo no sólo que toda lectura histórica es al mismo tiempo subjetiva,<sup>29</sup> sino que todo acercamiento crítico es precisamente un diálogo activo<sup>30</sup> entre las estrategias semióticas del texto y los sistemas de expectativas de ese lector supuestamente *calificado* o *competente*, provisto de un interés propio ante el texto y presumiblemente armado de herramientas teóricas y metodológicas y, al mismo tiempo, consciente de que sus estrategias interpretativas no son resultado exclusivo de sus decisiones individuales, sino de convenciones compartidas con un grupo determinado de lectores, en este caso, una comunidad académica, aceptadas las probables diferencias y contradicciones al interior de ésta, así como su posible autoridad coercitiva.<sup>31</sup>

Como consecuencia, igualmente estoy desechando toda idea que signifique una lectura única y unívoca del texto literario -aunque no excluyo que también las haya desprovistas de pertinencia- o que el mismo texto contenga un "significado último" previsto por el autor y que

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 68. David Shepherd descubre tanto en Bajtín como en Iser el mismo debate por "teorizar la relación entre un significado textual estable o determinado y el suplemento variable o indeterminado que se requiere para completarlo." *Op. cit.*, p. 88.

<sup>29</sup> "El buscar una lectura puramente objetiva de las obras literarias, escribe Terry Eagleton, sin duda plantea serios problemas. Parece imposible erradicar el elemento interpretativo -y por consiguiente la subjetividad- aun en los análisis más estrictamente objetivos." *Una introducción a la teoría literaria*, México: FCE, 1988, p. 149.

<sup>30</sup> "[...] el acto dialógico de leer, escribe David Shepherd comentando a Bajtín, desordena las posiciones aparentemente fijas del texto y el lector; esas posiciones no pueden sufrir el encuentro dialógico sin verse modificadas, porque no son preexistentes a él." *Op. cit.*, p. 94.

<sup>31</sup> David Shepherd, nuevamente, discute los postulados de Stanley Fish sobre la supuesta estabilidad de las comunidades académicas, a los que les opone el dialogismo de Bajtín: "No hay ni primera ni última palabra y no hay límites para el contexto dialógico [...] Ni siquiera los significados *pretéritos* [...] pueden ser estables (finalizados, acabados de una vez por todas) [...] En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen inmesas, ilimitadas masas de significados contextuales olvidados, pero en ciertos momentos del desarrollo subsecuente del diálogo, esos significados son recordados y fortalecidos en forma renovada (en un nuevo contexto)." Bajtín, 1986, en M. Holquist and Caryl Emerson (comps.). *Speech Genres and other late Essays*, Austin, University of Texas Press, citado en *Op. cit.*, pp. 89-90. Ver *Ibidem*, pp. 94-95 y Elizabeth Freund. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Londres y Nueva York, 1987, pp. 110-111, citada en *Ibidem*, p. 94.

el lector ha de descubrir o tener en mente. Ni tampoco que exista virtualmente un lector u oyente ideal que, para decirlo con Bajtín, "es en esencia una imagen en espejo del autor, una réplica suya", que "no puede ser *otro* ajeno para el autor, no puede poseer ningún *excedente* determinado por la otredad"<sup>32</sup>

La lectura del *Quijote* de 1605 que aquí presento es, pues, la de esa *lectora liminal* que, en un intento por ser fiel a su propio acercamiento al libro, se ha desplazado a lo largo del texto, ha privilegiado como objeto de estudio algunas de sus estructuras, ha seleccionado una orientación teórica y metodológica juzgada pertinente tanto para analizar esas estructuras textuales, como para satisfacer sus sistemas de expectativas personales y académicos.

El diálogo sostenido con *El ingenioso hidalgo* se presenta también como un intercambio con determinados textos teóricos y críticos que discuten temas que por el momento me interesan con el fin de tomar en cuenta lo que ha sido dicho respecto a ellos. Esos textos se ofrecen como contexto del libro cervantino, su horizonte crítico a través del cual se abre paso mi lectura dialógica, entre consonancias y disonancias con los mismos.

\*\*\*

### **Un diálogo entre contemporáneos**

A continuación, quisiera hacer un paréntesis y detenerme a reflexionar sobre las categorías aquí planteadas, las que en adelante funcionarán como encuadre teórico, así como sobre el método crítico resultante, a partir de la consideración de Susan R. Suleiman, en cuanto a las concepciones tradicionales de la unicidad del texto, con el fin de emplear su observación como hipótesis de trabajo:

---

<sup>32</sup> Mijaíl M. Bajtín. *Estética de la creación verbal*, México. Siglo XXI, 1982, pp. 387-388.

Admire the diversity of metaphors which critics have used to describe the literary text, [...] the one constant has been a belief in the text's existence as an autonomous, identifiable, and unique entity: the *text itself*. [...] Whatever their differences [...] all meet on common ground in their recognition of the text as a 'full' object, all the more full and rich for its ability to accommodate a number of different readings, different approaches.<sup>33</sup>

Si extendemos la mencionada hipótesis, consecuencia de la consideración de Suleiman sobre el texto literario, a las categorías de *autor y lector implícitos*, ya que son parte de la estructura textual, podemos interrogarnos también sobre su supuesta unicidad, así como la de los demás conceptos de autores y lectores postulados por la teoría de la recepción. Y ubicar, de esta manera, la visión que de ellos tienen los autores que los han elaborado, al interior del gran debate teórico que al respecto se sostiene hoy.

Ante dichos conceptos irrumpen como presencias controversiales las nociones provenientes del psicoanálisis y del deconstructivismo que minan la presunta unidad, por un lado, del sujeto y, por otro, del texto. En efecto, de los trabajos de Sigmund Freud -se sabe- surge la imagen de un sujeto humano dividido entre la vida consciente y el inconsciente. Dicho inconsciente, añadirá más tarde Jacques Lacan, está estructurado como el lenguaje, o sea, que funciona por medio de la condensación y la traslación de significados -la metáfora y la metonimia, identificadas por Roman Jakobson como las dos operaciones primarias del lenguaje-. Para Lacan, en acuerdo con el postestructuralismo, la adquisición del lenguaje lleva consigo el aprendizaje inconsciente de que un signo tiene significado sólo porque se diferencia de otros y de que el signo presupone la ausencia del objeto.

Por su parte, en consonancia con estos principios lingüísticos y desde una posición deconstructiva que rompe con la visión tradicional de la unidad del texto, Jacques Derrida

---

<sup>33</sup> Susan R. Suleiman. *Op. cit.*, p. 40.

plantea que un texto no puede ser entendido como una plenitud, como una organización de elementos presentes ante sí mismos y que apuntan sólo a ellos mismos o al propio texto. Al contrario:

[...] every "element" -phonem or graphem- is constituted from the trace it bears in itself of the other elements in the chain or the system. This linking [*enchainement*], this tissue, is the text, which is only produced in the transformation of another text. Nothing, either in the elements or in the system, is ever or anywhere simply present or absent. Throughout there are only differences and traces of traces.<sup>34</sup>

Texto y sujeto lingüístico -autor y lector- serán los elementos aquí atendidos, así como las claves metodológicas utilizadas. Sin pretender tomar en este trabajo una posición psicoanalítica o deconstructiva, pero tampoco una actitud rígida y dogmática cuyos resultados aspiren a la definitividad, y sin intentar tampoco adjudicarles a Wolfgang Iser o a Umberto Eco el mantener una postura revolucionaria o de vanguardia en relación con el asunto aquí esbozado, parece lícito, sin embargo, hacer el intento de atender dichos conceptos a la luz de la sospecha planteada por aquellos "fundadores de discursividad", como los llamaría Michel Foucault,<sup>35</sup> y preguntarnos: Cuando los teóricos de la recepción se refieren a la relación que se establece entre texto y lector en el proceso de lectura, ¿cómo conciben, en principio, tanto el texto como el sujeto que postulan? La indagación sobre el *autor implícito* y su lugar en el texto, ¿no derivaría en una búsqueda imaginaria de la autoridad, de la ley del padre, de un significante trascendental? Al reconocer aquí al *autor*

---

<sup>34</sup> Jacques Derrida. "Sémiologie et grammatologie", *Position*, 1972, p. 38, citado en *Ibidem*, p. 41. Según dicha investigadora, "By defining 'difference' not only as something that exists outside the text, between its different readings, but within each element of the text and constitutive of the text as text, Derrida not only subverts the cherished critical notion of textual unity, but also challenges what he calls the 'metaphysics of presence', which he sees as the dominant mode of Western thought since Plato, and of which the notion of textual unity is but a specific manifestation." *Idem*.

<sup>35</sup> Michel Foucault los define como aquellos autores que "Produjeron [...] la posibilidad y la regla de formación de otros textos." *¿Qué es un autor?*, 2a. ed., México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990, p. 40 y ss.

*implícito* como sujeto -oculto- de la enunciación y como el principio organizativo de las estrategias textuales, ¿no estamos pretendiendo la existencia de un sujeto que se representa íntegramente a sí mismo en su discurso y es permanentemente consciente de su trabajo en el texto y, por lo tanto, no se contradice a sí mismo? O bien, ¿el *autor implícito* es una instancia *inconsciente* del texto? Y, si es así, ¿de qué manera lo es? ¿Es posible discernir la intención del *autor implícito* a partir de las estrategias textuales y qué papel juega tal intención en el significado de los textos literarios?

Podemos empezar buscando las respuestas a éstas y otras posibles interrogantes en las elaboraciones teóricas de los autores en los que me apoyaré para llevar a cabo mi ejercicio crítico. Si bien los teóricos de la recepción arriba citados no se han vinculado de manera expresa con el psicoanálisis o el deconstructivismo, aunque en su trabajo dan muestras de conocer dichas disciplinas,<sup>36</sup> es posible buscar en sus concepciones los puntos de contacto y de contradicción con ellas, así como los momentos de abertura o de quiebre que ponen en entredicho las nociones unitarias y autoritarias de autor, texto y lector.

Wolfgang Iser lleva a efecto su construcción teórica básicamente sobre las relaciones del lector con el texto. En "La estructura apelativa de los textos", un artículo publicado en 1968, retoma el concepto de *estructuras esquematizadas* propuesto por el teórico polaco Roman Ingarden, entendidas éstas como la diversidad de perspectivas que despliega el texto literario, las cuales, a la vez que producen progresivamente al objeto, lo hacen concreto para la opinión del lector. Dichas *estructuras esquematizadas* con frecuencia chocan una con otra de manera directa, lo cual origina vacíos que provocan la co-ejecución y la participación del

---

<sup>36</sup> Wolfgang Iser. *El acto de leer* (1976); *The Fictive and the Imaginary* (1991); Umberto Eco. *Lector en fábula* (1979); *Los límites de la interpretación* (1990).



lector en la constitución de sentido. A este fenómeno, Iser lo identifica como la *estructura apelativa* del texto.<sup>37</sup>

En este mismo ensayo caracteriza la naturaleza de los textos literarios en relación con otro tipo de textos, en función de la falta de identidad de aquél no sólo con los objetos reales del "mundo vital", sino con la experiencia del lector. Dicho fenómeno origina la indeterminación que les es propia. Si bien reconoce que en la lectura el texto literario puede ser "normalizado", al referirlo a los hechos reales y verificables de manera que aparezca como su espejo, "en el reflejo -asegura el teórico alemán- se borra su calidad literaria."<sup>38</sup>

En *El acto de leer*, Iser opone el *criterio de disponibilidad*, acuñado por Philip Hobsbaum, a las normas clásicas de interpretación, las cuales dirigían su mirada al significado representativo y "se basaban en el presupuesto de que en la obra siempre se manifestaba la totalidad, que para su adecuada representación necesitaba de la consonancia de las formas."<sup>39</sup> Con base en la observación de Hobsbaum de que "una en su intención la obra está en la realidad [...] fragmentada",<sup>40</sup> Iser formula que: "La falta de disponibilidad de toda la obra durante el acto de comprensión que se concreta como punto de visión móvil se muestra como impulso esencial para la configuración de la conciencia de la lectura [...]"<sup>41</sup>, aunque advierte, sin embargo, junto con el teórico inglés citado, una tendencia por parte del crítico a compensar la deficiente disponibilidad de la obra con la producción de una mayor consistencia.

---

<sup>37</sup> Wolfgang Iser. "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 99-119.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>39</sup> Wolfgang Iser. *El acto de leer*, pp. 39-40.

<sup>40</sup> Philip Hobsbaum. *A Theory of Communication*, Londres, 1970, p. 47 y ss., citado en *Ibidem*, p. 38.

<sup>41</sup> Wolfgang Iser. *Ibidem*, p. 39.

En el fragmento intitulado "Reflexiones provisionales para una teoría estética del efecto", al caracterizar los distintos conceptos de lector, Iser insiste en el sustrato de no disponibilidad del texto literario: Así, "en el proceso de lectura, el potencial de sentido nunca puede ser rescatado de manera total, sino siempre sólo de manera parcial." Del mismo modo -añadimos nosotros recordando a Lacan- que para la conciencia nunca está presente la totalidad del lenguaje y el sujeto no puede representarse completamente a sí mismo en el acto de enunciación. Y también, volviendo a Iser: "el lector ideal representa una imposibilidad estructural de la comunicación. Pues un lector ideal debería poseer el mismo código que el autor."<sup>42</sup> De conseguir esta posición, el lector se convertiría, supongo, en una especie de Pier Menard, autor del *Quijote*.

Si por un lado, Iser hace explícitas sus diferencias teóricas con respecto a los argumentos psicoanalíticos utilizados por Norman Holland (*The Dynamics of Literary Response*, 1968) y Simon Lesser (*Fiction and the Unconscious*, 1962) en razón de la "forma sistemática" y con escaso "carácter explorativo" de sus conceptualizaciones, contrario al espíritu abierto de la teoría freudiana.<sup>43</sup> Por otro, sin abandonar las bases teóricas que le proporciona la fenomenología de Husserl, Iser atiende el problema de la experiencia de alteridad que plantea la lectura de obras literarias y reconoce que como lectores, además de que mostramos el horizonte de sentido implícito en los aspectos del texto, al formular lo no formulado en nosotros mismos, se encuentra a la vez la posibilidad de formularnos y descubrir así lo que hasta ahora parecía sustraerse a nuestra conciencia.

---

<sup>42</sup> Wolfgang Iser. "Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall. *Op. cit.*, pp. 121-143.

<sup>43</sup> *Cf.*: Wolfgang Iser. "Teorías psicoanalíticas del efecto en la literatura", en *El acto de leer*, pp. 70-87.

Si Husserl, continúa Iser, al modificar el *cogito* cartesiano "destacó las discrepancias que se producían entre los grados de certeza del *cogito* y los grados de incertidumbre de la conciencia", el psicoanálisis descubre que "existe un gran ámbito en el sujeto que se articula en una multiplicidad de símbolos y que, por ello, permanece enteramente cerrado a la conciencia." La lectura, por tanto, concluye, "permite conocer en qué poca medida es el sujeto un hecho dado a sí mismo, aun cuando sólo lo fuere para la propia conciencia."<sup>44</sup>

En resumen, desde sus trabajos iniciales, Iser sostiene una postura abierta con respecto a la unidad del texto literario, al descubrir en él elementos no homogéneos que, al oponerse entre sí, crean vacíos. Asimismo, plantea la no referencialidad del texto literario frente otro tipo de textos. La obra tampoco está disponible en su totalidad en el proceso de lectura y ofrece de manera parcial su potencial de sentido. Tales características tienen consecuencias en la forma como concibe la lectura, ya sea como co-ejecución y participación del lector en la constitución de sentido o como una actividad en movimiento que impulsa la configuración de la conciencia del lector. En cuanto al concepto de lector, como ya vimos, el teórico alemán hace explícito su acuerdo con la consideración psicoanalítica sobre el sujeto, cuya división radica en un sustrato no accesible a la conciencia. Reconoce, asimismo, que la lectura otorga la posibilidad de acceder tanto al sentido implícito del texto, como descubrir a la conciencia del lector lo que hasta ahora permanecía oculto y ha sido movilizado en el acto de leer.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 250. En 1991, Wolfgang Iser publica *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, traducido al inglés como *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. Aunque en este libro hace referencia explícita a la obra tanto de Derrida como de Lacan, no lo tomo en consideración, ya que al primero lo cita ocasionalmente y con el segundo discute, desde la perspectiva de Cornelius Castoriadis, el concepto lacaniano de imaginario, originado en la imagen reflejada en el espejo. No se ocupa, pues, de los asuntos que aquí estamos discutiendo.

<sup>45</sup> Terry Eagleton afirma que: "Las doctrinas del yo unificado y del texto cerrado se encuentran subrepticamente en la base de la aparente apertura de gran parte de la teoría de la recepción."

Por su parte, si en *Lector en fábula*, Umberto Eco coincide con la lectura que hace Derrida de "La carta robada" de Poe, porque su interpretación está sostenida por el texto, en *Los límites de la interpretación*, entabla una polémica abierta con los principios y el ejercicio desconstruccionistas en general, y con Jacques Derrida, en particular.<sup>46</sup> Allí, para defender la libertad de interpretación, el semiólogo italiano empieza por hacer la defensa del sentido literal, así como de la *intentio operis*:

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por *el conjunto del texto como un todo orgánico*. [...] En principio se pueden formular infinitas [conjeturas interpretativas]. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre *la coherencia del texto, y la coherencia textual* no podrá sino desaprobadas algunas conjeturas aventuradas. (Los subrayados son míos.)<sup>47</sup>

El debate de Eco con el desconstruccionismo muestra las diferencias de principio entre los dos teóricos, ya que de lo anterior se desprende que para el primero un texto al ser un todo coherente, no puede estar en contradicción consigo mismo, a pesar de que le reconoce una *radical ambigüedad*, así como una *semiosis ilimitada* (Cfr. *infra*, p. 23). Con el concepto de *coherencia textual* parece, pues, ignorar, aunque de manera implícita, la eventualidad de

---

"Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción", en *Una introducción a la teoría literaria*, p. 102. Juzgo que su apreciación no es justa en lo que concierne a Wolfgang Iser, pues desvirtúa la posición del teórico alemán que se desprende de las citas aquí presentadas. Califica la ideología de Iser como "liberal humanista"; a su concepto de lector como un sujeto "liberal"; su modelo de lectura como "radicalmente funcionalista". Asimismo, le atribuye al teórico de la recepción juicios tales como que "el lector *debe* -el subrayado es mío- construir el texto a fin de darle consistencia interna". "Las 'indeterminaciones' textuales sólo pueden estimularnos a abolirlas y reemplazarlas con un significado estable. Para emplear un término de Iser reveladoramente autoritario, deben ser 'normalizadas'". "Iser habla abiertamente de 'reducir' este potencial polisemántico a cierto tipo de orden", etc. (Cfr. *supra*, pp. 18 y ss.). Cfr. *Ibidem*, pp. 73-113. Considero, sin embargo, que para llegar a conclusiones más esclarecedoras al respecto, se requeriría de un trabajo de mayor amplitud que éste que entrara en una discusión más profunda y tomara en cuenta el pensamiento iseriano en su conjunto.

<sup>46</sup> "[...] las diversas prácticas de desconstrucción, dice Eco, desplazan vistosamente el acento sobre la iniciativa del destinatario y sobre la irreducible ambigüedad del texto, de suerte que el texto se vuelve un puro estímulo para la deriva interpretativa." *Los límites de la interpretación*, p. 32.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 40.

que el lector o el crítico estén en posibilidad de descubrir contradicciones en el texto o mejor, las contradicciones del texto. Ante la afirmación de Eco con respecto a que: "El texto es un objeto que la interpretación construye en el transcurso de un esfuerzo circular por validarse a sí misma a partir de lo que conforma como resultado". Richard Rorty argumenta que "dada esta imagen de los textos haciéndose en tanto que son interpretados, no veo la manera de conservar la metáfora de una coherencia *interna* del texto."<sup>48</sup> Por otro lado, de paso, a partir del mencionado principio de la coherencia textual, Eco desconoce también la reflexión iseriana sobre los vacíos, la fragmentación y la falta de disponibilidad del texto en su totalidad, así como la imposibilidad de que su potencial de sentido sea rescatada de manera total. (Cfr. *supra*, pp. 18 ss.)

En el capítulo "Semiosis ilimitada y deriva", el semiólogo italiano aborda con amplitud la discusión con Derrida a partir de los principios teóricos de Charles Peirce, mismos que el francés usa junto con los de Saussure y Jakobson. Eco juzga que la de Derrida es más una práctica filosófica que crítica, la cual tiene la finalidad de desafiar aquellos textos "dominados por la idea de un significado definido, definitivo y autorizado" -lo que Derrida llama en *De la gramatología*, "el logocentrismo y la metafísica de la presencia"- y "esbozar una semiosis del juego infinito, de la diferencia, de la espiral infinita de la interpretación."<sup>49</sup> En este sentido, Eco reconoce que "Peirce sostiene la idea de la semiosis ilimitada" -que él mismo comparte-, pero aclara, sin definir la diferencia, que "la deriva deconstruccionista y la semiosis ilimitada no pueden reducirse a conceptos equivalentes."<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Richard Rorty. "The Pragmatist's Progress", en Stefan Collini (ed.). *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 97, citado en Raúl Quesada. "Ecos interpretativos", *Discurso. Teoría y análisis*, 20, 1996, p. 98.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 362 y 363.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 364-365.

En cambio, el teórico italiano concuerda con el planteamiento del gramatólogo francés sobre la independencia semiótica del texto como resultado de la irrelevancia de conocer la intención del "presunto autor-escribano" en el momento de escribirlo, lo que tiene como consecuencia para Derrida que "el signo es abandonado [...] a su deriva esencial."<sup>51</sup> Sin embargo, Eco vuelve al principio del cual parte y advierte que: "Afirmar que un signo sufre del abandono de su autor y de su referente no significa necesariamente que este signo no tenga un *significado literal*." (Los subrayados son míos).<sup>52</sup> Justamente, en la literalidad del significado radica el punto de mayor controversia entre ambos teóricos.

Para examinar el asunto expuesto por Derrida sobre la irrelevancia de conocer la intención del autor, podemos acudir, con el fin de enriquecer la discusión, al planteamiento que hace Carlos Thiebaut en relación con el tema de la intencionalidad del texto literario formulado por la filosofía del lenguaje, no sin antes detenernos en la crítica radical de la que ha sido objeto el concepto de la *intentio operis*, elaborado por Eco, juicio que, a la vez, tendrá efecto en la formulación que hace la teoría de la recepción del *autor implícito* como la instancia en la que reside dicha intención textual:

Podríamos decir [...] que el equilibrio de fuerzas propuesto por Eco, al agregar a la desprestigiada *intentio auctoris* y a la surgiente *intentio lectoris* una *intentio operis*, parte de la carencia de expresión propia del texto [*inopia*] y conlleva un abuso metafórico [*catacresis*]: hacer que un objeto inanimado -el texto- tenga una intención, cualidad propia de los sujetos [*prosopopeya*]. De aquí resulta una personificación del texto que le permitirá defenderse de posibles interpretaciones aberrantes. La prosopopeya y la catacresis se unen para que el lenguaje hable y tenga voz, para darle la palabra a las palabras.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Jacques Derrida. "Signature evenement contexte", en *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, pp. 365-393.

<sup>52</sup> Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 361.

<sup>53</sup> Raúl Quesada. *Op. cit.*, pp. 92-93. Antes Quesada había explicado que la *inopia* "nos permite notar que un aspecto del uso contemporáneo de esta palabra [texto] es la de una obra que no remite necesariamente a un autor y que es esta falta de relación autoral, de inopia paternal podríamos decir, la que propicia el surgimiento de la *intentio operis*." *Ibidem*, p. 92.

Aparte del propio abuso metafórico del filósofo mexicano, el negarle intencionalidad al texto porque se trata de un objeto inanimado, puede tener -supongo- alcances de gravedad relativos a cualquier otra consideración sobre las propiedades lingüísticas, semióticas o poéticas del texto, ya que, en rigor, tales propiedades son asimismo, atributos privativos de los sujetos, lo cual, entre otras secuelas, tendría consecuencias sobre el efecto estético de los textos literarios: su capacidad de asombrar, de hacer reír, de conmover ...

Thiebaut, por su parte, encara el problema desde el centro mismo de los asuntos que aquí venimos discutiendo, pues según él, la idea de intencionalidad es decisiva para comprender el ejercicio de la escritura y la lectura, a pesar de la obsolescencia en que ha caído el concepto de sujeto junto con la filosofía de la conciencia.<sup>54</sup>

A partir del señalamiento de Davidson en cuanto a que además del significado estrictamente semántico existen otros ulteriores y que la intención del hablante tiene asimismo varias dimensiones, tanto cercanas e inmediatas, como alejadas y mediatas,<sup>55</sup> el filósofo español plantea que en los textos literarios, "serán las intenciones ulteriores del autor del enunciado los [sic] que presentan el carácter *determinante* de lo que se nos está diciendo", y no "el carácter semántico de los significados de las palabras en su literalidad". En el tipo de textos que requieren ser leídos como relatos ficcionales que refieren eventos imaginados -asegura Thiebaut-, "se contiene incoada determinada intención del autor que se convierte en *condición necesaria* para comprender adecuadamente el significado de su

---

<sup>54</sup> Cfr. Carlos Thiebaut. "Retórica de la lucidez", *La balsa de Medusa*, 32, 1994, p. 63.

<sup>55</sup> "Locating Literary Language", en R. W. Dasenbrook (ed.). *Literary Theory After Davidson*, Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 294-308. Citado en *Ibidem*.

texto".<sup>56</sup> Dicha condición necesaria *sobredetermina* los contenidos semánticos de las palabras de un enunciado emitido en una determinada cadena de intenciones ulteriores.<sup>57</sup>

La idea de intención, crucial en las teorías de Davidson y de Habermas -continúa Thiebaut-, es "sólo la condición supuesta que hace susceptible [sic] de ser interpretados esos enunciados o textos, y no otros, como detentores de significado."<sup>58</sup> Tal intención del autor no implica acudir a nociones psicológicas o subjetivas. Por el contrario, dicha idea ha de ser limitada -algo que ya habían adelantado tanto Iser como Eco, aunque sin detenerse en mayores justificaciones lingüísticas (Cfr. *supra*, pp 6-7)- "a la intencionalidad perteneciente al ámbito *del* lenguaje y en *el* lenguaje."<sup>59</sup> Hay que tomar en cuenta, sin embargo, aclara el teórico español que

[...] el que no se exprese lingüísticamente de manera explícita la cadena de intenciones ulteriores al emitir un enunciado o al escribir un texto[,] no significa que éstas no vengan requeridas implícitamente en tales casos, como cláusulas sobreentendidas que sobredeterminan las intenciones semánticas.<sup>60</sup>

Volviendo al tema central de la unicidad del texto y del sujeto, como puede apreciarse aun en sus diferencias, los conceptos teóricos sobre todo de Wolfgang Iser y, en menor proporción, los de Umberto Eco, si bien no plantean la errancia indefinida del signo lingüístico, como lo hace Derrida, tampoco instituyen sistemas cerrados que sostengan la unicidad. La distancia que separa el pensamiento de éste del de aquéllos se funda

---

<sup>56</sup> Carlos Thiebaut. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>57</sup> Cfr. , pp. 66-67. Thiebaut se interna también en el problema de la relación entre el lenguaje y el mundo. Lo explica por medio del criterio de *verosimilitud*, el cual *sobredetermina* la referencia de los términos empleados en el texto; así, los significados son mediados por las normas de uso del género. Cfr. *Ibidem*, pp. 67-68.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 73.



básicamente en el énfasis puesto por el último en la noción saussureana sobre la naturaleza diferencial del signo lingüístico, principio que es llevado a sus últimas consecuencias por el teórico francés, entre otras, el concepto de escritura como diseminación del significado, opuesto a la idea de un centro fijo, de una jerarquía de significados, inherente a la noción de texto como una estructura cerrada

Una de las derivaciones de los planteamientos derrideanos que aquí interesa destacar, puesto que concierne a la naturaleza temporal de la lectura, es la dispersión del significado en la cadena de significantes, la fluctuación constante y simultánea de la presencia y la ausencia, la carencia de definitividad del significado, ya que depende de lo que en la cadena quedó atrás y de lo que aún está por llegar. Asimismo, debido a que el significado de un significante remite siempre a otros significantes y éstos a otros, queda en entredicho la naturaleza referencial del lenguaje en general y del texto literario en particular.

Iser, por su parte, al explicar la manera como interactúan las oraciones encadenadas en el texto literario, afirma que no tienen correspondencia con ninguna realidad externa a ellas mismas. Y más adelante observa que las oraciones individuales no sólo trabajan en conjunto prefigurando lo que sigue, sino que a la vez crean una expectativa en ese sentido. Dado que dicha estructura es característica de *todas* las oraciones correlacionadas entre sí, la interacción de tales correlaciones no resultará tanto en la satisfacción de las expectativas como en su continua modificación. Las expectativas que las oraciones correlacionadas de los textos literarios evocan, tienden a sobrepasar los límites unas de las otras de tal manera que se están modificando continuamente mientras se lee.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Wolfgang Iser. *The implied reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, pp. 276 y 278.

Otra de las consecuencias fundamentales de las elaboraciones teóricas de Derrida y que aquí importa porque se relaciona con las preguntas que nos haremos sobre el *autor implícito*, así como por el autor definitivo del *Quijote I*, es el cuestionamiento de la existencia de un "significante trascendental", aquel último significante que daría significado a todos los demás. En nuestro caso, entendido desde una perspectiva psicoanalítica, dicho significante simbolizaría la autoridad del padre representada por el autor.<sup>62</sup> Para resolver este asunto y disolver la posibilidad de un significante de tal naturaleza, acude aquí la noción elaborada por Michel Foucault de "posiciones-sujetos" o "pluralidad de ego" que puede adoptar un autor en un texto. Terry Eagleton pone a trabajar dicho concepto de la siguiente manera:

El comprender estos efectos, suposiciones, tácticas y orientaciones textuales equivale a comprender la "intención" de la obra. Esa táctica y esas suposiciones pueden carecer de cohesión mutua; un texto es capaz de varias "posiciones-sujeto" desde las cuales se le puede interpretar pero que mutuamente se excluyen o contradicen.<sup>63</sup>

De este modo, el *autor implícito* concebido como sujeto de la enunciación y como principio organizador del texto literario, no es ni tiene que ser necesariamente coherente consigo mismo -*id est*, el conjunto de estrategias textuales-, lo cual significa que no está totalmente presente ante sí mismo -ni ante el autor real-, como no lo estará ante el lector en el proceso de lectura. Por su parte, el lector tampoco está completamente presente ante sí mismo, ni podrá tener constantemente ante sí la totalidad del texto.

Con esta conciencia intentaremos, pues, nuestra lectura de la obra cervantina.

\*\*\*

---

<sup>62</sup> Habría que pensar en el papel de la madre en la escritura femenina.

<sup>63</sup> Terry Eagleton. "Estructuralismo y semiótica", en *Op. cit.*, p. 147.

## **En torno a la selección del *corpus* y al plan de trabajo**

En el presente trabajo me ocuparé solamente de los preliminares y de los nueve primeros capítulos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, así como de los ocho capítulos iniciales de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Ya que el proyecto obedece a la decisión de atender las diferentes categorías de autores y lectores, así como los modos de relación que, mediados por el texto, se establecen entre ellos, parto de las dedicatorias puesto que allí se instaura un vínculo de índole diversa que en el cuerpo de la obra, el que se erige entre el *autor* y el *lector reales*.

El hecho de tomar en cuenta todas las piezas de este tipo presentes en las obras publicadas por Cervantes, me permite trazar su trayectoria y situarlo en el medio histórico-cultural del momento en que las escribió y, a la vez, mostrar los nexos que se crearon entre él y sus lectores *institucionales*, aquellos personajes, en general miembros de la nobleza, a quienes se dirigió para ofrecerles los frutos de su producción literaria. Asimismo, el considerar el conjunto de las dedicatorias por él escritas me posibilita, además de ubicar la del *Quijote* de 1605 en el contexto de todas las demás, entrever al hombre -ese *autor liminal* allí presente- comprometiéndose en una transacción con una figura de poder, trato obligado por aquellas condiciones políticas y socio-económicas. De tales piezas, titubeantes entre el ofrecimiento y la petición, resultan ciertos trazos biográfico-literarios del autor real, quien no esconde ni sus deseos ni sus frustraciones ni las necesidades materiales que lo aquejan, al tiempo que anuncia, siempre con renovados bríos, sus proyectos de trabajo.

Así, sin pasar por alto ni la naturaleza textual ni las convenciones genéricas de esa clase de preliminares, "Las dedicatorias de Miguel de Cervantes a sus mecenas. Autores y lectores históricos", primer capítulo del presente trabajo, tiene por objeto fundamental

destacar los asuntos histórico-culturales y biográficos relativos al ejercicio literario de Cervantes, así como dar noticia de la recepción que tanto el público contemporáneo como sus mecenas prestaron a las obras cervantinas. Asimismo, ya que se trata de preliminares, este capítulo se relaciona con el siguiente, "El prólogo de 1605: autores, texto, lectores", puesto que dichos textos -dedicatorias y prólogos- también instauran un género de relación transtextual con la obra literaria propiamente dicha y, junto con otros elementos, forman parte de lo que Gérard Genette ha llamado el *paratexto*, "aquello mediante lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y desde un punto de vista más general, al público." De dicho paratexto forman parte, según el propio Genette, "cierto número de producciones verbales o no, como un nombre de autor, un título, un prefacio, ilustraciones [...]" De tal manera, dado que se trata del

lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público al servicio, bien o mal entendido y realizado, de una mejor acogida del texto y de una lectura más pertinente -más pertinente, claro está, a los ojos del autor y sus aliados.<sup>64</sup>

Es entonces que los paratextos en cuestión adquieren aquí especial importancia, ya que su propósito es lograr una buena recepción y orientar una determinada lectura de la obra que preceden, por lo que revelan, de manera más explícita, ciertas intenciones autoriales. Al mismo tiempo, dedicatorias y prólogos postulan tipos distintos de autores y lectores.

En tanto que el autor empírico redacta y firma como tal la dedicatoria para dirigirse explícitamente a un determinado lector -histórico- y busca conseguir con ella ciertos fines -los principales, rendir homenaje y conmovir en su favor al mecenas elegido-, en el prólogo

---

<sup>64</sup> Gérard Genette. "El paratexto. Introducción a *Umbralles*", *Criterios*, 25-38, 1989-1990, pp. 43-44.

-sobre todo uno de la complejidad literaria como el que precede al *Quijote* de 1605-, la intención se complica y multiplica. En él autor y lector son elementos estructurales del texto y, además, debido a su naturaleza ficticia, no se puede hablar de una relación directa entre autor real y lector empírico.

En el segundo capítulo también atiendo el lugar que ocupa el prólogo como parte fundamental del *incipit* del libro, así como la importancia que adquiere dicha pieza preliminar en tanto clave de lectura de la obra narrativa. Asimismo, diferencio las *prologi personae* -el autor, el lector, el amigo y el fantasma de Lope de Vega- en calidad de componentes estructurales. Destaco también la importancia temática que adquieren los elementos del circuito de la producción y la recepción -el autor, el texto y el lector- y pongo en juego los diferentes conceptos de *autor y lector reales, liminales, implícitos y ficticios*, mismos que tendrán vigencia en el análisis del relato. Termino este capítulo haciendo un examen de las estrategias prologales, las cuales, además de revelar las intenciones del *autor implícito*, dotan al prólogo en cuestión de sus particulares características.

Por las consecuencias que tiene para el resto de la historia narrada en los dos *Quijotes*, en el capítulo tres, "El hidalgo de la Mancha, lector ficticio", me ocupo de la manera como se construye dicho *lector ficticio*, protagonista de *El ingenioso hidalgo*, a lo largo del primer capítulo. Compuesto por tres apartados, dos de los cuales dí en llamar "La lectura locura" y "La lectura lo cura", juego con los significados de estos dos títulos homófonos. Me centro en el proceso de transformación del hidalgo de la Mancha, quien, si pierde la razón a causa de la lectura, al mismo tiempo, en las páginas de sus libros, encuentra la liberación de las opresiones domésticas, intelectuales y sociales de su entorno.

Parto del proceso histórico de la lectura que va de la transmisión oral y la lectura pública de los relatos, a la relación íntima y privada del lector con los textos, modalidad que está vinculada con el delirio del hidalgo. Asimismo, señalo las diferencias entre el lector ficticio de libros de caballerías y el lector del *Quijote*, lector de un libro paródico de este género. Analizo el momento fundante en que la narración *realista* con que inicia la historia se bifurca para dar principio al relato caballeresco instituido por la resolución del hidalgo manchego de comprometer su destino con el de los héroes de dichos relatos. Sostengo aquí una perspectiva doble: la de la lectura como detonador del delirio caballeresco de Alonso Quijano, a la vez que como tarea que lo libera de las estrecheces de su mundo social y doméstico para entregarse a una visión poética del mundo, así como a un destino heroico. Asimismo, atiendo la instauración del discurso caballeresco asumido por el hidalgo lector, el cual dialogará, se opondrá e, incluso, anulará el discurso y las hablas *realistas* sustentados -aunque no siempre- por el narrador y el resto de los personajes. La última parte del capítulo esboza los modos de recepción que tanto letrados como illetrados darán al discurso sostenido por don Quijote.

El capítulo cuatro está dedicado a "El sistema autorial y narrativo en el *Quijote* de 1605" con el fin de recoger y hacer un examen de las aportaciones recientes de la crítica sobre este tema. Centrado en el papel que desempeñan autores y narradores, este apartado es introductorio del siguiente capítulo, ya que sienta las bases sobre las cuales se discutirá el asunto.

En el quinto, "Las mediaciones de la escritura y la lectura", después de hacer un resumen de los temas derivados de las páginas preliminares, estudio las relaciones entre el autor del prólogo y el autor-narrador de la primera parte del relato, así como la construcción y el

comportamiento de dicho autor-narrador. Me ocupo también de la multiplicación de autores, narradores y lectores a partir de la aparición del lector colaborador, transcriptor de la traducción árabe del texto de Cide Hamete Benengeli, así como de las consecuencias de que este último sea un autor infidente. Todo ello con la intención paralela de poner de relieve las diversas mediaciones escriturales y narrativas que conducen al lector a realizar la metalectura de una historia escrita y relatada por diversos intermediarios, a su vez lectores ficticios de documentos históricos, a partir de los cuales pueden cumplir con su cometido.

En "La autoría y la instancia narradora del texto definitivo", el sexto capítulo, después de revisar y hacer una evaluación de las posiciones más relevantes de la crítica en relación con el tema, me valgo de la tríada autor, texto, lector, así como de las categorías de *autor* y *lector implícitos* con el intento de dilucidar la instancia superior responsable de la autoría y/o de la narración definitiva del libro. Concluyo, en fin, haciendo una evaluación de la actividad de la lectura que desarrollan los colaboradores ficticios del *Quijote* en relación con la escritura y la narración de la historia.

En el séptimo y último capítulo, "La diseminación del *Quijote* I en el *Quijote* II", hago una cala en los primeros ocho capítulos de la segunda parte publicada en 1615, con el fin de reconocer de qué manera se hace presente el dispositivo de autores e intermediarios heredado del libro anterior. En la "Conclusión", termino, en fin, haciendo un recorrido por la historia de la convención parodiada en los dos libros de Cervantes y, a la vez, por las cambiantes nociones sobre el autor, a partir de los *romans* franceses del siglo XII, pasando por los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, así como por la adopción en el Renacimiento de los principios poéticos neoaristotélicos. Todo ello, para destacar de qué

manera es transformado el dispositivo en el *Quijote*, hasta convertirse en un recurso barroco.

Para finalizar, corresponde aquí ofrecer una explicación sobre el material seleccionado para este trabajo: los preliminares y los nueve primeros capítulos del *Quijote* de 1605, así como los ocho capítulos iniciales del *Quijote* de 1615. Si, como adelanté, en las dedicatorias se muestra el vínculo que el autor erige con sus mecenas -uno y otros personajes históricos-, al tiempo que el primero deja en ellas constancia de sus humanas pulsiones, e igualmente, a partir del prólogo surgen los autores y lectores implícitos y ficticios, mismos que tendrán vigencia en el cuerpo del relato; es en el prólogo y los nueve capítulos iniciales donde se plantea y se resuelve el juego paródico de los diversos autores y las variadas fuentes que intervienen en la composición de la historia de don Quijote, así como la calidad de lector del autor-narrador del relato. Asimismo, en el inicio del libro se documenta la transformación del hidalgo manchego en caballero andante. Tales capítulos en los que se despliegan dichos recursos y se construyen los motivos que en adelante darán cuenta de la conducta del personaje son, pues, fundantes. En ellos se erige el pacto de lectura, válido para el resto de la historia, que el *autor implícito* tiene intención de establecer con el lector. A saber, la invitación a una doble lectura: la de un libro caballeresco con todas las convenciones del género y, a la vez, la de un libro con la plena conciencia de la imposibilidad de tal relato -así como la de su lectura concomitante-, en dos sentidos. En razón de la verosimilitud, el universo y las acciones caballerescas serán explicables sólo como producto de una mente aquejada por el delirio y, en razón de la ejemplaridad, los valores del amor cortés y el heroísmo, serán devueltos al lector en el espejo de un héroe que, en su entrega incondicional, los depura e idealiza y, en su continuo e inevitable choque



con la realidad secular, mostrará su incompatibilidad moral con ella. Como resultado de lo anterior, el lector pasará del disfrute jocoso a la piedad y el respeto por la devoción del caballero; sus acciones no dejarán de conmovirlo.

No obstante, el uso paródico e intencional de los recursos genéricos le permitirán a Cervantes abrir novedosas propuestas y poner en cuestión la autoridad de la autoría, empezando por la propia; resolver en el terreno de la ficción el cargo moral que pesaba sobre la literatura de imaginación a causa de no apegarse a la verdad histórica; el hacer de la lectura el mecanismo promotor del relato; el instituir una serie de mediaciones entre una pretendida versión original de la historia y el lector -para adelantar aquí sólo las más sobresalientes-. Mi análisis irá dando cuenta de ellas de manera más pormenorizada.

Tras la aparición del historiador árabe, en el capítulo nueve, se suspenden los mecanismos iniciales, los cuales, sin embargo, no perderán vigencia, pues ya dotaron al relato de las convenciones necesarias que lo afilian al género literario adoptado por el héroe para modelar su conducta. A partir de este momento, la lectura será irremediamente recelosa a causa de la suspicacia sembrada en el ánimo del lector debido a la introducción de Cide Hamete Benengeli, historiador no confiable. Se hace explícita, entonces, una paradoja sugerida desde el prólogo, puesto que, a pesar de la pretensión de historicidad de los acontecimientos -resabio de los caballerescos libros-, la apuesta del lector tendrá que ser ya no a favor de la supuesta veracidad de los hechos, sino de la verosimilitud poética del relato, por encima del descrédito del autor árabe. De tal manera, a las condiciones iniciales de lectura se sumarán ahora estas otras, las cuales permearán el resto del *Quijote* de 1605 y, de vez en vez a lo largo de la narración, serán recordadas al lector con la mención al autor morisco.

Al final, hago una incursión en el *Quijote* de 1615 con el propósito de tomar una muestra y examinar la manera como se hacen presentes los recursos analizados a lo largo del primer libro y las implicaciones que tienen en el segundo. A pesar de la riqueza con que allí es reutilizado el dispositivo autorial, no voy más allá de los ocho primeros capítulos porque, al igual que en el libro anterior, en ellos se trazan varias de las condiciones que tendrán vigencia en el resto del relato. Así, en los capítulos iniciales se establecen los lazos con el libro anterior, tanto en relación con la situación narrativa, como con el dispositivo de autores e intermediarios. Asimismo, en esos capítulos, al tiempo que se prepara la tercera salida de los andantes manchegos, se introduce en el relato la noticia de la circulación de la *historia* de don Quijote y Sancho. Ello dotará a la pareja protagonista de una nueva conciencia de sí misma y, a la historia, de una dimensión narrativa inédita, la cual será ampliamente explotada en el resto del libro.

## I. LAS DEDICATORIAS DE MIGUEL DE CERVANTES A SUS MECENAS. AUTOR Y LECTORES HISTÓRICOS

### I.1. Las condiciones de la producción literaria cervantina y la recepción del *Quijote* de 1605 por el duque de Béjar

#### La legislación vigente

Entre el escritor y el lector media siempre una serie de actores responsables de la producción y la publicación literarias. Dichos personajes, así como sus funciones, han sufrido diversos cambios a lo largo de los siglos, según se modifican las estructuras de poder y las reglamentaciones que inciden en las prácticas culturales. En España, a principios del siglo XVII cuando sale a la luz el libro titulado *El Ingenioso Hidalgo de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra,<sup>1</sup> tanto los funcionarios como los documentos de conformidad con la publicación por ellos firmados -la tasa, el testimonio o *fee* de erratas, la aprobación y el privilegio, todos ellos paratextos legales- y asimismo los escritores, los libreros y los impresores, están regulados por un conjunto de leyes dictadas por Felipe II (1527-1598) -aún vigentes bajo el mandato de Felipe III (1598-1621), el monarca en turno-, así como por la autoridad eclesiástica.

En cuanto a los documentos, la *tasa* prescrita por Felipe II en 1598 para poner un límite al lucro de los libreros, "debía fijarse por pliego y estamparse al principio o al final del volumen".<sup>2</sup> La *fe de erratas* tenía que ser costeada por los libreros. El *privilegio* era "un

---

<sup>1</sup> Con esas palabras y ese título es mencionado el libro de Cervantes en la tasa que ofrece "algunas variantes, según los ejemplares", como aclara la nota 1, p. 173 de la 12a. ed. de Aguilar preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales, quienes asimismo destacan que: "Como se ve, no solamente en la tasa, sino también en el *privilegio* se omiten las palabras *Don Quixote*, lo que hace pensar que el mismo Cervantes vaciló al titular su obra." (nota 2). Luis Astrana Marín opina de distinta manera: "Es curioso que en el documento no suenen (y se cita dos veces el título) las palabras *Don Quijote*, creemos que por inadvertencia, y no, contra lo que algunos han escrito, porque vacilase al rotular su obra. El nombre del paladín no podía faltar en la titulación, y como *Don Quijote* se conocía desde los tiempos de la novela corta." *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, t. V, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1951, p. 571.

<sup>2</sup> Pedro Bohigas. *El libro español. Ensayo histórico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1962, pp. 212-213.

permiso en exclusiva concedido por el poder civil a favor de un editor por un tiempo determinado y por obra, lo que impedía que otro pudiera publicarla durante el tiempo de protección establecido".<sup>3</sup> Dicho consentimiento era manejado por el poder político a su propio arbitrio, en favor de determinados editores, a quienes se lo extendía o concedía en exclusiva.

En España, además del privilegio, se otorgaba la *aprobación*, una licencia reservada al Consejo Real de las Cortes de la Coruña de 1554. En tiempos de Felipe II, a pesar de que el oficio de impresor había sido declarado libre, quienes imprimieran sin licencia podrían perder sus bienes y aun la vida, así como los libros ser echados al fuego. La Inquisición, por su parte, podía desautorizar publicaciones aprobadas por el poder civil, razón por la cual, los libreros estaban expuestos a perder su producción, sin derecho a recuperar los gastos. La aprobación era el informe del censor al que se le había confiado el examen de la obra. Si se emitía un juicio negativo, la obra no se publicaba. Sin embargo, aun conseguido el dictamen positivo, la publicación podía retrasarse indefinidamente, según conviniera a las autoridades.

La primera legislación sobre la materia la hacen los Reyes Católicos, bajo cuyo mandato se incrementan las importaciones de libros y se establecen las primeras imprentas en España. De ellos es la *Pragmática*, publicada en Toledo el 8 de julio de 1502 y vigente en el Reino de Castilla. A partir de ella, se establece la censura, por lo que los libreros, impresores, mercaderes o autores se obligan a presentar los libros a las autoridades correspondientes. Felipe II hace enmiendas a dicha ley, así como, en ausencia suya, la

---

<sup>3</sup> José Martínez de Sousa. *Pequeña historia del libro*, Barcelona: Labor, 1987, p. 99. Este autor informa que el primer privilegio "en España se concedió al libro *Cura de la piedra*, impreso en Toledo por Peter Hagenbach (1498)." *Idem*. La información sobre los documentos necesarios que acompañaban una edición de la época ha sido tomada de este autor.

infanta Doña Juana, en las cortes de Valladolid en 1558. Esta nueva ley prohíbe publicar o importar libros proscritos por la Inquisición, al igual que en Castilla distribuir obras publicadas en los reinos de Aragón, Valencia, Cataluña y Navarra. Los infractores pueden recibir penas de confiscación de bienes y aun de muerte. Para los libreros esta ley se hace retroactiva, pues quedan obligados a declarar las existencias de libros anteriores a ella, bajo pena de confiscación y destierro. Además, resultan económicamente afectados al ser prohibidos y destruidos ciertos libros, a causa de la censura de la Inquisición o de la Congregación Romana del Índice.

Todas estas disposiciones complican la edición de libros y limitan la libre opinión, "pues su objeto -asegura Pedro Bohigas- no era otro que poner a la Monarquía, a la Iglesia y a la Ortodoxia al abrigo de doctrinas que en aquella época eran consideradas peligrosas."<sup>4</sup> En ocasiones, se llegan a producir conflictos entre la Curia romana y la Corona de España, ya que las prohibiciones de aquella afectan obras autorizadas por ésta. Los hechos mencionados originan serias protestas de los libreros españoles e intervenciones de la Corona a su favor.

Las regulaciones del Santo Oficio y de la Iglesia en relación con la vida editorial es el origen de los índices expurgatorios de libros. Carlos V manda compilar uno a la Universidad de Lovaina en 1546, el *Catalogus librorum reprobatorum ex iudicio Academiae Lovaniensis*, cuya reedición, corregida y aumentada, se publica en Toledo en 1551. El primero redactado en España por Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla e inquisidor general, y aparecido en Valladolid en 1559, es el *Catalogus librorum qui prohibentur*. El índice de Lovaina,

---

<sup>4</sup> Pedro Bohigas. *Op. cit.*, p. 211.

reeditado en 1583-1584 y 1612,<sup>5</sup> está en vigor cuando se hacen las ediciones de las dos partes del *Quijote*.

Según las reglamentaciones vigentes, el *Quijote* de 1605 aparece con tasa, testimonio de las erratas -a pesar de las múltiples que contenía, lo que "viene a demostrar, según Luis Astrana Marín, que Cervantes no puso sus ojos en las pruebas"-,<sup>6</sup> la licencia del rey y sin autorización eclesiástica, o sea, la aprobación y la licencia del vicario.

Las irregularidades que presentan las páginas legales del primer *Quijote* obedecen a deficiencias de los encargados de las funciones correspondientes, las cuales -sobra decirlo- son toleradas por las autoridades que las regulan. Un caso conocido es el de Murcia de la Llana, el desobligado revisor del *Quijote*, médico, escritor y corrector ordinario de libros a partir de 1601, quien, a pesar de la negligencia probada en el oficio, es ascendido a corrector general de Su Majestad en 1609. Pérez Pastor se expresa de la siguiente manera respecto al desempeño del corrector del *Quijote* I:

Bien saben todos los que han revisado libros españoles del principio del siglo XVII, que dicho corrector no tenía reparo en poner la conformidad con el original a un libro plagado de erratas, y si alguna vez hojeaba una obra en busca de errores de imprenta, era tan expeditivo, que tardaba en corregir un libro el mismo tiempo que tomar el pulso a uno de sus enfermos.<sup>7</sup>

En cuanto a la ausencia de aprobación en esta parte del *Quijote*, parece que el impresor Juan de la Cuesta había reservado un hueco para ella, pero por alguna causa dejó de insertarla. Salió, de esta manera, el libro sin aprobación, a pesar de que las leyes y

---

<sup>5</sup> Cfr. José Martínez de Sousa. *Op. cit.*, p. 96.

<sup>6</sup> Luis Astrana Marín. *Op. cit.*, p. 599.

<sup>7</sup> Citado en *Idem*, p. 597. Por la tarea de corrector real, Murcia de la Llana recibía 40.000 maravedís de salario, que fueron aumentados más adelante a 50.000, además de los emolumentos, que serían de 120 a 150 ducados anuales. Cfr. *Ibidem*

pragmáticas del Reino la exigían. Sin embargo, no se trata de un caso aislado, pues algunos libros de entonces carecen también de este requisito.

Por su parte, el encargado de la edición, Francisco de Robles, era hijo de Blas de Robles, paisano de Cervantes y editor de *La Galatea*. Por esta razón y por posibles lazos de amistad, el escritor debió de pensar en él antes que en cualquier otro librero para la publicación del *Quijote*. Muerto su padre, Francisco de Robles figuró como librero del Rey junto con su madre a partir de 1593; pero desde 1599 empezó a aparecer ya solo. Pronto acrecentó su editorial y librería y aventajó a los demás libreros,<sup>8</sup> una razón más por la cual Cervantes debió haber pensado en él como su editor. La revisión del borrador del *Quijote* por Cervantes pudo haber tenido lugar durante el verano de 1604, cuando Robles se convirtió en el dueño del manuscrito, por el que pagó la que debe de haber sido una modesta cantidad: mil quinientos reales a lo sumo.

Entre el 26 de septiembre, fecha en que el libro recibió el privilegio real y diciembre de ese año, el impresor madrileño Juan de la Cuesta lo puso en tipografía. En la tasa se fijó el precio del volumen en rústica en 290.5 maravedís. Jean Canavaggio, el biógrafo francés de Cervantes, calcula que por los ochenta y cuatro pliegos de que se componía el libro, equivalentes a 664 páginas, fue un precio razonable. Se tenía previsto que se venderían por lo menos quinientas copias de esta edición, la cual había sido impresa en papel barato.<sup>9</sup>

+++

---

<sup>8</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 600-601 y 527-528.

<sup>9</sup> Cfr. Jean Canavaggio. *Cervantes*, New York: W. W. Norton, 1990, p. 205. A falta del original francés, cito de la traducción inglesa. Los datos históricos relacionados con la vida de Cervantes que destacaré en este apartado han sido tomados principalmente de esta biografía.

## El mecenazgo

Si existe un número de instancias que, a la vez que autorizan una publicación, rebasan y sujetan el poder del autor para poner su obra a disposición del público y obtener beneficios económicos de ella, en la mano de él está la elección de un patrono o mecenas -otra de las figuras mediadoras en la institución literaria de la época- a quien se le dedica la obra. La designación de dicho mediador, sin embargo, no deja de estar atravesada también por razones de índole política, religiosa, social, económica, cultural, ya que el hecho de consagrar una obra literaria a un miembro de la nobleza, como suele hacerse en el Siglo de Oro español, significa la elección de determinado patrocinador del que se espera cierto tipo de beneficios, sobre todo de carácter monetario o bien, alguna prebenda.

De Cayo Clinio Mecenas -protector de Virgilio, Horacio y Propertio, en el siglo I a. C., bajo los auspicios de Augusto-, recibe su nombre la institución del mecenazgo, la cual resurge en Europa en el siglo XIV, gracias a haber aumentado el número de personas capaces de leer un texto fuera de los marcos de la universidad, la corte, la catedral y el monasterio. En esos momentos, los autores, por necesidad económica y también para darle difusión a su obra, se ven precisados a buscar a algún personaje importante para dedicarle su trabajo a cambio de una remuneración. El que un monarca o un príncipe aceptara la dedicatoria y la ofrenda del primer manuscrito -por lo regular, en presentación de lujo-, de una determinada obra, significaba para su autor alguna recompensa monetaria, así como el reconocimiento de su prestigio en la corte, lo que le abría la oportunidad de difusión de nuevas copias manuscritas entre la nobleza y el que su obra pudiera ser lanzada al dominio público. Un ejemplo representativo lo ofrece Boccaccio en su dedicatoria de *De claris mulieribus* a Andrés Acciaiuoli:



Si juzgas oportuno infundir a mi libro el valor de presentarse en público (*procedendi in publicum*), una vez que se haya divulgado (*emissus*) debajo de tus auspicios, se verá al abrigo, así lo creo, de los insultos de la gente malévola.<sup>10</sup>

Se crea, así, una cierta relación de dependencia entre el autor y su mecenas, pues éste se beneficia del prestigio que le confieren el patrocinio literario, la lealtad y las probables alabanzas públicas del poeta, y el autor puede, aunque parcialmente, vivir de su pluma, ganar renombre y dar a conocer su producción a un público más amplio. Sin embargo, pierde todo derecho de propiedad sobre su obra, así como de retribución por las nuevas copias. Al respecto, Edward C. Riley comenta la situación en tiempos de Cervantes:

[...] en España, a principios del siglo XVII, apenas se pensaba que el autor pudiera tener un especial derecho de propiedad sobre sus obras; pero el nuevo individualismo artístico se iba sobreponiendo gradualmente al carácter comunitario y anónimo que toda aproximación al arte y a la literatura había tenido durante la Edad Media.<sup>11</sup>

Del mismo modo, se instauran en la redacción de las dedicatorias los tópicos que se repiten a lo largo de la vida del mecenazgo. A saber, la confianza de que la venia del poderoso le procurará difusión al libro y la presunción de que el amparo del notable libraré la obra del poder de los maledicentes. Dichos tópicos contienen una preocupación explícita del autor por una buena recepción de su obra. Tres siglos después, Francisco de Quevedo los recoge en la dedicatoria de *Juguete de la niñez*, en la edición de 1631 de sus *Sueños*, misma que podría constituir el epitafio de una costumbre secular, debido a la brutal revelación de los mecanismos que la mantuvieron, los cuales, según la visión crítica de Quevedo, se encontraban en ese momento en franca decadencia:

---

<sup>10</sup> Citado en Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro*, México: Uteha, 1962, p. 12. Los datos sobre el mecenazgo han sido tomados principalmente de esta obra.

<sup>11</sup> Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*, 3a. reimp., Madrid: Taurus, 1989, p. 336.

A NINGUNA PERSONA DE CUANTAS DIOS CRIO EN EL MUNDO: Habiendo considerado que todos dedican sus libros con dos fines que pocas veces se apartan (el uno de que la tal persona ayude para la impresión con su bendita limosna; el otro, de que ampare la obra de los murmuradores), y considerando por haber sido yo murmurador muchos años, de que esto no sirve sino de tener dos de quien murmurar (del necio, que se persuade que hay autoridad que los maledicientes hagan caso, y del presumido, que paga con su dinero esta lisonja), me he determinado a escribirle a trochimoche, y a dedicarle a tontas y a locas, y suceda lo que sucediere; que el que compra y murmura, primero hace burla de sí, que gastó mal el dinero, que del autor, que se le hizo gastar mal. Y digan y hagan lo que quisieren los mecenas, que nunca los he visto andar a cachetes con los murmuradores sobre si dijo o no dijo, los veo muy pacíficos de amparo, desmentidos de todas las calumnias que hacen a sus encomendados sin acordarse del libro del duelo, más he querido atreverme que engañarme. Hagan todos lo que quisieren de mi libro, pues yo he dicho lo que he querido de todos. Adiós, Mecenas, que me despido de dedicatoria. YO. Francisco de Quevedo.<sup>12</sup>

Como se verá, las dedicatorias de Cervantes presentes en su variada producción literaria, si bien recogen las formas tradicionales, mostrarán asimismo una independencia creciente de esos modelos, aunque no romperán con ellos a la manera de Quevedo.

Desde el establecimiento de la imprenta en España en 1472, a iniciativa del obispo de Segovia, Juan Arias Dávila,<sup>13</sup> y durante el siglo XVI, no se había fijado la costumbre, por considerarse indecorosa, de que el autor recibiese dinero al entregar una obra suya a algún impresor. En cambio, se estimaba natural y más honroso que enviara ejemplares impresos de su trabajo, acompañados de una carta laudatoria, a algún señor rico, amante de las letras, o que imprimiera al principio o al final del libro epístolas o poemas encomiásticos dirigidos a protectores poderosos; a cambio de ello recibiría alguna recompensa pecuniaria.

El régimen bajo el cual Cervantes publica sus obras a finales del siglo XVI y principios del XVII, es un sistema mixto: se ha extendido ya la costumbre de la retribución económica por

---

<sup>12</sup> Francisco de Quevedo. *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1991, p. 412.

<sup>13</sup> Cfr. Jesusa Vega. "Impresores y libros en el origen del Renacimiento en España", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid: Ministerio de Cultura-Electa, 1992, p. 205.

parte del librero al escritor, a cambio de la cesión definitiva de los derechos de autor sobre la edición y la venta de los ejemplares, y sigue en uso la práctica de recurrir al patrocinio de algún mecenas poderoso. En Europa, este procedimiento funcionaba ya, aunque en casos aislados, con anterioridad. Henri-Jean Martin nos informa que:

Erasmus, por ejemplo, a quien uno de sus adversarios censuraba por obtener dinero de sus libreros, respondía indignado que no percibía más cantidades que las que no dejaban de entregarle los amigos a quienes regalaba un ejemplar de sus libros. Pero no nos engañemos. Erasmo, que vivía muy bien de su pluma, prodigaba las dedicatorias, y como su reputación le autorizaba a solicitar de sus editores un número importante de ejemplares, había tendido en toda Europa una verdadera red de agentes que iba distribuyéndolos y cosechando las recompensas.<sup>14</sup>

\*\*\*

### **Cervantes y el duque de Béjar**

El patrono que Miguel de Cervantes escoge para su *Quijote* de 1605 es Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar, marqués de Gibraleón, conde de Benalcázar y Bañares, vizconde de la Puebla de Alcocer, señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos (1577-1619), un joven aristócrata de veintiocho años, aficionado a la caza -imagen que se desprende de los versos de la primera de las *Soledades* (1613) ("¡Oh tú que, de venablos impedido [...]"), dedicada por Góngora al mismo personaje-, el cual empezaba a adquirir reputación como protector de las artes y con quien Cervantes había tenido escaso trato o quizá ninguno.<sup>15</sup> "Era hijo primogénito de don Francisco Diego López de Zúñiga y Sotomayor y de doña María Andrea Guzmán, hermana del séptimo duque de Medina Sidonia."<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. *Op. cit.*, p. 173.

<sup>15</sup> *Cfr.* Melveena McKendrick. *Cervantes*, 2nd. printing, Boston: Little, Brown and Company, 1980, p. 207.

<sup>16</sup> Luis Astrana Marín. *Op. cit.*, p. 581.

Al igual que en el caso de Ascanio Colonna, a quien en 1585 había dedicado *La Galatea*, su primer libro, parece que este nuevo mecenas le fue sugerido a Cervantes por algún amigo relacionado con el duque de Béjar, aunque se desconoce quién pudo haberlo introducido con él. Habiendo abandonado Colonna el reino de Aragón en 1604, después de haber sido su virrey a partir de 1602, quedaba descartado como probable mecenas.<sup>17</sup> Es posible que estos datos -la desprotección de Cervantes al alejarse el aristócrata italiano y la búsqueda de un nuevo patrocinador, desconocido para él- sean indicadores del estado de marginalidad en que se encontraba el antiguo soldado al momento de la publicación del *Quijote*.

Es bien sabido que el duque de Béjar no ha gozado de buena reputación como mecenas entre un buen número de los anotadores y biógrafos de Cervantes. Según Arnulfo Herrera, su mal crédito "proviene sin duda, del rigor con que el erudito Francisco Rodríguez Marín leyó la dedicación contenida en la primera parte del *Quijote*."<sup>18</sup> En nota a su edición de dicha obra, Rodríguez Marín aduce dos circunstancias que según él demuestran "patentemente" la mala respuesta del duque a "la honrosísima fineza" del escritor

Cervantes no le [*sic*] volvió a mencionar en ninguna de sus obras, y en los mismos días en que escribió la dedicatoria de la primera parte del *Quijote* hizo ya de tan mala gana, que, por no tomarse el trabajo de redactarla de propia minerva, la hilvanó con frases copiadas en su mayor parte de la dedicatoria que Fernando de Herrera había escrito veinticinco años antes para el Marqués viejo de Ayamonte en sus *Obras de Garcilaso con anotaciones* [(Sevilla, 1590) ...]<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 573-574.

<sup>18</sup> Arnulfo Herrera. "La reivindicación de un mecenas" (separata), en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memoria del XX Congreso Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, 1997, p. 3.

<sup>19</sup> Francisco Rodríguez Marín (ed. y notas), en Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Espasa-Calpe, 1911, p. 4. En esta nota, Rodríguez Marín transcribe literalmente lo que había escrito en su *Pedro Espinosa* (1907), en donde anota las *Flores de poetas ilustres* (1605), pp. 181-184.

En el presente siglo, en la década de los setenta, gracias a los trabajos del hispanista francés Robert Jammes sobre Góngora y de su edición de las *Soledades*,<sup>20</sup> surge una tendencia -hoy con escasos adeptos-, que se propone revalorar el papel que desempeñó el duque de Béjar como mecenas de grandes escritores del Siglo de Oro. Para Jammes la imagen del noble trabajada en los soberbios versos que le dedica Góngora en la primera de las *Soledades*, no coincide con el mal juicio que del mismo personaje se forma Rodríguez Marín. Por ello, el hispanista francés tiende a restituirles su autenticidad a las palabras de alabanza que le dirige Cervantes al duque, tanto en la dedicatoria como en los versos de cabo roto de los preliminares de su primer *Quijote*.<sup>21</sup>

Dicha opinión, sin embargo, no es nueva en los estudios cervantistas. Había sido sostenida, aunque al parecer aisladamente, por Luis Astrana Marín en los años cincuenta, en su monumental *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*:

Indudablemente me parece, contra la opinión de biógrafos y comentaristas cervantinos, que el duque de Béjar debió de ser algo dadivoso no se explican de otra manera las alabanzas de Espinosa, de López del Valle, de Cervantes, de Góngora, de Lope de Vega, de Cristóbal de Mesa y de Francisco de Rojas.<sup>22</sup>

El crítico mexicano Herrera se hace eco de esta postura y, por su cuenta, recurre a una serie de datos tanto de la biografía de Cervantes como de la historia del momento para poner en entredicho la primera de las "pruebas" de Rodríguez Marín sobre la ausencia de toda mención posterior del escritor a Béjar. Durante el intervalo de ocho años que transcurre

---

<sup>20</sup> Luis de Góngora. *Soledades*, ed., intr. y notas Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1994.

<sup>21</sup> Cfr: Robert Jammes, "Introducción", *Op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>22</sup> Luis Astrana Marín. *Op. cit.*, pp. 573-574. Otro crítico que hace una valoración positiva de Béjar es Daniel Eisenberg en "Did Cervantes had a library?", en John S. Miletich (ed.). *Hispanic studies in honor of Alan D. Deyrmond: A North American tribute*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp.93-106. Traducción española "¿Tenía Cervantes una biblioteca?", en *Estudios cervantinos*, Barcelona: Sirmio, 1991, pp.11-36.

entre la publicación del primer *Quijote* y su siguiente libro, las *Novelas ejemplares* (1613), además de que Cervantes vive una serie de vicisitudes familiares y su situación económica sigue siendo menesterosa, "la estrella del Marqués de Sarria y ya para esos días séptimo conde de Lemos, emprendió un ascenso vertiginoso gracias a su nombramiento como virrey de Nápoles."<sup>23</sup> Debido a esta promoción, los artistas de la época, entre ellos el autor del *Quijote*, se acogen al amparo del conde de Lemos como su nuevo protector. Él, por su parte, recibe gustoso la preferencia de los escritores por su patrocinio, ya que, además de ser poeta y aficionado a las artes, está deseoso de fortalecer su prestigio público. Estos hechos justificarían, en el caso de Cervantes, el cambio del de Béjar por el de Lemos.

Por otro lado, el editor francés de las *Soledades* supone que la amistad del poeta cordobés con el duque de Béjar, así como con otros notables del momento, entre ellos el conde de Lemos, "haya contribuido a facilitarle [a Góngora] la obtención del título de 'Capellán de honor de su Majestad', que le permitió instalarse en Madrid y tener entrada libre en el Palacio Real".<sup>24</sup> Jammes asegura que el apoyo que Góngora buscaba en el duque no era literario, sino

Lo que esperaba, como todos, y era imprescindible, en aquella sociedad hiperjerarquizada, al éxito de cualquier pretensión, era algún auxilio -no la limosna de un puñado de reales, sino intervenciones, intercesiones, recomendaciones, etc.- que le ayudara para llevar bien sus proyectos [...]<sup>25</sup>

Si Góngora pudo, según el estudioso francés, hacer valer sus buenas relaciones, las cuales le sirvieron "para llevar bien sus proyectos", en cuanto al autor del *Quijote*, es posible suponer que obtuviera alguna retribución económica por parte del de Béjar. No obstante, es

---

<sup>23</sup> Arnulfo Herrera, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>24</sup> Robert Jammes. *Op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 77.

seguro que no alcanzó ningún tipo de *intervención, intercesión o recomendación*, puesto que, a raíz de su contacto con el duque y después del éxito logrado por *El ingenioso hidalgo*, no variaron las condiciones económicas en que hasta ese momento había vivido, ni mejoraron sus oportunidades entre los poderosos.

\*\*\*

### **Cervantes en el medio cultural español**

Para tomar conciencia de la desprotección y la marginalidad en que vivió Miguel de Cervantes, no hay que perder de vista las inestables circunstancias sociales, económicas, laborales y sobre todo las de carácter literario y cultural en que se desarrolló el escritor, previas a la edición del *Quijote* de 1605. La primera parte de *El ingenioso hidalgo* ve la luz después de que su autor ha incursionado irregularmente a lo largo de casi cuarenta años en diversos géneros.

Como se sabe, inicia su actividad literaria en Madrid, entre 1567 y 1569, con un conjunto de poemas según las convenciones de la época: un soneto para celebrar el nacimiento de la infanta, hija de Felipe II e Isabel de Valois, y cuatro poemas incluidos en la *Relación* del funeral de la reina, publicada por Juan López de Hoyos.

El respetable profesor humanista, rector del *Estudio de la Villa*, adopta a Miguel como su alumno predilecto. Al mismo tiempo, el novel poeta establece vínculos con escritores contemporáneos suyos en los salones literarios de la Villa y Corte. Después de esta breve presencia en la escena cultural española, Miguel de Cervantes desaparece de ella por espacio de doce años, en el trascurso de los cuales, durante su estancia en Italia, pudo haber leído en su versión original a Petrarca, Boiardo, Ariosto, Boccaccio, Sannazaro,

Tasso ..<sup>26</sup> quienes dejarán una huella definitiva en su obra, a la vez que "fué también entonces cuando le vino aquel respeto a las teorías estéticas neoclásicas que refleja la preceptiva del *Quijote*"<sup>27</sup> y se familiariza con el teatro de la península Itálica. Asimismo, durante ese lapso, protagoniza los conocidos eventos militares de Lepanto, así como su cautiverio en Argel.

De vuelta en España en 1580, el ex combatiente y ex cautivo se encuentra sin amparo a causa de los decesos, acaecidos un año atrás, del duque de Sessa y de don Juan de Austria, cuyas cartas de reconocimiento de servicio militar le habían servido como protección contra posibles abusos de sus captores en Argel y le hubieran sido útiles en su patria para conseguir la recompensa por su actuación como soldado aventajado y algún puesto en la corte o, como más adelante lo solicita, en las Indias. De todos es sabido que nada de esto consigue -solamente una corta comisión en Orán- y, según el símil de Canavaggio, Miguel de Cervantes, "Like Tomás Rodaja, he could say, decidedly, that palaces were not his world"<sup>28</sup>

Otra vez en Madrid, renueva sus contactos con su antiguo profesor y sus colegas poetas y reinicia su producción literaria: la composición de un número de poemas insertos en la primera parte de *La Galatea*, escrita también en esta época. Su biógrafo francés calcula que:

In all likelihood, Cervantes submitted his rough drafts to those men whose opinion he valued: Antonio de Eraso [...], Láinez and Figueroa, "both worthy of eternal, endless praise"; Gracián Dantisco, titular censor but also an experienced reader of the literary

---

<sup>26</sup> Las obras italianas de dichos autores, sin embargo, contaron con traducciones castellanas en tiempos de Cervantes. Cfr. *Cervantes. Cultura literaria*. Por su parte, Jean François Canavaggio asegura que: "Allí [en Italia] es donde descubrió a Ariosto, a Sannazaro, al Aretino, a los *Diálogos de Amor*, de León Hebreo, cuyo platonismo había de inspirar el idealismo pastoril de la *Galatea*." "Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*". *Anales cervantinos*, núm. 7, Madrid, 1958, p. 21.

<sup>27</sup> *Idem*. Cfr. Audrey Bell. *Cervantes and the Renaissance*, HK, 1934, pp. 87-101, citada en *Idem*.

<sup>28</sup> Jean Canavaggio *Cervantes*, p. 103



production of his day. Cervantes is going to chose Blas de Robles, originally from Alcalá, like himself, as his publisher. On June 14, 1584, he grants to Robles the rights to his manuscript, "a book of prose and verse containing the six books of *Galatea*, which he has written in our Castilian language". Actually, the contract must have been negotiated some time earlier. Payable in two installments, the sum agreed to by Robles -120 ducats- was quite acceptable; besides a novice poet, as Cervantes was at the time, would have been ill advised to create difficulties<sup>29</sup>

Como arriba adelantamos, al no contar con algún protector en los círculos de poder españoles, escoge como patrono de este su primer libro a Ascanio Colonna, aristócrata italiano a quien quizá había conocido en Roma entre el grupo de amigos del cardenal Acquaviva, cuando estuvo a su servicio durante algunos meses del año 1570. Colonna, siendo obispo titular de Santa Sofía, en esos momentos reside en Alcalá y gracias a su patrocinio, la novela pastoril se imprime en la ciudad natal de Cervantes, ve la luz pública en 1585 y, por su cuenta, consigue una buena recepción entre los lectores.

Pudo haber sido Mateo Vázquez, secretario de Felipe II, a quien el autor le dedicara *La Galatea*. Sin embargo, al haber sido incapaz aquél de conseguirle al ex combatiente un subsidio que había solicitado a su regreso a España en 1580, con el fin de poder pagar las deudas contraídas por su familia para su rescate de Argel, buscó a otro protector, quien debió haberle sido sugerido por su amigo, el poeta Luis Gálvez de Montalvo, al servicio de Ascanio Colonna cuando la obra cervantina estaba terminada. Al joven aristócrata italiano y también escritor, quien años atrás había recibido la dedicatoria de la versión de *Orlando Furioso* por Jerónimo de Urrea (Salamanca, 1577), fue entonces consagrada *La Galatea*. Colonna aceptó de buen grado la ofrenda de Miguel, la que no se sabe con qué cantidad fue correspondida. Admitido el patronazgo, la dedicatoria fue enviada a la oficina de Juan Gracián, para ser incorporada al resto de la composición. A cambio, Ascanio Colonna

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 108.

autorizó el uso de su escudo de armas con la columna trajana, para que apareciera en la portada del libro<sup>30</sup>

La costumbre de exhibir el escudo de armas del mecenas en la portada de los libros, se remonta a los Reyes Católicos. Durante los primeros años de la imprenta en España, en las obras que les fueron dedicadas a estos monarcas, fue común que en la cubierta se presentara la imagen del autor entregándoles humildemente el libro. Más adelante, se empezó a grabar también el escudo de las armas reales en la portada. Se atribuía gran importancia en estos primeros años de la imprenta a la imagen como vehículo de propaganda político-cultural, y, así, las armas reales se convirtieron en excelente sustituto de la efigie del monarca: las de los Reyes Católicos para las publicaciones anteriores a 1525 o el escudo imperial para las posteriores.<sup>31</sup>

El escudo que ostenta en la cubierta la edición príncipe del *Quijote* de 1605 no pertenece a la casa de Béjar. Es el escudete de impresión que el flamenco Adrián Ghemart usó en Medina del Campo y Salamanca y que Juan de la Cuesta conoció cuando posiblemente trabajara en la imprenta de Salamanca, propiedad del flamenco:

{De la Cuesta} comenzó a copiarle [sic] sin otras modificaciones que suprimir en la parte inferior las iniciales A. G. [...] Usó esta imprenta cinco o seis escudetes o escudos: el ya indicado (con modificaciones) de Adrián Ghemart, y la leyenda de *Post tenebras spero lucem*, que tanto hizo desbarrar a los simbolistas cervantinos, sin advertir que se trata simplemente de una divisa apropiada a la invención de la imprenta, y que, además de Ghemart y Madrigal, la emplearon antes otros impresores [.]<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Cfr. Luis Astrana Marín. *Op. cit.*, t. III, pp. 443-448.

<sup>31</sup> Cfr. Jesusa Vega. *Op. cit.*, p. 203.

<sup>32</sup> Luis Astrana Marín. *Ibidem*, pp. 607 y 609.

En otro orden de cosas, ante el fracaso del héroe de Lepanto en obtener algún puesto que le permitiera establecerse económicamente y pagar a los monjes mercedarios la deuda de su rescate, se verá obligado, después de la publicación de *La Galatea*, a vivir de la pluma; de esta manera, Cervantes expande su actividad literaria a su antigua pasión, el teatro, un arte que, seguramente, le demandaba un esfuerzo menor y a cuyo proceso de transformación –el que ya se venía produciendo en Madrid debido al cambio de gusto en el público y a la construcción de nuevos escenarios–, el naciente dramaturgo contribuye con sus obras. De esta época son *El trato de Constantinopla* y *La confusa* –hoy perdidas y por las cuales Miguel recibió de Gaspar de Porres, cuarenta ducados–, entre otras "veinte o treinta" obras, de las que sólo sobreviven *El trato de Argel* y *El cerco de Numancia*.<sup>35</sup>

Tanto con su novela pastoril como con su dramaturgia, Cervantes empieza a adquirir un sitio en el medio literario español, el que nuevamente abandona, esta vez durante un periodo de veinte años, durante el cual, en medio de un sinnúmero de distracciones y dificultades –su aventura amorosa con Ana Villafranca o Franca y el nacimiento de Isabel, la hija de ambos; su matrimonio con Catalina de Salazar y su asfixiante estancia de tres años en Esquivias que lo aparta del medio literario madrileño; el deceso de su padre, después el de su madre y más tarde, el de su hermano en el campo de batalla; su frustrante y prolongada actividad como recaudador de impuestos en Andalucía, su vida marginada de los círculos aristócratas y burgueses sevillanos a causa de sus orígenes y de su ocupación, la falta de tiempo para mantener una presencia continua entre los grupos literarios de la

---

<sup>35</sup> El mismo Cervantes menciona los títulos de un buen número de ellas en la Adjunta al *Viaje del Parnaso* (1614): *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta* o *La del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* o *La bizarra Arsinda* y *La confusa*. Miguel de Cervantes. *Viaje del Parnaso*, ed., intr. y notas Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza, 1997, pp. 166-167.

ciudad andaluza<sup>34</sup> (asistencia que Lope de Vega busca y consigue con éxito);<sup>35</sup> su nueva solicitud, denegada, para viajar y establecerse en las Indias y, por último, su injusto encarcelamiento en Sevilla- que, si bien le proporcionaron en conjunto una invaluable experiencia humana que más adelante transformará en literatura, le dejaron poca energía y escaso tiempo durante ese lapso para escribir apenas tres sonetos ocasionales y publicarlos en 1587, dos odas a la Armada, *El relato del cautivo*, escrito en 1590, así como, quizás, *El curioso impertinente*, ambos inéditos e insertos más tarde en el *Quijote* de 1605; tal vez una primera versión de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, que circuló en manuscrito, ambos relatos incluidos después en su colección de *Novelas ejemplares*, la balada *La morada de los celos* (1593), una glosa en honor a la canonización de San Jacinto que le vale un premio en la justa poética organizada en 1595 por los dominicos en Zaragoza, y el *Soneto al túmulo de Felipe II* (1598); o sea, una irregular actividad literaria y ninguna publicación mayor o de importancia que atestiguará su ejercicio con la pluma ante el público

---

<sup>34</sup> Melveena Mckendrick supone, sin embargo que: "His connections in Seville by this time were in any case extensive. Literary reunions were frequently held in the houses of artists and *littératcurs* and in the great palaces of noble patrons with which the city was so richly endowed, and Cervantes must have had access to many of them. Here he and his fellow writers undoubtedly dicussed the merits of a new best-seller, Mateo Alemán's picaresque novel *Guzmán de Alfarache*. [...] Ambitious and endlessly experimental writer as he [Cervantes] was, it is difficult to believe that an enormously successful, complex work of the stature of Alemán's could have left him indifferent. He must have made Alemán's acquaintance in Seville, and the fact that Alemán himself was a Treasury official could not have failed to give him food for thought." *Op. cit.*, pp. 189 y 190.

<sup>35</sup> Emilio Orozco Díaz afirma que la ruptura entre Cervantes y Lope se había producido en Sevilla, ciudad en la que "Lope procuró relacionarse con destacados poetas y con señores andaluces, y también con poetas poderosos económicamente, como don Juan de Arguijo, buscando su elogio y protección, pues Lope había bajado a Andalucía para enseñorearse en ella no sólo como autor teatral, sino en general, como poeta y escritor, luciendo en todos los géneros, en desbordante producción lanzada frente al prolongado silencio de Cervantes -que aparte breves escritos sueltos, lentamente iba madurando su *Quijote*- y frente al temible y soberbio Góngora que, a pesar de su magistral dominio del verso, no sacudía su ocio y así creaba poco y no emprendía la realización de una gran obra poética que demostrase su genio [...]" *Cervantes y la novela del Barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, ed., intr. y notas José Lara Garrido, Granada: Universidad de Granada, 1992, p. 94.

lector durante los veinte años posteriores a la aparición de *La Galatea* y a su incursión en la escena teatral de Madrid.

Se adivina, no obstante, el atento trabajo de un fino observador de los grupos sociales, de las atmósferas, del paisaje y los caminos que incansablemente recorrió, de la cultura árabe del sur de la Península, así como un cuidadoso lector de los diversos géneros literarios, en boga y también pasados de moda -los libros de caballerías, la novela pastoril, la picaresca, el romancero, la poesía culta de Herrera y Garcilaso, los tratados de poética clásicos y contemporáneos-, que hasta el momento se habían publicado en España.

Miguel de Cervantes reinicia un compromiso firme con la literatura alrededor del cambio de siglo, cuando se despide de las ciudades andaluzas y vuelve a Castilla. Esquivias, Madrid y Valladolid, la nueva capital política y cultural del Reino, son las sedes de la escritura, revisión y venta del manuscrito del *Quijote* y de la reaparición y promoción de Cervantes en un medio cultural dominado por la figura del joven y exitoso dramaturgo Lope de Vega, con quien aquél no sólo mantiene una fría relación, sino que, además, intercambia algunas escaramuzas literarias.

Parece que el antiguo soldado escribe una sátira en contra de la hegemonía del Fénix en el mundo teatral, o que tal vez hace alusión pública a las infracciones artísticas que éste comete en sus comedias, y que Lope responde, en una carta fechada en agosto de 1604, condenando al *Quijote* antes de su publicación y, desde luego, a su autor -lo que, por otro lado, es índice de que en el medio se sabía y se esperaba la próxima aparición del libro cervantino-(Cfr. *Infra*, cap. II, p. 120).<sup>36</sup> Canavaggio, al referirse al incidente, evalúa las

---

<sup>36</sup> De nuevo, la biógrafa inglesa de Cervantes explica: "The various prepublication references to the work have given rise to the suggestion that it was actually published in 1604; but not only is there no trace of such an edition, it is not even necessary to infer that there was one. News of the manuscript, parts of which Cervantes would have read to friends, must have spread like wildfire in

desiguales condiciones entre ambos escritores: "For the moment, Miguel is still only a disciple of the Muses, a malicious rhymester, with whom the Phoenix intended to get even."<sup>37</sup>

Por su parte, Melveena McKendrick resalta los contrastes entre la joven y exitosa figura de Lope de Vega y la de Cervantes, "an aging refugee from failure and disappointment, struggling to turn his modest literary reputation into something that would guarantee him a permanent foothold on Mount Parnassus."<sup>38</sup> La estudiosa inglesa encuentra importantes razones que explican el resentimiento de éste por aquél: el genio de Lope es ampliamente reconocido, cuenta con ricos y poderosos patronos, la *Arcadia* ha conseguido más éxito que *La Galatea* y sus obras de teatro han mantenido a Cervantes fuera de la escena, además de que éste desapruueba genuinamente la dramaturgia anticlasicista de Lope y, convencido de su propia valía, sospecha del talento del exitoso dramaturgo.<sup>39</sup>

De esta manera, al hacer un recuento de los tropiezos y la marginalidad a los que nuestro escritor se enfrentó a lo largo de su carrera literaria, así como de las aún inestables condiciones económicas, sociales y culturales en las que se encontraba en 1605, a sus cincuenta y ocho años de edad -una escasa y temprana producción poética, seguida de doce años de ausencia; una novela pastoril y una buena cantidad de obras teatrales que le dan cierta presencia en la escena dramática madrileña; un nuevo alejamiento de veinte años de los centros culturales, a los que retorna cargado de más conflictos que de éxitos, así como una falta de acceso a los núcleos de poder y, como consecuencia, a algún puesto que

---

the gossip, competitive atmosphere of the literary gatherings of the day, specially in view of its criticism of Lope and his theater." *Op. cit.*, p. 206.

<sup>37</sup> Jean Canavaggio. *Cervantes*, p. 203.

<sup>38</sup> Melveena McKendrick. *Op. cit.*, p. 195

<sup>39</sup> *Cfr. Ibidem*, pp. 196-197

le proporcionara cierta seguridad económica y social...<sup>40</sup> nos damos cuenta de que la dedicatoria de *El ingenioso hidalgo* al duque de Béjar no le valió a Cervantes ninguna promoción significativa que cambiara el rumbo de las difíciles circunstancias en que el ex combatiente de Lepanto vivió, trabajó y escribió.<sup>41</sup>

\*\*\*

## 1.2. Las condiciones de la producción literaria cervantina y la recepción del *Quijote* de 1615 por el conde de Lemos

### El éxito del *Quijote* de 1605 y la intensa producción literaria de Cervantes

No obstante, a partir de la publicación de la primera parte del *Quijote* y durante el periodo en que se gesta y produce la segunda, impresa en 1615, Miguel de Cervantes consigue modificar, gracias a su trabajo literario, algunas condiciones de su vida, sobre todo las que se refieren a su presencia en el medio cultural. Ahora el escritor, dedicado de lleno a la literatura, está en su etapa más fecunda. McKendrick calcula que:

The years of 1604 to his death in 1616 constitute the most productive period of his life, as if, conscious of his advancing years, he suddenly felt the urgent need to make up for the lost years of creative inactivity spent in the service of his country. This sense of urgency reached a climax in the last three years of his life [...], when the fruits of this productive period came tumbling in hectic succession from the peers. And the reception accorded to *Don Quixote* must have played a significant part in the unlocking of the flood gates.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Sin embargo, "aunque Cervantes no era rico, esto no quiere decir que fuera pobre", asegura Daniel Eisenberg, quien sustenta tal opinión con diversos documentos que muestran la posesión de bienes tanto suyos como de su mujer, el buen crédito del que gozaba para solicitar préstamos, los salarios que recibió como proveedor de la armada y como recaudador de impuestos antes de 1600, así como las sumas que percibió por derechos de escritor. *Op. cit.*, pp. 14-30.

<sup>41</sup> "En lo que toca a su comportamiento [de Béjar] con Cervantes, opina Astrana Marín, parece difícil determinar lo que de momento aconteciera. Me inclino a que es mejor creer no que no lo favoreciera entonces, sino que no le continuara favoreciendo. Empero, como quiera que fuese, Cervantes quedó, sin duda, insatisfecho del duque. [...] Que el Duque aceptó gustoso la dedicatoria (él no corría con los gastos de la impresión, como en el caso de las *Flores* de Espinosa, propiedad ya el *Ingenioso Hidalgo* de Francisco de Robles) y que Cervantes se hizo las mayores ilusiones con el Mecenazgo elegido, no cabe la menor duda." *Op. cit.*, pp. 584-5855.

<sup>42</sup> Melveena McKendrick. *Op. cit.*, p. 232.

Es asimismo un escritor que, con la difusión de su primer *Quijote* -inicialmente en España y Portugal y, más tarde fuera de la península Ibérica, con diez ediciones en castellano circulando en toda Europa alrededor de 1613, y la traducción al inglés de Thomas Shelton en 1612 y al francés de César Oudin en 1614- ha conquistado fama a uno y otro lado del Atlántico.<sup>43</sup> Además, cuando está en plena escritura la segunda parte, aparece en Tarragona a finales de septiembre de 1614, una burda continuación de la primera: *El segundo libro del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmado por Alonso Fernández de Avellaneda, lo cual, si bien habla de la popularidad alcanzada por el libro cervantino, llena de indignación al legítimo autor y lo obliga a apresurar la redacción de la segunda para desmentir al impostor.

Por su parte, los lectores de Cervantes aguardan con ansia la prosecución de las aventuras de los auténticos andantes manchegos, y el librero madrileño Robles está deseoso de repetir el éxito de venta que alcanzó la primera parte, por lo que persuade a Miguel, precisamente con estos argumentos, para que escriba la segunda. Jean Canavaggio supone que:

It will take Miguel four years to finish his work. Four years for seventy-two chapters [los dos primeros los habría completado en Esquivias antes de 1611, según hipótesis del mismo biógrafo]: a faster rhythm than the one he had kept up while writing the fifty-two chapters of the first part, spaced out over nearly six years. A remarkable performance.<sup>44</sup>

\*\*\*

---

<sup>43</sup> Nuevamente la historiadora inglesa informa que: "Within weeks, large consignments of copies were sailing with the treasure fleet to the Indies. [...] The success of his new work must have come to him as a vindication beyond his wildest dreams of literary ambitions and of his belief in himself as a writer." *Ibidem*, pp. 208-209.

<sup>44</sup> Jean Canavaggio. *Cervantes*, p. 278



## Las aprobaciones del *Quijote* de 1615 y la situación social y económica de Cervantes

Dos de los tres textos de Aprobación eclesiástica que autorizan y acompañan la edición de esta segunda parte dan cuenta, sin ocultar el orgullo nacionalista de los funcionarios signantes, de los triunfos alcanzados por la primera. Dichos textos no se restringen, como el inicial, suscrito por el doctor Gutierre de Cetina, Vicario General de la Villa de Madrid, al mero trámite de dar testimonio del contenido lícito y moral del libro, según la fe y las buenas costumbres, sino que, además de la aprobación, contienen comentarios elogiosos y son prueba de ese éxito, a la vez que indicio de la manera como el *Quijote* fue leído por aquellas generaciones.

La autorización firmada por el M. Joseph de Valdivielso destaca, en doctas palabras y con apoyo en los clásicos, el tono jocosos de la obra cervantina que, según el clérigo, encubre hábilmente la intención de expulsar del reino el gusto por los libros de caballerías. De los tres, el texto aprobatorio más explícito es el del licenciado Márquez Torres, capellán del cardenal arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas.<sup>45</sup> Como ministro de la Iglesia, comparte con Valdivielso la condena moral a los libros de caballerías, pero sobre todo, elogia las cualidades literarias del segundo *Quijote* por el "bien seguido asunto", por "la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación", así como por la habilidad del autor de ofrecer "dulce y sabrosa medicina"<sup>46</sup> para que el

---

<sup>45</sup> Para una discusión sobre la posible ingerencia de Cervantes en la redacción de esta nota aprobatoria, ver Elias L. Rivers. "On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II", *MLN*, LXXV, 1960, pp. 214-221.

<sup>46</sup> Anthony Close comenta que: "En la aprobación que puso el licenciado Márquez Torres a la Segunda parte del *Quijote*, alaba a Cervantes por haber guardado 'con tanta cordura las leyes de reprehensión cristiana', y en el curso del elogio, se hace eco de la admiración que los humanistas sentían por Horacio como poeta satírico que supo corregir vicios con amenidad y tacto. Para Márquez Torres, Cervantes es un Horacio cristiano." Y en nota a pie de página, aclara que: "Sin mencionar a Horacio expresamente, el pasaje contiene un eco evidente de su *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* [...]". "Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes", *NRFH*, XXXVIII, 1990, p. 496.

aficionado a tales lecturas quede "gustoso y reprendido". Asimismo, en su comentario relata el testimonio de gran admiración que escuchó a un grupo de caballeros franceses allegados al embajador de Francia,<sup>47</sup> en favor de las obras de Miguel de Cervantes -*La Galatea*, las *Novelas* y el primer *Quijote*-, y la aclaración que se vio obligado a hacerles de que su autor "era viejo, soldado, hidalgo y pobre". Repite también la incredulidad que manifiesta uno de los caballeros galos: "Pues ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del herario público?", así como el pensamiento "de mucha agudeza" que expresa otro de ellos: "Si la necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo."<sup>48</sup>

Tanto esta anécdota como las notas aprobatorias dejan constancia de que ahora Cervantes cuenta con un reconocimiento unánime a su talento literario por parte de sus lectores contemporáneos, quienes, como comenta Jean Canavaggio, "hailed the appearance of a burlesque tale, a comic romance; and it is because this novel made them laugh that they so quickly gave it their approval."<sup>49</sup> No obstante, su realidad social y económica, así como la

---

<sup>47</sup> Canavaggio aclara que: "Márquez Torres does not record the ambassador's name. (He was not the duke of Mayenne, who had come to Madrid three years earlier, but Noël Brulat de Sillery, sent to Spain to negotiate the union of Louis XIII and Ana of Austria.)" *Cervantes*, p. 301.

<sup>48</sup> Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, t. II, ed., intr. y notas Luis Andrés Murillo, 5a. ed., Madrid: Castalia, 1991, p. 31. A lo largo de mi trabajo cito de esta edición en dos tomos más uno anexo con una *Bibliografía fundamental*. Esta edición reproduce el texto íntegro de los originales de 1605 y 1615, según la reproducción crítica de Rodolfo Schevil. Además de un texto crítico riguroso, la presente edición ofrece en notas las referencias bibliográficas, así como referencias a comentaristas y anotadores de otras ediciones. Todo ello la hace una edición confiable para un trabajo crítico serio. En otro orden de cosas, juzgo importante transcribir aquí una nota a pie de página del artículo de Elías L. Rivers: "Márquez Torres was not one of the regular censors; Valdivielso, who was, wrote an *aprobación* that would have been a quite sufficient basis for Cetina's subsequent "nihil obstat", by date the final *aprobación* of the three. [...] Furthermore, the date of Márquez Torres *aprobación*, 27 February 1615, is only two days later than the date of the Archbishop's visit to the Duque de Mayenne [*sic*]; in other words, the episode reported by Márquez Torres, which may have led to a visit to Cervantes, must have led to the writing, or at least the completion, of the *aprobación*. The following conclusion seems justifiable: the Márquez Torres *aprobación*, though commissioned by Cetina, was legally superfluous; but for Cervantes himself, it was a highly desirable bit of prefatory support." *Op. cit.*, p. 216.

<sup>49</sup> Jean Canavaggio. *Cervantes*, p. 216.

indiferencia al respecto por parte de la nobleza y de los miembros de la jerarquía eclesiástica en España, apenas han variado. Si su biógrafo francés opina que: "fame had not freed Cervantes from the worries about money; he himself in his dedication to Lemos will mention his financial straits",<sup>50</sup> McKendrick reconoce, sin embargo, que:

By now Cervantes already had reason to be grateful to Márquez's superior, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, Archbishop of Toledo; he had started to receive a small daily pension from the Archbishop and he mentions him with gratitude in the Prologue to Part II in the same breath as his glowing tribute to the Count of Lemos. But this story of Márquez's, so generously recounted, was doubtless as great a source of satisfaction to him now as any more tangible acknowledgement of his genius.<sup>51</sup>

Con todo, la vida de este súbdito de su Majestad Felipe III ha continuado en un gran desamparo y cierto grado de pobreza a pesar de sus logros militares y literarios, como tiempo atrás -el año mismo de la publicación de la primera parte y del inicio de la fama que su autor empieza a gozar-, lo había probado el injusto encarcelamiento que, junto con algunas mujeres de su familia, varias vecinas y otros inculpados, sufrió a causa del atentado contra Ezpeleta, por el hecho de haber ocurrido frente a su modesta casa en Valladolid y porque sus ocupantes le prestaron auxilio al herido, pero sobre todo, por la decisión de las autoridades de encubrir los verdaderos sucesos que involucraban a gente de poder. Todo ello manchó la honra del escritor y de su familia y le debe haber empañado el gusto por el surgimiento de las subsecuentes ediciones de su *Quijote* I. Al respecto, McKendrick observa que, a pesar de la popularidad alcanzada por los personajes del libro, "In Valladolid, however, Cervantes was just one more celebrity, and a poor one at that, in a city teeming with the rich, the powerful, and the famous."<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>51</sup> Melveena McKendrick. *Op. cit.*, pp. 288-289.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 234.

Si la primera parte de las hazañas del Caballero de la Triste Figura consigue una incuestionable acogida entre los lectores, así como sus personajes reciben gran aplauso entre los iletrados -ya que pronto don Quijote y Sancho se incorporan a las procesiones, danzas y mascaradas de las festividades populares-, algunos miembros del establecimiento literario, precisamente por la notoriedad que alcanza la obra, tratan de disfrutar ilícitamente de sus beneficios publicando ediciones piratas, al tiempo que Cervantes se convierte en blanco de la envidia de muchos, principalmente de Lope de Vega.<sup>53</sup>

\*\*\*

### **Presencia de Cervantes en la vida literaria de Madrid**

De regreso en Madrid años antes de la publicación de la segunda parte, el autor del *Quijote* participa en algunos círculos literarios frecuentando la librería de su editor Robles. Sobre el ambiente cultural que prevalecía en la Villa y Corte, McKendrick comenta que:

[...] since the principal literary gatherings were dominated by Lope de Vega, Cervantes probably preferred to stay away from these and frequent instead the bookshop run by *Don Quijote's* publisher, Francisco de Robles, a well-known meeting place for writers which at some point doubled its attractions by becoming a public gaming house as well. Lope's animosity in any case must have made Cervantes persona non grata in many gatherings, and whether on account of this, or his poverty, or for some other reason, Cervantes never became an accepted member of the literary establishment, remaining always slightly on the fringe of fashionable literary activity.<sup>54</sup>

Asimismo asiste a los mentideros y a la Confraternidad del Santísimo Sacramento, asociación religiosa y cultural que congrega a los más importantes escritores y de la cual

---

<sup>53</sup> Para conocer la recepción que el *Quijote* tuvo entre los lectores contemporáneos, así como entre algunos escritores del momento y las reacciones literarias que suscitó, ver: Adolfo Bonilla San Martín. "¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?", en *Cervantes y su obra*, Madrid: Francisco Beltrán, 1916, pp. 163-184. Kenji Inamoto. "Sobre un tomo del homenaje 'satírico' a Cervantes", en Giuseppe Grilli (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas*, pp. 75-82.

<sup>54</sup> Melveena McKendrick. *Op. cit.*, p. 250.

también él se hace miembro en 1609. Dicha confraternidad, informa nuevamente la historiadora inglesa:

[...] enjoyed illustrious patronage, including that of the King and his favorite Lerma, and membership soon became very fashionable in court and literary circles. By late 1609 it was four hundred members strong, Quevedo and Lope de Vega among them. Possibly Cervantes hoped that membership would bring him into contact with a potential patron; possibly he merely welcomed the opportunity to mingle on equal terms with the great in a context where his poverty did not signify.[...] Membership also brought literary opportunities. Cervantes was commissioned to write laudatory verse for the brotherhood's sumptuous Corpus Christi celebrations that year, and again in 1612, as in 1609, actually emerged as one of the winners in the poetic jousts.<sup>55</sup>

Interviene también en los torneos poéticos de la Academia del Parnaso. Gracias a su presencia en estos medios, entra en contacto -como ya se mencionó- con el cardenal Sandoval y Rojas, Arzobispo de Toledo, quien desde entonces lo apoyará, así como con don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, de Andrade y de Villaalba, el cual, con su patrocinio se ha ganado la gratitud de los grandes escritores del momento: de Lope, Góngora, Quevedo y también de Cervantes, el que le dedica no sólo el segundo libro del *Quijote*, sino el resto de su producción literaria de esta última época, la mejor y más copiosa de su vida, con la excepción del *Viaje del Parnaso*.

\*\*\*

### **Las publicaciones de Cervantes entre las dos partes del *Quijote***

En 1613, luego de un intervalo de ocho años sin ofrecer al lector ninguna obra nueva después de la celebrada primera parte de *El ingenioso hidalgo*, Cervantes publica en Madrid sus *Novelas ejemplares*, la primera de sus obras con dedicatoria dirigida al conde de Lemos. La aprobación final que acompaña al libro, firmada por un joven colega escritor, Alonso

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 261 y 262.

Gerónimo de Salas Barbadillo, es elocuente en cuanto al reconocimiento que da a "la justa estimación que en España y fuera della se hace de su claro ingenio, singular en la invención y copioso en el lenguaje".<sup>56</sup> El editor nuevamente será Robles y el impresor, Juan de la Cuesta.

Esos años habían corrido para el escritor en medio de todo tipo de eventos. Entre los más sobresalientes se cuentan: los cambios de domicilio entre Valladolid, quizá Salamanca y Esquivias, y Madrid -de nuevo la capital del reino-, el reencuentro definitivo en esta ciudad con Catalina, su mujer, así como con sus hermanas, Andrea y Magdalena Cervantes, la partida de su hija Isabel del hogar familiar y la aceptación, primero, de sus matrimonios e incidentes amorosos y las disputas financieras en las que ella se vio envuelta, y después, de la toma del hábito de San Francisco por las dos hermanas de Miguel y por su mujer, así como de la muerte de Andrea, su hermana mayor, y de su única nieta, Isabel Sanz, y más tarde la de su hermana menor, Magdalena, el rompimiento definitivo con su hija por litigios sobre una propiedad, el intento del escritor de formar parte del grupo de poetas que acompañaría en 1610 al conde de Lemos nombrado virrey de Nápoles -la ciudad en donde transcurrió la juventud de Miguel-, con la intención de obtener un *modus vivendi* y de conseguir algún reconocimiento palpable a su trabajo literario, así como la justa decepción de nuestro escritor al quedar, al igual que Góngora, entre los rechazados y, finalmente, su entrada como novicio de la Tercera Orden.

La colección de doce novelas obtiene un éxito inmediato en España, como lo prueban, por un lado, las cuatro ediciones aparecidas en diez meses, entre las cuales hay una pirata en Pamplona, y una falsificada en Lisboa, y, por el otro, el importante número de continuadores

---

<sup>56</sup> Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, 2 ts., México: REI, 1988, p. 46.

del género inaugurado por Cervantes en lengua castellana. Asimismo en Inglaterra y Francia logran sus novelas una amplia recepción gracias a las traducciones al inglés y al francés, que las convierten en modelo de muchos escritores en esas lenguas.

En el prólogo a las *Novelas*, Cervantes ofrece al lector pruebas de su fecunda actividad literaria de ese tiempo. Anuncia la existencia del *Viaje del Parnaso* como obra acabada y el proyecto de publicar los *Trabajos de Persiles*, la segunda parte de *Don Quijote* y las *Semanas del jardín*. El *Viaje*, "su testamento poético", según lo nombra Canavaggio, aunque seguramente escrito con anticipación a sus relatos, sale de las prensas después, en noviembre de 1614, y es consagrado con mal tino, "to the son of a dishonest magistrate of the Royal Council, a fifteen-year-old adolescent named Rodrigo de Tapia",<sup>57</sup> cuyos atributos son mencionados en la dedicatoria: "caballero del hábito de Santiago, hijo del señor D. Pedro de Tapia, oidor del Consejo Real y consultor del Santo Oficio de la Inquisición". Dicho ofrecimiento, del que el escritor no sacó ningún beneficio, excepto, quizá, los costos de impresión del poema, indudablemente había sido comprometido con anterioridad por Cervantes,<sup>58</sup> lo que se trasluce en la cortés, pero escueta y fría dedicatoria, hecha por puro trámite.

Así como en el Prólogo a sus "doce cuentos" da noticia de la elaboración de algunas de sus obras, en la Adjunta al *Viaje del Parnaso*, el autor, en diálogo con su admirador ficticio Pancracio de Roncesvalles, le informa a éste -y de paso al lector- sobre el próximo envío a la imprenta, sin pasar por los escenarios, de su más reciente producción dramática, un

---

<sup>57</sup> Jean Canavaggio. Cervantes, p. 263. Con relación a la naturaleza biográfica del *Viaje*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas comentan: "Estas motivaciones biográficas [...] van íntimamente ligadas a otras de carácter artístico, mucho más determinantes, ya que en el fondo subyace una grave cuestión: la falta de reconocimiento de sus obras, la marginación literaria general en que se encuentra [Cervantes ...]" Introducción a Miguel de Cervantes. *Viaje del Parnaso*, p. XIV.

<sup>58</sup> Cfr. Melveena McKendrick. *Op. cit.*, p. 284.

medio inusual en la época de difundir las obras teatrales. En esta ocasión, Robles no se arriesga en la publicación de las comedias y, después de algunos intentos con diversos libreros, Juan de Villarroel publica las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. De nuevo, Canavaggio comenta.

A year earlier, in the "Postscript" to the *Journey to Parnasus*, the author of *Don Quixote* claimed six plays and six interludes, whose immediate publication he announced. So he had made an effort to expand the collection, unless he took a sheaf of unpublished works from his trunk and brought them up for the occasion.<sup>59</sup>

Las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, de venta al público a mediados de septiembre de 1615, se ofrecen nuevamente al conde de Lemos. En la dedicatoria el escritor promete, además de las obras anunciadas con anterioridad, la segunda parte de *La Galatea*, que nunca completa<sup>60</sup> El teatro de Cervantes, producto de un dramaturgo desconocido en los corrales madrileños del momento, en los que descuella la figura de Lope y su propuesta dramática del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), y por ello, rechazado por los empresarios teatrales, a la vez que eclipsado por su propia obra narrativa, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, logra una fría recepción entre el público. Una vez más Canavaggio comenta:

How could the *corrales* possibly welcomed this problematical theater, which never reduces the complexity of experience to a simple, effective scheme, just when Lope was making his own formula prevail?<sup>61</sup>

Por su parte, McKendrick completa:

---

<sup>59</sup> Jean Canavaggio. *Cervantes*, pp. 269-270.

<sup>60</sup> Véase Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. "¿Por qué Cervantes no acabó nunca *La Galatea*?", en *Op. cit.*, pp. XLIII-XLIV.

<sup>61</sup> Jean Canavaggio. *Cervantes*, pp. 273-274.



And one is driven to wonder, given the undoubted merits and actability of these later plays –of the interludes above all- whether Lope's resentment toward Cervantes did not influence theater-company managers in the reluctance to perform his works. Lope was the great box office draw, and no company could afford to incur his displeasure. His judgement, in any case, carried great weight.<sup>62</sup>

Las *Novelas ejemplares* (1613), las *Ocho comedias y ocho entremeses*, la segunda parte del *Quijote* (ambas de 1615) y su obra póstuma *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617), cuatro de los cinco libros publicados durante los últimos cuatro años de vida del autor, fueron fielmente ofrecidos por él al conde de Lemos, aún virrey de Nápoles hasta pocos meses después de la muerte de Cervantes. El escritor, según parece, había reiniciado relaciones con el noble, a quien había disculpado de la negativa del puesto requerido por él en la corte napolitana al responsabilizar a los hermanos Argensola, comisionados por el virrey para reunir en su séquito a un grupo selecto de poetas e intelectuales. En cuanto a su relación con Lemos, Melveena McKendrick aclara que:

Some time before the publication of the *Exemplary Tales* in July of 1613, Cervantes had at long last found a patron. How he reestablish contact with the Count of Lemos, still Viceroy of Naples, is not clear, but his reference to the Count in the tales' dedication to him as his 'true lord and benefactor' is unequivocal, and, thereafter, until his death three years later, Cervantes received a financial subsidy of some sort from Lemos. His immense elation at this tangible recognition of his genius after the long years of struggle and neglect is vibrant in the almost pathetic expressions of his gratitude to the Count, made at every opportunity.<sup>63</sup>

Se recordará que la lealtad de Cervantes al conde de Lemos fue quebrantada solamente por la dedicatoria del *Viaje del Parnaso* (1614) hecha al joven Rodrigo de Tapia, a causa de haber sido prometida con anticipación por el autor al hijo del funcionario real.

---

<sup>62</sup> Melveena McKendrick. *Op. cit.*, p. 251.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 281.

El conde de Lemos fue ampliamente reconocido por sus contemporáneos como un auténtico mecenas y también como buen administrador y gobernante. Aficionado a las letras por vocación y por su formación universitaria, recibió el homenaje, por medio de la dedicatoria de algunas de sus obras, de los más altos poetas y escritores de su tiempo: Quevedo, Góngora, Bartolomé Leonardo de Argensola, así como del propio Cervantes.<sup>64</sup> Igualmente, durante su cargo de virrey, Lemos apoyó la fundación de la *Accademia degli Oziosi*, que congregaba a hombres de letras de ambas penínsulas, fue animador de las artes y las ciencias, promotor de la reorganización de la Universidad de Nápoles y patrocinador de la Real Congregación del Santísimo Sacramento de los Nobles españoles en Nápoles.

Las acciones del conde de Lemos lo muestran, sin duda, como un verdadero mecenas interesado en impulsar la cultura y apoyar a los escritores. Según Merveena McKendrick, Cervantes, a partir de la dedicatoria de la primera de sus obras ofrecidas al virrey, se benefició con algún tipo de subsidio financiero que éste le otorgó, suma que se veía incrementada con la pensión que le confería el cardenal Sandoval y Rojas -sobrino uno y tío el otro del duque de Lerma, el poderoso privado de Felipe III-.<sup>65</sup> A ambos les expresa su agradecimiento en el prólogo a la segunda parte del *Quijote*. Jean Canavaggio asimismo opina que Miguel en sus dedicatorias a Lemos "is expressing himself without hypocrisy, as a man who has only to boast of the belated attention of which has been the object, in the evening of his life."<sup>66</sup> Sin embargo, no deja de enterarlos -y junto con ellos, al lector del libro- de su angustiosa situación económica.

---

<sup>64</sup> Cfr. Félix Fernández Murga. "El conde de Lemos, virrey-mecenas de Nápoles".(IV- I, 1962), *Estratti dagli "Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza"*, Napoli: II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, 1994, pp. 5-27. Los datos concernientes a la vida y actividad de Lemos son tomados de este artículo. Ver asimismo Kenji Inamoto. *Op. cit.*

<sup>65</sup> Cfr. Elias L. Rivers. *Op. cit.*, p. 217.

<sup>66</sup> Jean Canavaggio. *Cervantes*, p. 287.

Por más intentos que hizo el soldado de Lepanto de vivir dignamente de sus obras literarias, nunca lo consiguió por completo. El teatro, que sí dejaba dinero como lo probó Lope de Vega, le negó a Miguel de Cervantes su hospitalidad. En un siglo en que no se concebía la literatura como *modus vivendi*, las publicaciones del genial escritor no fueron suficientemente pagadas, así como tampoco los éxitos de librería que alcanzaron ni la gran recepción que el público dio a las dos partes del *Quijote*, le resultaron de mayor provecho material. Al respecto, Jean Canavaggio evalúa la acogida que tuvo el *Quijote* II:

Cervantes' contemporaries gave the Second Part a reception similar to that which the First had received. Because they were sensitive to the parodic flavor of this pseudo-epic, they took delight in the exploits of a mad man. [...] This is the only way classical Europe understood the Knight of the Woeful Countenance. [...] It is a time when the burlesque is triumphant, an epoch still faithful to the spirit of Carnival, even though the arrival of the modern state is accompanied by the emergence of new values.<sup>67</sup>

Cervantes Saavedra, como soldado destacado y como escritor sobresaliente, no contó ni con la gratitud ni con el apoyo moral y económico de los miembros de la que fue la corte más dispendiosa de Europa. Tuvo que sobrevivir perseguido y ocupándose de oficios que lo distrajeran de su vocación literaria. Al final de su vida, recibió el apoyo económico del virrey y del arzobispo, pero el patrocinio resultó tardío y escaso. Por ello, como observa su biógrafa inglesa, el reconocimiento que hace el gran genio a los favores de sus patronos raya en el patetismo y es inmensamente conmovedor.

Quisiera proponer, antes de concluir este apartado, que la decisión de Cervantes de convertir a Lemos en su único y definitivo patrono y de no buscar más un nuevo mecenas para su obra, podría interpretarse, también, como signo de irónica decepción, acentuada por sus gestos finales de desprendimiento del mundo: primero, al abandonar la Confraternidad

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 297.

del Santísimo Sacramento, ahora banalizada a causa de la presencia en ella del grupo de aristócratas presididos por el duque de Lerma, favorito de Felipe III, y después, al hacer votos solemnes en la Tercera Orden de San Francisco, actos que agregan a su pobreza material, la voluntaria del espíritu. La causa del desengaño residiría no sólo en la corta ayuda prestada por el noble, sino en el sistema mismo de patrocinio, ya que, como Miguel de Cervantes Saavedra pudo comprobar a lo largo de su vida con su propia frustración y permanente pobreza, ni la más alta literatura le alcanzó favores efectivos de manos de los poderosos de su tiempo, por otra parte, los únicos capaces, dentro de la organización política y cultural del momento, de apoyar el trabajo de los creadores.

\*\*\*

### **1.3. La dedicatoria: entre el ofrecimiento y la petición**

#### **Introducción**

El libro, el autor y el patrono son los elementos evidentes que entran en juego en toda dedicatoria y de los que depende su estructura textual: el libro se ofrece a cambio de la atención del noble y se convierte en un lazo entre autor y patrocinador. A lo largo de los siglos, dichos componentes imprescindibles han recibido diversos tratamientos por parte de los escritores, así como variadas respuestas por parte de los mecenas.

Una fórmula obligada a causa de la atención que intenta conseguir el escritor del patrono potencial, y por lo mismo, ampliamente difundida, fue la de resaltar la importancia del aristócrata -la cual, en general, era cierta, dados su pertenencia de clase y su poder económico- y ponderar su papel en favor de la cultura -el cual no siempre resultaba auténtico-, y al mismo tiempo, en un gesto de afectada modestia, poner en duda las virtudes literarias del autor y la calidad de su obra -las que eran inciertas hasta no recibir la

aceptación de los lectores-. De esta manera se combinaron las normas obligadas de cortesía -en ocasiones, franca adulación- hacia el poderoso, y de modestia por parte del escritor -muchas veces, falsa-.<sup>68</sup>

De las fórmulas usadas en las dedicatorias de algunas obras sujetas al régimen del mecenazgo, se desprende el bosquejo de un prototipo de mecenas trazado por el deseo de los mismos escritores y puesto en circulación en el imaginario público: un modelo idealizado de lector, a la vez que protector y promotor que, en su papel de hombre rico y poderoso con inclinación a patrocinar las artes y la cultura, tendrá la competencia suficiente para valorar el trabajo literario que se le ofrece, mostrará gratitud con el autor por haberle consagrado la obra y benevolencia para otorgarle el patrocinio que de él espera, así como interés en difundir el trabajo que se le dedica.

Como es natural, los testimonios históricos han hecho patente que un buen número de patronos ha quedado muy por debajo de las expectativas que los autores literarios depositaron en ellos. La verdad es que la del mecenazgo ha sido una función cultural que, aunque necesaria en determinada etapa histórica, ha estado sometida a designios que rebasan la intención del artista y las posibilidades del patrono. El factor más importante es el sometimiento del creador al poder incontestable del noble rico quien, a pesar de que virtualmente está sujeto a las reglas del juego social, cultural y político del mecenazgo que la costumbre ha depositado en ellos, puede desatender, impunemente, la solicitud implícita que contiene la dedicatoria de determinado escritor, quien queda sin cubrir sus expectativas

---

<sup>68</sup> Véase (*supra*, pp. 26-7) la dedicatoria de Boccaccio a Andrés Acciaiuoli en *De claris mulieribus*, así como el modelo usado por Herrera que sigue Cervantes en su dedicatoria del *Quijote* I (*infra*, p. 61 y ss.).

económicas o sin alcanzar algún cargo requerido, a pesar de la confianza depositada en el probable patrono y del tiempo y el trabajo invertidos en la escritura.

Asimismo es cierto que a muchos aristócratas les faltó la sensibilidad necesaria para apreciar el valor cultural y artístico de las obras que se les ofrecían y que no se mostraron verdaderamente interesados en patrocinar e impulsar el trabajo literario y, cuando lo hicieron, fue para darle prestigio a su propia imagen. De la misma manera, la cantidad de la recompensa pecuniaria o la prebenda a cambio de la dedicatoria quedaba sujeta al arbitrio del poderoso.

Entre los escritores se produjeron también actitudes abusivas que desalentaron en muchos casos las posibles intenciones de ayuda por parte de los patrocinadores. Luis Astrana Marín nos proporciona importante información sobre las condiciones históricas y los conflictos que se derivaban del patrocinio cultural, del cual todos los creadores del momento eran partícipes:

La costumbre tenía tanta antigüedad, que recordábase siempre la munificencia del emperador Marco Aurelio, ordenando dar a Opiano un escudo de oro por cada uno de los versos de su *Cynegeticon*; y reciente estaba el caso de Juan Rufo, a quien, por la dedicatoria de *La Austríada*, le había hecho merced Felipe II de quinientos ducados, como sabemos. Claro es que, a causa de abusar en demasía los escritores, de esta treta o flor, quejábanse a menudo de no obtener sino desengaños y respuestas desabridas a cambio de sus dedicatorias. Mas no siempre los próceres eran prietos de corazón y roñosos de dádivas [...] <sup>69</sup>

Al igual que las autoridades civiles y eclesiásticas, que fungen como censores, así como el editor, el impresor y el librero, quienes actúan como promotores, el mecenas forma parte de la institución literaria del momento. A la vez, junto con estos funcionarios y profesionales,

---

<sup>69</sup> Luis Astrana Marín. *Op. cit.*, t. III, p. 443.

ocupa el papel de lector privilegiado por excelencia<sup>70</sup> y, a causa de haber recibido la distinción del escritor. Sin embargo, no siempre cumple con el reclamo de ser lector calificado. Su desempeño, al responder a un nombramiento honorífico y no profesional, no está regulado por las leyes que obligan a los demás actores responsables de la circulación de la obra; por ello, puede eximirse, sin mayores consecuencias para él, de las supuestas responsabilidades inherentes al encargo que recae en su persona: la valoración cultural, la promoción de la obra, el patrocinio económico a su autor con alguna dádiva en efectivo, así como con el apoyo de su investidura para conseguir algún puesto en la Iglesia o en la Corte.

Estos últimos son, en el fondo, los verdaderos móviles del escritor, motivos del convenio que busca establecer con su patrono, y que en la estructura textual de las dedicatorias transitan por debajo de los elementos manifiestos, silenciados como valores sobreentendidos y encubiertos por las buenas maneras de la fórmula.

En la realidad, las más de las veces, el mecenazgo no fue más que un convenio económico-político, de naturaleza fortuita, que involucraba valores no declarados: la sumisión y dependencia de los creadores al poder de la nobleza, el acuerdo entre mecenas y protegido en cuanto a que la transacción es en favor del prestigio y de la necesidad de fama del noble, de su deseo de permanecer en la memoria de los hombres aún después de la muerte, lo cual se aseguraba uniendo su nombre al de algún célebre artista. Al respecto, Paul Oskar Kristeller comenta que:

Cuando dedicaban sus obras a los príncipes notables de su época, y al cumplir los encargos de éstos, los escritores y los artistas del Renacimiento pensaban que

---

<sup>70</sup> "El concepto de lector privilegiado, según Alberto Vital, se liga íntimamente al de Institución literaria: ese lector es aquel que la representa o encarna. El lector privilegiado se distingue también del lector común porque su concretización de una determinada obra suele pasar de lo privado a lo público y ejercer de ese modo una influencia en la comunicación literaria. El lector privilegiado es en suma un tipo de lector real [...]" *El arriero en el Danubio*, p. 31.

estaban asegurando la fama de su[s] patronos; es muy obvio que el mecenazgo dado a las artes y a la cultura durante el Renacimiento estaba motivado en parte por esta esperanza de fama y que en algunos casos -aunque de ninguna manera en todos ellos- esta esperanza ha sido cumplida por el juicio de la posteridad.<sup>71</sup>

Con respecto a este trato, que implicaba sometimiento al poder temporal del noble a cambio de fama perdurable para él gracias al talento literario del escritor, el caso del autor del *Quijote* y sus mecenas ilustra a satisfacción lo azaroso, deficiente y asimétrico de dicho vínculo.

\*\*\*

### **Los textos de las dedicatorias cervantinas y el autor liminal**

A lo largo de este capítulo, la atención ha estado centrada en las condiciones históricas en las cuales se produjeron y difundieron las obras literarias de Miguel de Cervantes, así como en la institución del mecenazgo y la importancia de la respuesta que los mecenas elegidos por el escritor dieron a sus diversas publicaciones. Hasta aquí han sido destacadas las figuras del autor histórico y sus lectores privilegiados encarnados en los personajes notables que desempeñaron dicho papel y, en particular, los actos de uno y otros que tuvieron consecuencias tanto en la actividad literaria del escritor, como en la vida pública de sus libros.

En esta sección haré un análisis de los textos de cada una de las dedicatorias que Cervantes redactó para sus varios mecenas. En dichas piezas el escritor se dirige en nombre propio al personaje elegido como patrono, a la vez que se hace responsable de la autoría de la obra que le ofrece. Al mismo tiempo, tanto la intención del texto como la del autor implícito se ponen al servicio de la del personaje histórico, Miguel de Cervantes. Por

---

<sup>71</sup> Paul Oskar Kristeller. "La inmortalidad del alma", en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México: FCE, 1982, pp. 246-247.



todo ello, es oportuno aclarar que la imagen de autor que aquí surgirá y al que en este apartado me referiré, será la de *autor liminal* -a medio camino entre el real y el implícito-, que arriba fue definido como aquel autor en "el umbral entre [la] intención de un determinado ser humano y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual." (Cfr. *supra*, Introducción, p. 13, nota 27).

Durante los treinta años en que Cervantes publicó los siete libros que consagró a distintos hombres de poder, ya fueran cortesanos, eclesiásticos o civiles, adoptó diferentes fórmulas en la redacción de las dedicatorias como consecuencia de sus variadas posturas ante el establecimiento cultural en el que se desarrolló.<sup>72</sup> Sus actitudes dependieron de la situación específica en la que se encontraba en las cambiantes etapas de su carrera: su madurez literaria y seguridad crecientes como escritor, su prestigio en el medio cultural, la diferente relación que sostuvo con los varios mecenas elegidos, así como la intención a la que obedecía cada una de las formas seleccionadas.

La dedicatoria de las *Novelas ejemplares* (1613), la primera dirigida a Lemos, puede considerarse como la que marca dos etapas distintas en la posición de Cervantes ante sus diversos patronos. En ella destaca, con el propósito de evitarlos, dos errores comunes en los que incurren los escritores que dedican sus obras a algún príncipe. Dichos desaciertos serían: adular al mecenas recordando dilatadamente las hazañas de los miembros de su linaje, así como las de sus allegados, y poner la obra bajo la protección del poderoso para resguardarla de la maledicencia de los demás, la cual no se podrá evitar, según el autor, si

---

<sup>72</sup> A continuación resumo, en orden cronológico, la lista de obras cervantinas y los patronos a los que fueron dedicadas: *La Galatea* (1585) a Ascanio Colonna, el *Quijote I* (1605) al duque de Béjar, las *Novelas ejemplares* (1613) al conde de Lemos, el *Viaje del Parnaso* (1614) a Rodrigo de Tapia, las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) al conde de Lemos, el *Quijote II* (1615) al conde de Lemos, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (póstuma, 1617) al conde de Lemos.

el libro no es bueno. Esta censura a las dedicatorias convencionales contiene uno de los recursos favoritos de Cervantes: la negación de un determinado género o convención literaria al ser usados paródicamente en su propio terreno, y convierte a la suya en una antidedicatoria, según la califica Elias L. Rivers:

In the preliminary pages of the *Novelas ejemplares* (1613), even the dedication to the Count of Lemos suffers a partial transformation into an anti-dedication, as Cervantes uses the of *praeteritio* to put into question the writer's conventional praises of the patron, and every one connected with him, and the equally conventional gesture of placing one's book under the awesome protection of his patron.<sup>73</sup>

\*\*\*

### **La Galatea (1585)**

El juicio adverso con relación a estos vicios implica, en cierto grado, además de una crítica a las convenciones, una autocrítica retrospectiva, pues el mismo Cervantes había escrito sus primeras dedicatorias bajo este patrón autorizado por el uso y ahora censurado por él. La de *La Galatea* a Ascanio Colonna, redactada por el entonces incipiente escritor, cumple a cabalidad con las reglas tradicionales. Es un altisonante panegírico para honrar al obispo de Santa Sofía por su desempeño como bienhechor de las universidades españolas, por ser guía de poetas y por las altas virtudes que a lo largo de la vida lo han caracterizado y que, naturalmente, ha recibido de la añeja, ilustre y heroica casa de la que desciende. Aprovecha la ocasión para alabar al padre del aristócrata con motivo de su destacado desempeño militar, del cual Cervantes da testimonio,<sup>74</sup> y remata con la disposición del escritor de

---

<sup>73</sup> Elias L. Rivers. "Cervantes' Art of the Prologue", *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona: Hispam, 1974, p. 169.

<sup>74</sup> "Era Ascanio Colonna hijo de Marco Aurelio Colonna [...], general de las galeras del Papa Pío V, mandó una de las tres divisiones de la Liga en la batalla de Lepanto, y de doña Félix Ursino Colonna, duquesa de Tagliacozo. Marco Antonio, virrey de Sicilia, fué llamado este año de 1574 por Felipe II a la Corte; pasó a Nápoles, y de allí a Roma; se embarcó en Civitavecchia; desembarcó en Barcelona y, caminando a Madrid, sintióse enfermo en Medinaceli y falleció allí el 1o. de Agosto." Luis Astrana Marín. *Op. cit.*, t. V, p. 446.

ponerse al abrigo del noble eclesiástico y con la expresión de sus mejores deseos hacia su "Ilustrísima persona".<sup>75</sup> Como contrapunto a su exaltado discurso, el autor minimiza sus propios méritos cuando confiesa su inexperiencia literaria y enaltece el papel de este protector de los poetas al manifestar su confianza en hallar en él "seguro puerto y favorable acogimiento" y al declararse su mayor servidor.<sup>76</sup>

\*\*\*

### ***El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (1605)***

La dedicatoria de la primera parte del *Quijote*, dirigida al duque de Béjar, se atiene al esquema establecido, aunque sin la grandilocuencia que caracterizó al autor de *La Galatea* veinte años atrás. Se sabe que su redacción sigue el modelo que usó Fernando de Herrera en la dedicatoria al marqués de Ayamonte en su edición de las *Obras* de Garcilaso de la Vega.

Luis Astrana Marín contradice la opinión de Francisco Rodríguez Marín, quien, como ya adelantamos (Cfr. *supra*, p. 46), en su edición crítica del *Quijote* afirma que como resultado del mal comportamiento del duque de Béjar con Cervantes, éste escribió la dedicatoria tan de mala gana que copia frases de la de Herrera a Ayamonte:

Pero Cervantes no escribió la dedicatoria de mala gana, sino cuidadosamente. Recordó algunas expresiones de aquel volumen, que se le quedarían en la memoria por lo felices, las engarzó con mayor elegancia, y mejoró en la suya, haciéndola más ágil y suscita, la dedicatoria de Herrera. Ni podía escribiría de mala gana, deseando, como deseaba, arrimarse al árbol del Duque y cobijarse a su sombra [...] Por eso

---

<sup>75</sup> Miguel de Cervantes. *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé Arce, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, p.56.

<sup>76</sup> El mismo Astrana Marín escribe: "Era una dedicatoria llena de elogios, tributo de reverencia al reciente fallecimiento de su padre Marco Antonio, recuerdo de las alabanzas que en Roma prodigara a Ascanio, delante de Miguel, el difunto y malogrado Julio Acquaviva, y, en fin, reconocimiento de las altas virtudes y profundos estudios del mecenas en las universidades españolas. Página, a la vez fuertemente autobiográfica [...]" *Op. cit.*, p. 448.

tomó tres o cuatro expresiones, las mejores que pudo hallar, para ser grato al duque, y las acomodó a su estilo y discurso. Esto es todo<sup>77</sup>

La manera como está redactada dicha dedicatoria encuentra una explicación lógica en la práctica de la *imitatio*, vigente durante el siglo áureo, por medio de la cual el poeta engrandecía su obra gracias a la imitación de un modelo prestigioso.<sup>78</sup>

La dedicatoria inicia con el reconocimiento de la inclinación del noble a acoger y honrar toda suerte de libros y a proteger las buenas artes que son "las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo".<sup>79</sup> Continúa con la solicitud al príncipe de que proteja el libro puesto bajo su resguardo del juicio de los ignorantes que juzgan con más rigor las obras ajenas que las propias. Tal petición incide en el plano literario como un intento de definir el tipo de lector que el libro reclama. El amparo que Cervantes ruega al duque de Béjar convoca indudablemente el poder del noble y el resguardo de su clara ascendencia, y es, asimismo, una solicitud de salvaguarda literaria. Como en el caso de la dedicatoria de *La Galatea*, el autor contrasta los méritos y el ascendiente del patrono con las carencias del trabajo que le ofrece, falta de la elegancia y la erudición que caracterizan las obras de los sabios. Termina, en fin, designando su regalo como un humilde servicio.

Si la dedicatoria mencionada no apareciera al frente del *Quijote*, no albergaríamos ninguna desconfianza con relación a su tono y a su intención. Sin embargo, aun dentro de su

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 579.

<sup>78</sup> Cfr. Arnulfo Herrera. *Op. cit.*, pp. 6-8.

<sup>79</sup> Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, t. I, p. 49. En esta edición la Dedicatoria ocupa la página mencionada. En las citas, no volveré a dar la referencia ni en texto ni en notas. Por su parte, Alberto Porcheras Mayo escribe: "Las llamadas despectivas e insultantes *al vulgo* son características del siglo XVII, y no se basan sólo en el afán novedoso del barroco, sino en una actitud filosófica de menosprecio a la masa vulgar [...] El siglo XVII está empapado de actitud minoritaria en el pensamiento y en el arte, frente a la estimación de lo *popular-natural*, del *vox populi*, *vox Dei*, tan grato del siglo XVI." *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 156.

convencionalismo, como pieza redactada después de la inmensa y cultísima composición literaria que precede, así como del prólogo en el que se hace burla de la erudición, las acotaciones al margen, los sonetos firmados por autores célebres y de todo lo que aparece en los libros de los doctos y que supuestamente falta en *El ingenioso hidalgo* -"desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben"-, aventuro la sospecha de que la misma, sobre todo en esos momentos en que el autor subestima la obra brindada, además de ser un recurso retórico en uso, se convierte en parte del juego irónico característico del prólogo, y que para apreciar su tono y su propósito, ha de ser leída atribuyéndole la misma intención que rige al prefacio, o sea, la de exagerar e ironizar un supuesto vicio para llamar la atención sobre el ingenioso uso que del mismo recurso hace el escritor.

Este fenómeno, además, cae dentro de la "gran ley interna" de permeabilidad que los prólogos "ofrecen a las técnicas o temas de los libros que acompañan", observada por Alberto Porqueras Mayo,<sup>80</sup> y que en este caso se haría extensiva a la dedicatoria. Del mismo modo, al descubrir su procedencia literaria, nos percatamos de la sutil contradicción que contiene; o sea, la disculpa de la desnudez de elegancia y erudición del *Quijote*, dicha en palabras de otro escritor, un gran poeta: un estupendo ejercicio para presentar la obra al lector como parte de ese mismo juego.

\*\*\*

### ***Novelas ejemplares (1613)***

En la siguiente dedicatoria, la de las *Novelas ejemplares*, Cervantes muestra la misma seguridad en la valía de su propia obra. En ella, además de la crítica arriba descrita al

---

<sup>80</sup> Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, p. 25.

modelo tradicional, hace una mesurada presentación de sus "doce cuentos" a partir de la paradójica y falsamente modesta suposición de que competirían con los mejores si no hubieran sido engendrados por su entendimiento. Esta vez le parece que el regalo que le brinda al conde de Lemos vale como prueba de su deseo de servirlo "como a mi verdadero señor y bienhechor mío."<sup>81</sup> La hipérbole en esta dedicatoria es usada únicamente, y con cierto dejo irónico, cuando transfiere a un arte más perdurable, como la escultura, la tarea de celebrar la grandeza de la casa del noble y de sus virtudes personales, y cuando menciona la capacidad de vituperio de los maledicentes, quienes no respetarán ninguna protección por alto que sea su origen.

\*\*\*

### ***Viaje del Parnaso (1614)***<sup>82</sup>

La del *Viaje del Parnaso* es una ponderada dedicatoria,<sup>83</sup> en realidad dirigida al funcionario real don Pedro de Tapia -de quien en rigor Cervantes podía esperar alguna retribución económica-, a través de su joven hijo Rodrigo. En ella vuelve a la fórmula tradicional con sobriedad y objetividad mencionando como prendas del homenajeado la juventud, la dedicación al estudio y la condición ilustre, quien, si acoge su *Viaje*, éste logrará fama y los deseos del autor serán premiados -lo cual sabemos que no ocurre-.

\*\*\*

---

<sup>81</sup> Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. En la edición de Harry Sieber la Dedicatoria aparece en las páginas 53-54 del t. I.

<sup>82</sup> Miguel de Cervantes. *Viaje del Parnaso*, ed., intr. y notas Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. En esta edición la Dedicatoria aparece en la página 14 del t. I.

<sup>83</sup> Nuevamente Elias L. Rivers comenta: "Both the dedication and the prologue of the *Viaje del Parnaso* (1614) are so brief as to be hardly more than gestures [...]". "Cervantes' Art of the Prologue", pp. 169-170.

### ***Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados (1615)***

En la ofrenda de las *Comedias y entremeses*, hecha nuevamente al conde de Lemos, a quien le informa que, en adelante, a él serán dedicadas sus obras futuras, Cervantes no abandona la modestia, la cual, sin embargo, no logra ocultar la legítima confianza del escritor en su reciente producción dramática y en la forma inusual de difundirla: impresa antes que representada en escena. Dicha mención, no obstante, encierra, a su vez, una ácida crítica a los empresarios teatrales quienes, deslumbrados por los éxitos de la dramaturgia lopista, no quisieron arriesgarse en llevar a escena la de Cervantes. En el resto de la dedicatoria informa sobre la aparición de sus próximas obras: la segunda parte del *Quijote* -al tiempo que promete desenmascarar en el contenido de éste la ilegitimidad del *Quijote* apócrifo, recién publicado-, el *Persiles*, *Las semanas del jardín* y la segunda parte de *La Galatea*, obras que nuevamente le serán ofrendadas al conde, a quien le reitera su deseo de servirlo "como a mi verdadero señor, y firme y verdadero amparo".<sup>84</sup> Por vez primera, Cervantes Saavedra menciona su avanzada edad y la mengua de sus fuerzas que le dificultarán cumplir con sus exigentes aspiraciones literarias; ello, lo sabemos, llega a ser ciertamente un impedimento para dar término a todas las obras aquí prometidas.

\*\*\*

### ***Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha (1615)***

El inicio de la dedicatoria del segundo *Quijote* es continuación de la de su publicación anterior; Cervantes menciona las comedias recientemente enviadas al conde y usa la misma fórmula precedente cuando se refiere a don Quijote. Si en la de las *Comedias y entremeses* aparecen huellas del falso *Quijote*, aquí, igual que en el prólogo y la obra misma, surge el

---

<sup>84</sup> *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ed. pról. y notas Agustín Blánquez, 2 vols., Barcelona: Iberia, 1966, t. 1.

apócrifo como un elemento estructural, un tercero en discordia, presencia imposible de ser negada, aunque sagazmente encubierta y descalificada por la ficción literaria que convierte a esta dedicatoria en la más original de las escritas por Cervantes: la invención de la carta enviada al escritor por el emperador de la China.

La carta es un extraordinario subterfugio por medio del cual el autor hace que en su misiva el emperador declare las excelencias de la obra cervantina. Dicho personaje se convierte en el más sobresaliente de los incontables lectores -"es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe"-<sup>85</sup> que esperan la aparición de este segundo *Quijote*. La ficción disfraza la suprema importancia con que Cervantes, consciente de las virtudes literarias que contiene, quiere destacar su obra. el *Quijote* ha trascendido las fronteras nacionales y europeas -lo cual es históricamente cierto- y es esperado con ansias, no por cualquiera, sino por el emperador chino para que con la lectura del libro sus súbditos puedan aprender la lengua castellana. Fábula magistral que señala al *Quijote* como la obra por excelencia de la lengua castellana. Si aquí Cervantes habló con una visión histórica, no se puede desconocer que al mismo tiempo pronunció una profecía.

El ofrecimiento de la imperial persona a Cervantes para que se haga cargo como rector del colegio consagrado a la enseñanza del castellano, y la respuesta del escritor al propio que le ha traído la carta, son otros astutos recursos de los que se sirve el escritor para comunicar al conde de Lemos su situación personal -"sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros", dato con el que rompe el tabú de hacer explícita la petición económica-, confirmar el mecenazgo del noble al optar por su protección y rehusar la del emperador, agradecer su apoyo económico -sin dejar de informarle que el mismo no lo saca de pobre- y evocar, a

---

<sup>85</sup> Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, t. II. En esta edición la Dedicatoria ocupa las páginas 38-39. Procederé de la manera arriba indicada.



partir de esta "espontánea e inesperada" propuesta del emperador que, por contraste resulta un reproche velado, la negligencia del virrey de Nápoles cuando, años atrás, el escritor le solicitó un puesto en su corte, el cual no obtuvo. Rivers, el comentarista de los prólogos de Cervantes, afirma que:

In the second part (1615) of *Don Quixote*, we see an amazing invasion of the prefatory pages by Cervantes' novelistic art. In the dedication he tells of an envoy from the Emperor of China inviting him to found a Spanish college; their indirect discourse leads up to a direct self-quotation in which Cervantes dismisses the envoy with a comparison that favors the Count of Lemos. This climatic speech is presented as belonging simultaneously to the preterite and to the present tenses, to the fictional of an invitation from China and to the almost real world of an invitation from the Viceroy of Naples [...] Even more amazing is the narrative which develops within Márquez Torres' *aprobación*: we can only suspect that Cervantes had a hand in the writing.<sup>86</sup>

Termina la pieza con la promesa reiterada de la pronta aparición de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, dado a leer a sus amigos, quienes, con su opinión de que "ha de llegar al extremo de bondad posible", resuelven los términos opuestos con que su autor califica el libro -"ha de ser el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento"- . De nuevo, Cervantes se acoge al recurso de poner en boca de otros las virtudes de su propio trabajo. Finaliza expresándole al conde el deseo de un saludable regreso a su tierra, "que ya estará *Persiles* para besarle las manos, y yo los pies, como criado que soy de Vuestra Excelencia."

Además de ser la más creativa de sus dedicatorias, ésta del *Quijote II* abre un estilo llano, de trato más próximo e igualitario con el noble, tratamiento que aumentará en cercanía en la última de ellas, la del *Persiles*. El fenómeno puede ser el resultado de la conjugación de

---

<sup>86</sup> Elías L. Rivers. "Cervantes' Art of the Prologue", p. 170. A pesar de la sospecha que expresa Rivers al final de su comentario, él mismo, en su "Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II", había combatido la suposición de Mayáns y Siscar con relación a la escritura de la tercera aprobación del *Quijote II* por parte de Cervantes.

varias condiciones. Cervantes es ahora un hombre mayor, cargado de experiencia y que siente próxima la muerte, lo que le da la libertad de expresarse con llaneza. Es, asimismo, un escritor exitoso, seguro de la calidad de su trabajo literario, lo cual hace notar cada vez con más apertura. Por ello confía en que la importancia de las obras que le ofrece al conde lo autorizan a una relación, si bien respetuosa, de mayor familiaridad. Al mismo tiempo, el vínculo restablecido con el virrey de Nápoles a partir de las *Novelas ejemplares*, ha sido estrechado y estabilizado por el escritor con la ofrenda al noble de sus obras restantes, y por el mecenas, con una suma de dinero asignada como retribución a sus cumplimientos.

¿Por qué razones el aristócrata mantuvo este apoyo ininterrumpido a Cervantes a partir del primer libro que el escritor le ofrece? ¿Lo hizo de manera desinteresada o por dar brillo a su nombre con las dedicatorias de un autor consagrado por el incuestionable éxito del *Quijote I*? ¿El conde leyó y valoró realmente estas obras que le fueron ofrecidas? Son interrogantes que difícilmente se pueden contestar.

\*\*\*

### ***Los trabajos de Persiles y Segismunda (1617)***

El último presente que le hace Cervantes al conde de Lemos es el *Persiles*, obra que el ex virrey recibe a su regreso a España, fallecido el escritor. Por su estrecha vecindad con la muerte, es la más íntima, dramática y contrastada en emociones de las piezas de este género salidas de su pluma. Aprovecha como pie un verso de unas coplas antiguas, que completa con otros dos, para anunciarle al conde su próximo deceso. Con la conciencia de que su tiempo está por agotarse -ayer recibe la extremaunción y hoy escribe el mensaje-

expresa el deseo de poder prolongar el aliento "hasta besar los pies a vuesa excelencia"<sup>87</sup> en España, gozo que le devolvería la vida.

El dramatismo del texto se intensifica cuando el escritor cambia los tiempos verbales que ha venido usando -presente de indicativo, pretérito de subjuntivo e imperativo-, al pretérito simple -"sepa que *tuvo* en mí un tan aficionado criado de servirle, que *quiso* pasar aún más allá de la muerte mostrando su intención" (los subrayados son míos)- para acentuar su aceptación del hecho irrefutable de su cercano fin, como viendo la vida desde el otro lado. La dedicatoria está permeada, sin embargo, de un sentimiento de alegría ante la noticia del retorno glorioso del virrey de Nápoles a suelo español. No abandona Miguel de Cervantes, aunque con escepticismo, sus aspiraciones de proseguir con su escritura: *Las semanas del jardín*, el *Bernardo* y la continuación de *La Galatea*.

De las dedicatorias dirigidas a Lemos, esta pieza resulta inmensamente conmovedora, no sólo por el anuncio fatal que contiene. Si las fórmulas de cortesía presentes en las anteriores comprendían a la vez que agradecimiento por los favores recibidos, una solicitud implícita de que éstos continuaran, ahora, ante el irremediable fin, el escritor ya no espera nada, por lo que sus expresiones de reconocimiento al conde no pueden ser más que de sincera gratitud, de gran humildad y, sobre todo, ausentes de toda sombra de rencor porque, a pesar de la grandeza de su obra, las carencias materiales nunca lo abandonaron.

---

<sup>87</sup> Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed., intr. y notas Juan Bautista Avall-Arce, Madrid: Castalia, 1969. En esta edición la Dedicatoria ocupa las páginas 44-46. Procederé de la manera arriba indicada.

## II. EL PRÓLOGO DE 1605: AUTORES, TEXTO, LECTORES

### Introducción<sup>1</sup>

El prólogo a una obra literaria es una de las estrategias verbales preliminares de las que se vale el autor para comunicarse en nombre propio y sin intermediación (aparente) con el lector, y la más importante de ellas. Es la instancia por medio de la cual aquél abre las puertas para que el lector se introduzca en el texto y en donde le participa su visión de la obra que le presenta: "franja del texto impreso que, en realidad, dirige toda la lectura", lo denomina Philippe Lejeune<sup>2</sup> Forma parte del encuadre, del aparato demarcativo del enunciado literario, de los lugares privilegiados que constituyen sus fronteras externas -el principio y el fin-<sup>3</sup> "Paratexto", "umbral", "vestíbulo", "orillo", "zona indecisa", de tránsito entre el texto que preside y el discurso del mundo sobre aquél<sup>4</sup> también allí se localiza y se desarrolla una reflexión metalingüística del texto sobre sí mismo.<sup>5</sup> A la vez, es parte ya del mensaje poético y proporciona claves de lectura del enunciado literario.

Como discurso metalingüístico, el prólogo al *Quijote* de 1605 resulta un ejercicio muy complejo puesto que cumple con esa función en diversos sentidos: con referencia a la obra que introduce, al propio prólogo en contraste con otras prácticas demarcativas en uso por

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este capítulo fue presentada con el título de "El prólogo al *Quijote* de 1605: autores, lectores, texto", en Cervantes 1547-1997. Jornadas de Investigación Cervantina, celebradas en El Colegio de México, del 12 al 14 de noviembre de 1997., en prensa

<sup>2</sup> Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 45. Citado en Gérard Genette. "El paratexto. Introducción a *Umbrals*", p. 44.

<sup>3</sup> Para un estudio del aparato demarcativo del *Quijote*, véase José María Paz Gago. "Umbral. La convención paratextual de lectura", en *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1995, pp. 51-85.

<sup>4</sup> Cfr. Gérard Genette. *Op. cit.*, p. 44. Por su parte, Claude Duchet propone que: "Autour du texte donc une zone indécise, ou il joue sa chance, ou se définissent les conditions de la communication, ou se mêlent deux séries de codes: le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs et régulateurs du texte." "Pour une socio-critique ou variations sur une incipit", *Littérature*, I, 1971, p. 6.

<sup>5</sup> Cfr. Philippe Hamon. "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 8, 1977, p. 266.

escritores del momento, a dichas prácticas y, finalmente, a un mensaje poético que vale tanto para el prólogo mismo como para la obra que preside. Contiene tres partes claramente identificables si tomamos en cuenta tanto su cometido autorreferencial, como a los interlocutores que participan en él.<sup>6</sup>

El autor inicial del prólogo lo abre con un discurso en primera persona dirigido al lector. El contenido de esta sección son las opiniones que le confía sobre la obra que le presenta.<sup>7</sup> Así, desde un principio comparecen los integrantes del circuito de la recepción: el autor -sujeto de la enunciación y responsable de la escritura-, el lector -destinatario de la enunciación y la escritura- y la obra -objeto del discurso autorial-.

En la segunda parte, el mismo autor dialoga con un amigo que aparece cuando aquél está *en trance de componer* el prólogo. El tema de la conversación son las dificultades de redactar un texto de este género. La charla, sobre todo la intervención del amigo, contiene una gran carga irónica sobre ciertas convenciones usadas en algunos prólogos de la época.<sup>8</sup> En este fragmento se completan las *prologi personae*,<sup>9</sup> los personajes que intervienen y dotan de su estructura dialógica al texto, a saber, el autor, el lector y el amigo,

---

<sup>6</sup> Mario Socrate, en su brillante análisis del prólogo en cuestión, evidencia "una distribuzione della materia prologale disposta a riprodurre in scala ridotta e in modi dissonanti e sfalsati le quattro parti fondamentali della funzionale suddivisione canonica del discorso, dell'orazione, secondo i principi dell'inventio della retorica classica e tradizionale: *exordium, narratio, argumentatio* (con *confutatio*), *epilogus o conclusio* (con *peroratio* e *recapitulatio*)." "Il Prologo tra i prologhi", en *Prologhi al don Chisciotte*, Padova: Marsilio Editori, 1974, p. 89. (Quiero agradecer a la cervantista italiana Maria Caterina Ruta el haberme enviado una copia de este libro fundamental para entender la presencia de los cánones retóricos clásicos en el prólogo cervantino.)

<sup>7</sup> Esta primera parte sería el *exordium*, según la subdivisión canónica del discurso utilizada por Socrate. *Cfr. Ibidem*, pp. 89-93.

<sup>8</sup> La *narratio* abarca el fragmento en que el autor plantea los problemas a los que se enfrenta y la *argumentatio* corresponde a los consejos del amigo. *Cfr. Ibidem*, pp. 93-109.

<sup>9</sup> Carmen Escudero hace notar lo que ella denomina la "dramatización del conjunto" de este prólogo: "Se trata de presentar escenas con situaciones, gestos y actitudes [yo añado personajes], como si de plantear una determinada situación se tratara [...]". "El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 nov. -1-2 dic., 1988), Barcelona: Anthropos, 1990, p. 184.

que comparte con el primero la autoría. En el último segmento, el autor inicial retoma el diálogo con el lector, en cuyas manos deja la historia de don Quijote y Sancho Panza.<sup>10</sup>

El prólogo en su totalidad está permeado por una preocupación del autor inicial y manifiesto: la recepción que dará a su obra el lector al que interpela, y el público en general. Sin duda, la escritura de todo prólogo firmado por el propio autor de la obra, obedece a esa inquietud. La función de dichos textos apunta en este sentido: es una comunicación preliminar del autor dirigida al lector, en la cual habla como aval de la obra que introduce, con el fin de que la visión que brinda sea pertinente para la lectura o, dicho de otra manera, para orientar una respuesta adecuada del lector, prevista en la estructura de la obra. Si legítima, esta inquietud no siempre está presente de forma explícita en todo prólogo.

Los siguientes párrafos los dedicaremos, desde la perspectiva del tema que nos ocupa, a las *prologi personae* –el lector convocado por el primer autor y los otros personajes que comparecen-, al comportamiento de todas ellas y a las funciones que desempeñan; asimismo a la función metalingüística que cumple el prólogo, al comentario crítico que en él se hace a las fronteras externas de las obras contemporáneas y a los recursos presentes en esta pieza como claves de lectura del enunciado literario que precede. Igualmente, atenderemos el asunto de la recepción crítica de la obra, implícito en el prólogo, y el código retórico con el que rompe Cervantes y el que, a cambio, propone. Buscaremos también las intenciones autoriales plasmadas en las estrategias del presente texto.

\*\*\*

---

<sup>10</sup> Este es el *epilogus* o *conclusio*. Cfr. Mario Socrate. *Op. cit.*, pp. 109-111.

## II.1. *Prologi personae*

Resulta imposible, afirma Alberto Porqueras Mayo en su estudio sobre los prólogos en el Siglo de Oro español, "imaginar un prólogo sin lector, porque, al menos, éste se halla presente implícitamente".<sup>11</sup> Si esta observación vale para cualquier texto escrito, se hace evidente en los del género que nos ocupa, pues el destinatario será siempre el lector de la obra que introduce el prólogo. Los escritos durante esta época en España cumplen a cabalidad con esta condición, ya que incluyen la comparecencia manifiesta del lector a partir de la convocatoria que le dirige el autor, quien lo convierte en su interlocutor, así como en el destinatario de la presentación -y, por extensión, del libro-, al igual que le habla de tú y lo alude directamente calificándolo con algún adjetivo.<sup>12</sup> Se trataría del lector inscrito en el texto. Así, los prólogos que Miguel de Cervantes redactó para publicar sus obras, según la costumbre en uso, contienen al inicio una invocación al lector y algunos de ellos, una mención al mismo.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Alberto Porqueras Mayo. *El prólogo como género literario*, p. 149.

<sup>12</sup> Para estas características del prólogo en el Siglo de Oro, véase *Ibidem*, cap. VI "Los prólogos y el lector", pp. 149-177.

<sup>13</sup> En *La Galatea*, al inicio del prólogo invoca a los "curiosos lectores", y en el texto solicita "del que leyere, como lo hará siendo discreto", que disculpe las objeciones que pudiera hacer a la obra. La invocación del prólogo a las *Novelas ejemplares* es al "lector amantísimo", a quien se dirige de "tú". Al principio éste es el destinatario de su discurso y, en la segunda parte, lo llama de nuevo con el calificativo de "amable" y lo mantiene como su interlocutor. En el breve prólogo al *Viaje del Parnaso*, apela a un "lector curioso", específicamente poeta. El "lector carísimo", a quien después convierte en "mío", es el destinatario del relato que hace sobre la situación del teatro español y la suya propia, en el prólogo a las *Comedias y entremeses*. En el del *Quijote II* se dirige de manera igualitaria al "lector ilustre o quier plebeyo". (Para un análisis del papel del lector en este prólogo, véase "El prólogo y la dedicatoria del *Quijote* de 1615: la lectura cómplice", ponencia con la que participé en el Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Menorca, 20-25 de octubre de 1997, en prensa). Finalmente, en el *Persiles*, el "lector amantísimo" es de nuevo el destinatario de la narración que se desarrolla en el prólogo. Para una revisión más extensa de los prólogos de Cervantes, véanse. Elías L. Rivers. "Cervantes' Art of the Prologue", pp. 167-171. Y Mario Socrate. *Op. cit.*, pp. 71-79.

El del *Quijote* I, pieza que reúne muchas de las características del prólogo manierista español<sup>14</sup> -a la vez que las contradice-, empieza con un llamado al "desocupado lector", a quien el que escribe dirige en un principio su discurso. Ruth El Saffar resalta el papel del lector del *Quijote*, a partir del que desempeña en el prólogo, al tiempo que adelanta la idea de este texto introductorio como clave de lectura del libro:

The Prologue to Part I, written after the first part of the novel is completed, lends itself to an analysis which parallels the analysis of the whole novel at almost every point. Like any of the interpolated stories, the prologue begins with a direct address to an assumed audience. It is clear in the prologue, as it is elsewhere throughout the novel, that the reader or listener is the *sine qua non* of the presentation of the work.<sup>15</sup>

Si el autor de la dedicatoria se ha dirigido a su lector privilegiado, el duque de Béjar, de "vuestra excelencia" y usa el usted, el del prólogo acorta las distancias y le habla de tú al lector. Esta práctica responde, según Porqueras Mayo, a "la manifestación de predilecta intimidad típica de la función introductiva" del género.<sup>16</sup>

Más adelante, el autor inicial cambia a su primer interlocutor por un amigo suyo con quien dialoga sobre el libro y las maneras de presentarlo. Con ello, el lector, cuya intermediación se solicita al comienzo, es distanciado y pasa a ser el destinatario del relato de la anécdota que

---

<sup>14</sup> Véase Alberto Porqueras Mayo. "Consideraciones previas" a *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, pp. 3-26. A lo largo de este ensayo iremos señalando tanto las características generales del género, como las particulares del manierismo presentes en el prólogo cervantino a la primera parte del *Quijote*, según las clasifica Porqueras Mayo en sus publicaciones sobre la especialidad. Sin embargo, no profundizaremos en ellas, ya que no son objeto de nuestro tema central.

<sup>15</sup> Ruth El Saffar. *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill North Carolina Univ., 1975, p. 32.

<sup>16</sup> Alberto Porqueras Mayo. "Los prólogos y el lector", en *El prólogo como género literario*, p. 175. El mismo autor cita a J. Pla Cárceles. "La evolución del tratamiento de vuestra merced". *Revista de Filología Española*, X, pp. 245-280. "Sabido es que el uso vino a rebajar de tal manera el valor galante del vocablo latino *vos* en nuestro idioma, que ya en el tercer tercio del siglo XVI, *vosear* a una persona implicaba, cuando no un insulto, una íntima familiaridad o superior categoría social por parte del que hablaba. Aquella, en consecuencia, debió de ser la época en que el compuesto *vuestra-merced* se generalizó como tratamiento cortesano aplicable a personas principales, pero no pertenecientes a la nobleza, pues en este caso les correspondía *vuestra-señoría* o *vuestra-excelencia*." Alberto Porqueras Mayo. *Ibidem*, pp. 175-176.



contiene el prólogo y, desde ese lugar, atestigua la conversación entre el autor y el amigo que aparece para auxiliarlo en su tarea. Por su parte, el autor en este momento se convierte en narrador de dicha anécdota. Hay, asimismo, una presencia fantasmática, la que los críticos han identificado con Lope de Vega, supuesto practicante de los hábitos textuales satirizados por los interlocutores activos del prólogo. Sobre dichas presencias -el autor, el lector y el amigo-, así como sobre el espectro de Lope, se fundan la intención, los movimientos y la estructura del prólogo a la primera parte del *Quijote*.

\*\*\*

### **La naturaleza múltiple de autores y lectores**

Puede observarse que el comportamiento, las funciones lingüísticas, así como las estrategias literarias del autor inicial son enormemente complejos y móviles. Además de sujeto de la enunciación, se declara responsable de la escritura del prólogo a la vez que de la historia que se leerá, lo que lo convierte en autor *explícito* o *manifiesto*. Es también interlocutor en el diálogo que sostiene con el amigo y narrador de la conversación que se desarrolla entre ellos. Asimismo, en el proceso comunicativo con el lector, le asigna a éste papeles cambiantes: de destinatario del discurso lo convierte en narratario de la anécdota. Es también un autor que se multiplica y cambia de naturaleza literaria, a la vez que crea instancias de mediación con el lector.

Este polifacético autor, anticipación de los de la obra que introduce, es uno de los interlocutores en los que se distribuye la autoría del prólogo. El otro es el amigo, como adelante se verá. Uno y otro dan sustento de manera diversa a las intenciones múltiples del texto, lo que significa que detrás de la actividad lingüística y las funciones que ambos desempeñan, se encierra el *autor implícito* propiamente dicho, quien responde por el

conjunto de intenciones textuales asumidas por los dos. El análisis sobre el comportamiento y los propósitos diversos de éstos, tiene el intento de indagar las intenciones del *autor implícito* que se vale de un autor manifiesto y de otro no declarado, quienes dotan de tensión dialógica al prólogo.

Por otro lado, en el capítulo anterior, al examinar los textos de las dedicatorias cervantinas pudimos hablar de un *autor liminal* que fluctúa entre la intención del autor real -o histórico- y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual imputable al *autor implícito*. El *autor liminal* surge, entonces, a causa de que la intención de este tipo de textos -las dedicatorias- se pone al servicio de los propósitos del autor real, y porque en ellas quedan propositivamente impresos testimonios autobiográficos de dicho autor, ya que se manifiesta como ser pulsional con su propia historia marcada por necesidades y deseos, y al hacerse presente -entre otros rastros, con su firma- también como figura pública e históricamente identificable en la escena cultural del Siglo de Oro español.

A la vez, en ese primer capítulo, pudimos referirnos a los respectivos patronos del escritor, quienes, por su parte, cumplen también con una función dentro de esa realidad histórico-cultural, como (virtuales) lectores empíricos, al tiempo que también lo son privilegiados debido no sólo al lugar en que el autor los coloca al dedicarles su obra, sino por el papel público que tienen asignado en la institución literaria.

Ahora bien, asimismo en el prólogo se percibe la presencia de un *autor liminal* debido a que en él también aparecen datos biográficos del autor empírico y porque siendo por tradición el prólogo el portador de un comentario autorial,<sup>17</sup> la tendencia del lector es adjudicar a Cervantes, sujeto de la enunciación que es la obra en su conjunto, igualmente la

---

<sup>17</sup> Cfr. Gérard Genette. *Op. cit.*, p. 44.

responsabilidad de la autoría del prólogo. En estricto sentido, esto es correcto. Sin embargo, el surgimiento aquí de un *autor liminal* responde de la misma manera, a determinadas intenciones del *autor implícito*: por un lado, con el fin de que el lector identifique al autor inicial del prólogo con el autor de la historia, a la vez que con el autor real y, por el otro, que perciba al amigo, en quien se desdobra la autoría implícita del prólogo, como un sujeto ajeno, que emite opiniones a título personal, sin que la responsabilidad de lo dicho recaiga sobre el autor inicial, mimetizado con el autor empírico.<sup>18</sup>

En otro sentido, la narración que el autor manifiesto del prólogo hace de las dificultades que se le presentan al componerlo, así como la del diálogo que entabla con un supuesto amigo "gracioso y bien entendido"<sup>19</sup> que acude en su ayuda, convierte a dicho autor en personaje literario que accede al nivel ficticio por el hecho de participar como interlocutor en esa situación imaginaria.<sup>20</sup> La existencia de ese *autor ficticio* es asimismo "una instancia inventada por el *autor implícito* con la intención de crear un plano de lectura y de significado adicional en el texto."<sup>21</sup> Autor ficticio también porque, a partir del momento que en el prólogo determina que "el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos de la Mancha", se

---

<sup>18</sup> Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas observan que "el *Viaje del Parnaso* guarda un extraordinario parentesco con los prólogos más destacados que salieron de su pluma, a partir del que daba principio a su *Ingenioso hidalgo* en 1605, y a consecuencia de la compleja e intrincada presencia de las referencias a su autobiografía y de las menciones a su obra que aparecen y vuelven a reaparecer, sinuosamente, en unas y otras, mediante el frecuente procedimiento común, además de los interlocutores ficticios [...] Introducción a Miguel de Cervantes. *Viaje del Parnaso*, XVII.

<sup>19</sup> Esta y las subsecuentes citas textuales usadas en el presente capítulo provienen todas del Prólogo al *Quijote* de 1605. En la edición de Luis Andrés Murillo, de donde las tomo, el prefacio ocupa las pp. 50-58. Procederé de la manera arriba indicada.

<sup>20</sup> Elias L. Rivers afirma con respecto al prólogo que comentamos que: "The prologue itself has been invaded by novelistic fiction, as the writer and his friend carry on a dialogue about literature which is not unlike the monologues and dialogues of Don Quixote, Sancho Panza, the priest and the canon." *Ibidem*, p. 169. Por su parte, Ruth El Saffar explica con referencia a este fenómeno que: "Not only does the author exteriorize himself, making himself a character in his own work, but he also exteriorized his problems as author, making them the subject of his work." *Op. cit.*, p. 35.

<sup>21</sup> Para los conceptos y definiciones de las categorías de *autor* y *lector*, ver Alberto Vital. "Conceptos principales", en *Op. cit.*, pp. 21-25.

hace pasar -otra vez ficticiamente- por autor de un relato histórico.<sup>22</sup> Charles Presberg señala las consecuencias de que este autor -narrador lo llama él- sea un "yo" ficticio, pues convierte el prólogo en una proposición poética.<sup>23</sup>

Por lo anterior, Edward C. Riley considera que "El arte característico y original de Cervantes empieza con un acto de distanciamiento de sí mismo y de su obra."<sup>24</sup> De esta manera crea uno de sus más fecundos recursos, el de la ficción -en este caso de la autoría- como espacio crítico frente a sí y a la materia que trata. El *autor implícito* adopta, pues, en el prólogo, una presencia múltiple, ambigua y enmascarada, ya que parece hablar en nombre del autor real, aunque lo hace por medio de una voz doble, fraccionada -dialogizada, en términos bajtinianos- entre el autor inicial y el amigo -autores ficticios-, complejo de instancias interpuestas entre el autor y el lector. En este mismo sentido, Jean Canavaggio, quien dedica un estudio a los procedimientos autobiográficos de Cervantes en sus prólogos, asegura que:

Cervantes en primera persona no es una persona real y verdadera. Es un ser imaginario: elaborado, claro está, con elementos sacados de la experiencia del manco de Lepanto, pero engendrado por un "decir" específico y establecido como tal por la mirada del lector.<sup>25</sup>

Por todo ello, en adelante, la mención al autor del prólogo conllevará esos significados plurívocos y ambiguos y esa multiplicidad de tipos autoriales.

En un ensayo reciente sobre el tema, Charles Presberg plantea, a partir de otros argumentos, la pregunta de quién habla como responsable de este prólogo. Dado que dicha

---

<sup>22</sup> Cfr. Charles Presberg. "This is not a prologue": paradoxes of historical and poetic discourse in the prologue of Don Quixote, Part I", *Modern Language Notes*, v. 110, 1995, p. 217.

<sup>23</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 230. Véanse sus definiciones de discurso y discurso poético, pp. 226-227.

<sup>24</sup> Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 54.

<sup>25</sup> Jean Canavaggio. "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Philology*, 2, 1977, p. 40.

pieza asume -contra las convenciones del siglo XVII- una naturaleza ficticia, en tanto que su autor manifiesto declara haber escrito un relato histórico con material encontrado en los archivos de la Mancha,

[...] the narrator clearly considers Don Quixote an historical (actual) person rather than a fictional character. And, since both the narrator and the protagonist thus belong to the same ontological plane and to the same fictional world, or heterocosmos, the "yo", the "tú" and the "libro" of the opening sentence are necessarily fictions -imaginary referents- which in no way correspond to the author, the reader or the actual book written by the actual author, Miguel de Cervantes.<sup>26</sup>

Podríamos resumir, entonces, a partir de los diversos caminos que ha tomado la crítica reciente, que los múltiples desempeños autoriales en este prólogo, patentizan la complejidad de la función de autor, la cual, según la describe Michel Foucault, "no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos."<sup>27</sup> Lo mismo, en tal caso, podemos suponerlo del lector

En cuanto a este último, el lector *implícito* es considerado una construcción textual, cuya imagen, así como los roles que desempeña resultarán de la estructura autorial, y ha de interpretar -en nuestro caso, a partir del prólogo mismo- la intención de sentido propuesta por el *autor implícito*. Dicho lector, según el teórico alemán Iser,

[...] no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por lo tanto, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto. Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por eso, el concepto de lector implícito designa una estructura

<sup>26</sup> Charles Presberg, *Op. cit.*, p. 218.

<sup>27</sup> Michel Foucault. *¿Qué es un autor?*, p. 38.

del texto por medio de la cual el receptor siempre está previsto [...] Así, el concepto del lector implícito pone a la vista las estructuras del efecto del texto, a través de las cuales el receptor es situado respecto al texto y está unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por él.<sup>28</sup>

De aquí que el lector implícito no ha de ser confundido con el *ficticio*<sup>29</sup> -ambos instancias emanadas del *autor implícito*-. El segundo -personaje literario- es la contraparte del autor ficticio, el cual, según Charles Presberg, siendo el "yo" de la enunciación, convierte al "tú" lector y al "libro" en referentes asimismo imaginarios, tríada manifiesta -ya lo mencionamos- a partir de la frase inicial del prólogo. De todo ello resulta que el *autor implícito* propone, por un lado, un *lector implícito* que discierna la naturaleza ficticia de la historia y del héroe, así como de sus autores y narradores, y por otro, un *lector ficticio* -asimismo implícito- que leería el libro como la historia verdadera de un héroe real, escrita y narrada por auténticos historiadores, puesto que ésta es, supuestamente, la índole de todos ellos.

En otro sentido, ya que la intención de este prólogo también es irónica, puesto que se trata de un texto que "dice literalmente lo contrario de lo que se quiere decir", se le presentará al lector en la propia estructura del prólogo, la demanda -como en todo texto irónico que, además, carece de señales explícitas- de que advierta la oposición entre el plano de la expresión y el plano de la intención, en donde el primero ha de denunciar al segundo, puesto que la ironía es, para decirlo con Celina S. de Cortázar: "un contraste transparente entre el mensaje literal y el mensaje verdadero."<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Wolfgang Iser. "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en *Op. cit.*, p. 139.

<sup>29</sup> Charles Presberg considera que "The entire prefatory utterance is thus the author's act of pretense, his fictional invention, which *simulates* the circumstance of an author in the act of addressing his readers by means of a prologue, in order to tell them about the very Prologue and book they are now reading." *Op. cit.*, p. 219.

<sup>30</sup> Celina S. de Cortázar. "El *Quijote*, parodia antihumanista", en *Anales Cervantinos*, XXII, 1984, p. 61.

## El autor inicial y el lector. La obra como referente

Los papeles de autores y lectores sufren varias modificaciones en las diversas partes de la introducción. En la primera, que corresponde al *exordium*, el autor inicial, si bien es irónico, al tiempo que hace uso de un lenguaje metafórico, aún no despliega el doble carácter ficticio con que funcionará en la segunda, la *narratio*: el de personaje literario que dialoga con un amigo imaginario y el de historiador e investigador de archivos. El *desocupado lector*<sup>31</sup> al que invoca el autor al inicio, es el lector inscrito y explícito en el texto, así como el destinatario del acto comunicativo a causa del simple hecho de ser interpelado directa y expresamente por el autor en el momento en que aquél inicia la lectura. Por este motivo, el lector real que sostiene *El ingenioso hidalgo* en sus manos, tiende a identificarse con él. Dicho lector pronto descubrirá, como una de las demandas autoriales, que ha de responder con malicia, pericia y flexibilidad crecientes para avenirse con la propuesta irónica del prólogo y de la obra en su conjunto, y para aceptar los distintos roles que la estructura del texto le plantea.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Mario Socrate hace un análisis del significado del "inérito sintagma" en relación con el libro y con el autor. Cito sus observaciones más sobresalientes: "Eliminata radicalmente l'immagine convenzionalizzata del lettore esigente e difficile assieme a quella del lettore stanco e disattento, e sostituita con un'immagine di lettore non tradizionale e non catalogato per un'opera fuori tradizione e fuori catalogo [...] Con esso, l'autore non chiede nessun'altra attenzione da sottrarre ad altre letture o occupazioni; e il lettore, prospettato al di fuori d'ogni impegno, si profila da una situazione neutra, di disobbligo verso un libro che non obbliga, offerto unicamente a mero reimpitativo, a passatempo." *Op. cit.*, p. 90.

<sup>32</sup> Cfr. Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*, p. 41. Por su parte, Wolfgang Iser asegura que "[...] se da de antemano una estructura del texto al lector, que lo obliga a adoptar un punto de vista que permita construir la integración exigida de las perspectivas del texto. Pero el lector no es libre en la elección de ese punto de vista, pues éste resulta de la forma perspectiva de la representación del texto. Sólo cuando todas las perspectivas del texto se pueden reunir en el horizonte de referencia que les es común, es adecuado el punto de vista del lector. El punto de vista y el horizonte resultan, por consiguiente, de la construcción perspectiva del texto, pero ya no están representadas en el texto mismo. Precisamente por eso, el lector tiene la posibilidad de tomar el punto de vista que fue dispuesto por el texto, para poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas del texto." *Op. cit.*, p. 140.

El autor manifiesto, mimetizado en un principio con Cervantes, inicia el prólogo apelando a la fe y a la confianza del lector. Gana de inmediato su intimidad al hacerlo confidente de su deseo con relación al libro que le ofrece y, acto seguido, de su incapacidad de cumplir con ese deseo. Como ejercicio de la *captatio benevolentiae*, cautiva el ánimo del lector en torno a la humana flaqueza que es la paternidad, la cual opera como metáfora de la autoría: él, autor explícito, es el padre y, en desplazamiento metonímico, el libro y/o el héroe de quienes se hace cargo, son el hijo.<sup>33</sup> Puesto que este autor pondrá en cuestión su paternidad, las primeras imágenes de padre e hijo no son nada halagüeñas. Con ello, da inicio al juego irónico que consiste en declarar lo contrario de lo que se piensa. El autor-padre coquettea con el engaño de ser un ingenio mal cultivado. Y si asegura que su hijo es "seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno",<sup>34</sup> sabe que lo es como personaje, no como obra literaria.

---

<sup>33</sup> Las metáforas autor/padre, obra/hijo son lugares comunes, *topoi* prologales de la época. Cfr. Mario Socrate. *Op. cit.*, pp. 112-113. Alberto Porqueras Mayo, en "Consideraciones previas" a *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, pp. 13-14, lo considera asimismo un abundante recurso manierístico de los prólogos en este periodo. Según Antonio Vilanova, la presencia de este tópico en el prólogo al *Quijote* de 1605 proviene del *Moriae Encomium* de Erasmo (ya fuera en su versión latina o en la traducción italiana de 1539). "La *Moria* de Erasmo y el prólogo del *Quijote*", en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 423-426.

<sup>34</sup> Mario Socrate ve aquí insinuado el topos de las *carmina non prius audita*. *Op. cit.*, p. 91. En tanto, Américo Castro lee las contradicciones de este pasaje de la siguiente manera: "Al ser lograda una empresa de gran riesgo, por entre la conciencia del éxito surge en ráfagas el temor superado; así en Cervantes, al recordar las etapas de su proeza: "qué podía engendrar (temía yo) el estéril y mal cultivado ingenio mío (viviendo en angustia, reducido a trato de gente infima y desigual a mí), sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios (hallándose forzado por la necesidad de mi tema, a seguir no sendas rectas y trilladas, sino la ocurrencia de los más cambiantes puntos de vista? Más (*sic*) el temor pasó, y ahí tienes, lector, logros artísticos, nunca imaginados de otro alguno." Los prólogos al *Quijote*", en *Hacia Cervantes*, 3a. ed., Taurus, Madrid, 1966, p. 264. Américo Castro está describiendo, como él mismo dice, supuestos "estados de ánimo" (p. 265) del autor real, Cervantes. Hoy se sabe que éstos no son discernibles en el texto. A cambio, véase el excelente análisis que Mario Socrate hace de esas nomenclaturas retórico-preceptivas en la pareja *vitia et virtutes* presentes en el *exordium* y la *narratio*. "La *drammatizzazione* comica del *linguaggio*", en *Op. cit.*, pp. 111-120.



En el momento en que el melodrama de la paternidad está a punto de envolver al lector, el autor inicial renuncia a él e inaugura la ficción de la autoría -que tendrá vigencia asimismo en el interior del relato-, a partir de la cual toma distancia por primera vez con relación a su obra: al igual que un padre -como en la sentencia latina: *Mater certa, pater incertus*-, renuncia a proclamar la certidumbre de su paternidad, la cual depende siempre de la palabra de la otra, la mujer: "Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote",<sup>35</sup> revelación con la que logra al mismo tiempo estar dentro y fuera del personaje, dentro y fuera de la obra, con esa sonrisa a la vez maliciosa y tierna que le descubre Stephen Gilman, quien se refiere a la presencia de otro símbolo universal en esta imagen cervantina:

Es lícito sospechar [...] que esta peculiar metáfora de parentesco alude también a esa expulsión al desamparo y al mundo hostil que en tanto que homenaje remoto al mito del Génesis constituye el meollo de la epopeya, el romance y la novela [...]<sup>36</sup>

A partir de esta declaración de su desapegada, falsa, dudosa, mala o simplemente imperfecta paternidad, confrontada con un modelo ideal de padre -presente también en su obra literaria-<sup>37</sup> la cual anuncia al supuesto verdadero padre de la obra, Cide Hamete Benengeli,<sup>38</sup> cada quien ocupa su sitio, el cual nunca será fijo. El autor inicial, identificado con el autor de la obra, al renunciar a ser un *deus ex machina* y lograr perderse tras distintas

---

<sup>35</sup> "Es casi seguro que Cervantes, observa Antonio Vilanova, al afirmar que *aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote*, tuvo presente una idea de Plinio (*Historia Natural*, VII, 1) muy divulgada por el humanismo del Renacimiento y recogida en el siguiente pasaje de la *Moria* de Erasmo, que le confirió burlescamente un nuevo sentido: *La Naturaleza, que no pocas veces más bien que madre es madrastra, se ha complacido en atormentar a los hombres (especialmente a los poco avisados) inspirándoles el afán de despreciar lo suyo y admirar lo ajeno.* (XXII)." *Op. cit.*, p. 425.

<sup>36</sup> Stephen Gilman. *La novela según Cervantes*, México: FCE, 1993, p. 132.

<sup>37</sup> *Cfr. Ibidem*, pp. 132-133.

<sup>38</sup> *Cfr. Mario Socrate. Op. cit.*, p. 86.

máscaras en medio del texto, ocupa todos y ninguno, terreno escurridizo que no abandonará, dado que en adelante diluirá su identidad y compartirá su quehacer con toda suerte de colaboradores;<sup>39</sup> y el lector -que en este momento se vuelve *carísimo*, puesto que han sido ganadas su confianza y su cercanía-, alcanza un lugar libre, sin ataduras previas ni consecuencias adversas por lo que de la obra opine. Dicha incitación, fuera del alcance irónico propio de este prólogo, es de lo poco que se puede leer en él sin el recelo de la doble lectura inherente a todo texto de este tipo. Asimismo, el lector tomará un sitio distanciado del propio autor, debido a que, habiéndolo hecho su confidente, lo libra, sin embargo, de las redes de la manipulación, como sí las tienden otros escritores contemporáneos suyos quienes, según la corriente al uso, suplican, lacrimosos, que el lector perdone las faltas de sus obras.

Aquí se encierra un ataque a las prácticas insinceras y empalagosas de algunos prologuistas del momento.<sup>40</sup> Al denunciarlas, el autor del prólogo se mantiene alejado tanto de adular a quien lo lee -"Toda la amabilidad cuajada de tópicos debe resultar 'molesta' al lector", supone Porqueras Mayo-, como de la brusquedad con que algunos autores de la época se dirigen a él: "El autor rebasa sus límites de contención y disimulo y, valientemente, se encara 'ásperamente' con el lector y le reprende su crueldad."<sup>41</sup> Nuestro autor, sin ánimo de recurrir a uno u otro de los extremos y con la intención de mantenerse distanciado de su

---

<sup>39</sup> Charles Presberg señala la complejidad de este problema: "Every narrative voice and every narrative level in the 'history' for which we have a label -'narrator,' 'autor desta historia,' 'segundo autor,' 'traductor,' 'Cide Hamete'- therefore represents a polyphonous blend of other, equally polyphonous voices and levels." *Op. cit.*, p. 234.

<sup>40</sup> Esta es otra de las características del género, considerada por Alberto Porqueras Mayo como reacción al tono afectadamente amable usado por muchos prologuistas del periodo. *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, p. 152. Por su parte, Astrana Marín tiene "el prólogo del *Quijote* por una obra maestra de crítica y de sátira, en que Cervantes apuntó certeramente contra las corruptelas del mundillo literario de su tiempo." Luis Astrana Marín. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, t. 5, p. 591.

<sup>41</sup> Alberto Porqueras Mayo. *Op. cit.*, pp. 152 y 153.

obra, juega irónica, engañosamente con su propia imagen y con la de la obra que ofrece, y crea el espacio para propiciar el libre encuentro del lector con ella.

Llegado este momento, desde su propio umbral, la obra podrá entrar en juego con el lector sin más armas que sus legítimas virtudes, mostradas ya en la maestría del prólogo. Por su parte, el lector, al ser liberado también él por quien se confiesa padrastró de don Quijote, de cualquier atadura de parentesco o amistad con el héroe, además de ser puesto a la misma saludable distancia que toma el autor -en donde no cabe la manipulación, aunque sí la complicidad-, queda abandonado igualmente a su libre albedrío para juzgar la obra como le parezca.<sup>42</sup> Ruth El Saffar corrobora esta autonomía cuando afirma que: "The readers of the prologue are beyond Cervantes' reach and their reactions are uncontrollable."<sup>43</sup>

Además, por esa característica del presente prólogo de ser un texto que se construye al tiempo que el lector lo va leyendo y por la intimidad que procura con él el autor explícito al comunicarle sus dificultades para escribirlo, el lector acaba necesariamente implicado en su creación, con lo cual, a cambio de quedar libre de indeseables ataduras emocionales, así como de cualquier manipulación por parte del autor, es convertido en un lector al cual se le demanda una activa participación.<sup>44</sup> Más adelante, en los capítulos 8 y 9, el lector ficticio

---

<sup>42</sup> Mario Socrate advierte que "era uno scandalo che si sollevava tra le gerarchie accreditate del mondo letterario, tra lettori-autori, 'en las casas de los que saben'[...], non certo in quelle dove el 'Desocupado lector' era stato, a scordio, ossequiato come signore autonomo e assoluto." *Op. cit.*, p. 93.

<sup>43</sup> Ruth el Saffar. *Ibidem*, p. 32. Edwin Williamson, por su parte, lee en este pasaje, a partir de "la imagen del lector autosuficiente, que goza del privilegio de un rey para juzgar y disponer", y de la amenaza que encierra el proverbio "debajo de mi manto, al rey mato", el límite que el autor pone a su lector con relación al poder regio que le otorga inicialmente para juzgar la obra con libertad, condición que no es más que la apertura de la carga irónica que el autor usará para relacionarse con el lector, ya que el poder absoluto de una lectura demasiado confiada, en adelante, será puesta a prueba. *Cfr. El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 124-125.

<sup>44</sup> *Cfr. Carmen Escudero. Op. cit.*, pp. 183-844.

presupuesto en el prólogo (Cfr. *supra*, p. 97), tendrá que saltar a escena para evitar que el relato desfallezca por falta de material para que continúe.

A la vez, el lector es invitado a usar liberal y placenteramente el tiempo doméstico que le dedique al libro. A fin de lograrlo, se requiere que sea ese *desocupado lector* al que se invoca al principio del prólogo. Con ello, el autor le propone el goce imprevisible de la lectura. Dicha actitud hacia el lector formaría parte de lo que Edward C. Riley considera

[...] el juicio definitivo de Cervantes acerca de la función de la novela procede, en efecto, de una idea muy antigua y generalizada: la de que la literatura imaginativa (para el escritor tanto como para el lector) representa un descanso en las tareas cotidianas y un alivio a las preocupaciones<sup>45</sup>

La caracterización del lector en el prólogo es completada por el amigo al final de su intervención. En ella resalta el provecho que todo tipo de lector puede sacar de la lectura del libro en cuestión, con lo que se integra la postura autorial sobre la función de la literatura imaginativa. Riley la resume de esta manera:

Al proporcionar a la mente una ocupación agradable, la literatura la libera momentáneamente de penas y sinsabores. Puede llegar incluso a procurar un alivio más duradero, y por ello tiene cierto valor terapéutico. Esto equivale a decir que las dos funciones están unidas, que "delectare" es "prodesse".<sup>46</sup>

En suma, por medio de un rico repertorio de recursos que responde a una intención poética, el autor inicial, en esta parte del prólogo, va caracterizando a su lector, al tiempo que le propone los roles que como tal ha de cumplir -válidos para la lectura de la obra en su conjunto-. A la vez, se sitúa a sí mismo con respecto a su obra y le confía al lector su propia visión de ella. Aquí realiza el cometido autorreferencial para el cual son escritas estas

---

<sup>45</sup> Edward C. Riley. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>46</sup> *Ibidem*. Para una discusión sobre la función de la novela en el Siglo de Oro, ver el inciso 1. "Funciones de la novela: el placer y el provecho" del cap. III, pp. 135 y ss.

piezas introductorias. Quedaría, entonces, esbozado, a partir de esta sección del prólogo, un pacto de lectura propuesto por el autor manifiesto al lector.

Así, el autor diseña desde el inicio las relaciones entre él, la obra y el lector. Después de confiarle a éste sus inquietudes con respecto al libro que le presenta, le propone que se sitúe frente a la obra con espíritu lúdico, libertad y distancia, para lo cual abre el territorio de la complicidad y clausura el de la manipulación afectiva. Por su parte, la obra se entregará al lector, provista sólo de sus genuinas virtudes literarias –en las cuales, sobra decirlo, confía plenamente quien se declara su autor, a pesar de lo que de aquélla expresa en el prólogo-. Ellas, las virtudes, serán puestas a prueba a lo largo de la lectura. El lector, a cambio, responderá con su activa participación y, aun, como colaborador de la obra. Esta propuesta al lector tendrá que estar necesariamente respaldada por el comportamiento del autor. A partir de la distancia en la que se coloca en relación con su obra por medio de la imagen del padraastro para definir su autoría, renuncia al concepto de autor omnipotente y omnipresente, gana agilidad y movilidad, así como una identidad pluriforme, que compartirá con múltiples colaboradores. En resumidas cuentas, la obra será para autor y lector el terreno en que ambos, desde sus respectivos papeles, podrán ejercer su libertad y convertirse en regocijados cómplices.

En cuanto al manejo de la preceptiva proemial, según Mario Socrate:

Il primo paragrafo si conclude, dunque, dopo che i luoghi fondamentali dell'*exordium* sono state revisitati per essere rimaneggiate o negati, e dopo aver assolto al contempo a tutti gli obblighi proemiali, dal contatto col lettore alla presentazione dell'opera, dalla sua difesa alla polemica, al congedo dal libro, deposto nelle mani del suo giudice naturale, secondo lo schema del prologo misto. Questo paragrafo si configura così, di per sé, a prologo, autosufficiente e compiuto, prologo-*exordium* propriamente detto.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Mario Socrate. *Op. cit.*, p. 93.

El capítulo V de este trabajo estará dedicado a identificar la manera en que los recursos planteados en el prólogo por el autor inicial funcionan en la obra literaria.

\*\*\*

### **El autor manifiesto y el amigo. Parodia al *ornato de los libros*<sup>48</sup>**

Terminado el *exordium* y al inicio de la *narratio*,<sup>49</sup> antes de que el autor manifiesto interponga al amigo entre él y el lector, le confía a éste que quisiera entregarle la obra "monda y desnuda", sin adornos preliminares o posteriores que, por serlo, resultan apéndices superfluos y prescindibles, sin los cuales, la obra es capaz de vivir en libertad, único espacio en el cual desea convocar al lector, asimismo libre. Ahora, su discurso metalingüístico, orientado en el *exordium* a la obra que presenta, en la *narratio* cambia de objeto al introducir el tema de los preliminares de las obras contemporáneas, o sea, "el ornato de prólogo [...] de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse." Y más adelante, se refiere a las acotaciones en las márgenes, las anotaciones en el fin del libro y la lista de autores citados en la obra, "tutte componenti d'obbligo nella societa letteraria dominante,

---

<sup>48</sup> Este fragmento junto con los dos primeros del siguiente inciso fueron leídos con algunas modificaciones y con el título de "La ironía como construcción de un prólogo insustancial. El prólogo al *Quijote* de 1605", en el Primer Congreso Internacional de Retórica en México, "El horizonte interdisciplinario de la Retórica", celebrado en la ciudad de México del 20 al 24 de abril de 1998, en prensa.

<sup>49</sup> En su análisis del prólogo, Mario Socrate considera que se trata de una *narratio-digressio*. "Il momento della *narratio-digressio* interviene quindi come una svolta nel *Prólogo*, una svolta in cui un topos proemiale, 'da dove cominciare', viene recuperato a narrare appunto la fatica, le incertezze, le ripulse che precedono la stesura di questo *Prólogo* da non scrivere e da dover scrivere." Asimismo, entra aquí en función la figura de "la *evidentia* o *illustratio*, figura affettiva dell'*ellocutio*, propria per un vivace contatto col pubblico. Figura della simultaneità, l'*evidentia* sale verticalmente dalla concomitanza dello scrivere e del leggere; e, figura caratteristica allo stesso tempo della *narratio*, essa impronta dall'interno tutto questo paragrafo." *Op. cit.*, p. 94.

pena la condanna e l'ostracismo",<sup>50</sup> todo lo cual, como ya vimos, constituye, en términos actuales, el paratexto, el encuadre,<sup>51</sup> previo o final, de un texto literario.

Asimismo, al intervenir el amigo, la primera tribulación que le expresa el autor es causada por la recepción que "el antiguo legislador que llaman vulgo" dará a su libro. El vulgo es ahora ampliación a la vez que abstracción del lector individual con el que ha estado dialogando. Es, sin embargo, como señala de nuevo Mario Socrate, depositario de los valores oficiales de la literatura sobre los cuales está urdiendo su juego el topos de la afectada modestia y se coloca en oposición al otro juez elegido por el autor, el *desocupado lector*. Así, "el antiguo legislador" resulta un *leyente* de los libros de esos autores graves y cargados de doctrina.<sup>52</sup> (Cfr. *infra*, p. 112).

Es dentro de la ficción de la autoría y a causa del desdoblamiento autorial en dos sujetos lingüísticos, que el prólogo está escrito al alimón con un amigo del autor que llega providencialmente a salvarlo del apuro de su composición. Así, el amigo,

entrato da protagonista in scena, nella stanza muta del *Prólogo*, di contro all'autore autoritrattato nella sua arrovellata immobilita. Su questo silenzio di vuota attesa, in attesa di un'idea per il prologo [...], in attesa dunque del prologo, l'amico che entra e il prologo stesso, la sua personificazione. Lo impersona sul modello del prologo secondo il tipo del teatro comico classico, latino in particolare<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>51</sup> Esta expresión, así como las de *aparato demarcativo* y *fronteras externas del texto* provienen de Philippe Hamon. *Op. cit.* Este autor enlista entre los recursos metalingüísticos iniciales (*incipit*): títulos, envíos, frontispicios y viñetas alegóricas, avisos al lector, preámbulos, subtítulos o títulos indicadores de género, exergos; y entre los de fin de texto: conclusiones, peroraciones, cláusulas, síntesis finales, tablas de materias, índices, notas a pie de página, glosas marginales, etc. Todos ellos funcionan como "des condensés (ou des maquettes) de fragments disjoints du texte lui-meme ou du texte tout entiere, introduisant des horizons d'attente prospectifs ou des bilans recapitulatifs, en proposant des 'mises en équivalence' du texte avec lui-meme." *Ibidem*, pp. 266-267.

<sup>52</sup> Cfr. Mario Socrate. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 83.

A partir de este momento, el autor declarado y el amigo serán los autores -ficticios- del prólogo. El primero personificará la renuencia a redactar la *prefación* y a sacar a luz las hazañas de don Quijote, teniendo el libro ya escrito.<sup>54</sup> Y frente a él, el amigo

non è che una dilatazione parodica di una figura dell'affettata modestia: l'abusatissimo topos prologale dell'amigo doto e autorevole dietro le cui insistenti sollecitazioni l'autore si dichiarava alla fine e suo malgrado disposto a dare alle stampe il proprio libro.<sup>55</sup>

Dicho personaje se convierte en autor involuntario y agazapado, cuyos consejos sobre la retórica en uso son materia que componen el prólogo y cubren la supuesta ineptitud y poltronería de aquél, vicios que resultan contrastados por medio de los calificativos de "gracioso y bien entendido" con los que introduce a su colaborador. Para decirlo nuevamente con las palabras de Mario Socrate, la participación de este último es causa de que

il *Prólogo* s'intona anche a parodia dei *prólogos ajenos*, dei prolighi di mano altrui, che esimevano l'autore dalla modestia d'obbligo con elogi e difese, cosí legittimato per interposta persona, in un fitto scambio di favori del genere, secondo un diffuso costume letterario dell'epoca.<sup>56</sup>

El autor inicial, que hasta este momento ha dirigido sin intermediación su discurso al lector, adopta el papel de narrador, propio de la *narratio*, cuando empieza a relatar sus dificultades de escribir el prólogo, así como la anécdota de la visita del amigo y la conversación que sostiene con él.

---

<sup>54</sup> En su edición del *Quijote*, Martín de Riquer enmienda el texto original de esta manera: "ni menos sacar a luz *sin él* las hazañas de tan noble caballero", alegando que "el sentido parece exigirlo". El *sin él* se referiría al prólogo. Juzgo innecesaria la adición, ya que el autor puede decidir no publicar su libro, tuviera o no prólogo. *Cfr.* 13a. ed., Barcelona: Juventud, 1995, p. 20. *Cfr.* Mario Socrate. *Op. cit.*, pp. 102-103, quien también se pronuncia en contra de la adición de M. de Riquer.

<sup>55</sup> Mario Socrate. *Op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 83.



Además de las tres direcciones paródicas sustentadas, según Socrate, por el amigo, el mencionado recurso de la doble autoría crea la tensión dialógica del prólogo en relación con la obra y sus *ornatos*. El primer autor, al parapetarse en su incompetencia y poltronería para no componer esas partes y comparar desventajosa, aunque irónicamente, su libro frente a las supuestas virtudes de otros que circulan, cede la palabra a un colaborador alterno y le transfiere el tratamiento irónico y el juicio crítico sobre las páginas ornamentales, con el fin de eludir su propia opinión y cualquier posible enfrentamiento con el lector. Así, el amigo es, en un sentido, anticipo del papel que desempeñará Cide Hamete Benengeli, a quien el primer autor de la historia cederá la responsabilidad de la autoría del libro.

A base de este recurso de la autoría bicéfala, el autor inicial empeña su palabra, engañosamente modesta, sólo por la obra literaria. En tanto que el amigo muerde el anzuelo, suelta la lengua y despliega, festivamente, un catálogo de procedimientos para subsanar "la pereza y la penuria de discurso" confesadas por el propio autor, inventario que el amigo desarrolla en la *argumentatio* con *confutatio*,<sup>57</sup> la cual ocupa más de la mitad de la extensión del prólogo. En su intervención, el colaborador ficticio se hará cargo de las convenciones al uso en relación con los textos ornamentales que enmarcan las obras literarias, y aunque el libro, según deseo del autor inicial, puede prescindir de dichos *ornatos*, su enumeración por parte del amigo, cumple con el propósito de rendir un irónico tributo a la necesidad de trivialidades eruditas de ciertos autores y lectores, lo que convierte al prólogo en un gesto de irreverencia hacia esas convenciones.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 98.

<sup>58</sup> "Il paragrafo appare quindi, osserva Mario Socrate, una contraffazione dell'*argumentatio*, una sua simulazione accentuatamente parodica [...]" *Ibidem*, p. 99.

La participación del amigo, autor no manifiesto, se desarrolla ante la vigilancia del lector y el malicioso retiro del autor inicial, en realidad, la complicidad de ambos, y constituye el primero de los frecuentes apartes que, a espaldas de sus protagonistas, en el cuerpo del relato, harán autores y narradores junto con el lector.

En la época, algunos de los *ornatos* corrían por cuenta del propio autor -la dedicatoria, el prólogo y todo el aparato erudito desplegado en acotaciones, anotaciones y nóminas de autores- y otros, los laudos -sonetos, epigramas y elogios-, a cargo de diferentes escritores, a los que el autor se los encargaba. El autor explícito, al negarse a usar el aparato erudito y atribuir los laudos de su libro a personajes del género caballeresco, juega de una manera paródica, a la vez que paradójica con los preliminares, usándolos y negándolos simultáneamente. Dicho prólogo para Mario Socrate es:

Un passaggio obligato, e non solo e non tanto per una legge d'uso, per una convenzione ormai regolata sulle norme retoriche e tradizionali del prologo ornamento e vestibolo; quanto piuttosto perché quel particolare libro lo richiedeva e in varie direzioni. Tutte, certo, referibili in partenza alle istanze cui rispondevano canonicamente i vari tipi del prologo -*commendatizio*, *relativo* (d'ingraziamento e di polemica), *argomentativo* (espositivo), fusi nel prologo *misto*, il tipo ibrido ormai prevalente-, ma proposte adesso in tal modo da doverle esorbitare, intenzionate per un libro di specie inedita, non ben catalogabile, per un'opera letteraria non seria, non colta, e per un rapporto con un lettore diverso, un pubblico da scegliere e rifondare. E inoltre col compito di presentare uno scrittore, Cervantes, [...] dopo tanti anni di silenzio e di oblio [...]<sup>59</sup>

Por su parte, Alberto Porqueras Mayo resalta la importancia de los preliminares durante el periodo estético en que el prólogo a la primera parte del *Quijote* fue redactado:

En el Manierismo lo accesorio, el adorno, lo periférico, pueden atraer la atención del espectador o lector para constituir, de hecho, un primer plano. El manierista quiere sorprender, deslumbrar por la extrañeza, hacer malabarismos con la paradoja. El

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

*ornato* (uno de los principios estéticos que originaron el prólogo) puede tener una importancia primigenia como juego literario.<sup>60</sup>

Por todo lo anterior, si el *Quijote*, *grosso modo*, es considerado una parodia a los libros de caballerías, el prólogo a la primera parte no lo es a los proemios de dichos libros, según parecería solicitar la coherencia con el relato, sino a la falsa escritura,<sup>61</sup> a aquellos *ornatos* prescindibles, apéndices superfluos de los libros -tanto las páginas preliminares como otro tipo de paratextos-, los que se convierten en los referentes textuales que cobran presencia en él a partir del juego intertextual característico de la parodia, la cual es la forma de recepción productiva por excelencia, esto es, un texto cuya lectura provoca la elaboración de otro con intención satírica.<sup>62</sup> La superposición de textos propia de la parodia requiere del lector, entonces, que efectúe constantemente una lectura bidimensional: la del texto parodiante y la del texto parodiado. Esto hace concluir a Celina S. de Cortázar que:

Si la parodia literaria no existe sin modelo, es preciso que el receptor conozca el modelo, base de la transformación paródica; y si la parodia se ejerce sobre los cánones de un género consagrado, el lector debe conocer las normas que lo rigen. Lector sabio, por supuesto [...]<sup>63</sup>

El diálogo irónico que se despliega entre autor y amigo produce, pues, un texto paródico en el que, a un tiempo, se desarman en su propio terreno las convenciones de la época y al

---

<sup>60</sup> Alberto Porqueras Mayo. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>61</sup> Cfr. Mario Socrate. *Op. cit.*, p.82.

<sup>62</sup> Más adelante, con base en el extenso y minucioso estudio que Gérard Genette dedica al tema en *Palimpsestos*, precisaremos el tipo de operación transtextual que hace Cervantes en este prólogo. Por el momento, el uso más tradicional del término *parodia* es suficiente para el fin que aquí perseguimos, el de poner de relieve el régimen irónico de este prólogo en relación con los ornatos de algunos libros.

<sup>63</sup> Celina S. de Cortázar. *Op. cit.*, p. 63. Sigo aquí a esta autora, quien considera la sátira y la parodia como modalidades de la ironía, las que diferencia por la calidad del referente: "mientras en la sátira el referente intratextual, el blanco sobre y contra el cual se ejerce, es la sociedad, o un tipo social, o un individuo determinado, en la parodia ese referente extratextual es otro texto literario, o un género tradicional, o ciertas convenciones literarias." *Op. cit.*, p. 62.

lector mismo, puesto que éste lee un prólogo que a la vez le escamotean, ya que está escrito a partir de su propia negación.<sup>64</sup>

Por otro lado, la tríada autor-libro-lector que funciona como estructura temática en la primera parte del prólogo, el *exordium*, es nuevamente el contenido del discurso del autor inicial en la *narratio*, cuando introduce al amigo *discreto y bien entendido*. No sólo en la enumeración de las deficiencias -en donde se describe a sí mismo como escritor a partir de algunos datos, aunque verídicos poco halagüeños,<sup>65</sup> como *autor olvidado*, viejo e inepto, al "antiguo legislador que llaman *vulgo*" y a la *leyenda* que presenta "seca como un esparto"-, sino en la descripción de las virtudes que tienen otros libros y al suyo le faltan -"como veo que están otros *libros* [...], que admiran a los *leyentes* y tienen a sus *autores* por hombres leídos, eruditos y elocuentes". (Los subrayados son míos)-. Esos *ornatos*, autoridades y autores de laudos que acompañan las obras de éstos, son justamente las carencias de *El ingenioso hidalgo*, confiesa el autor explícito.

En su discurso alternativo, el amigo se encargará de bordar, de recamar esas ausencias sobre el mismo tejido, el de la tríada autor, lector, libro. Por ello, no podemos menos que reconocer que la *narratio*, a cargo del autor manifiesto y la *argumentatio*, a cargo del simulado, se estructuran en espejo, aunque con valores opuestos entre sí. El autor inicial, junto con el lector al que invoca, les niegan a esos otros autores, a esos otros *leyentes* y a esos otros libros el reflejo de su imagen: espejo hueco que les devuelve el vacío. Aparente

---

<sup>64</sup> Según Carmen Escudero es, sin embargo, "un antiprólogo aparente, ya que, además de incluir una acerba crítica a una determinada forma de introducir una obra, cumple sobradamente con las funciones tradicionalmente asignadas a este subgénero literario." *Op. cit.*, p. 183.

<sup>65</sup> Estos datos, basados en la biografía de Miguel de Cervantes, permiten reconocer la presencia del *autor liminal*. En relación con este fenómeno, Charles Fresberg asevera que: "Thus, the narrator's self referential remarks clearly echo, or parareel, historical facts concerning the life of the actual *author*." *Op. cit.*, p. 220.

desnudez de recursos -historia "monda y desnuda"- ante el exceso de ropajes innecesarios con los que el amigo intenta envolver la obra

El prólogo al *Quijote* de 1605 está dirigido, por lo menos, a dos tipos de lector, a cada uno de los cuales el autor, por su parte, y el amigo, por la suya, les hacen una oferta distinta. Uno, el *desocupado lector* que convoca el autor al inicio, es una construcción suya, un nuevo lector -al que hace su aliado-, quien ha de estar dispuesto a descifrar la originalidad del planteamiento poético del prólogo y de la obra y de poner en entredicho el horizonte de expectativas<sup>66</sup> predominantes del momento. El segundo es el lector erudito, al que el amigo le brinda las convenciones del género que él espera encontrar, puesto que forman parte de sus hábitos como lector. El discurso del amigo dirigido a éste provoca -como ya lo adelantamos- la complicidad irónica del primer autor y de su lector aliado. Sin embargo, este último se percata de que el consejero del autor también está valiéndose del sarcasmo y que, en el fondo, los verdaderos burlados son los lectores que gustan de los accesorios ornamentales y los autores que los ponen con toda ceremonia delante de sus libros para su propio lucimiento.

¿Cuáles son, pues, las posibles intenciones del *autor implícito* al valerse de dos autores con distintas perspectivas, las cuales dotan al prólogo de una estructura dialógica? Pienso que el procedimiento de acudir a un primer autor que se autoproclama responsable de la autoría del prólogo y del libro, se inviste de algunos datos biográficos del escritor, a la vez que amenaza con el abandono de la historia de don Quijote en los archivos de la Mancha,

---

<sup>66</sup> "El concepto HORIZONTE DE EXPECTATIVAS cifra para nosotros el conjunto de ideas, opiniones, reglas y prejuicios que son determinantes en la actitud del lector real en el instante en que se enfrenta a un texto. El horizonte de expectativas (HE) se halla entonces en el contexto de la comunicación literaria, pero actúa decisivamente en la acogida del texto." Alberto Vital. *Op. cit.*, p. 24.

responde, en un sentido, a la intención de que ese autor inicial sea tomado por el lector como si fuera el propio Miguel de Cervantes, y en otro, a la de hacerlo pasar como historiador verdadero de las hazañas de un héroe real y, por lo tanto, como auténtico autor caballeresco. ¿Lo anterior autorizaría la ecuación Miguel de Cervantes=autor caballeresco? Me inclino a contestar que sí: el epígono y cimero.

Por otro lado, el recurso de presentar a un autor que confiesa su incapacidad como escritor y señala las deficiencias primero de su libro y después de su prólogo, al tiempo que magnifica otros libros con prólogos eruditos, obedece a la intención irónico-paródica ante ese tipo de publicaciones para dejar la mesa puesta a su interlocutor, quien se servirá con la cuchara grande en su intervención y acrecentará la ironía paródica.

La intención autorial del amigo, al manifestarse partidario del uso de todos los artificios presentes en los *ornatos* es, paradójicamente, descalificarlos y apuntar en dirección de los principios poéticos que han de regir la obra literaria, así como de la función que ella ha de cumplir ante diversos tipos de lectores. Al mismo tiempo, el hecho de que sea el amigo y no el autor manifiesto, quien declara que el propósito del libro en cuestión es combatir el género caballeresco, resulta un modo de librar a este último del peso crítico sobre este género y de otorgarle la libertad de actuar, cuando es conveniente, como uno de ellos, tanto en el prólogo como en el cuerpo de la narración. En otras palabras, en la postura de uno y otro con relación a los libros caballerescos, yace la ambivalencia que permea todo el libro con respecto a dicho género.

\*\*\*

## II.2. Las estrategias prologales

### La urdimbre conceptual del prólogo

Si hacemos un análisis del campo léxico de los elementos del circuito de la producción y la recepción presentes en el prólogo -autor, obra, lector-,<sup>67</sup> aparecen al menos dos tipos de esferas conceptuales encarnadas por los autores, que revelan tanto la naturaleza como la intención de este texto. Una, que llamaremos denotativa o referencial, en el sentido del discurso con el cual se comprometen los dialogantes y que depende del grado de apego a una realidad dada, ya extraliteraria, ya puesta a prueba en la obra misma, por lo que el discurso puede resultar verdadero o falso. La otra, virtual, se gesta a partir del deseo de alguno de los emisores, manifestado como propósito, consejo y aun amenaza. El inventario completo resulta muy extenso; por ello, en el siguiente párrafo ofrezco sólo algunos ejemplos con el fin de ilustrar su funcionamiento tanto en la primera como en la segunda parte del prólogo. Para concluir presentaré una síntesis de las imágenes de los tres elementos mencionados que se desprenden de las intervenciones de cada uno de los interlocutores y señalaré en qué esfera conceptual se ubican.

Cuando el autor del prólogo ante su lector dice de sí mismo que su ingenio es "estéril y mal cultivado", su discurso es denotativo, aunque engañoso en su designación, ya que el autor/Cervantes, tanto en la obra como en el prólogo, probará con relación a su ingenio, justamente lo contrario.<sup>68</sup> El desocupado, carísimo y suave lector al que está dirigido el

---

<sup>67</sup> Véase el trabajo que hace Mario Socrate sobre "il triplice rapporto autore-libro-lettore", en donde se evidencian dos series opuestas, las cuales tienen como consecuencia que: "I due tipi di rapporto vengono a opporre, così, emblematicamente, col loro arroccamento di valori, letteratura a letteratura, cultura a cultura [...]" *Op. cit.*, p. 97.

<sup>68</sup> "Una y otra vez, escribe Edward C. Riley, Cervantes tiene la precaución de desarmar a sus posibles críticos siendo él el primero en criticarse." Este artificio está en concordancia con la recomendación de Aristóteles en la *Retórica* (trad. A. Tovar, Madrid, 1953, III, VII, p. 193.), citada por el mismo Riley: "Un remedio contra todo exceso es el conocidísimo: es preciso que uno mismo se haga

prólogo, a la vez que libre -ni amigo ni pariente de don Quijote- es, como ya adelantamos, implícito, dado que es una construcción del autor; aunque el real, el que pone el libro ante sus ojos, se sentirá interpelado por la referencialidad de los epítetos que le dirige el autor. Si éste alude al libro de manera claramente referencial con la metáfora "hijo del entendimiento", lo que dice a continuación pertenece al reino de la virtualidad por ser el producto de un deseo: "fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse".

Del conjunto de conceptos vertidos por el autor inicial con relación a sí mismo y al libro, se deriva una imagen engañosamente devaluada.<sup>69</sup> Las virtudes del libro forman parte de la esfera virtual, puesto que son resultado del deseo de su autor, en tanto él mismo se compromete con la denotación de los defectos de su obra. Ninguno de estos juegos, cuyo propósito es irónico, utiliza cuando construye la imagen del lector, el único integrante de la tríada cuya referencia resulta positiva y verdadera, sin asomo de ironía, puesto que de él espera su complicidad en cuanto a una recepción inteligente de la obra.

Al mencionar la ausencia de prólogo y de laudos en su libro, el autor manifiesto lo hace de modo denotativo aunque engañoso, ya que lo que el lector está leyendo es justamente un prólogo, así como después se encontrará con los poemas laudatorios negados. Más adelante, cuando habla de otros autores que escriben libros con ornatos, citas de autoridades y laudos firmados por personajes prominentes, la ironía que ha empezado a despuntar sube de grado. Su discurso resulta sarcástico porque el autor ya logró invertir de

---

adelantándose las críticas, porque parece que habla con verdad cuanto no le pasa desapercibido lo que hace." *Op. cit.*, p. 55. Es importante subrayar la intención del engaño recomendado por Aristóteles en función de evitar la crítica.

<sup>69</sup> Jean Canavaggio comenta que: "[...] al mencionar irónicamente su propia incapacidad, el prologuista se vale de su consabida modestia para mejor diferenciarse de las llamadas 'personas doctas,' reivindicando su originalidad con una destreza que nos lleva mucho más allá del mero *locus rethoricus*." "Cervantes en primera persona", p. 39.



signo lo que ha venido asegurando. El juego irónico surge, en primera instancia, del *contraste entre lo engañoso de la propia imagen deficiente, así como de la de su libro, y la imagen supuestamente sin tacha que esboza de otros autores y de sus libros*. Ya que los ornatos es el asunto específico al cual está dedicado el prólogo, la mordacidad se desata cuando llega a ese tema. La importancia de que los dota crece al punto de que su ausencia amenaza la publicación de la historia de don Quijote. El engaño hiperbólico contenido en la bravata provoca que el argumento caiga por su peso, equivalente paradójico a la pesantez del libro que el lector sostiene en las manos.

El amigo en su intervención continúa el juego de signos invertidos y construye una imagen poco halagüeña del autor manifiesto. Los consejos con que lo regala inciden, por su propia naturaleza, en el campo de la virtualidad y su calidad hiperbólica acrecienta la ironía. Un ejemplo es la exhortación al autor a que escriba él mismo los laudos y los haga pasar como si fueran del Preste Juan de Indias y del Emperador de Trapisonda, personajes legendarios y proverbiales, de supuesta importancia mayor que los "duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos", dispuestos a redactar poemas para los libros de otros autores, y desde luego mejor opción que los "dos o tres oficiales amigos" propuestos por el autor inicial. Las indicaciones del amigo se encaminan a que éste sepa poner citas en latín, pueda recurrir a autoridades, maneje temas divinos y humanos, libros, personajes ejemplares, para que pase por gramático y erudito. Todas estas prácticas, inútiles, falsas y huecas, a nadie le importan, excepto a algunos pedantes y bachilleres, e impresionarán a unos cuantos simples, sus receptores idóneos, a los cuales el amigo pretende irónicamente satisfacer con sus consejos.

Del conjunto de imágenes parciales que arroja el análisis anterior -lo que el autor explícito y el amigo dicen de los miembros del circuito producción-recepción-, se afina con mayor nitidez la traza del prólogo al *Quijote* de 1605. Al estar su discurso montado básicamente en dos esferas conceptuales, la denotativa engañosa y la virtual, el prólogo se niega sustento a sí mismo. Su ser reside, por un lado, en la falsedad y, por otro, en la promesa de una existencia que aún no es, puesto que tiene vida sólo en el deseo del autor y en las buenas intenciones de los consejos del amigo. A textos ornamentales superfluos, Cervantes responde con uno insustancial en su contenido.

En oposición, los ornatos sí poseen una existencia, una realidad textual, aunque negada en el discurso. El autor manifiesto, a pesar de los remilgos, escribe el prólogo. En cuanto a los laudos, asimismo paródicos, además de extemporáneos y obviamente apócrifos, están firmados la mayor parte de ellos, por una serie de notables personajes de los libros de caballerías que, aunque ficticios y más antiguos, resultan ser también lectores de la historia de don Quijote,<sup>70</sup> a quien reciben -al igual que Montesinos en la cueva- como a uno de su linaje.

Por su parte, la vida del libro mismo depende de la capacidad y la voluntad de quien se declara su autor para componer el prólogo, asunto que se resuelve gracias a la ayuda del amigo. De no haber encontrado el primer autor una fórmula adecuada y a un consejero tan

---

<sup>70</sup> Estos personajes son Urganda la Desconocida, personaje del *Amadís de Gaula*; Amadís de Gaula, Don Belianis de Grecia; la Señora Oriana, amada de Amadís; Gandalín, escudero de Amadís; un Donoso Poeta Entreverado, identificado con Castillo Solórzano (1584-1648), éste sí contemporáneo de Cervantes (ver nota 3 de p. 193 de la edición de Aguilar); Orlando Furioso, el Caballero del Febo, Solisdán, y Babioca que entabla diálogo con Rocinante. Como la más sutil de las ironías, resultan ser los dos caballos los autores del mejor de los sonetos. Por otro lado, Américo Castro opina sobre estos sonetos sin tener en cuenta la intención satírico-paródica de dichos preliminares: "Cervantes tomó posturas algo forzadas, faltas de aire desenvuelto. Ningún libro serio (y éste lo era a pesar de todo, especialmente para su autor) había aparecido encuadrado en poesías grotescas y sarcásticas, con alusiones recónditas a personas, junto con juicios tan sutiles como el de la *Celestina*", *Op. cit.*, p. 266.

idóneo, la historia del señor don Quijote dormiría también en el universo de la virtualidad -los archivos de la Mancha-, en espera del autor que "le adorne de tantas cosas como le faltan".

El complejo juego autorial propuesto en el prólogo, a saber: la duplicidad de autores, el manifiesto y el simulado; la existencia de un historiador ficticio, identificado con el autor manifiesto, que supuestamente compondrá una historia verdadera; la aparición de un colaborador, el amigo, cuya participación motiva que el autor explícito no deje abandonadas las hazañas del héroe en la oscuridad de unos legajos y, como consecuencia, que se active el mecanismo de la escritura, y, finalmente, la probabilidad de otro autor, virtual, que pudiera escribir la historia si el historiador en cuestión no hubiera podido resolver con la ayuda del amigo los tropiezos suscitados en el prólogo; el conjunto de estos artificios contienen la semilla que preñará el sistema autorial y narrativo del *Quijote* de 1605.

\*\*\*

### **El entramado intertextual: Lope de Vega, Erasmo, el Pinciano**

En todo intertexto se presenta una relación entre un texto determinado y otros textos leídos o escuchados. Según Sklovski, cuando un autor da cabida a la "influencia" -aquel vocablo antiguo con el que se designaba el fenómeno que hoy se identifica con el de intertextualidad- "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar."<sup>71</sup>

Dicha estrategia, presente en el prólogo que venimos analizando, nos interesa aquí porque da cabida en el texto a un modo de recepción productiva<sup>72</sup> de textos de igual género;

---

<sup>71</sup> Citado en Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 269.

<sup>72</sup> Maria Moog-Grünwald diferencia tres tipos de recepción: "1. La *recepción pasiva* por la amplia masa de lectores, la "mayoría silenciosa" (Ehrismann, 1974, 125) [...] 2. La *recepción reproductiva* mediante la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más, que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria ("de un objeto primario de recepción", Link, 1976, 89.). 3. La *recepción productiva* por literatos y poetas que, estimulados e influidos por

a la vez, porque responde a una intención del *autor implícito*, la cual, por lo pronto, ciertamente, es la de *contaminar* el prólogo, paradójicamente, para depurarlo de las mismas prácticas textuales que en él convoca y, además, porque permite no sólo que se explicita una opción poética contraria a la del texto parodiado, sino que se vislumbren las antipatías del autor empírico por su famoso rival literario. Autor, texto, lector, nuevamente involucrados, aunque ahora el autor del prólogo de 1605 es lector crítico de otro texto del que se vale para construir el suyo propio y entregarlo reelaborado a sus lectores.

Cuando el autor manifiesto del prólogo a *El ingenioso hidalgo* -en un ejercicio que también es metalingüístico- menciona la lista de adornos que poseen otras obras y a la suya le faltan, se refiere en general a ese tipo de convenciones y, en particular, a las cultivadas por Lope de Vega, especialmente en *El peregrino en su patria*, libro publicado en 1604, cuando, concluido el *Quijote*, Cervantes se disponía a escribir su prólogo. La alusión en él a los excesos de ciertas prácticas ornamentales sin nombrar directamente a quien las ejerce, transfiere al lector la responsabilidad y la tarea de identificar al supuesto autor de dichos procedimientos, principal blanco de Cervantes. Emilio Orozco Díaz, al comparar las obras narrativas de Cervantes y de Lope -ambas con una estructura que congrega diversos géneros literarios-, estima que la de este último:

Estéticamente respondía en el fondo a una misma concepción del clasicismo manierista, de estructura abierta pluritemática y multiforme, pero simple y forzada en la articulación y engarce de sus elementos, sin unidad compositiva y en la que no se lograba mantener el interés del lector.<sup>73</sup>

---

determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte. "Investigación de las influencias y de la recepción", en Dietrich Rall (comp.), *Op. cit.*, p. 255.

<sup>73</sup> Emilio Orozco Díaz. *Cervantes y la novela del Barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, Universidad de Granada, 1992, p. 90. Márquez Villanueva juzga que "La ficción bizantina *El peregrino en su patria* hoy parece como escrita adrede para marcar respecto al *Quijote* una distancia de siglos. Cervantes pasa a la ofensiva para anegar en ridículo el concepto de la ficción erudita." Citado en *Idem*. Por su parte, Luis Astrana Marín identifica cada una de las alusiones del prólogo del

Uno de los referentes que componen el entramado intertextual del prólogo cervantino, es una carta escrita por Lope en 1604 al duque de Sessa -quien la puso en circulación en los medios literarios de Valladolid-, en la que el Fénix, además de calificar a Cervantes de mal poeta, afirma que no hay ninguno "tan necio que alabe a don Quijote",<sup>74</sup> o sea, que esté dispuesto a escribir algún poema laudatorio que aparezca en los preliminares de la obra, pronta a publicarse, a sabiendas de que *El peregrino* verá la luz pública con una buena colección de ellos, firmados por personajes importantes de la escena cultural sevillana.

La respuesta literaria del autor del *Quijote* al comentario de Lope y a las murmuraciones que despertó en el mundo cultural, son los poemas apócrifos que presiden su libro, los que, además de cumplir burlescamente con esa carencia, hacen mofa algunos de ellos de la vanidad del Fénix manifiesta en el escudo y el emblema que aparecen en la portada de su última publicación.<sup>75</sup>

El otro referente textual es el prólogo a *El peregrino en su patria*. En él, Lope de Vega trata el tema de la envidia, de la cual su copiosa producción dramática es el objeto: "ducientas y treinta comedias",<sup>76</sup> enlistadas por él en el prólogo que acompaña la edición de 1604. De los

---

*Quijote* I en pasajes concretos de algunas obras de Lope: *El peregrino en su patria*, la *Arcadia*, el *Isiádro* y *La hermosura de Angélica*. Cfr. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, t. 5, pp. 592-595.

<sup>74</sup> La "alusión a la novela ha de entenderse, según Orozco Díaz, en el sentido de que no había poetas tan necios que estuvieran dispuestos a escribir sonetos o composiciones de alabanza que figurasen en los preliminares de la edición del *Quijote*." "Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional", en *Op. cit.*, p. 91. La información sobre la relación entre Cervantes y Lope proviene de este ensayo.

<sup>75</sup> Los elogios, según Socrate, "mimano in libertà caricaturale i preliminari letterari convenzionalizzati, e congiuntamente presentano e ripresentano il libro e i suoi eroi nella testimonianza prosopopeica dei loro rispettivi prototipi in comico, dando luogo a un nuovo risvolto parodico, a cominciare dai versi *de cabo roto* di Urganda La Desconocida, dedicati *Al Libro*, che altro non sono se non un 'prologo diretto al libro' travestito, carico di veleni antilopiani, che fa parodia del *prólogo ajeno* echeggiando per allusioni e oscurità il linguaggio cifratamente pitonesco della profetica maga dell'*Amadís*." *Op. cit.*, p. 83.

<sup>76</sup> Lope de Vega y Carpio. Prólogo a *El peregrino en su patria*, ed., intr. y notas Juan Bautista Avalle Arce, Madrid: Castalia, 1973, p. 63.

excesos cometidos por Lope aquí y en las demás páginas preliminares de *El peregrino*, da cuenta el autor del prólogo al *Quijote* en su mención irónica a todos ellos.

La diferencia entre ambos prólogos son las estrategias textuales de que se valen uno y otro autor, ya sea para distanciarse o, al contrario, para poner en el centro de atención las emociones despertadas por sus rivales, que en el caso de Lope son Góngora y Cervantes. En el de *El peregrino*, el autor implícito carece de distancia del autor real y queda sujeto a sus humanas pasiones. La intención del texto no es presentar al lector la obra que se ofrece, sino la de que sirva a los propósitos belicosos y arrogantes del propio Lope. Dichas intenciones son evidenciadas con desenfado por el autor mediante los recursos literarios que utiliza. Se apoya en el prestigio de autores clásicos, plagando de citas latinas el prólogo; descalifica a sus críticos asegurando que actúan por envidia, por malicia o por ignorancia, y da pruebas de su inmensa producción dramática y de la fama de que goza por medio de la larga lista de sus comedias. Con todo ello provoca el alejamiento del lector y no logra captar la simpatía de éste en favor de su causa.

Intrigante, presuntuoso, solemne y torpemente ingenuo por hacer esta auto-promoción y este ataque frontal, Lope -aquí hablo, conscientemente, de los autores como estrategias literarios- es presa fácil de la maliciosa y astuta pluma de Cervantes quien, al ficcionalizar la autoría de su prólogo y enumerar por delante, con ironía,<sup>77</sup> las deficiencias del libro que presenta y las de su autor, con el ánimo de hacer resaltar la soberbia del rival, logra la distancia crítica ausente en el texto de Lope de Vega -de quien censura sus prácticas literarias, no sus actos como persona- y con ello consigue incitar la simpatía del lector. De este modo, el contraste -magnificado por medio de la hipérbole- entre las carencias del autor

---

<sup>77</sup> E. C. Riley afirma que "[...] en lo relativo a opiniones y juicios [Cervantes] necesitaba una fuerza unificativa. Fuerza que encontró en la ironía." *Op. cit.*, p. 59.

del prólogo cervantino y las de su libro, y la grandeza de los doctos y la de sus obras -"tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos"-, establece la paradoja -"la opinión contraria a la opinión", como la conciben los franceses-<sup>78</sup> y, en la mente del lector, como consecuencia, despierta la suspicacia por la verdad de los extremos contrastados, o mejor dicho, provoca la inversión del valor expuesto de uno y otro.<sup>79</sup>

A la vez, lo que se juega entre Cervantes y Lope en sus respectivos prólogos, es el prestigio de la tradición humanista -como horizonte de expectativas-, presente de manera explícita por medio de las citas en latín de múltiples autores clásicos -culto llevado al extremo en el caso del firmado por Lope<sup>80</sup> y motivo de la burla cervantina-, frente a la recreación, en el de Cervantes, de una literatura romance,<sup>81</sup> de diverso origen al de las fuentes clásicas -la de los libros de caballerías del siglo XVI, entre otras-<sup>82</sup>, "una genealogía

---

<sup>78</sup> Ver Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 387.

<sup>79</sup> "[...] il prologo per sua strategia, ira attacco e difesa per quel libro solitario, e pesantemente diffamato dall'alto già prima, verosimilmente, della sua pubblicazione, non poteva che esporre e offrire se stesso a garanzia contro ogni prevenzione e diffida, muovendo dalla qualità dell'opera, dalla sua 'rara invención', per riprodurla in quella sede, prefigurandola a viatico del lettore, cifrandola [...] nell'invenzione prologale a presentazione e prelibazione insieme del romanzo." Mario Socrate. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>80</sup> "Amor a la Antigüedad, culto de la sabiduría, desprecio del vulgo ignorante, ahí tenemos los rasgos más sobresalientes del humanismo renacentista, señala Jean-François Canavaggio, y añade: [...] Este humanismo también ha tenido sus defectos -afición al saber libresco, exagerado dogmatismo- [...] En una época en que pululan en Madrid los productores de mercancía literaria constantemente sumidos en la intoxicación colectiva de las Academias, Cervantes como Pinciano saben marcar el corte entre el verdadero humanismo y la hueca erudición." "Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", *Anales cervantinos*, 7, 1958, p. 47

<sup>81</sup> Nuevamente Canavaggio comenta que: "La preceptiva del Segundo Renacimiento coincide [...] con un momento decisivo de la historia de la lengua, el de los principios de la contienda entre el romance y el latín. Aunque la tradición medieval mantiene todavía el empleo del latín en las obras doctrinales, aunque el humanismo sigue aspirando a resucitar el latín elegante de Cicerón, la exaltación nacionalista de los tiempos del Emperador junto a la exaltación renacentista de la Naturaleza en sus productos más espontáneos ha empezado ya a rehabilitar el cultivo de las lenguas vulgares." *Ibidem*, p. 40.

<sup>82</sup> Lo que hoy conocemos como novela, género narrativo moderno que existió escasamente en la Antigüedad, careció de una teoría específica, ya que heredó los principios teóricos de los tratados de Poética, derivados de las doctrinas aristotélicas, conocidas en Italia desde comienzos del siglo XVI y difundidas en España principalmente por Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596). La primera traducción española de la *Poética* de Aristóteles fue hecha hasta 1626. *Cfr.* Edward C. Riley. *Op. cit.*, p. 15 y ss.

literaria antihonrosa, al menos sobre el papel, desvinculada de normas, autores y preceptos clásicos", como la califica Óscar L. Ayala Flores.<sup>83</sup>

Dadas su capacidad de invención como escritor y su interés por renovar las formas de la prosa narrativa de origen romance -que en el caso de Cervantes no exceptúa el respeto a la tradición de la Antigüedad clásica<sup>84</sup>-, el autor del *Quijote* logra en su prólogo y en la propia obra, un verdadero ejercicio de recepción productiva, un genuino trabajo de multiplicidad textual y genérica, así como de intertextualidad, a cambio de la práctica reproductora de citas latinas que obtiene Lope de Vega en la introducción a su *Peregrino*

Además, en cuanto al tono de cada uno de los prólogos, a la solemnidad y veneración con que Lope de Vega trata a sus mentores literarios, Cervantes opone la ironía, la distancia crítico-lúdica de todo tipo de modelos en latín y en lenguas romances. Aquí yacería la alternativa cervantina al horizonte de expectativas creado por la tendencia humanista -en esos momentos ya desgastada- al comentario, a la traducción y a la imitación -la *imitatio*- de los clásicos; sería la propuesta creativa y vital del autor del *Quijote* "contra el exagerado antiquizar".<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Óscar L. Ayala Flores. "Elementos de prólogo picaresco en el Prólogo I al *Quijote*", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 nov-1-2 dic., 1988), Barcelona: Anthropos, 1990, p. 187. En la Italia renacentista se originó una disputa al respecto entre Ariosto y Torcuato Tasso. "Para los admiradores de Ariosto -observa Edwin Williamson-, la ficción caballeresca era *sui generis* y no podía criticarse desde el punto de vista clásico. Por su parte, Torcuato Tasso y sus partidarios consideraban que los libros de caballerías eran imitaciones modernas y degeneradas de la antigua epopeya, y tenían que ser refinados de acuerdo con los principios aristotélicos." *Op. cit.*, p. 115.

<sup>84</sup> "Las alusiones de los antiguos en las obras de Cervantes muestran que compartía el respeto general hacia ellos, asegura Edward C. Riley. Pero al mismo tiempo se burlaba de este respeto cuando era excesivo o falso. El culto de que hace objeto Don Quijote a la autoridad caballeresca es una parodia benévola de todo el procedimiento." *Op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>85</sup> María Moog-Grünwald. *Op. cit.*, p. 258. Para un desarrollo de las formas de recepción a partir de la Edad Media, ver especialmente el inciso 3. "Formas y modos de la recepción productiva", pp. 255-562.



Las anteriores serían, en consecuencia, algunas de las más importantes y novedosas ofertas poéticas que Cervantes brinda a su lector en el *Quijote*, así como de las más abiertas rupturas con ese tipo de convenciones todavía vigentes en ciertas producciones literarias del momento.

La observancia de ese horizonte de expectativas por parte de Lope en su *Peregrino* queda satirizada y, así, desbordada por los consejos que el amigo da al autor del prólogo. Si éste contempla esos usos literarios prestigiosos como una aspiración que se declara incapaz de cumplir, el amigo hace ostentación de su dominio y despliega un derroche de recursos triviales -inspirados, de manera notoria, en las prácticas lopistas- supuestamente útiles para resolver el problema, convenciones que antes de retirarse él también descalifica como poco eficaces, librando al autor, primero, por medio de su juego irónico y, al final, con su último discurso, a presentar su obra honestamente al que la lee. Así, en este momento, coincide con el deseo que el autor le había manifestado al lector de entregarle la obra "monda y desnuda". Lo que se esconde detrás de esta maniobra es ganar la opinión de quien lee en contra de las estrategias de la ostentación erudita para que, al reírse de ellas en complicidad con el autor manifiesto, dé su anuencia a la propuesta poética de la obra que se le presenta, la cual bien puede prescindir de esos elementos accesorios.

Por otra parte, según un estudio de Antonio Vilanova, la composición de este prólogo también tiene como referente textual el *Moriae Encomium* de Erasmo. Esta superposición de textos -los de Lope y el de Erasmo-, en donde los procedimientos censurados por el último -"las poesías encomiásticas con que los escritores de su tiempo gustaban de prodigarse hiperbólicos elogios", "la alegre despreocupación e inconsciencia que [...] caracterizan al escritor ignorante y necio", "la presunción y vanagloria que supone procurarse poesías

encomiásticas hechas por encargo, escritas por grandes señores, poetas celebérrimos o escritores a sueldo, con el exclusivo objeto de satisfacer la propia vanidad", la "impostura o superchería literaria que pretende hacer pasar las obras ajenas como propias y las propias como ajenas", "los títulos extraordinarios que los modernos autores adjudican a sus obras", "la vana erudición y pedantería de los retóricos de su tiempo", "la ridícula pedantería que supone citar sin ton ni son frases latinas y palabras griegas traídas por los pelos, aunque no vengan a cuento, para alardear de erudición y saber", con el propósito de "suscitar la admiración de los ignorantes y dar un aire de autoridad al libro", según las resume el estudioso cervantista-<sup>86</sup>, muchos de ellos corren parejas con los usados por Lope de Vega y son parodiados en el prólogo de distinta manera por el autor manifiesto y por el amigo con el fin de evidenciar al adversario entre los escritores devotos de la Estulticia.

Charles Presberg, por su parte, establece las analogías del prólogo de Cervantes con el *Elogio de la locura* desde una perspectiva teórica. Cervantes, dice el crítico, rechaza la separación artificial de lo que podría ser considerado "teoría" -lo que los humanistas llamarían "filosofía"- de la poesía -o ficción- y de la retórica. La ficción cervantina en forma de prólogo o su prólogo en forma de ficción, no es menos ficticia ni menos teórica o filosófica ni menos seria y cómica que el *Elogio* de Erasmo. El trazo genealógico de su prólogo-diálogo proviene de los *Coloquios* del de Rotterdam y se remonta a los diálogos de Platón, igualmente ficticios.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Antonio Vilanova. *Op. cit.*, pp. 427-433.

<sup>87</sup> *Cfr.* Charles Presberg. *Op. cit.*, pp. 236-238. Por su parte, Mario Socrate también observa que: "Salira subito in primo piano, allora, il suo aspetto di parodia del dialogo precettistico retorico, per giunta svolto in attrito coi moduli convenuti del prologo precettistico dottrinario." Asimismo, para el crítico italiano, "É una operazione maieutica quella che se simula nel dialogo [...]" *Op. cit.*, pp. 84 y 85.

Asimismo, la pieza cervantina se acerca a la *Filosofía antigua poética* de su contemporáneo Alonso López Pinciano en varios de los recursos, ya que se trata éste de un trabajo ficticio-teórico con base en un supuesto diálogo que un personaje, surrogado del autor -que recibe el nombre de el Pinciano- sostiene con dos compañeros. Al igual que el del prólogo cervantino, el Pinciano es y no es el autor. Su función, asimismo, es la de plantear preguntas a sus interlocutores, quienes las contestan, dejando al lector el juicio definitivo. Si de autoridades se trata, Cervantes elige las suyas, aunque las mantiene ocultas por elegancia literaria, así como por protección ideológica -sobre todo en el caso de Erasmo-. Prefiere el enmascaramiento de sus referentes textuales a la burda exhibición erudita.

Las sentencias en latín que el amigo recomienda al autor que cite en las márgenes de su libro como parte de su irónica propuesta, también forman parte del tejido intertextual y metalingüístico del prólogo. Ellas, además de las intenciones arriba señaladas, pueden ser leídas en conjunto y dentro del cruce de textos en cuestión, como otro más de los mensajes cifrados a Lope y a sus seguidores. El orden en que aparecen en el prólogo es el siguiente:<sup>88</sup> "No existe bastante oro para pagar la libertad" (Gualterus Anglicus, s. XII, *De cane et Lupo*), "La pálida muerte con pie de igual pujanza bate la choza del pobre y las torres de los reyes" (Horacio. *Odas*, I, vs. 4), "Y yo os digo: amad a vuestros enemigos" (Mateo, 5,44), "Del corazón salen los malos pensamientos" (Mateo, 15,19), "Mientras seas feliz contarás con muchos amigos: pero si el tiempo se nubla te quedarás solo" (Ovidio *Tristia*, I, elegía 9, vss. 5-6, dístico atribuido burlescamente por el autor a Catón).

---

<sup>88</sup> Uso la traducción al español con el fin de que aparezca con la mayor claridad la intención que pretendo descubrir en dichas sentencias. La tomo de la edición del *Quijote* hecha por Luis Andrés Murillo, así como el origen que el mencionado editor da a dichas sentencias.

Tres de las anteriores sentencias ponen énfasis en la precariedad y la fugacidad de los bienes del mundo: el oro, el poder y el éxito social, beneficios de los que gozó Lope de Vega y de los que careció –o tal vez a los que renunció– Cervantes, y que de manera implícita el *Fénix* hace gala de ellos en su prólogo a *El peregrino*. En tanto que las dos citas evangélicas pueden referirse, una a que los enemigos que juzgan a Lope, según el *Fénix*, por envidia, malicia o ignorancia, no son más que figuraciones, malos pensamientos nacidos en el corazón del propio escritor. En tanto que la otra máxima cristiana podría operar como una invitación a éste para que llene de amor su corazón con el fin de que logre desterrar esos malos pensamientos. Quizá la presencia de estas citas latinas en boca del amigo tenga, además, la intención de demostrar que las autoridades clásicas y evangélicas tienen un peso mayor que el de la vanagloria de la erudición que ostenta Lope de Vega en su prólogo.

\*\*\*

### **La relación paródica**

Si tomamos en cuenta los criterios y la redefinición de términos –especialmente de *parodia*–, propuestos por Gérard Genette en *Palimpsestos*,<sup>89</sup> podríamos repensar el trabajo transtextual realizado por Cervantes en su prólogo –en este caso, el hipertexto– en relación con el de *El peregrino en su patria*, el hipotexto.<sup>90</sup> El régimen del prólogo en cuestión abarca la amplia gama que va de lo humorístico, pasando por lo lúdico y lo irónico hasta alcanzar lo satírico y lo sarcástico. La sátira se dirige, en particular, al mencionado referente textual, el prólogo a *El peregrino*. Es, bien vista, la función principal de la intervención del amigo

---

<sup>89</sup> Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.

<sup>90</sup> Hago uso de estos términos para respetar la propuesta de Genette en su conjunto. Sin embargo, los prefijos griegos *hiper* ("que significa superioridad o exceso") e *hipo* ("que significa inferioridad o subordinación", según el *Diccionario de la Real Academia Española*), desvirtúan, a mi entender, la naturaleza de la relación transtextual. No hay un texto superior y otro inferior, ni tampoco uno se subordina al otro.

En cuanto a la relación que establece el texto parodiante con el texto originario, habría que tomar en cuenta las diferencias estructurales que señala Genette entre los estatutos transtextuales, los que pueden operar, bien por transformación del texto, bien por imitación de estilo. El significado tradicional -amplio y confuso- de *parodia* queda reducido por el teórico francés a la práctica hipertextual de régimen lúdico, cuya relación con el hipotexto es transformativa: "la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación". El *travestimento* es "la transformación estilística con función degradante", esto es satírica. La "imitación satírica [*charge*] (y no *parodia* [...]) [es] el pastiche satírico". Y "simplemente *pastiche* [es] la imitación de un estilo sin función satírica".<sup>91</sup>

Tenemos ahora enfrente la tarea de deslindar, sobre los presupuestos genettianos, el ejercicio intertextual activado en el prólogo al *Quijote* de 1605 en relación con el prólogo a *El peregrino*, no sin olvidar, como menciona el propio Genette, que en general las fronteras en la actividad transtextual no son precisas, y que las prácticas lejos están de ajustarse a un modelo predeterminado, como lo sugiere el propio estudio de Genette y aquí lo hago explícito.

Es claro que lo que el *autor implícito* del prólogo al *Quijote* pretende por medio de los autores que en él dialogan, es más satirizar un estilo usado en un determinado género que transformar lúdicamente el texto mismo, o sea, parodiarlo, en sentido estricto. El objeto a ironizar aquí son las maneras textuales del prólogo a *El peregrino*, presentes de forma explícita como motivos temáticos en el cervantino. Es en este plano, en el temático, en

---

<sup>91</sup> Gérard Genette. *Palimpsestos*, pp. 37-38. Cfr. el cuadro de p. 41. Sin desconocer las anteriores precisiones, aunque con el deseo de no desechar por completo el uso tradicional de los términos *parodia* y *parodiar* que hasta aquí habíamos venido utilizando, seguiremos aplicándolos, en sentido amplio, a toda práctica transtextual, ya sea de transformación o de imitación y cuya función sea lúdica o satírica. En tanto que, cuando se imponga un uso puntual de cualquiera de ellos, acudiremos a las distinciones formuladas por Genette.

donde es evidenciado el estilo de Lope. Dicho en otras palabras, las prácticas textuales lopistas son materia de un comentario metalingüístico, irónico, por parte de los autores del prólogo al *Quijote* I.

Por su cuenta, el amigo imita, igualmente con ironía, el uso prolijo de citas en latín en el prólogo lopista, aunque resguardando de su alcance el significado profundo de los textos clásicos y bíblicos (*Cfr. supra*, pp. 126-127). Únicamente aquí se produce en sentido estricto la imitación. Se trata no sólo de ejercer la ironía con respecto a un texto concreto, sino con respecto a las prácticas textuales de un determinado género, en este caso, el prólogo. Es, entonces, una imitación satírica (*charge*),<sup>92</sup> según la terminología de Genette. Quien la realiza, se apodera de un estilo más que de un texto:

[...] su blanco es un estilo y los motivos temáticos que implica (el concepto de estilo deber [*sic*] ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una *manera*, tanto en el plano temático como en el plano formal); el texto que el imitador elabora o improvisa sobre este patrón no es para él más que un medio de actualización -y eventualmente de irrisión-.

Y más adelante completa el teórico francés:

Sólo podemos imitarlo [un texto] indirectamente, practicando su idiolecto [sus rasgos estilísticos y temáticos propios] en otro texto, idiolecto que sólo puede deducirse si se trata el texto como un modelo, esto es, como un género.<sup>93</sup>

La fórmula que mejor se ajustaría a la práctica satírica del prólogo cervantino en relación con el del *El peregrino*, es la de la descripción -en este caso con mayor presencia que la imitación- de un estilo como una lengua artificial.<sup>94</sup> Descripción crítica del estilo de un autor,

---

<sup>92</sup> El traductor al texto en castellano aclara en nota que el término más próximo para *charge* es *caricatura*, aunque para Genette caricatura posee "unas connotaciones gráficas ajenas al concepto de *charge*". *Ibidem*, p. 516.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp.100 y 103.

<sup>94</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 112.

a la vez que imitación activa: "crítica en acción", "pereza de hacer crítica literaria, placer de hacer crítica en acción", según se expresa Ramón Fernández de su propio trabajo.<sup>95</sup>

Miguel de Cervantes, formado principalmente en la poética aristotélica conocida por él a través del Pinciano y otros autores renacentistas italianos y españoles,<sup>96</sup> hereda por medio de esa tradición la conciencia clásica de estilo, la cual, según Genette, percibe mejor los rasgos estilísticos o temáticos de género que los rasgos individuales de determinado autor, "que no están señalados en ninguna parte del canon poético".<sup>97</sup> Sin embargo, en el caso que nos ocupa, no es posible dejar de apreciar que, si bien, en su prólogo hace mofa de ciertas prácticas estilísticas generalizadas entre algunos de sus contemporáneos, es la conciencia de unos rasgos individuales, correspondientes al estilo de un determinado escritor, la que está actuando también en su texto. Así como tampoco hay que pasar por alto el hecho de que "la práctica caricaturesca se acompaña casi siempre, por vía paratextual (prefacios, notas, entrevistas, etc.) de un comentario encargado de poner los puntos sobre las íes."<sup>98</sup>

En cuanto al receptor, Lope dirige su narración en prosa, de claro gusto manierista, a un público docto, a quien quería admirar con un alarde de acumulación de géneros narrativos, poéticos, dramáticos y con profusión de citas y referencias de la antigüedad clásica. En su respuesta, el autor manifiesto del prólogo cervantino alude a esta preocupación de su adversario por el receptor culto de su obra, cuando se refiere a esos "otros libros", cuya norma a seguir es el uso de sentencias de los grandes filósofos clásicos, y a la admiración y la opinión de los "leyentes" que "tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y

---

<sup>95</sup> Carta a Robert Dreyfus del 18 de marzo de 1908, citado en *Ibidem*, p. 127.

<sup>96</sup> Cfr. Edward C. Riley. "Cervantes y la teoría literaria de su tiempo", en *Op. cit.*, pp. 15-34.

<sup>97</sup> Gérard Genette. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 108.

elocuentes". En oposición a esta inquietud de Lope por ganar para su narración en prosa el aplauso de un público erudito, Cervantes dirigirá su obra, en primer lugar, al público aficionado a la lectura de libros de caballerías. "Porque esta es la intención concreta. -afirma Orozco Díaz- que la lectura del *Quijote* viniera a sustituir la lectura de los libros de caballerías."<sup>99</sup> En consecuencia, ese tipo de lector estará necesariamente implícito en su propuesta poética, ya que ha de entender, frente al modelo caballeresco, la desviación paródica de la historia del ingenioso hidalgo, anunciada desde el prólogo, al tiempo que, de todas maneras, dicho lector recibe un relato caballeresco en el que se respetan, a pesar de todo, muchas de las convenciones del género.<sup>100</sup> Aunque a la vez, el autor dará gusto a los detractores de este género, quienes gozarán con el descrédito del héroe, gracias también, a la misma burla paródica.

\*\*\*

### El creador y el gramático

El despliegue de recursos puestos en marcha en el prólogo funciona como una recapitulación de los que el autor de la historia utilizó en ella, en cuanto que la escritura de la introducción se hace al final -epílogos, llama a los prólogos Américo Castro-;<sup>101</sup> pero actúan como anticipación de los que el *desocupado, carísimo y suave* lector encontrará multiplicados en el desarrollo de la historia que está pronto a leer.

---

<sup>99</sup> Emilio Orozco Díaz. *Op. cit.*, p. 104.

<sup>100</sup> Edward C. Riley destaca la ambivalencia cervantina que "le permitió sostener a un mismo tiempo principios -y prácticas, añadiría yo- que eran contradictorios o divergentes [...] Su relación de amor-odio respecto a las novelas de caballería [*sic*] constituye otra [ambivalencia]." *Op. cit.* pp. 30-31.

<sup>101</sup> "En realidad se trata de epílogos, redactados después de conclusa la obra; y no precisamente porque los prólogos suelen escribirse 'a posteriori', sino porque en este caso su sentido no se revela sino a quien posea noticia muy cabal del libro." Américo Castro. *Op. cit.*, p. 262.



Entre las intenciones prologales se cuenta la de proporcionar una serie de claves con el fin de poner en sintonía al lector con un determinado código poético propuesto por la obra de arte. El tono irónico, la parodia, la ficción de la autoría, la multiplicidad de colaboradores, la libertad del lector, la confianza en las virtudes de la obra, la apuesta por el valor de la ficción, la desconfianza en el ornato superfluo ante el fiel apego a la intención poética de la obra, ya mencionados en su oportunidad, serían algunas de las claves anticipatorias a la lectura del *Quijote* de 1605.<sup>102</sup>

En otro sentido, en una lectura de segundo nivel,<sup>103</sup> subyacente al repertorio de procedimientos paródicos a cargo del amigo, cabría preguntarse si éstos no están encubriendo la naturaleza propia de la creación que, según Blanchot está vinculada "a la ausencia, a los tormentos del infinito, a la profundidad vacía de lo que no comienza ni termina nunca, movimiento que expone al creador a la amenaza de la soledad esencial, y al libro, a lo interminable." Experiencia diversa de la lectura, que es "libertad que acoge, consiente, dice sí, sólo puede decir sí y, en el espacio abierto por ese sí, deja afirmarse la decisión transtornante de la obra, la afirmación de que es, y nada más."<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Ruth El Saffar trabaja las analogías entre el prólogo y la historia en el inciso titulado "The Prologue to Part I as Structural Analogue to the Novel", *Op. cit.*, pp. 32-38. Lo mismo hace Carmen Escudero en "El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales de la obra". Como en los diversos trabajos críticos en que hay similitudes, entre el presente y los de las estudiosas cervantistas, surgen coincidencias y divergencias como resultado del énfasis puesto por el investigador en ciertos aspectos de la obra.

<sup>103</sup> Por su parte, Mario Socrate también ve en la *confutatio* del amigo dos planos: "uno dichiarato, in risposta alla *quaestio* dichiarata, in *praesentia*, l'altro, in *absentia*, sotteso al primo, ma di rimando al sottaciuto, al rimosso della confesione dell'autore." La verdadera *quaestio*, de fondo, sería, según Socrate, "la paura, insomma, di pubblicare, di uscire allo scoperto con quel suo particolare libro, indifeso e temerario sino alla provocazione, estraneo alla cultura dominante, all'ufficialità letteraria e al suo pubblico." *Op. cit.*, pp. 100 y 103. Pienso que la lectura de Socrate y la que yo hago en esta sección con respecto al plano encubierto en la confesión del autor y las recomendaciones del amigo, lejos de contraponerse, se complementan.

<sup>104</sup> Maurice Blanchot. *El espacio literario*, Buenos Aires: Paidós, 1969, p. 184 y 182.

La respuesta tiene que ser afirmativa, no sólo porque estas propiedades mencionadas por Blanchot son inherentes a los fenómenos de creación y de lectura, sino porque el prólogo mismo contiene claras alusiones a ellos. En boca del autor manifiesto se transparentan algunos datos biográficos del autor real -con lo cual uno y otro quedan superpuestos- en relación con ciertas dificultades concernientes a la escritura de *El ingenioso hidalgo*: el temor al vulgo por sacar a luz el libro a la avanzada edad del escritor, el hecho de que la obra "se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido tiene su habitación",<sup>105</sup> y no en lugar paradisiaco -de claro eco pastoril- que visiten agradas las musas, ya que ni uno ni otras sustituyen la disciplina y el esfuerzo que demanda la escritura-.

Además de que el autor inicial comunica abiertamente los trabajos que tuvo al componer su historia y en particular la *prefación* -debido a lo cual el prólogo podría representar, por antonomasia, la totalidad de la obra-, las precisas palabras que utiliza cuando conversa con el amigo de sus dificultades, acusan la amenazante parálisis de la impotencia, fantasma

---

<sup>105</sup> "Se ha escrito mucho sobre la cárcel en que pudo empezar a forjarse el *Quijote* -asegura Américo Castro-; lo evidente para mí es que tuvo que ser concebido en la más apartada reclusión del ánimo cervantino, allí justamente 'donde toda incomodidad tiene su asiento'. El autor percibió claramente que su libro no era como los que solía darse a estampar, sino 'su' libro, labrado con angustia e incertidumbre, mudando de rumbo, preguntándose a cada paso si aquello ofrecía sentido, si agradaría, si rozaría susceptibilidades dentro de la adversa sociedad en la que tan incómodamente se hallaba incluso." *Op. cit.*, p. 264. Aquí encuentro la mayor cercanía, al tiempo que la explicación de mis diferencias con don Américo Cervantes, en relación con el prólogo de 1605. La cárcel, la reclusión del ánimo y las incomodidades que menciona el cervantista abren la posibilidad de una lectura en el sentido que Blanchot propone; sin embargo, al tomar Castro literalmente y en serio los recursos literarios y asociarlos con los posibles temores de Cervantes, mezcla los dos niveles diferenciados de escritura que yo creo percibir. Cervantes, en medio de la seriedad con que toma su escritura y las dificultades de creación, es capaz al mismo tiempo de elaborar un ingenioso y divertido juego. Unas -seriedad y dificultades- y otro -su tratamiento lúdico- constituirían los niveles señalados. En apoyo de mi posición, acudo a las palabras de Francisco Márquez Villanueva: "El prólogo de la Primera Parte del *Quijote* glosa con el más regocijado acierto una de las experiencias más temidas de todo escritor: la de hallarse ante la página en blanco sin una sola idea en la cabeza, sintiendo paralizadas las facultades y sin noción de cómo la impoluta superficie llegará tal vez a cubrirse de signos capaces de expresar algo coherente." *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, p. 183.

inevitable durante el pasaje de dar forma a lo informe, de posibilitar que el acto demiúrgico, cuyo instrumento es el lenguaje, engendre un nuevo universo -y uno tan absolutamente original como el que él propone-: "-Decid -le repliqué yo, oyendo lo que me decía-: ¿de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor y reducir a claridad el caos de mi confusión?"<sup>106</sup>

Inquietud que le surge al autor inicial después de haber reconocido la libertad inalienable del lector para que al leerla, juzgue la obra sin restricciones y le otorgue su íntimo asentimiento sin tomar en cuenta pareceres de otros. Aceptada la obra por el acto de la lectura, quien lee ejercita en esa acción su libertad, ya que la lectura -otra vez Blanchot- :

es presencia tranquila y silenciosa, el medio pacificado de la desmesura, el Sí silencioso que se halla en medio de toda tormenta [...] La libertad de ese Sí presente, maravillado y transparente, es la esencia de la lectura.<sup>107</sup>

Es ahora que la duplicidad de autores en el prólogo revela una de sus profundas intenciones. En tanto que el amigo, en la primera parte de su intervención, se dedica a resolver el problema con consejos de gramático y erudito, el autor manifiesto, en estos escasos ejemplos, está hablando desde el lugar de la ausencia, del infinito, de la soledad, desde "la reclusión del ánimo" (*Cfr. supra*, p. 133, nota 105). El amigo, no obstante, se desembaraza con ligereza de las angustias de la creación y a cambio ofrece un amplio y gracioso catálogo de recursos que, si proporcionan entretenimiento al lector y le hacen placentera la lectura, están encubriendo, sin embargo, el abismo del vacío al que se asoma

---

<sup>106</sup> Mario Socrate establece la siguiente filiación a la presente interrogación del autor: "La situazione si protrae nell'interrogazione d'atessa dell'autore, flagrantemente improntata al linguaggio psicologico, nella linea aristotelica e stoico-ciceroniana, da trattato delle emozioni o dell'anima e della vita, a proposito del timore e dei suoi effetti". *Op. cit.*, p. 103.

<sup>107</sup> Maurice Blanchot. *Op. cit.*, p. 184.

el creador en el intento de escribir. Este, entre otros, es uno de los profundos sentidos en que el prólogo habla por toda la obra.

\*\*\*

### Naturaleza del libro y mensaje poético

Lo primero que salta a la vista en la última intervención del amigo es que sobre él recae la responsabilidad de algunas importantes definiciones en relación con la función del libro - "todo él es una invectiva contra los libros de caballerías"-, con la filiación no clásica del género -"de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón"-,<sup>108</sup> con las características de engaño y despropósito del género caballeresco, a la vez que con su naturaleza ficticia e imaginaria -"fabulosos disparates"-,<sup>109</sup> frente al conocimiento humano que se presume exacto y que aspira a mezclarse con el divino, del

---

<sup>108</sup> Edward C. Riley cita un pasaje de Giraldo Cinthio en *Dei romanzi*, en el cual parece haberse inspirado Cervantes. En él, el autor italiano afirma que: "Io mi sono molte volte riso di alcuni, c'hanno voluto chiamare gli scrittori dei romanzi sotto le leggi dell'arte dateci da Aristoteli e da Orazio non considerando che ne quegli conobbe questa lingua, ne questa maniera di comporre." Riley comenta al respecto: "La novela caballeresca era el equivalente del *romanzo*, y hay un momento en que Cervantes parece sostener su independencia sirviéndose de los mismos argumentos de Giraldo; pero la nota irónica, como casi siempre, hace que sus palabras resulten un tanto equívocas. [...] De hecho juzgaba las novelas de caballerías según principios aristotélicos, aunque él mismo tirara a veces coques contra el aguijón." *Op. cit.*, p. 40. Yo prefiero rescatar la risa de Giraldo Cinthio y de Cervantes en relación con la extemporaneidad de las poéticas aristotélica y horaciana aplicadas a un género moderno. Me inclino por ello más a la verdad oculta en la ironía que a su equívocidad, como lo hace el crítico irlandés.

<sup>109</sup> El espectro semántico de las voces *fábula* y *fabuloso* es amplio y equívoco en tiempos de Cervantes. Sebastián de Cobarruvias define "FABULOSO. Lo que no contiene verdad, ni el que lo dice o escribe es con intento de persuadirlo a nadie, porque entonces no sería fabulador, sino engañador y mentiroso, hablando en rigor." Antes había aclarado en la acepción literaria de "FABULA. [...] Rematemos con que algunas veces damos nombres de fábulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas, pero en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas sino compuestas e inventadas de algún gallardo y lozano ingenio. [Señala como ejemplo de lo anterior a las Corónicas de Indias, a las que contrapone "las plumas de los vanos mentirosos que han escrito libros de caballerías."] Muchas veces, [...] algunas historias notables y de gusto las llamamos fábulas considerando su artificio, porque no le tienen mayor las que lo son. El mismo Cobarruvias define "DISPARATE. Es lo mesmo que dislate [...] cosa despropositada, la qual no se hizo o dixo con el modo devido y con cierto fin [...]". *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua* (1611), México: Turner, 1984, pp. 580, 579 y 477.

cual el libro que comenta puede prescindir. A causa de lo anterior, la historia queda dispensada de cualquier compromiso con "ninguna cosa de aquellas" -ornatos, autoridades o ciencias humanas- con que el autor se siente obligado a presentarla. Declarada su función crítica contra los libros de caballerías, el *Quijote* queda, *mutatis mutandi*, al mismo tiempo, afiliado a dicho género.

Es importante hacer notar que es el amigo quien introduce el tema de la función crítica del libro con relación al género caballeresco y que, además, insiste en él tres veces. En tanto, el autor explícito en ningún momento de su participación previa se había hecho cargo del asunto. Antes bien, su preocupación ha estado centrada, como ya sabemos, en la ausencia de *ornatos* y de aparato erudito en su libro, lo que significa que su deseo manifiesto ha sido el de cumplir con normas que resultan ajenas al género caballeresco, según lo entera el amigo, quien, después de haberle hecho el juego con sus abundantes consejos, se encarga de señalarle su desacierto. Al apuntar la falta de sentido de estas prácticas en un libro como el *Quijote*, el amigo lo desvincula de los géneros literarios de la tradición clásica, así como de la propensión a rendir culto desmesurado y estéril al clasicismo. A cambio, la filiación de la historia al género caballeresco, resultará en un equilibrio oscilante entre la crítica a los *fabulosos disparates* y el cultivo del género mismo.

Aclaradas la función y el género de la historia que se leerá, el amigo abandona el tema de los *ornatos* y el tono irónico con que lo trató y adopta un tono sereno y reflexivo para hacer algunas precisiones relacionadas con el libro. A partir de este momento, hace recapitulación de algunos temas y se refiere a nuevos asuntos teóricos que pueden ser tomados como los principios poéticos vigentes en la obra cervantina. Dichos temas aparecen enunciados en el siguiente orden: la imitación; nuevamente, la función del libro encaminada a deshacer la

autoridad de los de caballerías y la poca pertinencia que tiene para este propósito el acudir a la palabra de los filósofos, de la Divina Escritura, de los poetas, de los retóricos, así como a los milagros de los santos; la propiedad y honestidad del lenguaje, la importancia de la intención del autor, la claridad de conceptos, la variedad de lectores a los que se debe dirigir la historia y la insistencia final de que el autor alcance a "derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más".

Edward C. Riley vincula el asunto de la imitación, enunciado en primer término por el amigo en sus consejos finales, con la doctrina renacentista de la relación entre el arte y la naturaleza, y conjetura que lo que probablemente entendía Cervantes por imitación era "producir" o 'crear de acuerdo con una idea verdadera', como parecen haber entendido casi todos los tratadistas del siglo XVI.<sup>110</sup> Imitación y verdad artística son términos estrechamente unidos en la teoría literaria de la época y, como consecuencia, en la de Cervantes, a quien le preocupaban intensamente estos problemas. Según el Pinciano, "el poeta que guarda la imitación y verisimilitud guarda más la perfección poética".<sup>111</sup> Es en este sentido como debe entenderse el consejo del amigo al autor: "Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más

---

<sup>110</sup> E. C. Riley. *Op. cit.*, p. 100. El crítico irlandés señala la poca claridad que tiene el concepto de imitación entre los teóricos de la época: "En la España del Siglo de Oro, como en cualquier otro país, era un lugar común que se repetía continuamente: unas veces se quería significar con él que el arte representa los fenómenos de la naturaleza (*natura naturata*); otras, que el arte imita el proceso creador que da lugar a la naturaleza, la cual es, a su vez, también creadora (*Natura naturans*) y, a veces, ambas ideas aparecían mezcladas. Las dos posibilidades se dan en Cervantes." *Ibidem*, p. 99.. Asimismo, en la teoría literaria del siglo XVI, el uso del término retórico *inventio* no hace casi diferenciación con el de *imitatio*, *fictio* y *fabula*. *Inventio* significa, en principio, "el hallazgo de material para la obra, en tanto que *dispositio* significa su selección y organización; pero la distinción entre ambas palabras está lejos de ser clara." *Ibidem*, p. 101. Por su parte, Jean-François Canavaggio hace un repaso del significado del término en Aristóteles, el Pinciano y Cervantes para concluir que: "Certamen entre arte y naturaleza", así conciben la imitación tanto el Pinciano como Cervantes." "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", p. 30. Véanse pp. 29-30.

<sup>111</sup> Alonso López Pinciano. *Philosophía antigua poética*, II, 95, citado en E. C. Riley, *Op. cit.*, p. 101.

perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere." Esta máxima se ofrece como alternativa al conocimiento de las ciencias humanas -la astrología, las medidas geométricas, los argumentos de la retórica y la mezcla de lo humano con lo divino-, las cuales constituyen un saber externo a la obra y, por ello, no necesario. A cambio, la historia dependerá de la *imitación y verisimilitud* para lograr alcanzar la perfección poética.

Por otro lado, en la teoría del momento, la imitación de los modelos literarios se conecta con la imitación de la naturaleza. Aquélla, diferente al plagio, es plenamente aceptada y no está reñida con la originalidad.<sup>112</sup> En el prólogo, el *autor implícito*, por medio de la pareja autorial de que se vale, hace una denuncia del abuso en que puede caer la práctica pedante y servil de la imitación de los modelos literarios prestigiosos.

Los principios de propiedad y honestidad en el uso del lenguaje, así como el de la claridad de conceptos, son recomendados por el amigo como opciones a lo poco conducente que resulta acudir a la palabra de los filósofos, de la Divina Escritura, de los poetas, de los retóricos, así como a los milagros de los santos, en una obra orientada "a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo tienen los libros de caballerías".

Las anteriores reglas de propiedad y honestidad en el uso del lenguaje y de claridad en los conceptos, se subordinan al principio teórico fundamental, indicado también por el amigo, de la intención del autor,<sup>113</sup> opuesto a "Lo que saliere" del pintor de Ubeda (Q, II, 3). Este principio se refiere a la conciencia que ha de tener el autor sobre el propósito de su obra y

---

<sup>112</sup> Cfr. E. C. Riley, *Op. cit.*, pp. 105 y ss.

<sup>113</sup> En relación con este momento del prólogo, Emilio Orozco Díaz dice: "Creemos que en lo referente a estas palabras significantes, honestas y bien colocadas, Cervantes recordó intencionadamente afirmaciones de Herrera en sus *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, principal condensación de la teoría del clasicismo manierista; cosa que está de acuerdo con el hecho de haber repetido literalmente expresiones de la dedicatoria de este libro del gran sevillano, en la suya del *Quijote*." *Op. cit.*, p. 103.

de lo que es pertinente o no para conseguirlo. No otra cosa ha venido recomendando el amigo a partir del momento en que define la función y el género de la historia de don Quijote. Dichas recomendaciones coinciden, otra vez, con el deseo expresado por el autor de presentar la obra "monda y desnuda".

La apuesta del amigo por una escritura producto de la intención poética del escritor, sería el código que el *autor implícito* opone a cualquier recurso que no responda a una necesidad inherente a la obra de arte; en este caso, las frivolidades eruditas. Su valor de manifiesto literario reside, precisamente, en su simplicidad. Además, le otorga al prólogo una de las funciones que estas piezas cumplen en la época, la de ser vehículo de las ideas poéticas del autor.<sup>114</sup>

El amigo abarcará, al final de su intervención, a un conjunto heterogéneo de lectores -el melancólico, el risueño, el simple, el discreto, el grave y el prudente-, a cada uno de los cuales la lectura de la historia ha de dejar satisfecho, según el lugar que cada uno ocupe cuando la lea. Esta lista de lectores al hablar de la pluralidad de intenciones con que puede ser leída -las cuales estarían previstas en el texto-, señala la aspiración a una recepción universal de la obra.

La participación activa del amigo en el prólogo tiene una buena acogida por parte del autor manifiesto, quien escucha sus razones y las acepta sin rebatirlas, a tal punto que "de ellas mismas quise hacer este prólogo". El amigo actuó con discreción. Por su parte, el autor contó con buena ventura al toparse con tal consejero, y el lector "suave" encontrará, alivio "en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia", o sea, desprovista de los *ornatos* que el autor estuvo tentado de ponerle y, paradójica e irónicamente, le puso. Estos últimos

---

<sup>114</sup> Cfr. Alberto Porqueras Mayo. *Op. cit.*, p. 4.



comentarios del autor inicial en cuanto a las aportaciones del amigo, vistas en retrospectiva, junto con el anuncio de lo que el lector encontrará en la lectura de la presentación, -"de ellas mismas quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector suave [...]"- proporcionan un cierre circular al prólogo: aquí principio y fin se tocan.

\*\*\*

### **El autor del prólogo, autor caballeresco**

Este es el momento de detenernos a analizar una característica del autor del prólogo que hasta aquí habíamos mencionado de pasada: la de ser un autor caballeresco, conocedor de las convenciones del género, aunque -si se quiere-, irónicamente confundido ante la posible contaminación de prácticas ajenas al que cultiva.

Hacia el final del prólogo, el autor manifiesto caracteriza al héroe como un virtuoso caballero que pertenece a la realidad histórica y de quien hay testimonio oral por parte de sus coterráneos:

[...] la historia del famoso don Quijote de la Mancha, *de quien hay opinión*, por todos los habitantes del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en los contornos. (Los subrayados son míos).

La declaración de la historicidad de don Quijote se conecta, también en retrospectiva, con otros elementos presentes en el prólogo que completan la condición caballeresca de héroe y autor en el sentido de que existe registro escrito de las hazañas de ese personaje y de que el autor compondrá un relato a partir de esas "fuentes históricas". El primer indicio surge cuando éste le confiesa a su interlocutor que no quiere componer el prólogo "ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero." Esta afirmación aislada no tendría mayor peso, si

no fuera porque antes de cederle la palabra al amigo, el autor insiste en la amenaza: "yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan". Charles Presberg observa que en este momento, el autor del prólogo está declarando que su narración es histórica más que ficticia,<sup>115</sup> dato sobre el cual el crítico estadounidense elaborará una novedosa tesis.

Juan Manuel Cacho Blecua, en su estudio introductorio al *Amadís de Gaula*, da cuenta del desarrollo histórico de tal convención del género caballeresco: "el procedimiento como técnica narrativa que pretende atestiguar la veracidad de los hechos, recurso que se extenderá por toda la producción artúrica y llegará hasta los libros de caballerías", se remonta a la *Historia regum Britanniae* (h. 1136), en donde es utilizado por Geoffrey de Monmouth, quien inicia su relato con "la llegada a la Gran Bretaña de Bruto, bisnieto de Eneas y mítico fundador de la monarquía, tres generaciones después de la caída de Troya". Monmouth declara en el prólogo -parece que de manera engañosa- que le fue ofrecido "cierto libro antiquísimo en lengua británica", el cual exponía dicha historia, y que "me ocupé en trasladar aquel volumen a la lengua latina."<sup>116</sup>

Los artificios presentes en esta obra fundadora de la tradición artúrica, tienen un origen aún más antiguo. Usados por Dares el Frigio y Dictis de Creta<sup>117</sup> con el fin de otorgar autenticidad histórica a sus relatos troyanos redactados en latín, estos recursos, en adelante, se convierten en paradigma de los libros de caballerías y prolongan su vigencia

---

<sup>115</sup> Cfr. Charles Presberg. *Op. cit.*, p. 217.

<sup>116</sup> Juan Manuel Cacho Blecua. "Introducción" a Garcé Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 21-22.

<sup>117</sup> "Los escritores medievales no conocieron directamente la obra homérica, pero tuvieron a su alcance las obras de Dares el Frigio (siglo VI), *De excidio Trojae historia* y la de Dictis de Creta (siglo IV), *Ephemeris bello Trojani*, ambas traducidas al latín [...]" *Ibidem*, p. 39.

hasta el *Amadís*. Cacho Blecua resume dichos procedimientos literarios en la existencia de "un historiador, fiel testigo de los hechos", de "un manuscrito encontrado" y de "una traducción".<sup>118</sup>

Por otro lado, vista desde esta perspectiva, la burlona preocupación del primer autor del prólogo al *Quijote* de 1605 por la ausencia en su libro de autoridades como Aristóteles, Platón, Xenofonte, Zoilo o Zeuxis -los dos últimos introducidos a manera de broma- y de autoridades religiosas como la Divina Escritura, Santo Tomás y otros doctores de la Iglesia, -mencionadas como arma crítica en contra de quienes las utilizan en libros fabulosos o profanos-, recuerda, en un sentido, el propósito de los autores medievales de dotar con una genealogía clásica -particularmente la leyenda troyana- las historias de sus héroes y, en otro, de hacer coexistir el ideal religioso con el ideal cortés.<sup>119</sup> Esta intención de los autores caballerescos queda ridiculizada por los inútiles afanes classicistas del autor manifiesto y por la verdad irrecusable del amigo de que ni Aristóteles ni Cicerón se ocuparon del género. Por ello, los esfuerzos de afiliarlo a la tradición clásica, no han sido más que una patraña, como lo ha sido la misma aspiración entre los autores caballerescos. Tampoco San Basilio podrá cobijar al género bajo el manto religioso.

De esta manera, queda claro que los elementos característicos de la tradición caballerescas están presentes en el prólogo al *Quijote* I. A saber: el historiador ficticio que contará una historia contenida en manuscritos (los archivos de la Mancha), los testigos de los hechos (los habitantes del campo de Montiel) y un héroe, en el que coexisten el ideal cortés y el ideal religioso, en irónica oposición ("el más *casto enamorado* y el más valiente caballero"). (Los subrayados son míos). Sólo falta la traducción del manuscrito original

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>119</sup> *Cfr. Ibidem*, pp. 28 y 37-46.

redactado en alguna lengua prestigiosa de la Antigüedad. Ella aparecerá en el capítulo 9 de la historia.

Como contraste con esta procedencia pseudo-histórica del caballero, el autor manifiesto resalta el origen literario de Sancho Panza, "su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en *la caterva de los libros vanos de caballerías* están esparcidas." (El subrayado es mío, con la aclaración de que éste es el único momento en que el autor explícito se hace eco de la falsedad de los libros caballerescos). Sin embargo, vista la pretensión de historicidad de tales libros, el origen de amo y escudero resulta ser el mismo.

Así, las fuentes del relato que el lector está a punto de leer, tendrán un origen supuestamente histórico -los archivos que contienen testimonios de un héroe real- y otro netamente literario -*la caterva de los libros vanos de caballerías*-. Aunque -el lector enterado lo sabe y ha de aceptar la paradoja-, el primero es tan ficticio y literario como el segundo.<sup>120</sup>

Charles Presberg destaca cuáles son las consecuencias de dicha paradoja para el lector

In the text of *Don Quixote*, the variation of that paradox is particularly unsettling because, just as the author *seems* to adopt, so he *seemingly* obliges his reader to adopt, the role of a Cretan liar, whose linguistic references to *historical fact* operate as references to *fictional illusion* at the same time and to the same degree.<sup>121</sup>

Por último, en relación con la naturaleza caballesca del autor manifiesto del prólogo, así como con el propósito de este estudio, es fundamental destacar el que dicho autor es antes

---

<sup>120</sup> Bruce Wardropper llega a la conclusión de que "We have to deal, then, with a story masquerading as history, with the work claiming to be historically true within its external framework of fiction. The study [yo pondría mayor énfasis en "*the reading*"] of *Don Quixote*, it seems to me, must begin with this paradox." "*Don Quixote: Story or History?*", *Modern Philology*, 63, 1965; pp. 1-11, citado en Charles Presberg. *Op. cit.*, pp. 225-266. El ensayo mismo de Presberg está orientado a dar cuenta de esta paradoja.

<sup>121</sup> Charles Presberg. *Op. cit.*, p. 224.

que otra cosa un lector, lector de documentos recogidos en archivos, función que también comparte con los autores caballerescos que narran sus historias a partir de la lectura de supuestos originales antiguos redactados en otras lenguas. Sobre este importante papel, que se extenderá a ciertos autores y narradores del libro, se basará principalmente nuestra pesquisa en la primera parte del *Quijote*, aunque no antes de dar cuenta de la modalidad de lectura que practica el protagonista, lector ficticio de libros caballerescos, así como de las consecuencias que ella tiene en la construcción del personaje imaginario, el caballero andante, motivo fundamental de la participación en el relato de ese tipo de autores y narradores.

### III. EL HIDALGO DE LA MANCHA, LECTOR FICTICIO<sup>1</sup>

#### III.1 La lectura locura

##### El ingenioso hidalgo, un lector solitario<sup>2</sup>

El hidalgo de la Mancha, durante sus ratos de ocio "que eran los más del año",<sup>3</sup> lee libros de caballerías del siglo XVI y al hacerlo se suma a la larga lista de aficionados a ese género literario. Sin embargo, se presenta como un lector absolutamente inédito, puesto que precisamente a causa de esa inclinación pierde el juicio y se convierte en un personaje caballeresco que decide actuar en el mundo con el fin de transformarlo,<sup>4</sup> lectura alquímica que le abrirá la posibilidad de transformar, por medio de la caballería, la edad de hierro en una dorada, no sin resistencia por parte del mundo.

La del hidalgo es, pues, una lectura metamorfósica. A partir de ella, construirá y recreará de continuo un texto caballeresco y de amor cortés. Los libros de ese género funcionarán como la lectura estructurante y codificadora tanto de sus hazañas como de su discurso. Lectura fecunda, es a la vez causa de la fractura entre el héroe y el mundo.

En el primer capítulo, el lector del *Quijote* presencia las condiciones en las que lee el ingenioso hidalgo: de manera febril, en aislamiento y para sí mismo. Muy probablemente

---

<sup>1</sup> Fragmentos del primer inciso de este capítulo fueron leídos bajo el título de "El hidalgo lector y las generaciones lectoras del *Quijote*", en el Coloquio 450 Años de Presencia Cervantina, realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, del 17 al 19 de noviembre de 1997, en prensa.

<sup>2</sup> En cuanto al calificativo "ingenioso hidalgo" que aparece en el título del libro, Jean-François Canavaggio cita el trabajo de H. Weinrich (*Das Ingenium Don Quijotes*, Münster, 1956) y comenta que "Según Weinrich, Cervantes calificó a Don Quijote de este modo porque precisamente encontró en las Poéticas del Renacimiento una teoría del *ingenium* o furor poético que ligaba estrechamente el delirio paradójico y la melancolía con la discreción: tres componentes fundamentales de la actitud quijotesca frente a la realidad." "Pinciano y la estética literaria de Cervantes", pp. 94-95.

<sup>3</sup> En relación con las citas textuales de este capítulo, procederé de la misma manera que en los anteriores; todas ellas provienen de I,1, pp. 69-78 de la edición de Luis Andrés Murillo. En los casos en que cito algún otro fragmento del *Quijote*, daré la referencia completa.

<sup>4</sup> Hay un antecedente literario conocido, un personaje que también enloquece a causa de la lectura del Romancero y que decide hacerse soldado y luchar contra los ingleses: Bartolo, del *Entremés de los romances*, del que se sirvió Cervantes para construir los primeros capítulos del *Quijote*.

debió de hacerlo en silencio, a pesar de que en su tiempo aún se ejercitaba el secular hábito de la lectura en voz alta.<sup>5</sup> Esta modalidad practicada por el hidalgo guarda un secreto vínculo con la incubación de su delirio, ya que el retiro del mundo y la intimidad del aposento y del espíritu, son territorios fértiles en los que el imaginario y el deseo se enseñorean y en donde fermentan sin censura las propias manías, las obsesiones, las extravagancias, la nostalgia de independencia, errancia y heroísmo. Lo sabemos: todo lector se vuelve un soñador.

Hoy, pensadores que han reflexionado sobre el fenómeno de la lectura, dan cuenta del poder de la letra escrita sobre el ánimo del lector, aunque quizá la suya sea una explicación que se queda a medio camino del proceso de locura del singular lector, el hidalgo manchego, quien lleva dicha actividad a extremos superlativos. Maurice Blanchot comenta que:

No debe sorprendernos, entonces, que fortalecida por tal intimidad la lectura, encarnada en el lector, se apodere luego de la obra, quiera 'aprehenderla' reduciendo y suprimiendo toda distancia con ella, más aún, quiera hacer de esta distancia -signo de conclusión de la obra- el principio de una nueva génesis, la de su realización histórica, cuando en el mundo de la cultura la obra se transforma y se vuelve garantía de verdades y depositaria de significaciones.<sup>6</sup>

Por su parte, Jean Starovinski observa en relación con el mismo proceso que:

Cuando la palabra o la frase se aislan [*sic*] en su propia sustancia, en vez de requerimos en forma de mensaje directo, vemos cómo se interrumpe la preocupación por nuestros intereses inmediatos, para instaurarse un interés de orden diferente,

---

<sup>5</sup> Leer sólo con los ojos "ne semble pas avoir été connu avant le XVe siècle. La lecture solitaire elle-même, propre aux lettrés, comportait une prononciation du texte lu." Paul Zumthor. *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 38, citado en Margit Frenk. "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el siglo de Oro", en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, p. 104. Ver también Margit Frenk. "La ortografía elocuente. (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)", en D. Kossof, J. Amor, R. Kossof y G. Ribbans *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, pp. 549-556.

<sup>6</sup> Maurice Blanchot. *El espacio literario*, p. 193.

ligado al gasto imaginario. Así, se configura en la ausencia un territorio más remoto que los más alejados, dotado, sin embargo, del poder de sumarse a lo real para provocarnos más intensamente que cualquier acontecimiento del mundo.<sup>7</sup>

\*\*\*

### De la oralidad a la escritura

Cuenta Borges que en el siglo IV San Agustín, al dejar constancia en el libro seis de sus *Confesiones* del modo como su maestro San Ambrosio leía, fija el instante en que tuvo principio el vasto "proceso mental que a la vuelta de muchas generaciones, culminaría en el predominio de la palabra escrita sobre la hablada, de la pluma sobre la voz." El argentino plasma de esta manera la imagen -hoy absolutamente común en las sociedades letradas- del entonces insólito lector: "un hombre en una habitación, con un libro, leyendo sin articular las palabras."<sup>8</sup> Si en el siglo IV el caso resulta inusitado según el testimonio del autor de *Las Confesiones*, en los albores del XVII, momento en que Miguel de Cervantes retrata a su manchego lector, la escena ya no causa asombro; empieza a ser bastante ordinaria. Ciertos acontecimientos históricos explican las causas.

El predominio de la oralidad sobre la escritura es una constante cultural durante la Edad Media. Si bien el conocimiento se recoge en manuscritos, éstos tienen como destino el ser leídos ante escuchas agrupados en torno a un lector que pronuncia en voz alta la palabra atrapada en el papel. El manuscrito constituye un paso intermedio entre la cultura oral y la ulterior cultura del libro impreso.

---

<sup>7</sup> Jean Starobinski. *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid: Taurus, 1974, p. 14.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges. "Del culto de los libros", en *Otras inquisiciones*, p. 92. Margit Frenk nos invita a "desdramatizar un tanto ese episodio [al que se refiere Borges], pues [un artículo de M. W. Knox] demuestra la -esperable- existencia de la lectura silenciosa entre los griegos y los romanos. ("Silent Reading in Antiquity", en *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, pp. 421-435)." "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el siglo de Oro", p. 103.



La aparición de la imprenta a finales del siglo XV, al acrecentar el número de ejemplares de una obra determinada, favorece una mayor divulgación de la palabra escrita, ya que el libro impreso es ahora asequible a públicos más amplios. Edward C. Riley comenta las consecuencias sociales y culturales que, al paso del tiempo, tiene tal difusión:

Lo distintivo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue una peculiar toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión que la literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos cortesanos y eruditos. Como contrapartida, creció la influencia del público sobre la literatura [...]<sup>9</sup>

Asimismo, ello provoca fenómenos tales como la multiplicación de bibliotecas particulares -igual que la de Alonso Quijano- y consecuentemente la consolidación del individuo por medio de la lectura privada. Y como resultado, se produce un cambio paulatino en los hábitos tradicionales de transmisión y recepción de relatos leídos en voz alta y ante un grupo de escuchas -en general analfabetas- para dar paso al tipo de lectura que ejercita el hidalgo manchego: individual, en aislamiento, ya sin el antiguo contacto con la colectividad ni la mediación del lector público, sino en trato directo con la escritura.<sup>10</sup> El del hidalgo es, indudablemente, un saber libresco. El lector del *Quijote* conocerá la amplitud de esa cultura

---

<sup>9</sup> Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 157.

<sup>10</sup> Para el tema de las modalidades de la escritura y la lectura, véase: Erich Auerbach. *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press, 1993. (Trad. española: *Lenguaje literario y público en la Baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969. Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Roger Chartier (dir.). *Pratiques de la lecture*, Paris: Rivages, 1985. Margit Frenk. *Obs. cits.* Además "Los espacios de la voz", en Concepción Company Company (ed.). *Amor y cultura en la Edad Media*, México: UNAM, 1991, pp. 9-17. Roger Chartier. "Las prácticas de lo escrito", en Philippe Aries y George Duby (dirs.) *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, 1a. reimpr., Madrid: Taurus, 1992. Roger Chartier. *Sociedad y escritura en la edad moderna*, México: Instituto Mora, 1995.

a la hora del escrutinio de su biblioteca y por medio de los discursos del caballero, sus discusiones sobre literatura y las constantes alusiones a obras determinadas.<sup>11</sup>

Del naciente imperio de *la palabra escrita sobre la hablada y de la pluma sobre la voz*, surge también una conciencia, podríamos decir, más *literaria* en contraposición con la oralidad y en relación con la escritura. De ella se deriva un nuevo vínculo entre los diversos sujetos que la difunden -autor, compilador, narrador, lector comunitario- y quienes la reciben -lectores y oidores-, pues en adelante, la función de los propaladores ya no será la de apelar al hombre público reunido en grupo con el fin de escuchar relatos leídos en voz alta, puesto que ahora se dirigirán al lector en soledad, el cual quedará librado a su propio imaginario ante el poder del texto y sus artificios. Entre otras consecuencias, en los relatos fructifica una desmemoria con respecto a su génesis oral, al tiempo que empiezan a borrarse en ellos las huellas de su intención colectiva. De esta manera van desapareciendo algunos recursos utilizados por autores, narradores y lectores públicos con el fin de captar la atención del auditorio. Sin embargo, algunos libros, como los caballerescos leídos por el hidalgo, incluido el *Amadís* -los cuales pertenecen ya a un "modelo 'escritural' "-, conservan rastros de estas particularidades de la oralidad y la lectura en voz alta.<sup>12</sup>

\*\*\*

---

<sup>11</sup> Michel Moner destaca que "abundan las referencias, citas y reminiscencias que dejan transparentar el afán 'enciclopédico' del autor, su voluntad de apoderarse del mayor instrumento de la cultura de su tiempo: el libro." "La problemática del libro en el *Quijote*", *Anthropos*, 98-99, 1989, p. 90.

<sup>12</sup> *Cfr.* Margit Frenk. "Los espacios de la voz", pp. 11-14. La autora recoge el siguiente ejemplo del *Amadís*: "Esta manera que oís quedo [*sic*] Amadís...", p. 11.

### **El lector de libros de caballerías y el lector del *Quijote***

Alonso Quijano, nuestro ficticio lector, tiene como antepasados históricos a los lectores de libros de caballerías del siglo XVI,<sup>13</sup> los cuales son al mismo tiempo antecedente de todo lector del *Quijote*, puesto que si éste recibe un libro paródico, ha de conocer los modelos del género parodiado con el fin de poder apreciar la relación escritural que con ellos establece el texto parodiante. De esta manera, mientras el hidalgo manchego hace una única lectura, el lector implícito está emplazado a hacer constantemente dos: la de don Quijote y la del *Quijote*; en otras palabras, la de los libros de caballerías leídos por el hidalgo y la del libro de Cervantes, el cual, además, contiene un relato con dos textos: el caballeresco sostenido por el héroe y el secular.

Así, en tanto el hidalgo manchego lee, anonadado, relatos de caballerías, el lector del *Quijote* lee también -aunque con distancia debido, entre otras razones, a la intención satírica del libro- la historia de un caballero andante, puesto que el héroe es -para sí mismo sólo eso- protagonista de un libro caballeresco, de cuyo género adopta códigos y procedimientos. La diferencia básica entre una lectura y la otra, entre un libro y los otros, consiste en que, excepto la propuesta heroica de don Quijote, los demás elementos literarios del universo narrado -el medio social, la visión del mundo de los personajes seculares, el asentimiento de los narradores, etc.-, en el libro cervantino están dislocados, ya no son sintónicos con los ideales caballerescos, discrepan de ellos.

---

<sup>13</sup> Según Edward C. Riley, "A los libros de caballerías, que sedujeron a toda la Europa occidental, les cabe el honor de ser la primera manifestación de entretenimiento literario expresamente escrito y producido para un público de masas. En este sentido no había existido antes nada igual, pues sólo la invención de la imprenta hizo posible una literatura para las masas. En cuanto a su número, este público se hallaba lejos de ser lo que es hoy, pero sus demandas eran sustancialmente las mismas. Dos cosas sucedieron: apareció el escritor profesional y se vio que la literatura era un quehacer social." *Op. cit.*, p. 185.

El desfase lo ha de percibir el lector real, mientras que el ficticio le procura explicaciones fantásticas, pues para eso lo han armado adecuadamente sus libros. Esta divergencia provoca la enorme brecha que separa a ambos lectores: uno es ingenuo, el otro, distanciado. Al mismo tiempo, el desacuerdo entre el héroe y su mundo abre la lectura paródica del género caballeresco -necesariamente un ejercicio doble- y descubre el terreno de la oferta literaria cervantina.<sup>14</sup>

Entre el *desocupado lector* al que se invoca en el prólogo, quien leerá el *Quijote*, y el ocioso hidalgo entregado a leer libros de caballerías, se aprecia, pues, un distinto grado de sometimiento a la palabra escrita. El lector desocupado -y también *carísimo* y *suave*- cuenta con tiempo libre entre sus obligaciones cotidianas, las cuales suspende y olvida temporalmente para entregarse a la absorbente actividad de la lectura, pero es dueño y señor lo mismo de su juicio que de su casa y de lo que hace en ella. Entanto, el ocioso hidalgo Quejana no tiene o ha abandonado toda ocupación debido a su *afición* y *gusto*, a su *curiosidad* y *desatino* por los libros caballerescos. Entre él y el mundo se ha interrumpido cualquier nexo que impida el imperioso vasallaje de su imaginación al texto literario que, además, en la absoluta tachadura de límites, el hidalgo toma como historia verdadera. Al respecto Riley comenta:

En el ambiente intelectual de la época en que fue creado el *Quijote*, la antigua credulidad y la capacidad de admiración coexistían con un naciente empirismo. [...] Don Quijote ejemplifica una actitud mental lo bastante decadente ya alrededor del año 1600 para resultar cómica, y lo suficientemente viva para que su crítica no esté fuera de lugar. [...] La total confusión en la mente alucinada de Don Quijote entre lo que de

---

<sup>14</sup> "Al crear un héroe loco, Cervantes rompió definitivamente con el *romance* -asegura Edwin Williamson-: el mundo platónico de la caballería artúrica se convirtió así en una fantasía que choca contra una realidad definida por el sentido común y la experiencia normal. En *Don Quijote* la verdad empírica es el azote de la fantasía [...]" *El Quijote y los libros de caballerías*, p. 133.

ninguna manera podía ser versadero, lo que podía serlo y lo que realmente lo era, refleja, así, el pensamiento confuso de una época de transición.<sup>15</sup>

\*\*\*

### De hidalgo a caballero andante

Ningún lector del *Quijote* olvida el retrato inicial de Alonso Quijano: un mesurado hidalgo cuyas antiguas armas en reposo adornan su casa,<sup>16</sup> de modesta hacienda, frugal y metódica dieta,<sup>17</sup> y sobrio vestir; soltero de cincuenta años, "gran madrugador y amigo de la caza", vive en compañía de una sobrina, una ama y un mozo de servicio, un rocín flaco y un galgo corredor.<sup>18</sup> Sus únicas actividades, la caza, ejercida por gusto, y la administración de su hacienda, como necesidad, le permiten largos ratos de ocio. Ninguna extravagancia; es el convencional estilo de vida de un hidalgo al rededor del 1600 español; su situación, si limitada en lo económico, es estable en lo doméstico y social. Poco o casi nada hace presumir que en él pueda germinar la locura.

Sin embargo, su tiempo ocioso, frecuente entre los de su casta, ya que de ordinario no ejercen ningún tipo de negocio -"*Negotium, quia negat otium*"-,<sup>19</sup> es dedicado a la lectura. Dicha actividad, debido a su gran "afición y gusto" por los libros de caballerías, alcanza

---

<sup>15</sup> Edward C. Riley. *Op. cit.*, pp. 258 y 263.

<sup>16</sup> En relación con la costumbre entre los hidalgos de exhibir las armas -"un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua"-, es útil tener presente la definición de Sebastián de Cobarruvias. "LANÇERA. Que por otro nombre se dize astillero, de asta; es un estante en que ponen las lanÇas, adorno de la casa de un hidalgo, en el patio o soportal, con algunos paveses; arma defensiva española antigua." *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 751.

<sup>17</sup> Véase Francisco Rodríguez Marín. *El yantar de Alonso Quijano el bueno*, conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 5 de abril de 1916, Madrid: Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1916.

<sup>18</sup> En cuanto al retrato literario, Francisco Villanueva señala la afición de Cervantes por los refranes, la que comparte con otros humanistas españoles, y el posible conocimiento que pudo haber tenido del *Libro de proverbios* o *Refranes glosados* que recopiló el toledano Sebastián de Horosco. En él, este autor glosa el proverbio: "Hidalgo como un gavilán, mas no hay un pan", de la siguiente manera: "Oy día no tiene algo/ sino quien barbulla y trata,/ mas el pobre del hidalgo/ un rocín biejo y un galgo/ conque alguna liebre mata." *Fuentes literarias cervantinas*, p. 50.

<sup>19</sup> Cita latina que recoge Cobarruvias en la voz NEGOCIO, *Op. cit.*, p. 826.

proporciones desmesuradas y se convierte en el motivo que explica el inicio de su demencia, así como su mutación en personaje libresco: el de un extemporáneo caballero andante, sucesor de esa prolija familia literaria.<sup>20</sup>

Este proceso se incuba en íntima soledad y resulta, conquistada la condición a la que aspira el febril lector, en acción en el mundo. A pesar de su conducta desmedida, ninguno de los habitantes del universo narrativo -ni el ama, ni la sobrina, ni el mozo de campo y plaza, ni siquiera el cura y el barbero con quienes el hidalgo discute pasajes de los susodichos libros- se percata de la sigilosa mudanza (I,1-2), sino hasta después de haber ocurrido el daño (I,5-6). Sin testigo alguno, pues, el hidalgo lector cumple su metamorfosis. Sólo atestiguan la transformación, indiferentes a la insania que provocan en su lector, los moradores de papel de los amados libros, sus íntimos dialogantes.

El silencioso lector del *Quijote*, eficazmente atrapado por la trama del heroico despropósito, y el narrador que le sirve de guía, acompañan al héroe en su mudanza muy de cerca, aunque con algunos intervalos de burla por parte de éste y en complicidad con el primero, como contrapunto a la entrega incondicional del hidalgo al universo de la literatura en cuestión, sagaz recurso del narrador para distanciar críticamente los distintos derroteros que han de seguir el lector de la historia y el personaje lector.

El hidalgo rompe todo vínculo con su universo cotidiano al abandonar las actividades propias de su situación social para leer sin reposo y, al cambiar tierra de sembradura por cuantos libros de caballerías pudo haber a su alcance, ejerce una acción voluntaria y

---

<sup>20</sup> En España, la gran producción de libros de caballerías del siglo XVI, como es bien conocido, fue iniciada por *Amadís de Gaula*, publicado en 1508 por Garcí Rodríguez de Montalvo. Este libro fue el primero de una serie de doce, escritos por diversos autores que continúan las aventuras de los mismos personajes. Otra colección se inicia en 1511 con *Palmerín de Oliva* u *Olivia*. Asimismo, existen obras sueltas que no establecen linaje.

consciente que le permitirá alimentar día y noche su imaginación con esas historias que excitan su curiosidad y son causa de su desatino. De esta manera, adopta como interpretación de la realidad, el código caballeresco aprendido en los libros; trueca su rutina doméstica por la acción heroica -"encantamientos[...], pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas"-, al tiempo que se va esfumando junto con su mundo concomitante, conforme él mismo crea su propio *alter ego* literario, el caballero.

Incitado por la lectura, el héroe ya no desarrollará más actividades que las literarias, en un movimiento de apropiación del mundo caballeresco y de desapego y transformación del de su entorno. Se desvelará intentando desentrañar las intrincadas razones de Feliciano de Silva -escritor de libros de caballerías, imitado y famoso, que se cuenta entre sus favoritos-<sup>21</sup> hará suyos y pretenderá resolver los problemas literarios de los autores y los afanes novelescos de los caballeros; participará en animadas tertulias con el cura y el barbero, personajes letrados que encarnan, además del hidalgo, a los lectores aficionados a la amplia producción de libros de caballerías dados a la estampa a lo largo de todo el siglo XVI y a principios del XVII;<sup>22</sup> asimismo, cura y barbero son los últimos personajes de su

---

<sup>21</sup> Escritor vivo aún (¿1492?-1560) durante la pubertad de Miguel de Cervantes, exitoso continuador de la *Celestina* de Rojas con *La segunda Comedia de Celestina* (1534), de la que procede, según Menéndez Pelayo, Rodríguez Marín y W. S. Hendrix, el pasaje de "la razón de la sinrazón" (ver nota 17, p. 27, en Francisco Márquez Villanueva. *Op. cit.*), y autor de varios libros de caballerías: *Amadís de Grecia* (1530), noveno libro del *Amadís*, *Don Florisel de Niquea* (1533), obra con la que inaugura una de las tendencias de la literatura caballeresca, tendencia "constituida -según Juan Ignacio Ferraras- por la supeditación de toda la estructura interna del libro [...] a la aventura bélica o heroica"; *Don Rogel de Grecia* (1535), *Don Lisuarte*, de tendencia "caballeresca pura o amadisesca [por seguir] respetando el amor y la aventura heroica en equilibrada coherencia", *Cuarta parte de Don Florisel* (1551) y *El sueño de Feliciano de Silva*. El es "autor que resucitó a Amadís [muerto torpemente en 1526 por Juan Díaz, otro de los continuadores de la saga] y supo encauzar la estructura del libro de caballerías por nuevas sendas." *La novela en el siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1987, p. 40

<sup>22</sup> "Hablando estrictamente de cifras -escribe Juan Ignacio Ferraras- según Maxime Chevalier (*Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976), de 1501 a 1650, es decir durante un siglo y medio, aparecieron 267 ediciones de libros de caballerías, lo que daría 267.000 ejemplares al medio millón. Si nos ceñimos al siglo XVI, se encontrarán 46 títulos

pueblo con quienes el hidalgo mantiene un interés común, necesariamente literario. Y, sobre todo, se imaginará escritor.

Paso crucial en la locura del hidalgo lector, es su deseo incumplido de escribir el final de la crónica de Belianís. La admiración que le causa la técnica utilizada por uno de sus maestros literarios, la de dejar en suspenso la actuación del héroe al tiempo de poner fin a la escritura -lo que lo revela como un lector atento de la anécdota y de los procedimientos de composición-, acicatea al virtual escritor que habita en él para terminar la historia. Sin embargo, su fantasía desborda esta posibilidad, que se convierte en acción en el mundo dos párrafos adelante.

En otros términos, la fascinación que ejercen los libros de caballerías en el imaginario del hidalgo no pasa por la palabra escrita -con lo que se cancela la potencialidad del escritor-, sino que se convierte en acto -con lo que se funda la existencia del loco<sup>23</sup> que, sin embargo, conserva sus enormes capacidades de invención y aun de escritor, puesto que, más adelante, en el dominio de su papel caballeresco, redactará mentalmente lo que desea que el futuro sabio que recogerá sus hazañas, escriba sobre ellas-.

Y como última actividad literaria antes de entregarse a las heroicas aventuras, el hidalgo -nuevo Adán dispuesto a dar nombre a sus compañeros en el mundo- practica el paciente y delicado ejercicio de cambiar el suyo a los personajes de su entorno, puesto que junto con él

---

originales, con 243.000 ejemplares o de nuevo el medio millón, ya que cada libro se tiraba a mil o dos mil ejemplares. Tales cifras, que hay que poner en relación con una población en la cual sólo el 5, o menos, por 100 estaba alfabetizada, dará idea del triunfo inmenso, casi incalculable, de los libros de caballerías. Nos hallamos ante el dominio de una forma o tendencia literaria contra la que clamaron en vano, y en su época, moralistas, profesores, humanistas, etc. [...] pero los hechos eran más fuertes que las sentencias morales, y el público o el lectorado, sin distinción de clases, sin despreciar otros tipos de literatura, consumía libros de caballería [sic] sin cesar y durante más de un siglo." *Op. cit.*, p. 34.

<sup>23</sup> Aquí me baso en los registros lacanianos del sujeto: el imaginario, el simbólico y el real. *Cfr.* Américo Vallejo. *Vocabulario laciano*, Buenos Aires: Helguero, 1980, pp. 69-70; 99-102 y 103-105.



nacerán a una nueva naturaleza -la de la literatura caballeresca-, no sin antes asegurarse de la confiabilidad de unas antiguas armas -puesto que no olvida el hidalgo que habrá de actuar en el mundo-, todas ellas arcaicas y provenientes de distintas épocas, ya que "habían sido de sus bisabuelos [y...] luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón."

Nacidos a partir de las necesidades del mundo caballeresco que el héroe está creando, los personajes tienen, sin embargo, diversos orígenes así como distintos niveles de existencia que corren, según el orden en que fueron creados, de lo denso a lo sutil, en un desprendimiento paulatino del mundo de la materia.<sup>24</sup> Rocinante, al igual que las armas que visten al caballero y le transforman la apariencia,<sup>25</sup> provienen de la *realidad* -estas últimas, del nivel más denso, el de la materia inerte, y el rocín, del inmediato superior, el vital- y en la historia tendrán efecto sobre ese mismo plano de realidad; no obstante, el jamego -el único que interviene de cuerpo entero en los dos niveles de ficción, el realista y el caballeresco, a pesar de que "*tantum pellis et ossa fuit*"-, participa, por designio de su amo, de la naturaleza literaria al dejar de ser rocín y volverse Rocinante y al verse arrastrado a abandonar el ámbito cotidiano para internarse en el de la caballería.

---

<sup>24</sup> Juan Bautista Avallé Arce observa que el "*Persiles* descansa sobre un supuesto mental no privativo de Cervantes. [...] La cadena del ser era una metáfora tradicional para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina. Se trata de un presupuesto metafísico que orientó al hombre occidental, al buscar su puesto en el universo, desde el *Timeo* de Platón hasta el siglo XVIII. Según la interpretación tradicional, un extremo de esta cadena se hundía en lo más ínfimo de lo inanimado, mientras que el otro extremo se enlazaba al pie del trono de la Majestad divina. Integramente todo lo creado constituía un eslabón de esta cadena, más grande que su antecedente, pero más pequeño que su sucesor (en forma cualitativa, se entiende)." "Introducción" a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 20. Véase asimismo, la visión humanista del mundo de Charles Bouelles, en Peter Burke. *El Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1993, pp.23 y 28-9. Parece que el proceso creativo de don Quijote obedece a este mismo esquema conceptual.

<sup>25</sup> Es interesante notar que la lanza y la adarga que son, como era costumbre entre los hidalgos, objetos de ornato y signo de hidalguía de los antepasados que con ellas habían ganado nobleza ante el rey, son descolgadas de su percha por el caballero andante en ciernes para ser rescatadas de su ocio ornamental y dotadas de nuevo de la dignidad heroica que tuvieron en otros tiempos.

Dulcinea nace de la exigencia literaria de que el caballero tenga una dama "de quien enamorarse"; está anclada a la realidad de la materia por un débil lazo, un esbozo apenas -la figura de Aldonza Lorenzo-, y su vida en el *mundo* es totalmente ajena a su ser imaginario y al papel ficticio e inaprehensible que su creador le ha deparado, el cual obedece a las concepciones amorosas de la poesía trovadoresca provenzal, así como del petrarquismo. El sabio escritor de las hazañas tiene una vida estrictamente literaria y habita sólo en la mente de don Quijote y en función de la posteridad, lo que lo coloca, entre los demás, en el plano más sutil. Todos ellos son producto del ejercicio demiúrgico en el que ha estado empeñado el héroe. El, en proceso de abandonar las normas sociales que han regido su vida, adopta el código de la caballería andante y transitará entre una y otra naturaleza, lo que significa que irá haciéndose a sí mismo, internamente como personaje literario y, en el mundo por sus acciones, en un intento de elevar a éste a un plano de mayor espiritualidad al combatir el mal que en él campea.<sup>26</sup>

De igual manera, tenemos que don Quijote maneja varios procedimientos de invención de personajes: los totalmente imaginarios brotados de las páginas de sus lecturas -unos capitales; otros menores y ocasionales, aunque imprescindibles, como gigantes, encantadores, enanos, etc.- y los que toman parte en sus aventuras, habitantes del nivel realista de la historia y transformados por el héroe en personajes de las hazañas que está continuamente urdiendo.

Asimismo, muda el lenguaje ordinario -el que debió usar como hidalgo para comunicarse con sus contemporáneos- por aquel que requiere para dirigirse a los habitantes del orden

---

<sup>26</sup> Américo Castro sostiene que "el *Quijote* [es] una forma secularizada de espiritualidad religiosa." *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid: Alianza/Alfaguara, 1974, p. 122.

literario medieval por él creado.<sup>27</sup> Así, con la primera invocación que hace a Dulcinea mientras cabalga, don Quijote inaugura "el antañón y convencional lenguaje de los libros de caballerías",<sup>28</sup> el cual alterará con otros estilos y géneros discursivos, según lo demanden las diversas circunstancias.

Por todo ello, podemos hablar también de distintos niveles de ficción literaria que se sustentan entre sí: la ficción referida por el autor-narrador principal y que, dadas las convenciones, pasa como la *realidad*; la ficción literaria, de segundo nivel, que funda el hidalgo-caballero a raíz de sus lecturas, a la cual tiene acceso también el autor-narrador; la ficción que algunos personajes de la primera inventan al entrar en relación con el loco e intervenir, con diversos propósitos, en el juego de sus delirios. Por ello, además de que instituyen un tercer nivel de ficción -la cual, aunque empata con la creada por el héroe, es conscientemente falsa-, al usar su propio ingenio, colaboran con él enriqueciendo sus aventuras y estimulando su imaginación.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Con este cambio de lenguaje, don Quijote provocará una constante colisión de géneros discursivos. Entre los factores del enunciado considerado como unidad de la comunicación discursiva, Mijaíl Bajtín tiene como el más importante el de la estabilidad de las formas genéricas: "La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la *elección de un género discursivo determinado*. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc." "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982, p. 267. La elección que hace el protagonista de un género discursivo histórica y literariamente distinto de aquéllos socialmente vigentes y el choque que se produce entre ellos, es una de las características estilísticas más importantes del libro.

<sup>28</sup> Justo García Soriano y Justo García Morales (eds.), "Guía del lector del *Quijote*", en Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 209, nota 4.

<sup>29</sup> Los niveles de ficción presentes en el *Quijote*, así como sus discursos correlativos, responden a dos de las tendencias que caracterizaron a la literatura española a partir del siglo XV. Por un lado, una inclinación idealizante, divorciada de las realidades humanas, que se manifiesta en las convenciones poéticas del amor casto, fiel y no correspondido por la dama, así como en los géneros caballeresco y pastoril. Los exponentes más destacados son *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, *Amadís de Gaula* (1508) de Garcí Rodríguez de Montalvo y la *Diana* (1559) de Montemayor. Por otro lado, la corriente realista representada por la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499) de Fernando de Rojas, con una concepción carnal del amor, el género picaresco inaugurado por *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554), con una visión aguda e irónica del hombre en sociedad, y cierta literatura

La ficción global resulta de la interacción entre las anteriores, con su multiplicidad de géneros discursivos, entre los cuales se privilegia el discurso caballeresco y cortés introducido por don Quijote no como uno más de ellos, sino como el espacio de la diferencia, de la alteridad. Uno y otros discursos se tocarán, se permearán, se modificarán entre sí, entrarán en tensión o colisión. Aquí se hace patente la gran intención dialógica y polifónica del texto en su conjunto, atribuible al *autor implícito*, entidad situada por encima de quienes sostienen cada uno de los diferentes discursos.

Los ritos iniciáticos que el hidalgo-caballero cumple oculta y silenciosamente, durante la mutación previa a su enfrentamiento con el mundo, son consecuencia de su afiebrada entrega a los libros de caballerías, los que, si bien han hecho de él su presa -la lectura locura-, igualmente lo han liberado de su estrecha condición vital y le han permitido acceder al dominio de la creación lingüística y literaria.

\*\*\*

### III.2. La lectura lo cura

En el momento en que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ve la luz, hidalgo significa ser "noble, castizo y de antigüedad de linage" y "comúnmente, dice Cobarruvias en el *Tesoro*, llamamos hombre noble al que es hidalgo y bien nacido".<sup>30</sup> Sin embargo, en esa

---

religiosa, en donde la descripción de la naturaleza abandona las convenciones de los libros de caballerías y las novelas pastoriles y responde a una observación respetuosa y admirada por parte de sus autores, en obras tales como *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León o *Símbolo de la fe* (1582) de Fray Luis de Granada. Cfr. A.A. Parker. "Una edad de oro. Dimensión del huanismo en España", en Denys Hay (dir.). *La época del Renacimiento*, México: Alianza Editorial/Labor, 1989, pp. 353-372.

<sup>30</sup> Cobarruvias define: "FIDALGO. [...] Equivale a noble, castizo y de antigüedad de linage; y el ser hijo de algo, significa aver heredado de sus padres y mayores lo que llama algo, que es la nobleza y el que no la hereda de sus padres, sino que la adquiere por sí mismo, por su virtud y valor, es hijo de sus obras y principio de su linage; dexando a sus decendientes algo de que puedan preciarse, aprovechándose de las gracias y essenciones que a éste huvieren hecho y concedido o su rey o su república[...] En otra accepción algo, vale hazienda y quantia heredada de sus passados y ganada, no en mercancia, tratos, ventas y compras, sino de los gages y mercedes de sus reyes hechas a ellos y a

época de recelo y persecución a causa de los orígenes étnicos y religiosos, muchos de ellos carecen de las seguridades de una estirpe limpia y no pueden probar ser hidalgos por los cuatro costados.<sup>31</sup> Sólo los cristianos viejos están en posibilidad de hacerlo porque, gracias a su antiguo linaje, son los únicos libres de la sospecha de albergar sangre manchada de moro o de judío.

Américo Castro ha investigado con amplitud este asunto en la obra cervantina, especialmente en el *Quijote*, con base en ciertas prácticas cotidianas a partir de las cuales es caracterizado el personaje, así como en las formas lingüísticas con que son nombradas en el texto. Tales costumbres adquieren significación al ser interpretadas a la luz de la realidad histórica de la España de los siglos XVI y XVII y en el relato actuarían como detonantes del equilibrio social del hidalgo manchego. Para tal efecto, sin embargo, hay que prestar atención a la prevención que hace Mario Socrate:

[...] il tempo e il luogo entrano nel romanzo con la loro contemporaneità e la loro fisicità. Ma è un accesso attraverso cui tutta questa urgente materia contemporanea subisce una rielaborazione: per il suo stesso principio costruttivo il romanzo non può accoglierla come diretta testimonianza documentale, come reperto univoco, naturalistico.<sup>32</sup>

El crítico español basa su argumentación principalmente en el plato que consume el hidalgo los sábados, los huevos con torreznos que, desde el punto de vista judío son "duelos

---

sus passados, conservándolas y transfiriéndolas de uno en otro sucesor; dedonde pudieron traer origen los mayorazgos y la calidad de los solares y haciendas." *Op. cit.*, p. 591.

<sup>31</sup> "Hidalgo de todos quatro costados quando la madre es hija de padres hidalgos; y dize un autor curioso que para tener esta hidalguía ha de provarla de dozientas y sesenta personas sus ascendientes." *Idem*.

<sup>32</sup> Mario Socrate. "La chimera e l'utopia: per una lettura del *Quijote*", en *Prologhi al don Chisciotte*, p. 46.

y quebrantos"<sup>33</sup> -como se les menciona en el primer párrafo de la historia-, y asimismo en el "modelo vivo" del personaje que, según indagaciones de Rodríguez Marín es -en palabras de don Américo- "un Hidalgo de la familia de los Quijada en Esquivias, en la Mancha toledana"<sup>34</sup> -familia tenida como de origen judío-, para llegar a la conclusión de que "don Quijote y su creador tenían que ser *ex illis*",<sup>35</sup> cristianos nuevos, en cuya sangre corre una porción judía.

El *status* social del manchego en trance de convertirse en caballero sería, por su ascendencia familiar, según propone Castro, el de judío converso hecho hidalgo. Si a este estado de cosas se agrega que, según el decir del historiador, "Duicinea era una morisca llamada Aldonza, vecina de una aldea llena de moriscos",<sup>36</sup> el Toboso, se completa el heterodoxo e inestable cuadro social de este hidalgo, según la versión del destacado cervantista: la de un sincero creyente cristiano, aunque de ascendencia judía, quien, ya

<sup>33</sup> En el capítulo "Sentido histórico-literario del jamón y del tocino", *Op. cit.*, Castro sostiene que "desde el punto de vista cristiano nuevo, comer tocino [y en sábado, agregaría yo] era motivo de 'duelos y quebrantos' [...] desde el punto de vista del cristiano viejo, el tal manjar era 'merced de Dios'" (p. 25). Y más adelante: En el *Quijote*, "El tocino ya no es ni 'hidalgo' ni asqueroso; se ha vuelto escudo defensivo contra la opinión", p. 29. En relación con la dificultad de interpretar adecuadamente la expresión "duelos y quebrantos", Rodríguez Marín, *Op. cit.*, p. 27, cita de *La mojiganga del pésame*, comedia atribuida a Calderón, los siguientes versos:

¡Qué porfiada	chocolate no me traigas,
Estás! Anda, Isabelita,	Ni por pienso, que es regalo,
Haz, que para una cuitada,	Y a mí ya no me hacen falta.
Triste, mísera viuda,	Huevos y torreznos basta
Unos huevos con torreznos	Que son duelos y quebrantos.

<sup>34</sup> Américo Castro, *Op. cit.*, p. 130. Páginas adelante, Castro sostiene apoyado en Astrana Marín, que "[...] el concejo de Esquivias siempre puso en duda el origen cristiano de los Quijada, aún después de haberles concedido ejecutoria de hidalguía la Cancillería de Valladolid en 1569.", p. 132.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 70. "En 1576, el Toboso (Toledo) tenía 'novecientos vecinos con los moriscos que de las Alpujarras del reino de Granada se trujeron; y nunca tuvo tantos vecinos ni población como ahora ... Son todos labradores ..., sino es el doctor Zarco de Morales, que goza de las libertades que gozan los hijosdalgo por ser graduado en el Colegio de los españoles de Bolonia, en Italia". *Ibidem*, p. 81, basado en *Relaciones... de los pueblos de España, hechas por iniciativa de Felipe II, Reino de Toledo* (tercera parte), edic. de Carmelo Díaz y Ramón Paz. Madrid, 1963, p. 581.

convertido en caballero andante, por voluntad propia elige como su dama a una doncella morisca.

Si atendemos la caracterización inicial del hidalgo Quejana, descubrimos ciertos significados sociales y literarios relacionados con su filiación de casta. El más bajo en la escala nobiliaria, el hidalgo es, por esta misma razón, guardián del sentido del honor español. Carece de la riqueza y el poder de las clases superiores. "Su único capital, asegura Marcellin Defourneaux, es ese honor, recibido en herencia de un linaje de antepasados que combatieron por la fe. Pero ya no hay moros a quienes combatir[...]"<sup>37</sup> De allí que la presencia de las viejas armas en la casa solariega del de la Mancha, las cuales "habían sido de sus bisabuelos", habla en favor de la antigüedad de su linaje y desvanece las posibles sospechas de que su hidalguía fuera de reciente adquisición, habida cuenta de que en el Siglo de Oro, si no se tenía por herencia, el título podía obtenerse con dinero.<sup>38</sup>

Asimismo, en relación con los hábitos alimenticios del hidalgo, don Américo pasa por alto el hecho de que el mismo come lentejas los viernes, día de abstinencia de carnes para los cristianos, y se regala con "algún palomino de añadidura los domingos", plato de celebración que se consume el día del Señor, además de la dieta cotidiana. Estas costumbres, así como la hidalguía de sus antepasados, lo aproximan a los valores de los cristianos viejos. El narrador, sin embargo, a base de los recursos lingüísticos y de las prácticas sociales a los que acude, propone una caracterización del personaje que no se pronuncia ni en uno ni en otro sentido. Elige la ambigüedad

---

<sup>37</sup> Marcellin Defourneaux. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires: Librairie Hachette, 1964, p. 48.

<sup>38</sup> De nuevo, Defourneaux afirma que "la penuria de dinero obliga al monarca a vender *ejecutorias de hidalguía* que aseguran a su titular los mismos privilegios que a los hidalgos de nacimiento [...]" *Op. cit.*, p. 49. Ver *Ibidem*, cap. II, "El concepto de la vida", pp. 32-54.

Ahora bien, ya sea a causa de su múltiple filiación de castas, según la propuesta de don Américo -muestra, por otro lado, de la compleja y explosiva escena social española-, o aun siendo hidalgo cristiano por los cuatro costados, Alonso Quijano parece no encontrar cómoda la visión hegemónica cristiano-vieja del mundo.<sup>39</sup> Poseedor de un espíritu libre, elige contemplarlo desde una postura excéntrica, no castiza. Quizá precisamente por ello, el texto se muestra ambiguo.

Entre la aparente estabilidad trazada en el párrafo inicial del relato y la locura que desarrollará el hidalgo, media una situación existencial asfixiante, implícita en la narración y contenida en el abismo interpuesto entre ese primer párrafo y el segundo, en el que se narra su paulatino desprendimiento del mundo cotidiano, así como la causa del principio de su demencia. Américo Castro describe certeramente el tedio de la situación doméstica y social del manchego, ausente de conflictos, pero también de cualquier tipo de estímulo vital:

Aquel Quesada, Quijada o como le llamaran, llegó a los cincuenta años en monótona soledad,<sup>40</sup> cazando sin amigos, oyendo las simplezas de dos mujeres u observando la tosquedad inerte del mozo que le ensillaba el rocín. Hidalgo, ¿y qué hacerse con aquella hidalguía? Daba para comer, sí, pero ¿y luego? El hidalgo se evade de su reclusión por entre la compacta letra de unos libros.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> "[...]el español, asegura Américo Castro, no encontraba dentro de sí nada firme e indiscutible sobre que apoyarse, fuera de las estimaciones cristiano-viejas. La conciencia del ser y valer íntimos por sí sola valía poco; ni nada exterior (riqueza, tareas inteligentes) protegía contra la condición asignada al individuo por la sociedad, por la 'opinión', o sea por el parlotear y el qué dirán." *Op. cit.*, p. 36. (Los subrayados son del autor).

<sup>40</sup> La soltería del hidalgo es literariamente indispensable, ya que, a pesar de su edad, por otro lado, paródica en relación con la eterna juventud de los héroes caballerescos, le permite enamorarse de una doncella, a la que dirigirá sus pensamientos y ofrendará sus hazañas. Además, en atención a la coherencia del personaje, el autor evita las dificultades conyugales y los escrúpulos que hubiera tenido un buen hidalgo cristiano al decidir abandonar a su mujer para abrazar la caballería andante en tiempos en que ese estilo de vida había caído en desuso.

<sup>41</sup> Américo Castro. *Op. cit.*, p. 71



Nuestro hidalgo manchego no se siente cómodo con las leyes que rigen su mundo. Al igual que los miembros de su casta, carece de una ocupación útil o interesante; la caza, su única y solitaria aventura, no puede aliviarle la insatisfacción del ocio improductivo. Tampoco se aviene al decreto de la omnipotente mayoría que decide "que lo único 'limpio' y respetable era el solemne y sosegado no razonar";<sup>42</sup> ni a la determinación que plantea para los individuos el conflicto entre el hacer y el ser, ya que casi todo quehacer -intelectual o técnico, bancario o mercantil- resulta sospechoso porque es asociado con la casta judía, y el ser es asunto que ha de resolverse en la esfera estrictamente personal.<sup>43</sup> No es de otra manera como lo soluciona este hidalgo. Si el no razonar es cultivado por una timorata mayoría, él en cambio, desarrollará una pasión desmesurada por la literatura caballeresca y ejercerá una fantasía provocadora y delirante.<sup>44</sup> Si como personaje del grupo social que le tocó vivir, está excluido de todo trabajo eficaz que tenga consecuencias en la *realidad*, se fabrica entonces, por medio de la solitaria lectura y de la creadora actividad literaria resultante, una "nueva existencia, en un impulso enérgicamente voluntarioso",<sup>45</sup> así como una vocación heroica que transformará y redimirá al mundo insatisfactorio al que como hidalgo renuncia. Don Quijote, continúa don Américo, "pudo 'vaciar' del Quijada familiar a

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>43</sup> *Cfr. Ibidem*, pp. 14 y 38. "Entender a Cervantes, dice más adelante el mismo Castro, requiere hacerse a la idea de que, para una persona inteligente y espiritualmente refinada, el espectáculo de la prepotencia mayoritaria era intolerable martirio [...]" *Ibidem*, pp. 140-141.

<sup>44</sup> "Il gentiluomo campagnolo, observa Mario Socrate, che nei primi capitoli del romanzo si dispone a eleggersi una misione solitaria e s'avvia protagonicamente a rispondere a una richiesta tanto perentoria quanto inesistente, può anche [...] impersonare una raffigurazione dell'intellettuale inutilizzato e voglioso di operare, e riflettere così quel diffuso disagio del intellettuale emarginato dalla prassi, tipico della cultura europea dell'epoca, e più volte rappresentato in guise di frustrazioni e conseguenti insanie da tanta grande letteratura." *Op. cit.*, p. 58.

<sup>45</sup> Américo Castro. *Op. cit.*, p. 134.

sus convecinos, por poseer ya un lugar dentro de sí, una morada *suya*, y también el derecho a instalar en ella al 'inquilino' que le viniese en gana."<sup>46</sup>

No es difícil aceptar, entonces, que la domesticidad y la estabilidad, por un lado, y la marginalidad interior, por otro; el aburrimiento, la impotencia y el ocio, así como la asfixiante situación social e intelectual de su siglo, son cárcel para el hidalgo. Aunque también, motivo de su rebeldía y motor de su metamorfosis, la cual se inicia con el desprendimiento consciente y voluntario de sus bienes a cambio de "todos cuantos [libros de caballerías] pudo haber", como primer acto de desapego y como decisión de canjear un mundo por otro, el de la sofocante ficción cotidiana por el de la liberadora literatura caballeresca. La puerta de escape está abierta; no hay más que entregarse a la lectura de sus queridos libros y permitir que las imágenes de sus relatos desplacen a la insípida realidad de su entorno.

Pero la metamorfosis no sólo es consentida; también es gozosa, en primera instancia, a causa de la conciencia que tiene el hidalgo de que abandona un estado opresivo, degradado, para abrazar una vida heroica. Rematado el juicio y tomada la decisión de convertirse en caballero andante, con el fin de poner en práctica las aventuras y los ejercicios aprendidos de sus personajes literarios, su imaginación -instrumento eficaz de su deseo así como conductora de sus acciones- se desata para producir todo tipo de fantasías que le proporcionan gran contento: hechos gloriosos que le valdrán el imperio de Trapisonda: "con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba." Victorias en batallas contra gigantes que se rendirán ante su "dulce señora": "¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló dar nombre de su dama!" Así como el final

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 135.



exitoso de los preparativos que dan como resultado el poder iniciar su vida caballeresca: "y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuanta facilidad había dado principio a su buen deseo."

A partir de allí, lo leído y los pasos de Rocinante serán su guía. Cabalgará por la Mancha con sus armas y su literatura a cuestas. Aun la quema de sus libros resultará liberadora; abandonada su cotidianeidad, ya no le harán falta, pues ha construido con ellos un universo interior propio. No tendrá más que traer a la memoria las acciones, el lenguaje y las reglas aprendidos en ellos para descifrar el mundo, resolver las variadas situaciones y sortear las dificultades que le salen al encuentro y, sobre todo, para mantener su entereza de ánimo: el armarse caballero, transformar una venta en castillo y a sus ocupantes en personas nobles, el dirigirse a sus interlocutores con palabras de héroe medieval y con citas literarias que acomoda según el caso -por mencionar sólo los ejemplos de su primera jornada-, sin importarle el impacto que su apariencia, su lenguaje y sus acciones producen en los pobladores de ese 1600 español recreado en la historia, aquellos con los que se topa y con los que en adelante batallará.

De esta manera, el hidalgo Quijada se inventa su propia novela. Al igual que los seres humanos, escapa de los claustros de la realidad por medio del cultivo de un deseo irrenunciable y gracias a las alas de la imaginación, acrecentada en su caso por una afebrada lectura. Sin embargo, su novela -a diferencia de la que se construye el común de los mortales- alcanza dimensiones inéditas e inconmensurables, ya que "vino a dar en el más extraño pensamiento que dio loco en el mundo", el cual tendrá consecuencias definitivas para él y para toda la humanidad.

\*\*\*

### III.3. El discurso caballeresco. La recepción de letrados e iletrados

En los siglos XVI y XVII, un lector como el hidalgo de la Mancha forma parte de un pequeño grupo social que lee literatura de entretenimiento -"los hidalgos y caballeros cultos y algunos criados suyos, los miembros del clero dotados de curiosidad intelectual y los hombres de letras"-.<sup>47</sup> El resto de la población o es analfabeta y no tiene acceso a los libros o, si es alfabetizada y con recursos, carece de interés por la lectura.<sup>48</sup> Sin embargo, en relación con los libros de caballerías, es posible, como lo sugiere Emilio Orozco Díaz, que el gusto por su lectura alcanzara a clases sociales menos ilustradas, cuando, desechados de las bibliotecas privadas, podían ser vendidos o alquilados a precios más accesibles.<sup>49</sup> Otro medio de difusión de estos libros era la lectura en grupo, de la cual aparece un testimonio, aunque, muy cuestionado por los historiadores del tema (Cfr. nota 47), en el capítulo 32 del *Quijote* I.

Gracias a su trato cotidiano con la literatura caballeresca, Alonso Quijano edifica un universo heroico y poético alternativo al mundo doméstico y abre un abismo entre él y los habitantes de su cotidianeidad, de quienes se desvincula no sólo física, sino internamente,

---

<sup>47</sup> Margit Frenk. "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", p. 102. La fuente de los datos es Maxime Chevalier. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, pp. 29 y ss. A conclusiones similares llega Daniel Eisenberg: "[...] it is reasonable to conclude that the romances were read by the upper or noble class, and perhaps by a few particularly well-to-do members of the bourgeoisie. Certainly they were not read by, nor to, the peasants." Y aclara en nota: "I am convinced that were it not for Juan Palomeque's comments, no one would even have suggested that the indigenous Castilian romances were read to the peasantry." "Who read the Romances of Chivalry?", p. 223. Maxime Chevalier asegura también que "nous n'avons aucune preuve d'une lecture 'populaire' des romans de chevalerie dans l'Espagne du Siecle d'Or." "Sur le public du roman de chevalerie", *Institut d'études ibérique et ibero-américaines de l'Université de Bordeaux*, 1968, p. 15.

<sup>48</sup> Cfr. Margit Frenk. *Ibidem*.

<sup>49</sup> Cfr. Emilio Orozco Díaz. *Cervantes y la novela del Barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, pp. 105-106. En un libro con fecha más reciente que el artículo arriba citado, Daniel Eisenberg concuerda con la observación de Orozco Díaz: "Durante el reinado de Carlos V (1521-1555), los libros de caballerías disfrutaban del apoyo real. [...] Pero, durante el reinado de Felipe II, perdido el mecenazgo real y bajados de precio los libros de caballerías, en circulación ejemplares de ocasión o de alquiler, llegaron a las clases más modestas. Es verosímil que en *Don Quijote* todas las clases sociales lean libros de caballerías." *Cervantes y don Quijote*, Barcelona: Montesinos, 1993, pp. 50 y 52.

sin posibilidad de ser recuperado por ellos, a pesar de sus varios intentos. Las relaciones que a partir de esta mudanza establece el recién convertido caballero con los innumerables personajes con quienes el azar de sus andanzas lo relaciona, estarán marcadas por la capacidad imaginativa y literaria de sus interlocutores.

En el *Quijote* hay, como en la sociedad del incipiente siglo XVII, seres ficticios letrados e iletrados; personajes que, por medio de la lectura, se han familiarizado con el universo caballeresco, y otros que, por no haber leído esos libros, desconocen por completo sus códigos. Esta división -aunque carente de matices- marca de alguna manera la respuesta que ofrecen los diversos interlocutores del caballero andante y establece, asimismo, la posibilidad de diálogo o de antagonismo que cada uno de ellos tiene frente a su locura. En suma, se trata de la habilidad que los distintos personajes tienen de contemplar el mundo con imaginación, de su capacidad de poetizar o no la vida -o por lo menos, el momento- cuando el sino los conduce a toparse con el loco de la Mancha; así como de que sus visiones del mundo -rígidas o maleables- entren o no en disputa con la del caballero. El, por su parte, estará constantemente obligado a dar una respuesta a los sucesos de los "detestables siglos".

El desvarío del manchego será el polo extremo y pondrá permanentemente a prueba el alma poética y heroica de cuanto personaje se encuentre, quienes recorrerán diversos grados de desapego temporal de la realidad. La gran lección de don Quijote reside en el hecho de que para él la *poesía* no es letra muerta, sino inspiración de vida. La clave parece ser, en gran número de casos, el contacto con la literatura frente a la cual cada uno ha puesto a prueba su fantasía, la dosis de imaginación que cada quien se ha permitido liberar en su trato con los libros, la aptitud de elevar la propia visión de las contingencias

inmediatas y de dejarse seducir por la ilimitada imaginación del caballero. Sin embargo, hay también personajes iletrados que son capaces de contagiarse de una visión fantástica y aun poética y heroica.

Un ejemplo de lo primero lo dan los moradores de la venta de Juan Palomeque, iletrados que conocen las historias de caballerías por la lectura en voz alta hecha por otro, quienes, si bien no ante don Quijote, sino en charla con el cura y miembros de su *cuadrilla* y ante la aparición de dos libros de caballerías que el huésped guarda en una *maletilla vieja*, definen sus gustos en relación con tales libros. El episodio es importante, ya que cada uno de los testimonios documenta los modos de recepción que diversos tipos de escuchas daban a los relatos de caballerías, en los cuales, además, están retratados los riesgos morales por los que sus críticos censuraban el género. Al dueño de la venta le "toma gana" de imitar "aqueellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan" (I,32,393). Su esposa agradece que el entretenimiento de su lectura distraiga por un rato los deseos de su marido de reñirla. A Maritornes le da mucho gusto oír cuando se cuenta que la señora está abrazada de su caballero ante la enorme envidia de la dueña que les hace la guarda. La doncella disfruta de las lamentaciones de los caballeros cuando están ausentes sus damas, aunque reprueba la crueldad que muchas de ellas les muestran. Así, la respuesta de los tres escuchas se da por identificación con los episodios del relato que les despiertan sus propias emociones.

Si bien, dichas historias no son ejemplares según los valores morales, tampoco lo son, conforme al canon estético de *enseñar deleitando*,<sup>50</sup> puesto que sólo proporcionan

---

<sup>50</sup> "[...] la doctrina aristotélica se enfrentaba con un doble peligro, escribe Jean-François Canavaggio; por un lado el deleite sin doctrina de las ficciones mentirosas, del arte, del amoralismo poético; por otro, la doctrina sin deleite de la literatura de pura edificación. Por tanto, para mayor seguridad,

entretenimiento: la lectura de esos libros, dice el ventero, "nos quita mil canas"; "estáis tan embobado" escuchando leer, corrobora su mujer; "aquellas cosas [...] son muy lindas" y "todo esto es cosa de mieles", es el parecer de Maritomes; "también yo lo escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, recibo gusto en oído", expresa con los titubeos de su joven juicio la hija de los venteros (1,32,393-4). Tal principio estético es expresado capítulos adelante, desde una perspectiva docta, por el canónigo de Toledo, para quien: "este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar y no a enseñar" (1,42,564).<sup>51</sup>

La discusión en la venta entre el cura y el dueño a raíz de la inclinación que el ventero muestra por los relatos caballerescos -*Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania*-, por encima de la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*, preferencia del cura, ponen en juego los conceptos de verdad histórica y verosimilitud poética, virtudes ausentes en los libros de caballerías, ya que "son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos" y se hacen sólo "para entretener nuestros ociosos pensamientos" (*Ibidem*, pp. 394 y 397), según opinión del eclesiástico. En tanto que al huésped "Poco le falta [...] para hacer la segunda parte de don Quijote", puesto que "él tiene por cierto que todo lo que estos libros cuentan pasó ni más ni menos que lo escriben, y no le

---

mejor valía considerar el fin de la poesía como una perfecta armonía deleite-doctrina sin tratar de preferir uno u otro." *Op. cit.*, p. 34.

<sup>51</sup> La rica disertación del canónigo de Toledo ante el cura tiene ecos de las preocupaciones del prólogo a la primera parte, puesto que toca varios de los mismos temas. Asimismo, la postura del canónigo parece tomar en cuenta los preceptos de Torcuato Tasso y los neoaristotélicos. (*Cfr. supra*, cap. II, p. 123, nota 83). Para Canavaggio, las virtudes que el canónigo encuentra en los libros del género para que "un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos" (1,48,566), proponen "una novela caballerescas enmendada", cuyas condiciones "resultan ser aquellas mismas adscritas a la heroica por el autor de la *Philosophia Antigua Poética*". *Op. cit.*, p. 78. En tanto, Juan Bautista Avalle-Arce, a partir de que Schevill-Bonilla (1,vii) observa que: "De todo esto hay ejemplo en el *Persiles*", aventura la hipótesis de que "el discurso del canónigo es como un resumen de la ya escrita primera parte del *Persiles* [...]". Introducción a *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, p. 17.

harán creer otra cosa frailes descalzos", según comentan entre sí Dorotea y Cardenio (*Ibidem*, pp. 396-7). En su juicio, ellos pasan por alto, sin embargo, la distancia moral entre los motivos del ventero y los de don Quijote al imitar las acciones de los personajes caballerescos, puesto que el primero carece de la altura heroica y del sentido del honor que mueven al caballero de la Triste Figura, dos de los rasgos más conmovedores del inolvidable personaje y sostén del aliento épico que anima sus hazañas, "vivo aún en las acciones de algunos héroes del "último grande retoñar del viejo tronco épico", según concibe Ortega y Gasset a los libros de caballerías.<sup>52</sup>

El texto caballeresco es, pues, construido principalmente por el discurso y las acciones de don Quijote e instaura en el relato un nivel narrativo imaginario, mismo que establece innumerables puntos de intersección -de mutua recepción- con el realista, texto secular de una edad no caballerisca. En el primero, sin embargo, no suena únicamente la voz del héroe. Entran y salen de él en distintos momentos y con variados propósitos los personajes seculares, dando origen a diversas variantes.

En tanto que la intervención de algunos de los iletrados -los venteros, Maritornes ...- produce, por ignorancia o indiferencia, un texto antiheroico, el discurso y las acciones de otros personajes -letrados principalmente-, si bien participan del texto caballeresco, lo hacen de manera simulada, creando un nivel de realidad mutable y estableciendo gradaciones que dependen de los proyectos particulares de esos personajes en relación con el héroe. Así, existe un abismo entre las intenciones de aquellos lectores de libros de caballerías que intentan "salvar" a don Quijote -el cura, el barbero, Dorotea, Sansón Carrasco-, y las de los

---

<sup>52</sup> José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, 3a. ed., Madrid: Revista de Occidente, 1957, pág. 163, citado en Jean-François Canavaggio. *Op. cit.*, p. 77. Ver *Ibidem*, pp. 74 y ss.



perversos lectores de la historia de don Quijote -los duques, el mayordomo, Altisidora-. Si bien en el castillo en que estos últimos se encuentran, el deseo y la imaginación de caballero y escudero se ven colmados, debido a la lectura ventajosa y francamente malintencionada que los duques y su séquito han hecho del relato de sus hazañas, las burlas a la pareja caballeresca resultan en exceso crueles.

En dichos casos, cuando el texto caballeresco resulta disfrazado o desvirtuado, el lector del *Quijote* no queda indemne; se le obliga a hacer una lectura en complicidad con el engaño, a espaldas de los protagonistas.

Sancho Panza, por su vecindad permanente con don Quijote, constituye un caso aparte, ya que, aunque iletrado, bebe de las fuentes literarias de su amo y en muchas ocasiones actúa como puente entre la visión secular y la interpretación caballeresca del mundo. Se vuelve adicto a las aventuras de los héroes literarios de don Quijote, sobre todo a las que sintonizan con sus intereses, y hace suyas, a conveniencia, las reglas de la caballería andante que le comunica su amo. El conocimiento de este universo literario no lo consigue por medio de la lectura directa, sino por el del discurso y la narración orales. Así, la lectura silenciosa del hidalgo de la Mancha rinde ahora sus frutos en los oídos vírgenes, aunque no siempre ingenuos, de su escudero. Por ello, Sancho será cada vez más el puente idóneo entre el texto caballeresco y el secular. Los pasadizos imaginarios entre uno y otro texto serán la ínsula prometida y los encantadores.<sup>53</sup> En el segundo *Quijote*, por medio del

---

<sup>53</sup> Mario Socrate ve la relación entre don Quijote y Sancho de la siguiente manera: "Nel rapporto Don Quijote-Sancho interagiscono due culture, due punti di vista. E se quello del cavaliere, proiettato da una angolazione libresca e abnorme, risulta generalmente invalidato, quello dello scudiero, per quanto di segno contrario, è parziale e di una validità relativa. Ma appunto, la relativa sua validità finisce per abilitare di argomenti e di ragioni la fallacia del primo, a cui si contrappone. Don Quijote e Sancho non impersonano, insomma, la vicenda d'uno scontro tra un falso e un vero assolutizzati (e tanto meno d'un reale opposto al sogno ideale), uno scontro che porterebbe ogni volta a un esito implicito, tautologico. Essi appaiono piuttosto disposti su due principi antitetici reciprocamente relativizzati, e di cui non si può elidere un termine. Agiscono in connessione, mentre

encantamiento de Dulcinea, Sancho conseguirá tal dominio del discurso de su amo que será capaz de hacer trizas el texto aprendido, instituyendo un contratexto caballeresco y cortés con el que somete al caballero.

En cuanto a los modos de transmisión y recepción de la cultura, don Quijote, por la posibilidad de leer en silencio y a pesar de su arcaísmo, es un representante de la modernidad; mientras que Sancho Panza, por ser un iletrado que se aficiona a las narraciones de su amo, arrastra consigo huellas de los oyentes de relatos del Medioevo. Para el lector, los ojos son los trasmisores de la cultura y el vehículo que despierta la imaginación; para el escucha, lo son los oídos.

---

la narrazione guida a una lettura che, per aprirsi operativamente sul reale, richiede che si superino entrambi i termini, e che si guardi al di là, oltre il punto d'incrocio di quei due sguardi contrapposti e convergenti. Una lettura che richiede anche un tutt'altro che *desocupado lector*." *Op. cit.*, p. 48.

## IV. EL SISTEMA AUTORIAL Y NARRATIVO EN EL QUIJOTE DE 1605

### IV. 1. Las aportaciones de la crítica actual

#### Introducción

Hoy la crítica del *Quijote* con base en innovadores planteamientos de teoría literaria, ha abierto durante las últimas décadas nuevas posibilidades de lectura del libro cervantino y ha permitido profundizar en su complejidad narrativa. Por lo regular, la crítica actual ha tratado al *Quijote* con rigor teórico y metodológico a la vez que con creatividad e imaginación. De esta manera, en intentos de lecturas totalizadoras, ha buscado definir la naturaleza de la obra maestra y la ha clasificado como "a prose epic, a tragi-comic epic of man's journey through life", como antinovela, como sátira menipea, como contra-utopía, como enciclopedia de los géneros, como "gigantesco 'aleph' que 'reproduce' con finalidad polémica todo el universo cultural europeo".<sup>1</sup>

También la ha calificado como el libro de los libros, "un prodigioso palimpsesto, anunciador de experimentos babélicos", como *Summa Artis*, como el *Oroborus* que se muerde la cola o como la imagen de la imaginación.<sup>2</sup> Asimismo, la ha considerado la primera novela moderna en dos sentidos: "por ser el primer texto narrativo de ficción realista

---

<sup>1</sup> Las citas, así como las menciones, provienen, en el mismo orden de: Lester G. Crocker. "Don Quijote. Epic of frustration", *Romanic Review*, 42, 1951, p. 180. Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. James A. Parr. *Don Quijote. an Anatomy of a Subversive Discourse*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988. José Antonio Maravall. *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976. Horst Weich. "Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)", en *Anthropos*, 98-99, 1989, p. 108. Iris M. Zavala. "Cervantes y la palabra cercada", en *Anthropos*, 100, 1989, p. 40.

<sup>2</sup> La primera mención y la primera cita provienen de: Michel Moner. "La problemática del libro en el *Quijote*", p. 90. Las dos últimas de: Sergio Fernández. "Los lazos de la tela", en "Esbozo para una estructura interna del *Quijote*", estudio preliminar a Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pp. 35 y 42.

en prosa"<sup>3</sup> y por ser, en términos bajtinianos, el primer relato polifónico que incorpora la variedad de lenguajes sociales y literarios (Cfr. *infra*, pp. 177-179).

Al mismo tiempo, la actividad crítica sobre el *Quijote* ha pretendido comprender el todo por las partes -"To see Infinity in a grain of sand", como quería William Blake-: el episodio de "El retablo de maese Pedro" o el relato de "El curioso impertinente" han sido tomados como mapas para una lectura total de la novela.<sup>4</sup> Otro tanto ha sucedido con los prólogos a la primera y segunda partes. (Cfr. *supra*, cap. II). Este último sería también uno de los propósitos del presente trabajo: la posibilidad de una lectura de ida y vuelta del prólogo al *Quijote* de 1605 y viceversa, aunque ahora con el énfasis puesto en la tríada autor-texto-lector y las modalidades de lectura propuestas por la multiplicidad de voces narrativas y autoriales presentes en la obra.

En tanto que la crítica se ha ocupado con bastante amplitud del apasionante asunto de la estructura autorial y narrativa en el *Quijote*,<sup>5</sup> la cuestión del lector considerado un elemento tanto temático como estructural, ha sido poco atendida. Existen algunas referencias sobre el tema de la recepción del libro cervantino e importantes trabajos sobre la recepción de los

---

<sup>3</sup> José María Paz Gago. "El *Quijote*: narratología", en *Anthropos*, 100, 1989, pp. 43-48.

<sup>4</sup> Manuel Durán. "El *Quijote* visto desde el retablo de Maese Pedro", en *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 101-104. Hans-Jörg Neuschäfer. "El curioso impertinente y el sentido del *Quijote*", en *Ibidem*, pp. 104-107.

<sup>5</sup> Cfr. Mariarosa Scaramuzza Vidoni (comp. e intr.). *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994. En dicha antología, la autora da cuenta del estado general que presentan en la actualidad los estudios cervantinos. Cfr. asimismo, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. "Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna", 98-99, 1989 y "Don Quijote de la Mancha. La vida humana. Libro y Acto de imaginación y creación", *Ibidem*, 100, 1989. Tanto en la antología como en los números monográficos, se recogen ensayos sobre la obra cervantina con la orientación teórica y crítica que aquí interesa. Cfr. también Santiago Fernández Mosquera. "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales cervantinos*, XXIV, 1986, pp. 47-65. En él hace un recuento de los diversos críticos que se han ocupado del asunto, a partir de Diego Clemencín en su edición comentada del *Quijote* (Madrid, 1833-1839) e incluye nombres de algunos que publicaron sus trabajos antes de este último.

libros de caballerías -muchos de ellos relacionados con el *Quijote*-. En esta investigación he tomado en cuenta algunos de estos estudios.<sup>6</sup> Las diversas aproximaciones de los capítulos anteriores y la que aquí ofrezco pretenden ser un primer intento de llenar el vacío mencionado sobre el lector. Ello explica que la presente sección dedicada a revisar las aportaciones críticas más importantes sobre autores y narradores, no tendrá su contraparte destinada al tema del lector.

Esta puesta al día de la crítica más importante sobre el asunto en cuestión, además de mostrar los rumbos que ha tomado, lleva el doble propósito de servirme -cuando me resulten eficaces- de los frutos de ese trabajo teórico aplicado al análisis de la obra, así como de indagar los vínculos que autores y narradores establecen con el lector de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Intentaré lograr una síntesis de las aportaciones que ofrece el trabajo de cada uno de los estudiosos de que me ocupo.

\*\*\*

### Plurilingüismo y polifonismo en el *Quijote*

Michail Bajtín<sup>7</sup> señala la diferencia que marca el *Quijote* en relación con los géneros narrativos del siglo XVI -en España, los relatos caballerescos, sentimentales, pastoriles y moriscos-, a partir de dos líneas estilísticas presentes en la historia de la prosa narrativa. El teórico ruso considera que este tipo de narraciones anteriores al *Quijote* se caracteriza por

---

<sup>6</sup> Adolfo Bonilla San Martín. "¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?", en *Cervantes y su obra*, Madrid: Francisco Beltrán, 1916, pp. 163-184. Edward Glaser. "Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII", *Anuario de estudios medievales*, 3, Barcelona, 1966, pp. 393-410. Maxime Chevalier. "Sur le public du roman de chevalerie", Daniel Eisenberg. "Who read the Romances of Chivalry?", *Kentucky Romance Quarterly*, 20, 1973, pp. 209-233. *Ibidem*. "Don Quijote and the Romances of Chivalry: The Need for Reexamination", en *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 511-523.

<sup>7</sup> Mijail Bajtín. "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 77-236.

su monologismo porque, ajeno a la riqueza lingüística hablada o escrita por individuos y grupos sociales, hace uso exclusivo de un lenguaje idealizado de acuerdo con normas invariables del propio género, lenguaje genérico con el que se expresan indistintamente autores, narradores y personajes. Bajtín reconoce en Cervantes al primer escritor en la historia literaria que da plena cabida en su obra al plurilingüismo presente en el mundo, así como en textos de diverso género. Con el acceso a la multiplicidad lingüística -social y literaria- en su obra, Cervantes transforma en el siglo XVII el lenguaje narrativo monológico en dialógico, o mejor, heterológico, un término menos ambiguo propuesto por Todorov.<sup>8</sup>

El *Quijote* se convierte, así, gracias a este principio, en la primera novela polifónica y en el relato que inaugura la modernidad narrativa.<sup>9</sup> Los varios discursos sostenidos por múltiples personajes, los distintos narradores, los diversos géneros literarios,<sup>10</sup> producen entre otras consecuencias de peso las que aquí nos interesa resaltar: un desempeño insólito -por su naturaleza plural- de autores y narradores y una nueva relación de ellos con el lector. La voz autorial ahora se desdobra, se multiplica, se coloca en diferentes planos sin que se sepa con

---

<sup>8</sup> Cfr. Tzvetan Todorov. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris: Seuil, 1981, p. 89.

<sup>9</sup> Cfr. Mario Socrate. "La chimera e l'utopia: per una lettura del *Quijote*", en *Prologhi al don Chisciotte*, pp. 11-67, especialmente el inciso "Il comico, il discorso narrativo e il dialogo", pp. 22-27. Asimismo, Fernando Lázaro Carreter. "La prosa del *Quijote*", en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 115-126. Este artículo aparece traducido (con algunos cortes) por Elena Liverani en Mariarosa Scaramuzza Vidoni. *Op. cit.*, pp. 91-99.

<sup>10</sup> Iris M. Zavala menciona "el complejo entramado intertextual del *Quijote* [...] de sobra conocido: los clásicos latinos y griegos, los italianos, los españoles, el virtuosismo de las diversas lenguas y dialectos sociales (latín culto, latín eclesiástico, latín macarrónico)" y más adelante hace "un brevísimo recuento [...] de los enunciados que Cervantes inscribe: 1) el ciclo completo de las novelas de caballerías (*Amadís* [1508], *Palmerín* [1547] en una compacta red de estilización paródica; 2) el discurso de la novela sentimental de los siglos XV y XVI; 3) la novela pastoril (en la cual no falta la propia); 4) la picaresca (*Lazarillo*, *Guzmán*); 5) el discurso pragmático (memoriales, documentos, cartas, crónicas, historias); 6) el discurso filosófico, teológico, legal; 7) el discurso poético y teatral; 8) el discurso 'hablado' (la oralidad del folklore, el chiste); 9) el discurso gestual; el discurso de la moda (la ropa, los adornos, afeites)." *Op. cit.*, pp. 40 y 41. Yo añadiría a la riqueza de esta lista, el discurso de la alimentación y del cuerpo.

certeza en cuál se encuentra. En suma, no hay una identificación del autor empírico Cervantes con la voz narrativa, ni menos se le privilegia.<sup>11</sup> El *Quijote* no sostiene tampoco una verdad autoritaria u oficial como la de su antecesor monológico *Amadís de Gaula*,<sup>12</sup> sino que "nos encontramos ante una nueva formación discursiva, un nuevo episteme, que cuestiona la autoridad, el poder, y la única verdad de un sujeto único y centrado, portavoz de un lenguaje único".<sup>13</sup>

\*\*\*

### Voces narrativas y presencias en un libro subversivo

Por otro lado, a partir de la oposición propuesta por Platón y retomada por la reciente teoría literaria estadounidense, así como por Gérard Genette, entre diégesis<sup>14</sup> -narración- y mimesis -representación-, James A. Parr<sup>15</sup> plantea que la trama más importante de la obra de arte cervantina se encuentra a nivel diegético más que en el de la mimesis. En el *Quijote*, sin embargo, los dos modos de representación -mimesis y diégesis- no sólo se superponen, sino que se compenetran y se funden: los narradores realizan acciones por su cuenta, en tanto que los personajes actores del relato con frecuencia narran historias. Así, las categorías habituales se disuelven en un caos creativo, en un gozo de ejemplar libertad de expresión.

---

<sup>11</sup> Cfr. Joan Ramon Resina. "La irrelevancia de la vida cotidiana en el *Quijote*", en *Anthropos*, 100, 1989, p. 33.

<sup>12</sup> Cfr. Horst Weich. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>13</sup> Iris M. Zavala. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>14</sup> Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. DIEGESIS, p. 148. La autora la define como: "Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una *narración* o en una *representación (drama)*.", p. 149.

<sup>15</sup> James A. Parr. *Op. cit.* Este estudio aparece traducido (con cortes) por Cristina Grillanda en Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed). *Op. cit.*, pp. 139-152. A falta del original en inglés, cito de la traducción italiana.

Parr descubre en el *Quijote* una jerarquía de voces narrativas y de presencias que detentan distintos grados de credibilidad: 1) el *autor histórico* extra-textual, una presencia, 2) el *autor implícito*, cuya presencia deriva de una síntesis de todas las voces en el texto y del texto: miméticas, diegéticas, textuales y extra-narrativas; 3) el *autor dramatizado* de los prólogos, una voz; 4) el personaje del editor o *supranarrador*, una voz que asume claramente el control (I, 8); 5) el *autor histórico ficticio* codificado en el texto por medio de una referencia: una presencia más que una voz; 6) el *narrador autónomo* de *El curioso impertinente*, una voz; 7) el *historiador de los archivos* de los primeros ocho capítulos, una voz; 8) el traductor intruso, una presencia; 9) esa *reductio ad absurdum* de los cronistas que es *Cide Hamete*, una presencia más que una voz; 10) el lector dramatizado, llamado *segundo autor*, una voz transicional; 11) la pluma con que se escribió la obra, también una presencia.

Es importante, según el crítico estadounidense, hacer la distinción entre voz y presencia. Así como ciertas voces poseen mayor primacía que otras, algunas presencias tienen más duración que otras, aunque no necesariamente hablen. Cervantes, el autor histórico, al interior del texto no es ni un personaje ni un narrador, sino una presencia de gran relieve. La pluma es naturalmente omnipresente, si bien no es mencionada sino al final, cuando se le asigna un breve discurso. Se trata de una metonimia del autor mismo. Cide Hamete es una presencia narrativa a la cual se le concede al final un discurso simbólico como si fuera personaje. En cuanto al traductor y a Cide Hamete, hay que hacer una distinción entre sus papeles como personajes -en los cuales ellos hablan- y de narradores -en los que están parafraseados o citados-, en contraposición con el autor dramatizado, el historiador que coteja documentos, el segundo autor y el supranarrador, los que se dirigen con su propia



voz al destinatario de la narración. Como veremos más adelante, esta diversidad de narradores y los distintos planos en que actúan crean, entre otras consecuencias, una serie de mediaciones entre el autor-sujeto de la enunciación que es la obra literaria y el lector.

Con la fusión de voces narrativas y presencias y con el concurso de sus actitudes, comentarios y actos en una virtual unanimidad que sirve para socavar la autoridad narrativa -continúa Parr-, se vislumbra que, por medio de este coro bien dirigido, el autor implícito consigue transmitir una posición eminentemente ascética en las varias confrontaciones de la palabra en la escritura.

El *Quijote* es, de esta manera, un libro subversivo, entre otras razones porque se pone a sí mismo en discusión,<sup>16</sup> lo cual crea interrogantes sobre las premisas de la propia autoridad narrativa.<sup>17</sup> Se instituye, así, la imagen de un autor subversivo que se ha propuesto enseñarnos a leer, a discernir y, sobre todo, a dudar, e igualmente, a poner en cuestión la autoría misma y a los autores, incluido Cervantes.

\*\*\*

### **Autores y narradores en el *Quijote***

Por su lado, José María Paz Gago hace un análisis de la estructura narrativa y autorial del *Quijote*, en el que utiliza con rigor la teoría narratológica. Diferencia el "esquema autorial, un recurso puramente estilístico y temático, y el sistema narrativo de la novela, de naturaleza diferente",<sup>18</sup> precisión que, según este crítico, no había sido dilucidada por un buen número

---

<sup>16</sup> Cfr. Ralph Flores. *The Rhetoric of Doubtful Authority*, Ithaca-London, 1984.

<sup>17</sup> La imagen del *autor implícito* que se desprende del universo del libro no es la del creador "simile a Dio, onnipotente, onnisciente, benevolo e benigno" de Spitzer, imagen reflejada también, según Parr, en las concepciones críticas de Forcione, Locke, Gerhardt y El Saffar. James A. Parr. *Op. cit.*, p. 145.

<sup>18</sup> José María Paz Gago. *Op. cit.*, p. 43. El crítico considera que "la Narratología estudia el texto narrativo de ficción y en este sentido es imprescindible integrar el estudio de los mecanismos

de estudiosos del *Quijote*.<sup>19</sup> Estima que los autores ficticios no son más que una parodia de los que solían citarse en los libros de caballerías. Su estatuto no es el de narradores, sino que se trata de "versiones ficticias del autor empírico, del responsable del acto de escribir, pero no del responsable del acto de narrar." El más importante de estos autores es Cide Hamete, "autor primero" del manuscrito original que narra la historia del hidalgo manchego (II,40,338).

Paz Gago hace un repaso de la postura e los diferentes críticos sobre los diversos componentes del sistema autorial y narrativo. Así, el autor moro ha sido visto por la crítica como personaje narrador, como autor ficticio e incluso como autor real (El Saffar, 1968; Flores, 1982). El primero en considerar que Benengeli está en relación con los pseudoautores de los libros de caballerías fue Edward C. Riley.<sup>20</sup> Según este crítico, Cide Hamete se encuentra "en una situación periférica respecto a la narración" y "no debemos ocuparnos de él como narrador".<sup>21</sup> Félix Martínez Bonati<sup>22</sup> ha hecho notar que el tono de las

---

específicos de la ficción literaria." *Ibidem*, nota 1, p. 48. Basa su terminología en los trabajos fundadores de la Narratología (Genette, 1972 y 1983; Bal, 1977).

<sup>19</sup> Paz Gago menciona entre dichos críticos a Georges Haley. "The Narrator in *Don Quixote*. Maese Pedro's puppet show", *Modern Language Notes*, Baltimore, 1965, 80 y "The Narrator in *Don Quixote*. A Discarded Voice, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, 1984, pp. 173-183; a Ruth El Saffar Snodgrass. "The function of the Fictional Narrator in *Don Quixote*", *Modern Language Notes*, 1978, 83 y *Distance and Control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill: North Carolina University, 1975; a C. I. Nepaulsing. "La aventura de los narradores en el *Quijote*", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 515-518; a R. M. Flores "The role of Cide Hamete in *Don Quixote*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1982, 59, pp. 3-14; a F. Lázaro Carreter. "La prosa del *Quijote*", en *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985, pp. 113-130; a S. Fernández Mosquera. "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 1986, 24, pp. 47-65; a R. M. Ford. "Narración y discurso en el *Quijote*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 430, pp. 5-16.

<sup>20</sup> Edward C. Riley. *La teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, pp. 316-327.

<sup>22</sup> Félix Martínez Bonati. "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, 2/1, 1977, pp. 28-53 y "La unidad del *Quijote*", *Dispositio*, 2/1, 1977.

intervenciones del historiador arábigo en estilo directo, difiere del tono del resto del relato, lo que forma parte de la heterología propia de la obra señalada por Bajtín.

En cuanto al traductor, el morisco aljamiado que vierte el texto árabe al castellano -opina el narratólogo español-, no le corresponde siquiera el papel de autor ficticio ni se inscribe en el sistema autorial-narrativo. Su intervención forma parte del recurso paródico de los pseudoautores e intérpretes de lenguas clásicas en las que supuestamente estaban escritos los originales caballerescos.

El primero y segundo autores que se citan en el capítulo 8 de la primera parte también han sido objeto de discusión entre los cervantistas. Algunos de ellos toman al primero como autor anónimo, sin identidad (Haley, El Saffar, Fernández Mosqueira), en tanto que para otros es el mismo Cide Hamete, único autor de la versión original íntegra (Nepaulsing). Según Flores, sería un traductor de la versión benengeliana. El segundo autor, otra máscara autorial, se integra en el juego paródico de los distintos autores de las diversas versiones antiguas presentes en las historias caballerescas. Muchos de los estudiosos del tema le atribuyen a este autor un papel narrativo de suma importancia, el que correspondería al narrador extradiegético-heterodiegético que en realidad asume la narración total de las andanzas de don Quijote. Responsable del yo narrativo y de la narración (Haley), "responsable de todo lo que leemos" (Nepaulsing), "la voz narrativa principal" (Toro),<sup>23</sup> Autor-Editor (Haley) o Autor Final (El Saffar) son las funciones totalizadoras que se le han asignado a este segundo autor.

---

<sup>23</sup> F. de Toro. "Función del yo narrativo y del autor implícito. Don Quijote como deconstrucción de modelos narrativos", *Cervantes, su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 635-651.

Paz Gago asegura que el desconocimiento de un narrador principal, o sea, la voz del autor en el texto y la consideración de los autores ficticios como instancias de la narración, han dado lugar a las confusiones e incoherencias en el análisis del sistema autorial-narrativo y a la creación de un supuesto tercer autor que introduciría a los demás, un Autor Definitivo, responsable último de toda la novela, omnisciente y superior a los restantes (Fernández Mosquera).

Con el propósito de superar las confusiones críticas en relación con el sistema autorial-narrativo del *Quijote* y, como ya adelantamos, a partir de una concepción narratológica, Paz Gago propone su propio análisis de *El ingenioso hidalgo*. Para él, "La voz narrativa que habla en la novela no es la voz de un sujeto personal sino la de un sujeto textual, presente en el texto narrativo."<sup>24</sup> Los autores ficticios, máscaras del sujeto narrador, fingen representar al sujeto personal, pero no se corresponden ni con éste ni con el textual. Es obvio que Cervantes, el autor empírico, es responsable tanto de la escritura como de la narración y de la ficción.

La voz textual en el *Quijote* corresponde a la de un narrador extradiegético-heterodiegético que narra desde un nivel superior y exterior una historia en la que no participa. Este narrador maneja todo el sistema actancial, ficcional, incluidos los autores ficticios. Se manifiesta veladamente tras las máscaras autoriales y también directamente por medio del uso de la primera persona, cuando le conviene designarse a sí mismo en tanto responsable directo de la narración. En el capítulo 9, narrado en primera persona, el narrador se introduce en la historia como personaje y pasa del régimen heterodiegético al homodiegético. Allí relata el hallazgo del manuscrito que contiene la diégesis principal, o

---

<sup>24</sup> José María Paz Gago. *Op. cit.*, p. 45.

sea, la historia de don Quijote, respecto de la cual sigue siendo extradiegético. Cide Hamete, introducido en este momento, "no es más que un sujeto pantalla de un verbo declarativo introductor del discurso del narrador cuya presencia es de todos modos perceptible."<sup>25</sup> El recurso de la "historia", así como el del "pseudohistoriador" son fórmulas del género que se utilizan en las transiciones de capítulos y se diferencian del sujeto de la narración.

En cuanto a los niveles narrativos y a los narradores homodiegéticos, con el fin de trascender las confusiones de Ford, quien ubica el discurso de Cide Hamete en el nivel diegético, o sea, el del universo de la experiencia de un personaje, el cervantista español aclara que el historiador árabe es un recurso que carece de entidad actancial, no realiza ninguna acción y sólo es nombrado, evocado o citado. Sus palabras no son pronunciadas directamente por él; son sólo la transcripción de su manuscrito. Por tanto, no puede constituir ninguna diégesis. El autor segundo del capítulo 9 que cuenta en primera persona su encuentro con el manuscrito árabe, único autor ficticio que se introduce en la historia, es una máscara del narrador extradiegético que se integra como personaje de la historia del libro que cuenta las andanzas de don Quijote. Al limitarse este episodio a un solo capítulo, no se constituye aquí un nivel diegético.

El narrador primario cede efectivamente la función narrativa a los distintos narradores intradiegéticos. Ellos son responsables de la serie de relatos metadieгéticos presentes en el *Quijote* de 1605. Cada uno de estos narradores hace referencia a su propio universo ficcional, el de los varios géneros integrados en la novela. De esta manera, según Dudley,<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> E. Dudley. "Don Quixote as Magus: The Rhetoric of Interpolation", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1972, 49, pp. 355-368.

el *Quijote* tiene una estructura bipolar con dos grupos de narradores: el constituido por Cide Hamete y el segundo Autor-Editor -los autores ficticios-, que remitirían al mundo caballeresco, y los narradores de las historias interpoladas que remiten a sus propios mundos de origen -literario, añadiría yo-. En este polo de la estructura narrativa, se produce una variedad de combinaciones diegéticas, así como de narradores y narratarios.

\*\*\*

### **El *Quijote*, un zurcido hecho por diferentes autores**

Con la intención de lograr "una visión lo más actual del libro, en tanto que sólo se apoya en la poética misma de Cervantes",<sup>27</sup> y con el único sustento de su propio punto de vista como crítico, sin ayuda de metodologías ajenas, a su vez, Sergio Fernández asegura que "los que hacen marchar la *máquina* [de la] infinidad de géneros, subgéneros o estilos que hasta la fecha pudieran ensayarse [...] son los 'N' narradores de la Mancha", entre los que se encuentran los Académicos de Argamasilla. Todos ellos desempeñan oficios diversos,

ya que no sólo son autores sino compiladores, historiadores, traductores, intérpretes, correctores de necedades, acusadores de lo apócrifo, omisores de datos, miniaturistas, glosistas, hermeneutas, moros, cristianos, sabios, ignorantes, metiches, falsos, verdaderos, silenciadores del texto, etc., etc., etc.<sup>28</sup>

Entre todos convierten a la novela desde el principio en "una fábula atomizada y en diáspora." Así, el juego de autores y voces poéticas permite que la novela fluya por cuenta

---

<sup>27</sup> Sergio Fernández. "Esbozo para una estructura interna del *Quijote*", p. 55. Las propuestas que aquí resumo o que por momentos cito entrecomilladas, forman parte del apartado VI de este estudio preliminar, "Los infinitos ingenios de la Mancha", del cual sólo tomo en cuenta los que se refieren en prólogo y *Quijote* de 1605, pp. 54-67. Las cursivas en éste y los siguientes casos son de Fernández.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 41.

propia, sin que se advierta la existencia de un diseñador en particular, hecho que Fernández describe como la declaración entrelineada del autor: "yo, Miguel de Cervantes, no lo hice."<sup>29</sup>

El despliegue empieza a partir del prólogo a la primera parte, en donde el autor es y no es Cervantes. Un autor *malabarista* desaparece el prólogo al negar su existencia ante el amigo, con lo que propicia la no-escritura. La intromisión del lector "desocupado", pieza importante de la obra, da origen a un *autor-lector*, al que se le involucra desde el primer prólogo. El mismo lector -ahora "ilustre"- reaparece en el prólogo al segundo *Quijote*. El desdoblamiento del autor del prólogo en el amigo tiene consecuencias "extravagantes" en la estructura de la novela: el escritor que narra, "exasperado por no terminar" (se supone que el prólogo) y el amigo que colabora al alimón integran un *autor bicéfalo*. "Otros" autores "que habrán de meter historias dentro de la de don Quijote" forman "el improvisado y mañoso catálogo de escritores [que] dará cuenta 'de la autoridad' que el libro habrá de tener." Además, hay un *narrador oral* o sea *la gente*, cuya opinión campea a lo largo del texto. Aparecido en el prólogo, este narrador se amplía a partir del capítulo 9 (Q I). El mismo, al ser oral, subraya al de la no-escritura. En el Soneto preliminar dirigido por Amadís a don Quijote se menciona "un *sabio autor*" no identificado que se conecta con el "*autor sabio*" del capítulo 2, añorado por el héroe para que narre su historia, y con los infinitos ingenios que componen la obra. En relación con éstos surge también un *historiador-sabio-encantador -amigo o enemigo-*, autor virtual de la historia en la mente del héroe. Asimismo, existe un *narrador imparcial* que observa y deja en libertad al protagonista y que se distancia en diversos grados. Este es opuesto al *omnisciente*, de escasa presencia. Los *amigos* escritores de lo no escrito en el prólogo dan lugar al narrador imparcial y a los *infinitos ingenios de la Mancha*.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 56.

Ya en el cuerpo del *Quijote* de 1605, aparece un *autor primero*, distinto de un *segundo autor*. El primero "rompe el hielo al decir 'En un lugar de la Mancha...'" Se dirige al lector, de manera alternada, en primera, segunda o tercera personas. Existen también *autores* que escriben cada uno por cuenta propia, que pueden estar o no de acuerdo. A estos *autores independientes* se agrega el sentir oral de la gente, que dice, que da a entender... Autores y voces, incontables y distantes, se unirán a los ingenios manchegos. Con ellos y con el uso de las diversas personas queda planteado el asunto de la diáspora. Aparece también en el imaginario de don Quijote *el coronista de la historia* que, por serlo es más "auténtico". Se encuentra por allí en espera de cumplir el papel que se le solicita. Entre los autores que escriben por su cuenta, está el *autor en relación a [sic] los personajes*, que, en ocasiones, "ad libitum, toma o deja de la mano al personaje" (el ventero de I, 3, que sirve de ejemplo para los casos a continuación) y, como narrador deja en total libertad de acción a los demás. En otras, "el narrador está en el interior del personaje, adueñándosele [sic]" o, en caso contrario, el narrador se aleja del personaje. O bien, "veleidoso, se halla mimetizado por el loco", al ver la realidad por medio de su mente.

Este autor resulta ser, en adelante, un *autor sinuoso*, ya que está "de vuelta de las cosas, tanto de la locura como de la cordura, pero no toma partido. Conoce el laberinto de la obra y entra o sale a su antojo". Se comporta por momentos como el omnipresente "que ve por la cordura", y como el "que caricaturiza a don Quijote, viendo más de lo que el loco ve." (I, 8).

El *segundo autor*, el que se propone encontrar los cartapacios que permiten continuar la narración de la historia de don Quijote, introduce a los incontables *ingenios de la Mancha*, quienes "salen, como es natural, de la bifurcación de los del Prólogo", pero como esta pieza se escribe después, "los ingenios dan nacimiento a los amigos, en delirante y rabioso círculo



vicioso." Los ingenios, que conservan en sus archivos "algunos papeles", aunque no todos, pueden multiplicarse, según Fernández, en:

- a) Compiladores
- b) Archivadores
- c) Redactores
- d) Autores
- e) Coleccionistas de datos, de las hazañas mismas
- f) Estudiosos anónimos ("medievales")
- g) Comentaristas

Hay también un *autor inventarial* que observa tanto al autor que se disculpa como al segundo autor. "Pero ninguno de estos narra; quien escribe es un tercero, al que es mejor [...] llamarlo *autor espía*, pues que da fe de la gravedad del asunto." Asimismo, hay un *autor ausente* que usa alocuciones impersonales, las cuales no se sabe quién las dice, como alguien que "tira la piedra y esconde la mano".

El *intérprete traductor* es quien encuentra los pergaminos en caracteres arábigos y los da a traducir a un morisco aljamiado. En estos documentos se revela que el autor del libro es *Cide Hamete Benengeli*, historiador arábigo, en un principio llamado mentiroso, y cuando aparece el libro de Avellaneda, proclamado único autor.

Y aunque se supone que en adelante todo *El Quijote* es producto de una traducción del aljamiado, quien escribe ahora es un nuevo autor, desconocido, a quien se le debe conectar con el deseado *coronista futuro*, evocado en el Prólogo. ¿Quién hace este llamado? Quede en puntos suspensivos la indagación.<sup>30</sup>

Por eso -asegura Fernández-, "*El Quijote* es un zurcido hecho tanto por Cide como por los ingenios [...]"

Otros autores son los novelistas de las historias intercaladas, con acento manierista y estilo grandielocuente e italianizante, diferente al del *Quijote*. También está el *autor secreto*,

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 65.

declarado así en la historia de los yangüenses (I, 15), el más inaccesible de todos, así como el *autor ignorante o fermentado* que manifiesta no saber ciertos acontecimientos. *La fama* se vale por sí misma, existe *per se* y favorece que la gente guarde en la memoria las hazañas de don Quijote. Se conecta con los ingenios y con el viejo médico que conserva la caja de plomo en donde se encuentran los versos castellanos escritos en letra gótica y puestos en limpio por un *autor fidedigno*, quien se da a la tarea de buscar la historia en todos los archivos manchegos. Se suman los *Académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha*, quienes son: el paniaguado, el caprichoso y discretísimo, el tachidiablo, el tiquitoc y un *académico* que conjetura sobre los versos rescatados y a quien, al final, se le atribuye la intención de sacar a luz la tercera salida del héroe. Antes de poner fin a su extenso inventario de los autores del prólogo y de la primera parte del *Quijote*, Fernández se pregunta : "Si esto no es una estructura barroca ¿qué lo es?"

\*\*\*

### **El narrador del prólogo, *componedor de la historia***

Por otra parte, el ensayo de Charles Presberg citado en el capítulo II de este trabajo,<sup>31</sup> es además de un estudio sobre las paradojas del discurso histórico y poético del prólogo, un intento por esclarecer el papel del narrador de dicho prólogo en relación con el autor del libro. Según el crítico estadounidense, la enunciación completa del prefacio es un acto de simulación del autor, una invención ficticia de la situación de un autor en el momento de dirigirse a sus lectores por medio de un prólogo con el fin de informarles sobre el mismo prólogo y sobre el libro que están leyendo. Sin embargo, ni la voz ni la enunciación del narrador como personaje ficticio deben mantenerse *separadas de* las del autor.

---

<sup>31</sup> En la paráfrasis que a continuación hago del ensayo de Presberg respeto las cursivas y las comillas que el autor usa para determinados vocablos.

Presberg basa su argumentación en la declaración del narrador del prólogo sobre la existencia de los archivos de la Mancha. A partir de dicha revelación, el lector no puede seguir identificando al narrador como "autor" de la ficción. Aunque también resulta imposible, con base sólo en la evidencia lingüística, descartar la afirmación hecha por el narrador de que es el autor tanto del "prólogo" como del "libro" que estamos leyendo. El lenguaje de esas páginas es propio del narrador, forma parte de su enunciación, ya que está escrita con su "voz" y pertenece a su mundo ficticio. Dentro de ese mundo ficticio, las "acciones" del narrador consisten en la escritura de un "prólogo" y de un "libro", cuyo lenguaje es realmente el del texto que tenemos enfrente. De modo que la ficción intitulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrita por un autor llamado Miguel de Cervantes Saavedra, no simplemente contiene, sino que consta de una "historia verdadera" (simulada) cuyo título es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, "compuesta"<sup>32</sup> por un personaje plausiblemente "llamado" Miguel de Cervantes Saavedra.

El meollo del juego del autor en estas páginas preliminares reside en su habilidad para crear referentes ficticios análogos tanto a sí mismos como a su libro -referentes puramente ficticios, los cuales son identificados precisamente por esos significantes y ocupan igual espacio de significación como referentes históricos, que son los supuestos "originales"- Cuando decimos o escribimos los términos denotativos "Miguel de Cervantes", "prólogo" o "libro", por ejemplo, podemos estar designando referentes reales o imaginarios o ambas series de referentes a la vez. En suma, el mismo lenguaje denotativo opera simultáneamente

---

<sup>32</sup> El vocablo *compuesto-a* es tomado por Presberg de la página titular del libro, en donde se lee que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicado por Juan de la Cuesta, es "*compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*". "This is not a prologue", pp. 220-221. El análisis lingüístico de dicha página lo hace Mauricio Molho. "Instancias narradoras en *Don Quijote*", *MLN*, 104, 1989, pp. 273-285.

en dos niveles referenciales: uno real (o histórico); el otro imaginario (o ficticio). A partir del lenguaje de la página que contiene el título, así como del prólogo, el libro está hecho para *proclamarse a sí mismo* como realidad histórica y para *burlarse de sí mismo* como ilusión ficticia.

Para Presberg, la diferencia principal entre la enunciación del autor real y la pseudo-enunciación del narrador reside en lo siguiente: el narrador es la creación del autor real y existe sólo como *parte de la enunciación* de éste, y no al revés. Una persona real llamada Miguel de Cervantes Saavedra es, desde luego, el autor del *Quijote* I, así como del discurso de la página titular y de la enunciación ficticia del prólogo. Como *parte de esa enunciación* escrita, un "autor" imaginario (el narrador del prólogo) hace una declaración igualmente imaginaria de haber escrito una enunciación preliminar y narrativa (imaginarias).

El prólogo de 1605 está elaborado, pues, a partir de la paradoja de ser un discurso ficticio que se autoprocama histórico.<sup>35</sup> Como se despliega tanto en la página titular como en el prólogo de 1605, los discursos poético e histórico se presentan con el fin de ser dos *modos contrarios y complementarios* de revelar, ocultar y enmarcar la "verdad" por medio del lenguaje.

---

<sup>35</sup> "The term 'discourse' is here taken to mean any exchange of ideas *through language* by actual persons, with the terms 'historical' and 'poetic' denoting two uses, or modes, of discourse. Thus, according to this distinction, actual persons (and only actual persons) engage in discourse, whether in an historical or a poetic mode. [...] 'historical discourse' occurs whenever actual persons (individually or collectively) produce an utterance in which they intend and are rightly known to present *themselves* -in whatever social role or capacity (author, king, censor, publisher)- as the speaking or writing subjects who produce that utterance. By contrast, 'poetic discourse' occurs whenever actual persons produce an utterance *whithin which* they intend and are rightly known to present and imaginary, feigned entity (say an imaginary 'voice', character or characters) *as though that entity were* the speaking or writing subject who produces the utterance. Though necessarily consisting of verbal acts produced by actual persons *intend their recipients to recognize as an act of pretense*. At a minimum, that pretense entails the feigning of an imaginary speaking or writing subject, whose 'verbal acts' are *consequently* imaginary." Charles Presberg. *Op. cit.*, pp. 226-227.

Presberg supone que es en la dramatización del discurso humano como un acto de "decir mentiras"<sup>34</sup> y como un tejido de "ficciones" derivadas y provenientes de otros textos, que el prólogo de 1605 puede ser leído como anticipación y como una cápsula en la que se concentra la narración subsecuente. En su doble discurso, el prólogo prefigura una narración cuya forma es la de una "historia" ficticia y cuyo protagonista (ficticio) simula el acto de fusionar una "identidad" histórica y poética.<sup>35</sup> La oposición y la complementariedad que se obtienen entre el discurso histórico y poético, y aun entre el discurso poético y la mentira, yacen en el corazón del juego serio-cómico de Cervantes que involucra la realidad y la confiabilidad de las voces y los niveles narrativos en su "historia verdadera" *ficticia*. Sostiene que el análisis de los varios narradores y voces narrativas en el *Quijote* debe tener en cuenta los del prólogo, los cuales no han de divorciarse del resto del libro.

Como alguien que se autoproclama "autor" del "prólogo" -esa parte del "libro" escrita al final-, el narrador debió haber *compuesto la versión final* de la "historia verdadera" (incluyendo los últimos versos preliminares). Por lo tanto, él es el único "autor" que tiene acceso directo o indirecto a todas las "fuentes" de la "historia". Como resultado de su posición única, podemos inferir, pues, que el narrador del prólogo es también el narrador y "componedor" de la "historia" subsecuente. La función del narrador es, entonces, menos la de un "autor" que la de un editor, un "componedor". Según la observación de James Parr

---

<sup>34</sup> "[...] a *poetic utterance* is an instance of what Pero Mexía calls, in his *Silva de varia lección* (1540), 'decir mentiras', but not 'mentir' (2: 482-484); for the lie-telling ("decir mentiras") of a strictly poetic utterance involves no *intent* to deceive the listener or reader." *Ibidem*, p. 229.

<sup>35</sup> Con anterioridad Bruce W. Wardropper había señalado en relación con el *Quijote* que: "We have to deal, then, with a story masquerading as history, with a work claiming to be historically true within its external framework of fiction." El mismo Wardropper cita a Audrey G. F. Bell. *Cervantes*, Oklahoma: Norman, 1947, p. 88: "*Don Quixote* is both true and imaginary: it is a *historia verdadera* and is a *historia imaginada* (1,22). Cervantes bends his whole genius to reconcile the two worlds." "*Don Quixote: Story or History?*", pp. 1 y 2.

(*Anatomy* 12), ni el narrador ni ningún otro compilador o voz narrativa, puede ser tomado como un genuino "autor". En todo caso, todas las demás voces narrativas *al interior* de la "historia" parecerían ocupar un nivel de narración *por debajo* de la del narrador.

Durante los primeros ocho capítulos del primer volumen, otras voces distintas de las del narrador -voces sobre las que el lector carece de información- incluyen *explícitamente* las del así llamado "autor desta historia" y sus fuentes no identificadas donde presumiblemente "no halló más escrito". A partir del capítulo 9 de la primera parte hasta el fin de la segunda, se introduce la versión final del narrador de la "historia" que contiene el relato de un personaje llamado solamente "segundo autor" y que comprende una traducción que este "segundo autor" encarga a un moro que habla español, que a su vez incluye el manuscrito descubierto del historiador Cide Hamete. Este último es presentado como un testigo ocular de los eventos que narra, y en ningún lado se afirma que se haya basado en fuentes de algún tipo.

Uno estaría tentado, continúa Presberg, a sostener que el documento atribuido al "autor desta historia", el relato del "segundo autor", la traducción del morisco aljamiado y el manuscrito de Cide Hamete, en conjunto constituyen las *fuentes principales* de la "historia" completa compuesta por el narrador. Sin embargo, el narrador resulta extremadamente vago en relación con sus fuentes tanto para los primeros ocho capítulos como para el resto del "libro". De lo que dice en el prólogo, por ejemplo, parece que tiene acceso a todos los documentos pertinentes en los archivos de la Mancha.

La versión final de la "historia" está escrita para que parezca el trabajo del narrador. El lector, en última instancia, depende de esa perspectiva. Así como no queda claro de qué manera las fuentes orales y escritas le llegan al narrador, tampoco queda claro el grado en

que los pasajes de la "historia" son transcritos, revisados o inventados, ni en dónde los pasajes derivados de la evidencia documental u oral caen dentro de la supuesta jerarquía de niveles y voces narrativos de la "historia". En realidad, el lector nunca tendrá certeza de cuál voz oye o si oye una voz sin filtro. Toda voz narrativa y todo nivel narrativo en la "historia", para los cuales tenemos un rótulo -"narrador", "autor desta historia", "segundo autor", "traductor", "Cide Hamete"- representa, por tanto, una mezcla polifónica de otros niveles y voces igualmente polifónicos. Entonces, la forma definitiva de la "historia verdadera" alienta, frustra y parodia nuestros intentos necesariamente fútiles de distinguir el original de una versión derivada, el modelo de su imitación, la copia de su fuente. Asimismo, alienta, frustra y parodia los intentos de rastrear alguna "verdad", algún testimonio de lo que pueden ser los relatos erróneos, sesgados o falsos de los "traductores" y "autores", esos traductores y autores que son como nosotros, principalmente lectores (y por lo tanto, parcialmente inventores) de las versiones rivales.

Si el narrador es un personaje ficticio es al mismo tiempo distinto de cualquier otro personaje de la ficción. Ciertamente simula y parodia la situación de cualquier autor que está obligado a escribir un prólogo para su libro. Pero, además, también imita y parodia las acciones y circunstancias de su creador. De allí que, como un epílogo ficticio a la vez que preliminar, se puede decir que el prólogo de 1605 alude, aunque no se refiere, al autor real, su libro real y a su escritura o "composición".

Ya que el prólogo es realmente una enunciación poética, su autor no está ni "negando" ni "afirmando" las palabras que su narrador dice en escena. Al proponer la situación de un autor (imaginario) probablemente llamado Miguel de Cervantes, el autor real ingeniosamente logra una dimensión tanto de auto-referencia (o, mejor de auto-alusión) y de distancia. El

autor no "se propone decir" lo que su narrador "dice", porque el mensaje completo del discurso del autor no sólo incluye las "proposiciones" del personaje, sino al personaje mismo, así como a todos los demás personajes, "objetos", "acciones", "eventos" y "circunstancias" que forman parte del heterocosmos ficticio.

En un sentido cualitativo, concluye Presberg, parece posible leer el prólogo ficticio del autor *real* de acuerdo con sus *intenciones* implícitas. Sugiere que la principal intención del autor al ofrecer una dramatización poética antes que una discusión sobre teoría estética o sobre la destrucción de una clase de libros perniciosos, es invitar al lector a que reflexione sobre los significados concurrentes, quizás innumerables, que *emergen de* la situación simulada: esto es, de los dilemas teóricos y prácticos que su "autor" ficticio, el narrador, declara que confronta al componer su "prólogo" y su "libro".

\*\*\*

#### **IV.2. Revisión de algunos de los aportes críticos**

Ante las posiciones críticas que acabamos de analizar, las cuales, en momentos coinciden, aunque en otros difieren entre sí, al tiempo de extraer las mejores aportaciones de cada una de ellas, justificaré mis razones de conformidad o desacuerdo. Esto implica, es claro, una toma de postura asimismo crítica de mi parte.

\*\*\*

#### **Diferenciación entre el esquema autorial y el narrativo del *Quijote***

José María Paz Gago postula -parece que por primera vez en la historia de la crítica cervantina- una diferencia básica entre el esquema de autores y el de narradores, a partir de la cual se aclaran ambas funciones: la atribución de la escritura al conjunto de autores, y la responsabilidad de la narración a los narradores. Como resultado, esta compleja red recibe



un primer ordenamiento. Sin embargo, en el análisis de los sistemas que hace Paz Gago, dicha distinción no siempre es nítida, puesto que hay instancias, como el autor del prólogo o el de los ocho primeros capítulos, que además de ser autores ficticios, son también narradores. Asimismo es importante en el estudio que comento la distinción entre los diversos niveles diegéticos vigentes en el *Quijote* a cargo de los diferentes narradores, los cuales pueden operar en varios dominios narrativos e intercambiar funciones.

Ante las soluciones dadas por otros estudiosos del *Quijote* a la instancia superior que narra: la de ser un "agente autorial que organiza todo el relato" (Haley, 1955), un Autor Final (El Saffar, 1968) o un Autor Definitivo (Fernández Mosquera, 1986), el investigador español señala la necesidad de reconocer "un narrador principal, la voz del autor en el texto", "objetivización de Cervantes en el relato" (Martínez Bonati, 1977b), que actúa como "narrador extradiegético-heterodiegético".<sup>36</sup> Si bien con ello aclara desde el punto de vista narratológico el nivel externo y superior en el que esa instancia interviene -asunto vislumbrado, aunque no resuelto, por los otros críticos a los que se refiere- y le otorga la función no a un autor ficticio, como los demás, sino a la voz narrativa del autor, no aporta, sin embargo, más de lo que todo lector reconoce al abrir las páginas del *Quijote*, el hecho de que es "la voz del autor en el texto", o sea, la de Miguel de Cervantes la que, a pesar del complejo sistema de instancias, será la responsable última de la narración, así como de la organización total de los elementos.

De lo anterior queda claro que es necesario tener presente la existencia de un agente superior que organiza todos los sistemas, liga las diversas partes del libro y da cabida tanto a autores como a narradores ficticios. En el caso que nos ocupa, nadie duda que Cervantes

---

<sup>36</sup> José María Paz Gago. *Op. cit.*, pp. 44 y 45.

es el autor que responde por la escritura, así como por la narración y la ficción en su conjunto. Sin embargo, sabemos tanto por Eco como por la teoría de la recepción que es el *autor -modelo o implícito-* el que tiene presencia y validez en el texto como una estrategia o una construcción, y que si hay alguna intención verificable en el texto, es la de este autor (Cfr. *supra*, Introducción, pp. 6-7).

Es el *autor implícito* -y no sólo "la voz narrativa", como propone Paz Gago- quien está por encima de autores ficticios y narradores, la instancia que responde por la organización, el comportamiento y las intenciones textuales de unos y otros y maneja también el sistema actancial y ficcional. Se trata de la función de autor -insisto-, no solamente de la de narrador, diferencia que a fin de cuentas se le escapa al crítico español.

Es, en efecto, un sujeto textual no personal,<sup>37</sup> y no identificable ni con la persona de Miguel de Cervantes ni con ninguno de los autores y/o narradores que por turnos relatan y/o componen la historia. Por encima de todos ellos hay, pues, un orden jerárquico superior, el del *autor implícito*, quien conjuga las intenciones textuales -heterogéneas entre sí- de todos y cada uno de los integrantes del complejo sistema autorial y narrativo del *Quijote*, el cual es un baile de máscaras al que muchos críticos seguimos acudiendo con el deseo de internarnos en sus paradojas y misterios.

\*\*\*

### **Un lector dramatizado y un autor subversivo**

El análisis de James A. Parr aprovecha las aportaciones de Mijail Bajtín y de Gérard Genette y, al igual que lo hará después Paz Gago, establece una primera división entre voces

---

<sup>37</sup> Michel Foucault distingue entre el nombre propio de un escritor y el nombre de autor. Entre las diferencias que establece nos interesa por lo pronto subrayar que "el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso". *¿Qué es un autor?*, p. 24.

narrativas y presencias, este último término poco preciso, ya que con él Parr no destaca la función escritural que tienen los autores. Por otro lado, como veremos después, son importantes la equivalencia que señala el estadounidense entre el segundo autor y un lector dramatizado, así como la imagen de un autor subversivo que, además de no tomar partido entre las numerosas confrontaciones de la palabra, pone en duda su propia autoría, con lo que plantea al lector la adopción de una postura neutral y al mismo tiempo crítica. La importancia de dicho autor radica no sólo en su postura ascética y subversiva, sino en que para Parr es la instancia autorial de la cual dependen las voces narrativas y las presencias, como él las llama.

\*\*\*

### **Las voces orales y el narrador virtual de la historia**

En su estudio, Sergio Fernández no distingue entre autores, narradores y voces poéticas. Todos ellos quedan resumidos en los "N" narradores de la Mancha, que desempeñan diversos oficios, sin que quede claro si los llevan a cabo en el plano escritural o en el narrativo. Fernández da a conocer con minucia una serie de características de los múltiples autores, a partir de las cuales los clasifica. Sin embargo, al carecer de un principio organizador para el extenso catálogo que presenta, y al ser fragmentario -por puntual- el análisis de ciertos comportamientos, resulta difícil hacer una generalización de ellos que sea eficaz en el estudio de la estructura de la obra. Por lo mismo, no es posible extraer del trabajo de este crítico una visión sistemática de los esquemas autorial y narrativo. Resulta valioso, no obstante, el señalamiento que hace de la presencia de las voces orales, opuestas a las escriturales, aunque queda por discutir si desempeñan el papel de narradores como él los clasifica. Asimismo, es significativo el rescate del autor sabio y del

historiador-sabio-encantador pensados por don Quijote como futuros narradores de sus andanzas, pues están conectados con una virtualidad de la escritura y con un posible lector -también virtual- que tendrá acceso al texto de ese sabio y, por lo mismo, no es el que lee en el presente la historia escrita que contiene las andanzas de don Quijote.

\*\*\*

### **Relación entre el autor del prólogo y el autor del libro**

En cuanto al ensayo de Charles Presberg, hay que destacar el énfasis que pone en la relación del autor ficticio del prólogo con el autor del libro, así como en la ambigua naturaleza -histórica y poética- de esas páginas preliminares. Es básico su abordaje del asunto de la autoría del *Quijote* a partir del autor del prólogo, ya que parte de la premisa irrefutable de que dicha pieza constituye un elemento orgánicamente integrado a la obra. Entre la literatura crítica sobre el *Quijote* -hasta donde yo sé- el estudio de Presberg es una de las argumentaciones más minuciosamente construidas sobre los vínculos autoriales del prólogo y de la obra. Sin embargo, creo que en ciertos asuntos propuestos por el estadounidense, hay que atender algunos aspectos de procedimiento antes de aceptar íntegramente sus conclusiones. En principio, es necesario tener presente que algunos recursos que él subraya en el prólogo de 1605, forman parte de las convenciones del género caballeresco y su presencia en él obedece al régimen paródico de esta pieza.

La declaración del autor del prólogo sobre la existencia de los archivos de la Mancha en los que se conserva la historia de don Quijote, tiene como antecedente directo -y el más probable- la mención por parte del autor del prólogo al *Amadís de Gaula* del hallazgo de los pergaminos, a partir de los cuales, supuestamente *trasladó y enmendó* "el libro cuarto con las Sergas de Esplandián", que contiene la historia del hijo de Amadís:

que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto; que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído [*sic*] por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo [...]<sup>38</sup>

Además, la referencia por parte del autor ficticio del prólogo a ciertos datos biográficos del autor real, encuentra también su antecedente en la obra mencionada:

Aquí comienza el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís [...], el cual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garcí-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo [...]<sup>39</sup>

Según el amplio y documentado estudio que hace Juan Manuel Cacho Blecua sobre el *Amadís de Montalvo*,<sup>40</sup> la falta de apoyo de una preceptiva clásica que sustente a la "novela" es causa de que el naciente género se cobije bajo el manto de uno próximo y en pleno auge y desarrollo en el siglo XV, la historia.<sup>41</sup> Así, el relato de Montalvo pretende ser una historia sucedida no mucho tiempo después de la muerte de Jesucristo. Debido a que es presentado como historia, el autor trata de justificar su veracidad y por ello recurre al procedimiento de un testigo presencial, el historiador que narra los hechos, que en el caso del *Esplandián*, es el maestro Elisabad. Este recurso cuenta con una larga tradición desde la historiografía clásica y es ampliamente usado también en la literatura medieval.

La distancia entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la escritura es salvada por otro procedimiento común al género, el del manuscrito encontrado, el cual atestigua en diferente sentido la autenticidad de los hechos, puesto que en la cultura medieval lo escrito es

---

<sup>38</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo. "Prólogo" a *Amadís de Gaula*, pp. 224-225.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> "Introducción" a *Op. cit.*, pp. 19-216.

<sup>41</sup> Bruce W. Wardropper establece los antecedentes de este fenómeno en la Antigüedad: "In the second and third centuries A.D. [...] the Alexandrian romance, the only considerable body of prose fiction in antiquity, emerged not from epic poetry but from historiography." *Op. cit.*, p. 3.

sinónimo de verdad. El manuscrito original de las *Sergas de Esplandián* estaba supuestamente redactado en griego, una lengua con prestigio del que carecen las lenguas romances hasta antes del Renacimiento. Tomando en consideración estos datos, Cacho Blecua concluye que:

En definitiva, entre la historia del maestro Elisabad y los lectores se interponen en teoría dos eslabones más, el traductor y el autor. [...] Según las palabras preliminares del primer prólogo parece que ambas funciones recaen sobre el propio Montalvo. [...] A su vez, teóricamente podríamos diferenciar entre el autor responsable del relato y la figura del narrador encargado de transmitirlo a los lectores oyentes. Pero de nuevo podemos observar una simbiosis entre ambas funciones [...]<sup>42</sup>

Después de examinar concienzudamente el problema de la autoría y de calcular las fechas de composición del *Amadís*, Cacho Blecua supone que lo más probable es que la redacción primitiva fuera escrita a finales del siglo XIII en el Occidente castellano y que hacia el último tercio del siglo XIV circulara una versión en tres libros. De dicha redacción, retomada a principios del siglo XV, se conservan unos fragmentos copiados en 1420.<sup>43</sup> El editor del *Amadís* considera que quizás algunos de estos materiales no fueran invención de Montalvo, sino refundición y distinta disposición de ellos y que éste también introdujera cambios en los libros II y III. El libro I sería el más cercano a la redacción original.

Ya se considere a Rodríguez de Montalvo como autor o como refundidor de la obra en su conjunto -en cuyos diversos libros participa en diferentes grados de creación-, es innegable que los pergaminos griegos y la traducción son apócrifos. En aras de la historicidad de su relato, Montalvo está "diciendo mentiras", igual que Cervantes en el prólogo de 1605 (*Cfr. supra*, cap. II, p. 143). Por ello, el "honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de

---

<sup>42</sup> *Cfr.* Juan Manuel Cacho Blecua. *Op. cit.*, pp. 96 y 97.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 81.

Montalvo", mencionado al final del prólogo como quien corrigió y enmendó el libro primero de *Amadís* que el lector está a punto de leer, es, siguiendo la argumentación de Presberg, además del autor-refundidor real, un autor ficticio que se hace pasar por historiador, siendo que en realidad, como en el *Quijote*, lo que narrará es un relato de ficción. Entonces, lo dicho por Presberg sobre el autor del prólogo al *Quijote* de 1605, *grosso modo*, es aplicable al autor del prefacio al *Amadís* y a todo autor del género que se comporte de la misma manera.

Sin embargo, en esta apreciación global caben también matices. De nuevo Cacho Blecua señala que: "Bien es cierto que Rodríguez de Montalvo al calificar como historia fingida su relato no saca ningún fruto de la confluencia de significados."<sup>44</sup> Es verdad; Miguel de Cervantes será quien explote con toda conciencia -de manera paródica-y hasta sus últimas consecuencias, las convenciones de la tradición literaria caballeresca. Por eso no ha de negarse, sin embargo, que el crítico californiano, al desentrañar con inteligencia los efectos del uso de esos recursos en manos de Cervantes, da cuenta de la madurez y sagacidad literarias del autor del *Quijote* y de las suyas propias como su lector atento.

Por otro lado, el autor del prólogo al *Amadís* habla cándidamente en primera persona y elabora sus argumentos abordando el tema en función de la verdad que reflejan historias de diversa índole. En cambio, el autor inicial del prólogo al *Quijote* de 1605, si se dirige al lector en primera persona, no lo hace sin malicia, y en el diálogo con el amigo construye conscientemente una situación ficticia en la cual él queda implicado en primera instancia, por lo que su identidad autorial adquiere ambigüedad y complejidad.

---

<sup>44</sup> En el siguiente párrafo, Cacho Blecua añade: "Y si desde una perspectiva léxica confluyen en una misma palabra dos conceptos diferentes, desde un punto de vista literario nos encontramos ante el mismo fenómeno, detectable desde la antigüedad grecolatina [...]" *Ibidem*, p. 89.

A mi parecer, aquí reside, sobre todo, la calidad ficticia del autor del prólogo. Por caminos distintos, sin embargo, mi estudio y el del crítico californiano han llegado a planteamientos similares, sobre todo en cuanto a la propiedad ficticia del prólogo y de los personajes que en él intervienen.



## V. LAS MEDIACIONES DE LA ESCRITURA Y LA LECTURA

### V.1. Temas derivados de las páginas preliminares

Inmensos y variados son los temas y procedimientos que se derivan de las páginas preliminares y se hacen presentes en el cuerpo de la narración de *El ingenioso hidalgo*. No hemos de olvidar, empero, que el proceso real de escritura se da a la inversa que el de lectura, puesto que dichas páginas introductorias se componen después de redactada la obra narrativa.

Aquí ofreceré una recapitulación de esos temas y procedimientos que forman parte de la estructura del prólogo y son a la vez claves de lectura que el escritor adelanta o recupera para el lector y para sí. Los mismos emergen del análisis del material efectuado principalmente en los dos primeros capítulos de este trabajo. El propósito es el de hacer una síntesis organizada de esos temas que sirva para su rastreo en el cuerpo de la obra: la propuesta es una lectura de ida y vuelta entre los umbrales –especialmente el prólogo– y el libro que presiden o bien, concluyen.

De igual manera, en éste y el siguiente capítulo dedicaré mi atención crítica a los eslabones que median entre autores y lector, así como a destacar, en el mismo sentido, los variados comportamientos y las múltiples funciones de autores, narradores y lectores-oyentes. Asimismo, intentaré un análisis del esquema autores-texto-lectores, a partir de las categorías de *autor* y *lector implícitos* con el propósito de intentar una solución al asunto de la posible instancia superior responsable de la autoría y/o de la narración definitiva del libro.

\*\*\*

## **La recepción**

Como en su oportunidad adelantamos, tanto la dedicatoria como cada una de las partes del prólogo tienen como esquema temático la tríada autor-texto (libro u ornatos)-lector, el cual, además de presentarse como unidad de significación, funciona asimismo como unidad estructurante. De la misma manera, en las dos piezas preliminares se permea una preocupación del autor por la recepción que su lector –en el primer caso, el mecenas, y en el segundo, aquél con quien entrará en íntimo contacto durante el proceso de lectura, así como el gran público- dará a su obra. En ambos casos, el de la recepción es un asunto entre el autor real y los lectores reales y por estar explícito en los textos, se vuelve también un argumento temático.

A la vez, el elegir en la dedicatoria a un determinado mecenas como aval conlleva -aunque sea virtualmente- la intención de ganar cierto prestigio entre los círculos de poder, en particular, y ante los lectores, en general. Igualmente, en el prólogo queda implícito el tipo de lector -contemporáneo de Cervantes- que la obra reclama: los aficionados a los libros de caballerías, así como los detractores del género. Uno y otro problematizarán su posición a partir de la lectura de esta obra que parodia esos libros.

\*\*\*

## **La autoría**

El mismo autor inicial del prólogo, que se declara también responsable de la escritura del libro, subvierte desde un principio su identidad, al desviar la equivalencia de la metáfora padre/autor hacia la de padrastro de don Quijote. Igualmente, desde el momento en que entra en diálogo con el amigo y le cuenta al lector la conversación que sostuvo con aquél,

adopta la calidad de autor ficticio y el papel de narrador. Como autor manifiesto, asimismo recaen en él ciertas intenciones del *autor implícito*.<sup>1</sup>

De lo anterior se desprende una identidad autorial no sólo problematizada, sino ambigua, al tiempo que ficticia y encubierta. Ambigua, porque el autor manifiesto del prólogo se declara a sí mismo autor del libro, de lo que se infiere que el comportamiento textual polivalente del primero alcanza al segundo -de quien en el presente capítulo se buscará establecer su naturaleza y desempeño-, además de que los datos biográficos del autor real explicitados en la introducción, mimetizan al del prólogo con el escritor.

Identidad autorial ficticia y encubierta, puesto que este autor inicial y polifacético se convierte en personaje literario y es máscara junto con el amigo -colaborador ficticio- del *autor implícito*, quien distribuye las funciones autoriales entre ambos, lo cual dota de tensión dialógica al texto por medio de la divergencia de perspectivas que uno y otro sostiene

Por otro lado, el autor manifiesto se lamenta de las carencias de su prefacio y de su propia incapacidad de cumplir con las convenciones literarias presentes en los libros de autores contemporáneos sancionadas por los lectores eruditos. No obstante, su íntima naturaleza es la de un autor caballeresco que conoce y practica los procedimientos tradicionales de este género. El hecho de que como cualquier autor caballeresco ha de consultar fuentes conservadas en archivos que contienen información sobre un héroe *real*, significa que la suya no es la primera versión de la historia del caballero ni él su autor original, sino un historiador investigador que requiere de esos materiales para escribir su libro. Ello acumula otro dato ficticio con relación al autor manifiesto y al libro, ya que la verdadera construcción

---

<sup>1</sup> Por ello, aquí siempre nos referimos a él como autor o autor-narrador y no sólo como narrador, según lo denomina Charles Presberg en "This is not a Prologue".

de la obra es, además de original, pura ficción, lo mismo que los supuestos testimonios orales y escritos en que se basa. Y, sobre todo, esa identidad de historiador investigador lo convierte en autor-lector -ficticio, ya se sabe-, actividad imprescindible esta última, de la cual dependerá la escritura de la historia.

Asimismo, aquí se cimienta una de tantas mediaciones entre la escritura y la lectura, puesto que el lector no conocerá -más que en los momentos en que el narrador permite que se asomen y siempre de manera problematizada- el o los textos y los autores originales en donde se cuenta la historia del caballero manchego don Quijote.

\*\*\*

### **El lector**

En cualquier caso de enunciación literaria, los elementos del circuito escritura-lectura son solidarios entre sí y constituyen uno de los núcleos estructurales -inherentes a este último e implícitos en él-. De manera particular en el *Quijote*, a partir del prólogo se erige también en núcleo temático, lo cual significa metatextual, dadas las referencias a los propios elementos del circuito escritura-lectura, o sea, al autor, al libro y al lector. De todo ello se sigue que: 1) la naturaleza y el comportamiento de autores y narradores -por la mencionada solidaridad entre emisor y receptor- reclaman un cierto tipo de lector al que dirigen el libro, 2) que lo que declaran sobre sí mismos y sobre la obra, la convierte en un metatexto y 3) que el lector realiza una metalectura, no sólo por el argumento anterior, sino por las intermediaciones autoriales y narrativas que van surgiendo y que parten del hecho deducido del prólogo y confirmado en el relato en cuanto a que el autor manifiesto del prólogo y la historia es asimismo lector.

\*\*\*

## El libro

Desde el principio del prólogo y en adelante, el libro es calificado de *historia*, que según la definición de Cobarruvias –y en el contexto de la obra cervantina–, tiene como características: ser narración de acontecimientos pasados, hecha por un testigo ocular o a partir de escritos y/o autores fidedignos, con intención de ser fiel a la verdad.<sup>2</sup> En varias ocasiones –además de como historia–, los prologuistas aluden a la obra que están presentando como *libro*, con el fin de utilizar el término con que se identifica el género: *libros de caballerías*.<sup>3</sup> *Hazañas* y *leyenda* la denomina el primero; *escritura* e *invención*,<sup>4</sup> el segundo; vocablos usados cada uno de ellos una sola vez.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> "HISTORIA. Es una narración y exposición de acontecimientos passados, y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vió por sus propios ojos y da fee dellas, como testigo de vista, según la fuerza del vocablo[...], *quod est spectare vel cognoscere*. Pero basta que el historiador tenga buenos originales y autores fidedignos de aquello que narra y escribe, y que de industria no mienta o sea floxo en averiguar la verdad, antes que la asegure como tal. Qualquiera narración que se cuente, aunque no sea con este rigor, largo modo se llama historia, como historia de los animales, historia de las plantas, etc. Y Plinio intituló su gran obra a Vespasiano emperador, debaxo del título de Historia natural [...]" Cobarruvias. *Tesoro*, p. 692.

<sup>3</sup> Bruce W. Wardropper supone que: "If, as the friend assumes, *Don Quixote* is essentially a parody of the *libros de caballerías*, one would think that the term designating the original would be the best to apply to the parody." "*Don Quixote*: Story or History?", p. 1.

<sup>4</sup> "HAZAÑA. El hecho heroyco y famoso, del verbo hazer [...]" "ESCRITURA. "Aquello que se escribe [...]" Invención se consigna en la voz "INVENTAR. Sacar alguna cosa de nuevo que no se haya visto antes ni tenga imitación de otra. Algunas veces significa mentir [...]" Inventor, el autor de la cosa nueva; invención, la cosa inventada o nuevamente hallada. Dixose del verbo *invenio, venis, eni*." Cobarruvias. *Op. cit.*, pp. 678, 542 y 740.

<sup>5</sup> A continuación reúno las distintas maneras con que se identifica a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en el prólogo. Asimismo señalo al sujeto de la enunciación. El autor: *libro, la historia de un hijo, la historia, la historia de don Quijote, las hazañas de tan noble caballero, leyenda seca como un esparto, mi libro, el señor don Quijote*. El amigo: *la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante, vuestra historia, vuestro [libro], [el] libro, este vuestro libro, todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, esta vuestra escritura, vuestra historia*. Al final del prólogo, el autor: *la historia del famoso don Quijote de la Mancha*. Cervantes en ningún momento usa el término *novela* para designar su obra, ya que en esa época era utilizado solamente para referirse a relatos cortos del tipo que publicará en 1613, iniciando, como él mismo hace saber, el género en lengua española. Al respecto, Luis Rius propone la siguiente diferencia en la obra cervantina: "Llamó historia y no novela a la de Don Quijote porque todo lo tratado en ella se asentaba en un único mundo; en ese caso, el de la realidad, el cual proporcionaba al escritor su sólida perspectiva. Historia llamó también a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, colocándolos en un plano de idealidad pura, desde el cual los observaba para narrarlos. En cambio, en las *Novelas*

Por otra parte, con base en el binomio *hijo-padre*,<sup>6</sup> el autor inicial construye en el prólogo una imagen problematizada no sólo de sí mismo, como ya vimos, sino del protagonista de la historia y del libro. Con el fin de tenerlos presentes, recojo aquí los símiles que usa cuando al inicio introduce el libro. Dichas figuras las va desdoblado y complicando al mismo tiempo. A "este libro" se refiere como "hijo del entendimiento", el del autor. Hace la equivalencia *libro-personaje* con los términos de: "la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno", en donde *historia* representa a la vez la narración y el género al que la quiere afiliar, e *hijo* es el libro al tiempo que el personaje. La relación *libro-personaje* se extiende a la frase: "Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna". Aquí implica al autor en la metáfora *padre*, autoría que más adelante es descolocada con: "yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote".<sup>7</sup> El yo del autor, sujeto del enunciado y de la enunciación, parece

---

*Ejemplares* quiso Cervantes reunir ambos planos en un solo mundo, inaugurando así un nuevo género de creación literaria." Introducción a Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*, 2 ts., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, t. I, pp. XXII-XXIII. Para el uso de los distintos términos con los que se designaban obras de ficción en prosa, véase asimismo Bruce Wardropper. *Op. cit.*, p. 1. Por su parte, Harry Sieber considera que en Cervantes, "La 'novela' (en su sentido etimológico de 'nuevo') tiene lugar para los personajes y para los lectores en este espacio parentético. [...] O por elección, o por raptó, o por locura o por otros motivos, los personajes -como los lectores en el acto de leer las novelas- se encuentran en situaciones diferentes y anormales, en fin, 'novelescas.'" Y cita a J. Casaldueño. *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, 1974, p. 67. "... he aquí lo que para Cervantes es una novela. La extrañeza del caso se refiere principalmente a lo inusitado y sorprendente del acontecimiento y también a lo extraordinario de su desarrollo, ..." Introducción a Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*, 2 ts., México: REI, 1988, t. I, p. 15.

<sup>6</sup> Mauricio Molho considera que el primer párrafo del prólogo "es una meditación sobre el engendrar y la genética en general, meditación fundada en el símil del libro como hijo del entendimiento". "Instancias narradoras de *Don Quijote*", p. 275.

<sup>7</sup> "Ahora bien -comenta Molho sobre la famosa frase-: por la virtud del símil se entretienen dos genéticas: una genética mental o prologal, y una genética físico-jurídica. Esta última, que es el referente y base del símil, opone al padre, genitor físico y legal, la figura del padrastro, que es 'el segundo marido respecto de los hijos de un matrimonio [...] y se llamó padrastro por suceder al padre' (Cobarravías). En otros términos, el padrastro ejerce una tutela legal, que no es la de la sangre, sobre unos hijos que no son genéticamente suyos. Desde luego, podría -o debería- entenderse también que el que así escribe es padrastro y no padre (a pesar de las apariencias), porque se desentiende de las consecuencias que pudieran tener los defectos de un hijo que, si bien no es ajeno, no deja de considerar como tal [...]" *Ibidem*, p. 276.

ser el *padre*, aunque, en realidad es *padraastro*, un padre-autor, tanto del libro como del personaje, de naturaleza sospechosa. A partir de este momento, involucra al lector que convocó en un principio dirigiéndose a él de tú para solicitar su benevolencia: "que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres". Nuevamente iguala *hijo* a libro y a protagonista. Remata esta sección del prólogo dejando al lector en relación libre y distanciada con el libro-personaje: "ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado".

En el prólogo asimismo quedan definidos por parte del amigo, la naturaleza y la función del libro, la filiación no clásica y las características de engaño y despropósito del género caballeresco, a la vez que su naturaleza ficticia e imaginaria. Si el *Quijote*, desde la perspectiva del amigo, es una crítica a los libros de caballerías, el autor manifiesto no renuncia, sin embargo, al uso de los temas y procedimientos consagrados en ellos.

El hecho de que la definición y la postura crítica del género se dé por parte del amigo y su cultivo esté a cargo del primer autor, abre una doble perspectiva -ambigua por definición- con respecto a los libros de caballerías, misma que tendrá vigencia en el relato y que dará como resultado un autor-narrador cuyo desempeño se caracterizará por tener puesto un ojo al gato y otro al garabato.

Finalmente, el libro -cualquiera que sea el género literario que cultive- queda comprometido por parte del amigo a ser una respuesta a la intención poética del autor, como oposición a cualquier recurso que no responda a una necesidad inherente a la obra de arte.

\*\*\*

## V.2. Construcción del autor-narrador de la historia (I,1-8)

### Coherencia de la autoría del prólogo y de la primera parte del libro

El lector inicia la lectura de la historia con la conciencia de que el autor de ésta es el mismo que lo interpeló en el prólogo: ese yo que allí se declaró autor del libro y que al final de la introducción, en uso de la primera persona gramatical, se hace responsable ante aquél de "darte a conocer tan noble y tan honrado caballero", así como de "el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero" (I,Pról.,58),<sup>6</sup> la imaginaria pareja caballeresca de la historia, compuesta por un hidalgo y un campesino, cuyas aventuras a continuación se narrarán. Ese yo parece ser el mismo que al empezar el relato no quiere acordarse del lugar de la Mancha en que vivía el hidalgo.

En el prólogo y en el capítulo inicial se advierten otros elementos, además de los que hemos ido señalando, que muestran la congruencia referida. Por ejemplo, el autor guarda memoria de las características físicas y de la condición mental del hidalgo descritas en el primer capítulo y a lo largo del relato -"era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro" (I,1,71)-, cuando en la introducción califica a la suya como "la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno" (I,Pról.,50).

Para Mario Socrate el prólogo se constituye orgánicamente como principio de los procedimientos con entonación proemial presentes en el libro o que responden a intervenciones autoriales. Lo anterior, dice, ocurre en una dirección fundamental, en la que converge y se resume el punto de vista de la narración con su doble componente básica: la

---

<sup>6</sup> Ya que en esta sección citaré tanto del prólogo como de distintos capítulos del *Quijote* de 1605, en cada ocasión daré la referencia correspondiente en el texto, entre paréntesis, indicando la parte, el prólogo o capítulo y la página correspondiente en la edición de Luis Andrés Murillo.



del autor ficticio Cide Hamete Benengeli, preparada por los documentos de los archivos de la Mancha, y la de Cervantes, curador y editor del libro, *Cervantes en persona* -personaje prólogo también- encerrado en su estudio. Según el mismo investigador, las repetidas referencias a los autores ficticios, a sus testimonios discordantes e inciertos, a sus perspectivas cambiantes, reunidas por el yo, *en primera persona del Cervantes investigador*, proceden y retoman con crecida ambigüedad de sentido de y al punto de vista constituido en el prólogo.<sup>9</sup>

Mauricio Molho, por su lado, ve el asunto de diferente manera. Atribuye identidades distintas al yo prologal y al yo que abre el relato y, como resultado, no reconoce continuidad entre los autores de ambas partes. Se pregunta quién es el hablante que en el enunciado apertural del libro "inserta su yo en esa radical denegación de la memoria". Además de éste, identifica en el espacio preliminar al yo del dedicante Miguel de Cervantes Saavedra, "prolongándose en el discurso -yo del *Prólogo* sin firmar que sigue inmediatamente a la dedicatoria." Niega la posibilidad de que Miguel de Cervantes sea la primera instancia narradora del relato porque:

entre el yo prologante y el yo apertural no sólo se ha mudado el espacio textual, pasando del liminar al narrativo, sino que entre esas dos ediciones del yo hay solución de continuidad, o sea: un espacio ocupado por los recitantes (personajes narrativos todos ellos) de las piezas liminares. Así, pues, la identificación de un yo con otro carece de fundamento.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. Mario Socrate. "Il 'Prologo' della 'Primera parte' del *Quijote*", p. 86. Los subrayados en la paráfrasis hecha al presente fragmento del crítico italiano son míos. Con ellos quiero señalar la atribución a Cervantes de papeles autoriales que no son, que no pueden ser realizados por él *en persona*, como afirma Socrate. Volveré más adelante a las palabras de Socrate y a la postura que guardo frente a ellas.

<sup>10</sup> Mauricio Molho. *Op. cit.*, p. 277.

Estamos de acuerdo con el cervantista francés en cuanto a que no se puede identificar a Cervantes, el autor empírico, con la primera instancia narradora del relato. Pero, como hasta aquí hemos venido sosteniendo, Cervantes tampoco es por completo equiparable -a pesar de que aparezcan en él datos biográficos del escritor- con el yo inicial del prólogo por los argumentos aducidos con anterioridad (Cfr. *supra*, cap. II, pp. 93-95). De la misma manera, como intento exponer en este apartado, existe cohesión entre el yo del prólogo y el que inicia el relato. Tanto en uno como en otro, ese yo participa con el doble papel de autor y narrador y sus atributos textuales -identidad, naturaleza, comportamiento- mantendrán una coherencia en el prólogo y en la primera parte de la narración: los ocho primeros capítulos en que ese yo anónimo se desempeña como autor-narrador.

En cuanto a la observación de que porque hay un cambio de espacio textual, del liminar al narrativo, sean distintos los yo que toman la palabra en uno y otro, no parece ser razón suficiente como para que a esos yo se les niegue una posible identidad compartida, sobre todo tratándose del prólogo en cuestión, ya que, como ha sido repetidamente señalado, éste anticipa la naturaleza ficticia de la obra -otro elemento más de coherencia entre ellos-, además de que lo hace con recursos que se continuarán en el relato y que estarán a cargo de esos yo supuestamente distintos.

El texto liminar es, pues, parte de la ficción o *patraña*.<sup>11</sup> Este mismo argumento vale para el espacio ocupado por los recitantes, esos otros yo extraídos de la literatura caballeresca que saludan a los personajes del libro: ficción de la ficción. Ellos, además del cometido que

---

<sup>11</sup> "PATRAÑA. Es cuento fabuloso para entretener. Dixose a *patribus*, porque son cuentos oydos de padres a hijos para entretenerse. *Vel a verbo patrare*, que vale inventar o hazer, por ser invención hecha y compuesta fabulosamente." Cobarruvias. *Tesoro*, pp. 856-857.

cumplen cara a Lope de Vega (Cfr. *supra*, cap.II, p. 120.), son innegablemente parte del mencionado juego, ficción, patraña.

\*\*\*

### **Autor-narrador ficticio: lector de las "fuentes históricas"**

A continuación me referiré a diversos aspectos del comportamiento del autor-narrador de la historia a lo largo de los ocho primeros capítulos del *Quijote* de 1605, características que, con algunas variantes, guardan relación con el desempeño de los prologuistas, el autor y el amigo, lo cual apunta a la congruencia que intento probar entre el prólogo y, por lo menos, los capítulos que originalmente Cervantes consideró como la primera parte de su libro.

Los archivos de la Mancha en los cuales el autor explícito del prólogo amenaza con dejar sepultado a don Quijote, así como ciertos "autores<sup>12</sup> que deste caso escriben" (I,1,71), quienes desde el párrafo inicial del relato muestran diferencias en relación con el sobrenombre del hidalgo y más adelante, en el mismo primer capítulo, disienten del parecer de algunos otros, son las primeras fuentes "históricas" que se mencionan, a partir de las cuales se redacta el *Quijote*. Esos autores y esas fuentes revelan la existencia de voces y puntos de vista anónimos, anteriores a la versión de la historia que estamos leyendo.

El del prólogo y la narración no es, pues, el autor original de la historia (*history*), sino un investigador de archivos y "componedor" del relato (*story*), dato que es anunciado desde la portada del libro.<sup>13</sup> Por ello, virtualmente, la suya es sólo una versión entre otras posibles de

---

<sup>12</sup> "AUTOR. *Latine autore*, comúnmente se toma por el inventor de alguna cosa. Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recebido, porque no ay quién dé razón dél ni le defienda." *Ibidem*, p. 170.

<sup>13</sup> De nuevo, Molho analiza el hecho de que en la portada del *Quijote* de 1605 diga que el libro fue "compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra" y escribe que "[...] el nombre que encabeza el *Ingenioso Hidalgo* es el de una persona que sólo pretende -o aparenta pretender- haber ajustado elementos y pedazos para componer la historia de un protagonista [...]". *Op. cit.*, p. 275.

la historia de don Quijote, tantas como autores pueda haber con la voluntad de investigar en los archivos de la Mancha para componer un libro con la historia del héroe.<sup>14</sup> En nuestro caso, el componedor es al mismo tiempo narrador.

Nuevamente Molho, en relación con la noticia en la portada de que el libro ha sido *compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*, opina que "tanto el enunciado de la portada como el mismo *Prólogo* concurren a un mismo fin, que es evacuar a Cervantes en beneficio del libro, al que se instala en un anonimato de doble o triple fondo [...]"<sup>15</sup> Si bien estamos de acuerdo con él, éste es un argumento que tiende a desviar a Cervantes de la autoría del prólogo, proposición distinta de la que en otro momento formuló el mismo cervantista francés (*Cfr. supra*, p. 213).

Dentro del mencionado fenómeno de la probabilidad de varias versiones de la historia de don Quijote, se da el de la virtualidad de la escritura del libro, imaginada por el héroe en su primera salida y sugerida en su momento por el autor manifiesto del prólogo (*Cfr. supra*, cap. IV, pp. 199-200). El personaje presume que será protagonista de otro libro distinto, el cual contendrá su "verdadera historia" y cuyo *coronista* será "un sabio encantador" (I,2,88-9). Así, pues, además de la versión de la historia que el lector sostiene ante sus ojos, existirá otra que tendrá diferente autor, así como sus propios lectores. Dicha posibilidad se activa cada vez que alguien lee la versión de 1605, de manera que el circuito autor-libro-lector se multiplica en espejo reiteradamente. El fenómeno no puede sino causar desasosiego en el lector, pues ¿no es la que sostiene en las manos la *verdadera historia* de don Quijote? o ¿se

---

<sup>14</sup> Molho reconoce la posibilidad de varias versiones a partir de que Cide Hamete en II, 24 escribe la apostilla al episodio de la Cueva de Montesinos. *Cfr. Op. cit.*, p. 281. Aquí proponemos que el fenómeno nace desde el prólogo al *Quijote* I.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p 276.

trata ésta de una versión no autorizada por el héroe? o bien ¿éste le está enmendando el estilo, proponiéndole el adecuado, al historiador que le tocó en suerte? Además, las premoniciones del caballero en relación con el *Quijote* de Avellaneda y sus consecuencias en la segunda parte, se ciernen sobre el libro apenas iniciado.

Si seguimos la diferencia que hace Paz Gago entre autor y narrador,<sup>16</sup> nuestro componedor es autor -ficticio- en el sentido de que se ha hecho cargo de (re)escribir una historia, de organizar los materiales a partir de los documentos hallados en la Mancha y de discernir entre diversas fuentes y opiniones. Y narrador porque es el sujeto de la enunciación y por medio de su voz y de su perspectiva, el lector conoce la presente versión.

Al mismo tiempo, de la pretensión de haber redactado el libro y de la aspiración de que la suya es historia verdadera y él el historiador consultor de las fuentes, resulta la naturaleza ficticia de dicho autor. Los anteriores atributos: el de autor de la historia -a la vez componedor y narrador-, el de autor manifiesto y el de historiador ficticio, guardan continuidad con los del autor del prólogo.

En este mismo sentido, Juan Manuel Cacho Blecua señala varias técnicas narrativas presentes en forma embrionaria en el *Amadís*, las cuales, sin embargo, no son explotadas por Montalvo hasta sus últimas consecuencias. Y observa que será Cervantes quien las desarrolle y convierta en recursos de la narrativa moderna.<sup>17</sup> La "simbiosis entre ambas funciones [...] el autor responsable del relato y la figura del narrador encargado de transmitirlo a los lectores-oyentes" es uno de los recursos presentes ya en el *Amadís*<sup>18</sup> y explotado por Cervantes con plena conciencia.

---

<sup>16</sup> José María Paz Gago. "El *Quijote*: narratología".

<sup>17</sup> Cfr. Juan Manuel Cacho Blecua. *Op. cit.*, pp. 98-105.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 97.

Por otro lado, en el prólogo a la primera parte el amigo emite ciertos juicios sobre el personaje, tales como el concepto de "famoso" -fama que corre antes de la publicación de la historia de la cual es protagonista-, y el autor manifiesto recoge los testimonios orales que de él tienen los habitantes del distrito de Montiel. Estos pareceres revelan que don Quijote ha tenido una existencia en el mundo recogida en documentos que lo atestiguan y previa a que se escriba este libro que llevará su nombre. Del mismo modo operan algunas frases insertas recién iniciado el relato, tales como "*a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien en un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata dello*" (I,1,78. Los subrayados son míos). Son frases que insisten en la vida del héroe en la comarca y del conocimiento que de él se tiene, ese sujeto impersonal que representa la opinión que corre en el lugar. Las mencionadas son, entonces, las fuentes orales a partir de las que también se construye el relato. Estas, junto con las escritas a las que acude el *historiador*, forman parte también de los recursos derivados de los relatos caballerescos, presentes -insisto- en el prólogo y en la narración de la historia.

De esta manera, el autor-narrador inicial, antes de comenzar su tarea, cuenta con información sobre el héroe -en ocasiones confusa y contradictoria- que ha adquirido por medio de la lectura y también de oídas. Por eso, para desarrollar su papel, este autor tuvo que haber sido primero lector, investigador de archivos y documentos, y tal vez, habitante de la región y, por ello, cercano a los testigos y a los hechos. La historia depende, entonces, de esas fuentes orales y escritas, de la lectura y de la interpretación que de ellas haga el autor-narrador, así como de la perspectiva que adopte al transformarlas en relato. Esto lo

convierete en historiador ficticio, quien hubo de requerir información para relatar una historia que, en sentido estricto, no es suya, puesto que no la inventa.

\*\*\*

### **El autor-narrador jánico<sup>19</sup>**

En los dos primeros capítulos se construye el autor-narrador caballeresco, quien muy pronto revela la existencia de diversos autores que han escrito antes que él sobre los hechos del caballero manchego, fuentes que él ha consultado para componer la historia de don Quijote. Por medio de dicho procedimiento, el autor-narrador-lector de esos autores, cuyos documentos han de ser los mismos archivos de la Mancha mencionados en el prólogo, instaura la mediación entre estas fuentes originales y el lector. Gracias a esa intervención se instituye la metalectura -la lectura de un texto intermediario entre el lector y un original-, la cual va de la mano del palimpsesto -la huella, la presencia de un texto, en este caso desconocido, en otro- e, inmediatamente, el ejercicio autorreferencial, o sea, metatextual, que aquí conlleva el compromiso del autor con la veracidad de la narración, otra de las convenciones necesarias del género, ya que tratándose de historia, el autor intenta justificar su verdad,<sup>20</sup> lo cual hace inmediatamente después de la primera mención a los autores originales que consulta: "Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad." (I,1,71). Metalectura, intertextualidad y metatextualidad asimismo vigentes en el texto prologal.

---

<sup>19</sup> Sergio Fernández llama, con propiedad, *autor bicéfalo* a la pareja autor-amigo del prólogo. "Esbozo para una estructura interna del Quijote", en *Op. cit.*, p. 58. Sin embargo, yo he elegido al dios Jano como el símbolo del autor con dos visiones, puesto que en el cuerpo del relato, no se trata, como en el prólogo, de dos "cabezas" en colaboración y/u oposición, sino de una sola función que mantiene dos perspectivas distintas.

<sup>20</sup> A Juan Manuel Cacho Blecua le interesa destacar "el procedimiento como técnica narrativa que pretende atestiguar la veracidad de los hechos, recurso que se extenderá por toda la producción artúrica y llegará hasta los libros de caballerías." *Op. cit.*, p. 22.

Entre las versiones contrapuestas de las fuentes anónimas, el autor-narrador, al igual que sus congéneres caballerescos, establece la propia autoridad como la auténtica solución. En primera instancia, consigna los desacuerdos entre los autores en cuanto al nombre del hidalgo y se declara partidario de uno de los pareceres. Ya entrada la narración a su cargo, retoma la primera persona con la que enuncia el inicio del relato -"de cuyo nombre no quiero acordarme"- y, después de analizar las distintas posibilidades que le ofrecen los documentos, se hace responsable de cuál es la fidedigna: "lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha [...]" (1,2,82). Con su decisión determina el curso de los acontecimientos y el lugar que ocuparán en la estructura narrativa, pues no son ni la aventura de puerto Lápice ni la de los molinos de viento las primeras que le acontecen a don Quijote, según se han pronunciado por una u otra las versiones de los autores consultados, sino la que nuestro autor-lector de los anales manchegos contará a continuación, que no es más que el resultado lógico del relato de la primera jornada de don Quijote -"él anduvo todo aquel día y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre" (1,2,82)-, a la vez que la preparación de la primera aventura que el caballero tendrá en el *mundo*. Con ello este autor-narrador establece también, a partir del principio de realidad, su sabiduría narrativa por encima de las discrepancias de los otros.<sup>21</sup>

De nuevo, Mauricio Molho observa en relación con este fenómeno del cambio de primera a tercera personas de las instancias narrativas, que el primer yo intratextual es efímero y "más que autor parece colector o *componedor* del texto". Después de haber discernido entre

---

<sup>21</sup> "In *Don Quixote* -destaca Bruce W. Wardropper- Cervantes both manipulates the adventures to achieve an artistic end and allows each adventure to spring naturally from what has gone before." *Op. cit.*, p. 2.



diversas fuentes cuál había sido la primera aventura que le ocurrió a don Quijote (I,2), aclara Molho, ese yo que se hace explícito una segunda vez, "cede el paso a un discurso narrativo no-personal que de pronto se corta en I, 8". Para este crítico lo más plausible es pensar que el yo apertural es asiento de una instancia narradora que se refiere sólo a sí misma, al tiempo que le resulta dudoso el que corresponda a la tercera persona designada en I, 8 como *el autor desta historia*.<sup>22</sup> El yo apertural no tendría entonces para Molho, más función que ser el disparador del relato.

A lo largo de este capítulo he intentado mostrar que el autor-narrador de la que Cervantes designa originalmente la primera parte de la historia, mantiene una coherencia con el autor del prólogo, en tanto que participa, al igual que éste, con el doble papel de autor -o componedor, como insiste acertadamente Molho- y narrador, y mantiene los mismos atributos textuales en cuanto a identidad, naturaleza y comportamiento. De la misma manera, ahora propongo que el yo apertural del relato cuenta con mayor peso -derivado de esa coherencia y de su proceder textual a lo largo de los ocho primeros capítulos- que el que le reconoce el cervantista francés de ser únicamente asiento de una instancia narradora que se refiere sólo a sí misma y de funcionar sólo como disparador del relato.

Así, desde mi perspectiva, el *discurso narrativo no-personal* de ese yo que se explicita solamente en dos ocasiones, cuyo enunciante cambia de una primera a una tercera persona gramatical, y que se corta en I, 8, es sostenido por la misma instancia que hasta ese momento se ha declarado responsable del prólogo y de la historia y también lo es de la narración de los capítulos iniciales, así como de su *composición*, puesto que en el cuerpo

---

<sup>22</sup> Cfr. Mauricio Molho. *Op. cit.*, pp. 277-278.

del relato mantiene un comportamiento homogéneo en su duplicidad, ya sea en uso de una u otra persona gramatical.

Por otro lado, el autor-narrador pronto establece distancia crítica en relación con el personaje y en complicidad con el lector. (Ya lo vimos actuar de manera similar en el prólogo). Esta disparidad frente al personaje resulta absolutamente necesaria, puesto que narrará la historia de un hidalgo que se vuelve loco por leer libros de caballerías, los cuales, empezando por las continuaciones del *Amadís* salidas de la pluma del imitador Feliciano de Silva, pasarán también por el juicio irónico de aquél.

Asimismo, el narrador muestra gran familiaridad con el mundo de la caballería, intermediación también imprescindible para la eficacia narrativa, así como para el mecanismo paródico en torno al género. Si en su postura desapegada suele no participar de los gustos literarios del protagonista, en su papel de comunicador de la visión del mundo del hidalgo, se hace indispensable que maneje y respete los códigos que la rigen y conozca con amplitud los libros de caballerías y las hazañas de sus héroes que inspiran la conducta del protagonista.

La dinámica narrativa depende de la gran movilidad del narrador entre una postura y otra, la distanciada y la cabaleresca. Debido a su posición omnisciente, atestigua desde dentro el proceso de conversión del hidalgo, a la vez que lo observa desde el exterior, ya sea de manera directa o a partir de la perspectiva de los personajes con quienes el caballero se irá topando en sus andanzas. En cualquiera de las situaciones, el narrador interviene para definir, describir, calificar o emitir juicios sobre lo que piensa o hace el protagonista o bien sobre la manera como lo perciben y reaccionan ante él los demás personajes, a cuyos puntos de vista también tiene acceso y a quienes en muchas ocasiones presta su voz. Sus

intervenciones cubren un amplio rango, desde lo neutro hasta lo irónico y aun burlesco, en un progresivo movimiento de desapego de su postura con respecto al héroe.

De esta manera, la coherencia autorial y narrativa de prólogo y relato abarca también la tensión dialógica de la doble visión del autor bicéfalo del prefacio, aunque ya en el cuerpo de la primera parte de la narración, los dos puntos de vista convergen en una sola voz, motivo por el cual aquí concebimos al autor-narrador bajo el símbolo de Jano: ya no dos cabezas, sino dos miradas diferenciadas entre sí e interactuantes. Por un lado, como ya hemos observado, este narrador hace suyos los recursos caballerescos y, por otro, ejerce una postura distanciada como la que sostiene el amigo en el prólogo con respecto, precisamente, a los libros de caballerías, sin que por ello las dos perspectivas que sustenta este narrador jánico entren en flagrante contradicción.

En el prólogo, el amigo llama a los libros en cuestión *fabulosos disparates* y el autor-narrador del relato, *disparates imposibles*. Al vertir estos conceptos, ambos se pronuncian como lectores conscientes, por un lado, de la naturaleza ficticia y fantástica, *fabulosa*, del género, de la *imposibilidad* de que los acontecimientos hayan ocurrido o tengan veracidad histórica y, por otro, al llamarlos *hechos despropositados* o *disparates*, se están refiriendo a su falta de verosimilitud.<sup>23</sup> De dicha conciencia crítica carecen el autor manifiesto del prólogo, la faceta caballeresca del narrador de la historia, así como el héroe.

---

<sup>23</sup> "[...] si el Pinciano incluye en el campo de la épica en prosa la novela bizantina de aventuras y los romances italianos -explica Jean-François Canavaggio-, es también para oponer a ellos un tercer tipo de novela, aquella misma que no sigue los esquemas aristotélicos: la novela de caballerías." El autor de la *Filosofía antigua poética* condena las "caballerías", porque "ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni aún estilo grave". (*Filosofía Antigua Poética*, III, 178.) Estos tres enfoques sucesivos van a reaparecer en la preceptiva del *Quijote*. [...] Así, a la épica 'animal perfecto' de Aristóteles y del Pinciano se opone la novela caballeresca 'monstruo o quimera'. (*Poética VII y Filosofía Antigua Poética*, II, 42.) "Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", pp. 74-75.

Esta fluctuación de posturas -la caballeresca, que se pretende histórica, y la distanciada, que sabe que no lo es- le permitirá al autor-narrador contrastar la índole ficticia del género y calificarlo como "aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones" (I,1,73), ante la candidez del protagonista para quien "no había otra historia más cierta en el mundo" (*Ibidem*). Con lo anterior el autor-narrador señala, en un sentido, la confusión que en un lector del género, crédulo como el hidalgo, provoca la presunción de historicidad de los mencionados libros. Y, en otro, como autor que se deslinda críticamente de esa suposición, al atribuírsela al protagonista, da carta de ciudadanía a la naturaleza ficticia del relato -poética, en términos de la preceptiva del momento-,<sup>24</sup> poniendo punto final a la actitud desconfiada que, a partir del siglo XIII, los autores de los *romances* franceses en prosa tuvieron con respecto al valor de la literatura de imaginación, razón por la cual se vieron obligados a dotar a sus obras de una supuesta verdad histórica.<sup>25</sup> En el *Quijote* dicha pretensión de veracidad se hace presente en múltiples ocasiones como una convención que es engullida por la absoluta naturaleza poética del libro.

Surge, entonces, la pregunta sobre el significado y la función de la perspectiva jánica y la manera en que las visiones coexistentes se relacionan entre sí. Si practicamos una disección -la cual no deja de tener cierto grado de arbitrariedad- al binomio autor-narrador o, dicho de otra manera, si intentamos separar las dos caras de Jano, nos percatamos del papel que cada una de las partes juega en este comportamiento doble. Quien cumple con la función caballeresca es el autor responsable de la composición o escritura de la historia a

---

<sup>24</sup> De nuevo Canavaggio comenta que "para ambos autores [el Pinciano y Cervantes], la poesía no abarca solamente las obras en verso, sino también toda la prosa." *Ibidem*, p 38.

<sup>25</sup> *Cfr.* Edwin Williamson. "Hacia el libro de caballerías español: *Amadís de Gaula* y *Esplandián*", en *El Quijote y los libros de caballerías.*, pp. 63-108.

partir de las fuentes orales y escritas. Como sabemos, su posición de autor-historiador guarda coherencia con ese mismo oficio del autor del prólogo y se construye a lo largo de los dos primeros capítulos a partir de la puesta en práctica de ciertas convenciones del género, tales como la mencionada referencia a fuentes históricas y la pretensión de que se trata de una historia verdadera. Estos recursos son afines a la fabricación del personaje y resultan indispensables para que el lector identifique el relato como libro de caballerías y, por su parte, haga una doble lectura a partir de la presencia de esos elementos en el texto: la de la parodia del género, propósito subrayado por el comportamiento irónico de la otra cara del narrador.

El desapego y la movilidad son los cimientos a partir de los cuales este último va construyendo su postura crítica e irónica ante el héroe y el género literario al que éste se somete. Después de haberle entregado al lector un breve aunque preciso retrato del hidalgo y sus costumbres, en el cual no se asoma ningún rastro crítico y del que poco o casi nada hace presumir que en él pueda germinar la locura, el narrador va dosificando sus intervenciones con relación al comportamiento del héroe, a partir de las cuales cumple con dos propósitos distintos: esclarecer su distancia crítica en torno a la visión del mundo del caballero en ciernes, así como del género literario que la inspira, al tiempo que evidenciar, a espaldas del hidalgo, el proceso de conversión que deriva en locura: "y llegó a tanto su curiosidad y desatino" (I,1,71); "Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio" (I,1,72), "del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio" (I,1,73.), etc.

La doble visión guardada por el narrador le ha permitido observar desde dentro la perspectiva caballerisca del protagonista -la cual explica el comportamiento del héroe-, a la

vez que lo habilita para mirar desde fuera las reacciones que su aspecto y su conducta provocan en los personajes del siglo con quienes se topa, así como dar cuenta de sus puntos de vista. Asimismo, el moverse de un universo a otro o de un texto a otro -el caballeresco de don Quijote y el secular o realista de los demás personajes- le da la posibilidad de contrastarlos y oponerlos, fenómeno inédito en el género, puesto que en su cultivo tradicional héroes, personajes, narrador y autor mantienen una visión sintónica del universo narrado. (De dicho contraste nace también la ironía). En el *Quijote*, en cambio, sólo los gestos caballerescos del autor conservan una indispensable coherencia para construir dicha visión literaria. El autor-historiador actúa en este sentido como aliado del caballero y ejerce un necesario contrapeso frente a la actitud distanciada e irónica de la otra cara, la crítica.<sup>26</sup>

Si en los dos primeros capítulos se monta el proceso de transformación interna que deriva en la locura del hidalgo, así como la visión y el comportamiento dobles del autor-narrador, al final del segundo, en el episodio de la llegada de don Quijote a la venta donde será armado caballero, se enfrentan por primera vez la concepción caballeresca y la visión secular del mundo. Ellas coexisten y la interacción entre una y otra es inteligible al lector gracias a la perspectiva jánica del autor-narrador que abarca ambas

De esta manera, en un juego de gradación semántica y con el fin de acentuar el choque de la posición subjetiva del caballero ante el dato objetivo de la realidad, el narrador, empalmando las dos posturas que ha venido sosteniendo, describe los movimientos del

---

<sup>26</sup> En el narrador del relato polifónico o dialógico, según Bajtín, "coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una perspectiva similar a la de un personaje, pero tales voces carecen de una 'conciencia narrativa unificadora'." Citado en Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 143.

personaje en tanto se aproxima a su primera aventura: don Quijote. "mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta" (I,2,82. Los subrayados son míos).<sup>27</sup> Antes de que el lector presencie la manera en que el caballero transformará los objetos de la realidad en objetos acomodados a su nueva naturaleza literaria, el narrador se adelanta delatando la construcción imaginaria que hace el héroe en cuanto a la posibilidad de toparse con un castillo -refugio completamente natural para un caballero andante-, al que le sigue, en contraste violento, la mención inmediata de una majada de pastores, la cual sería un albergue deficiente y sobre todo degradado para quien imagina que pasará la noche velando sus armas en un castillo. Lo que se ofrece a la vista no es ninguno de los dos extremos -el alto o el bajo-, sino una venta, espacio propio del nivel realista del texto en el cual se desarrollarán los acontecimientos y se evidenciarán tanto el juego como la colisión de perspectivas y géneros discursivos sostenidos por los personajes que pueblan el texto caballeresco, así como el texto secular, entre los cuales el narrador actuará como intermediario, puesto que se desplaza con comodidad de uno a otro.

El primer contacto de don Quijote con el siglo se inspira necesariamente en sus lecturas caballerescas y es preparado con esmero por el narrador, quien recuerda al lector el código que esta vez y en adelante usará el manchego para interpretar la realidad y para construirse caballero en el mundo -y ya no sólo en su imaginación-. Dicho código, en general, se interpondrá entre sus sentidos y los fenómenos de la *realidad* y será la lectura obligada que

---

<sup>27</sup> Para un estudio sobre el comentario inmediato posterior del narrador, ver: Michel Moner. "Mito y personaje: el mitologema de Adán y Eva en la construcción del personaje cervantino", ponencia presentada en el II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Nápoles, abril de 1994, no publicada en las actas correspondientes: Giuseppe Grilli (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas*, Nápoles: *Annali. Sezione Romanza*, XXXVII-2, 1995.

de ellos hace el héroe, quien transcurrirá con la doble identidad de caballero-lector andante: "a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído" (1,2,82). Comentario que da paso a que el lector presencie y reconozca la manera como don Quijote hace sus transmutaciones: las mozas del partido que están a la puerta, en hermosas doncellas, la venta en castillo, el sonido del cuerno del porquero en señal de bienvenida lanzada por un enano, y así, hasta completar el elenco de personajes y el ambiente requeridos para elevar la vida corriente a categorías caballerescas. Dicho movimiento está gobernado por el deseo heroico del personaje y es resumido por el narrador con estas palabras: "al instante se le presentó a don Quijote lo que deseaba" (*Ibidem*) -no lo que en el nivel realista del texto ha sido descrito por el narrador-.

La situación está montada a partir de las diferencias de percepción de los personajes involucrados, en este caso, las mozas de la venta y don Quijote, diferencias de las que da cuenta el narrador. Si hasta el momento el lector ha sido guiado por éste para que atestigüe la actividad solitaria y secreta que ha desarrollado el hidalgo con el fin de convertirse en caballero, aquí, a causa de la perspectiva externa que por primera vez adopta el narrador, el lector puede contemplar la imagen de don Quijote desde fuera y acompañar a las mozas -primeros seres del mundo con quienes se encuentra a partir de su metamorfosis- en su percepción de la extraña figura, así como entender el espanto que naturalmente les provoca: "como vieron venir a un hombre de aquella suerte armado, y con lanza y adarga, llenas de miedo se iban a entrar a la venta" (1,2,83). A partir de este momento, el lector gozará de la misma movilidad que el narrador y adoptará como él, posiciones de cercanía -empatía y simpatía- y de distancia -el punto de vista externo y, por lo tanto, el entendimiento de las



reacciones que los personajes seculares tienen frente a la conducta, estampa y lenguaje anacrónicos del caballero andante.

Lo anterior implica asimismo la posibilidad de que el lector transite de uno a otro de los textos principales, aunque no exclusivos, que integran el libro y se entrecruzan continuamente: el caballeresco, actualizado por don Quijote y sustentado cuando se requiere por el narrador –el cual incluye los arcaísmos medievales del lenguaje del héroe, así como las constantes referencias a fragmentos de su rico acervo literario con los cuales elabora su discurso–, y el de corte realista, perspectiva a la que se adhiere las más de las veces el autor-narrador, sostenido por los diversos personajes y grupos sólidamente afianzados en la contemporaneidad social del autor empírico y que contiene el habla específica de cada uno de ellos. Lo dicho supone para el lector el acceso constante a una pluralidad de lecturas del mundo, así como literarias: por un lado, la que hace el caballero a partir de los textos del género adoptado y, por otro, las que realizan los demás personajes y el narrador y que contienen las múltiples variantes que guardan mayor o menor distancia con relación a la perspectiva del héroe.

De la recepción que un texto, con sus hablas específicas, hace del otro, se producen asimismo los ricos juegos lingüísticos del *Quijote* y los fenómenos literarios que ellos activan: el plurilingüismo y la intertextualidad presentes en cada uno de los textos mencionados, así como en el entrecruzamiento de ambos; la colisión de géneros literarios y discursivos, por refracción entre ellos; los equívocos lingüísticos, intencionales o no, creados por la diferencia entre los códigos interpretativos, fenómeno cuya clave básica es el conocimiento o desconocimiento por parte de los personajes seculares, de los principios caballerescos y la intención con que los conocedores los usan; en otras palabras, si dichos

personajes son lectores o no del género literario en cuestión (*Cfr. supra*, cap. III, pp. 167-173); la proclividad, nacida de la tendencia al equívoco, a poner el mundo al revés, principalmente el caballeresco, como logra hacerlo el ventero al declarar, en las narices mismas del héroe, su prosapia picaresca, descifrada por éste como heroica.

Dicha riqueza lingüística, discursiva, genérica, textual, multiplica la movilidad del lector. Por ello, quien narra y quien lee funcionan como entidades desplazables o ubicuas,<sup>28</sup> las cuales, en el caso del *Quijote*, mudan de tiempo, espacio y estilos literarios, a partir del eje temático del texto caballeresco y de su interacción con el realista. A la vez, el *autor implícito* propone para que el lector acepte, la propagación de innumerables sujetos alternos de la enunciación.

Desde un principio, el narrador inicial funda un juego de apartes con el lector. Esta actitud le permite desarrollar cierta complicidad con él en torno a la locura del protagonista y a su manera de ver el mundo. Establecida entre narrador y lector la certeza de la demencia de aquél, ambos comparten, desde la orilla contraria, una supuesta racionalidad. Deslindados uno y otro terrenos, el narrador relatará situaciones, puntos de vista y pensamientos o reacciones de otros personajes, sólo accesibles al lector y no a don Quijote. Desde esta colaboración entre ambos, se erige, por ejemplo, en los capítulos 2 y 3, la varia personalidad del ventero-pícaro-caballero, que dará el ansiado e indispensable espaldarazo al héroe, para quien aquél siempre y únicamente será el señor del castillo al que llega a pedir posada. La identidad picaresca del ventero queda ajena a don Quijote, en primer lugar, porque éste, en general, tiende a prescindir de los elementos vulgares de la realidad que lo rodea, y

---

<sup>28</sup> *Unlocatable* es el volcable inglés utilizado por Vicki Mistacco. "The Theory and Practice of Reading Nouveaux Romans: Robbe-Grillet's *Topologie d'une cité fantôme*, en Susan R. Suleiman, *Op. cit.*, p. 385.

además, porque el dueño de la posada la pone en claro para sus adentros, a los que tiene ingreso sólo el lector por medio del narrador, y no así el héroe.

Hay que señalar que, aunque el narrador penetra en la imaginación caballeresca del héroe y a partir de ella puede describir la *realidad* por él transformada y, a pesar de que se mueve constantemente entre esa perspectiva y una visión que no transmuta idealmente los datos de la *realidad*, él -el narrador- invariablemente adoptará el punto de vista realista -el cual coincide en muchas ocasiones con el de los personajes seculares y presumiblemente con el del lector, quien compartirá con ellos un supuesto principio de realidad-. De dicha percepción dependerá en todo momento el lector, pues ella le permitirá captar las distorsiones que elabora don Quijote a partir de esa norma establecida por la visión no deformante del narrador. Este sería un nuevo aspecto de su desempeño narrativo.

¿Su conducta multifacética asemejaría también al narrador al símbolo del Can Cerbero con sus varias cabezas? Posiblemente; porque además es éste el guardián de las puertas del inframundo, símil válido de la locura de don Quijote, de la cual el narrador con su prudencia protege al lector y al propio libro para que no caigan el primero en el vértigo y el segundo, en el caos.

A lo largo de los capítulos iniciales, la faceta autorial encargada de la historia caballeresca, al tiempo que despliega los recursos que acreditan al autor como conocedor del género y después de haber dado cuenta de las diligencias con las que cumple el hidalgo para poder actuar como caballero -la preparación de sus armas, la disposición de su caballo habilitado para el oficio gracias al nombre que recibe, la elección para sí mismo de un nombre adecuado, así como la adopción de una dama y también de un nombre con qué distinguirla y a quien ofrecerle su amor y sus actos heroicos-, va fabricando los pasos que

prueban y confirman a don Quijote caballero en el mundo con apego a su propio deseo y al código de la caballería andante: la ceremonia de investidura (1,3): "por parecerle que no se podría poner legítimamente en aventura alguna sin recibir la orden de caballería" (1,2,87); la oportunidad de socorrer a un menesteroso y de probar su honor de caballero: "donde yo pueda cumplir con lo que debo a mi profesión, y donde pueda coger el fruto de mis buenos deseos" (1,4,96); "por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer" (1,4,99): poner en práctica su valor retando a unos viandantes con el fin de hacerlos aceptar que Dulcinea del Toboso es la doncella más hermosa del mundo y sufrir por esta causa una honrosa derrota: "Y aún se tenía por dichoso pareciéndole que aquélla era propia desgracia de caballeros andantes" (1,4,102); la ocasión de vivir su caída con el hondo sentimiento y alto honor de sus modelos -Valdivinos, el del romance viejo inspirado en la canción de gesta carolingia, y Abencerraje, el de la primera novela morisca del siglo XVI-, héroes en trance de muerte por principios heroicos, tales como el amor y la lealtad a su dama y la propia honra (1,5); la declaración en boca del propio héroe de ser caballero andante -"nosotros los aventureros" (1,5,123)- y no cortesano; la aceptación de la derrota sufrida a manos del encantador Frestón, quien le desaparece su biblioteca (1,7,124); la convicción confesada de don Quijote ante el cura y el barbero del principio que lo rige: "que la cosa que más necesidad tenía el mundo era de caballeros andantes y de que en él se resucitase la caballería andantesca" (1,7,125); la adopción de un escudero y la promesa al mismo del gobierno de una ínsula (1,7,125); la salida de caballero y escudero en busca de aventuras (1,7,126-7); la iniciación del escudero por parte del caballero en las costumbres de la caballería andante (1,7,127-8); la certeza de que las acciones y la suerte de los caballeros andantes son guiados por Dios,

ya que los de la orden actúan en su servicio (1,7,128 y 1,8,129); la demostración del valor de don Quijote al entrar en batalla él solo con "treinta, o pocos más, desaforados gigantes" (1,8,129) y la convicción del caballero de que su enemigo, el sabio Frestón, transformó a los gigantes en molinos de viento "por quitarme la gloria de su vencimiento" (1,8,130); la confección de una nueva lanza para reponer la destruida en la batalla con los gigantes, según el ejemplo de Diego Pérez de Vargas (1,8,131-2); el ayuno y el desvelo del caballero con el pensamiento puesto en su dama (1,8,132); el ataque de don Quijote a los encantadores que llevan cautivas en un coche a unas princesas y el derribamiento de uno de los captores (1,8,133-4); el depojo del enemigo caído a manos de Sancho Panza, escudero del caballero vencedor (1,8,134-5); la presentación del caballero ante las damas liberadas por él de sus secuestradores y la solicitud de que vayan al Toboso a buscar a su dueña y le comuniquen los hechos que por ella acometió (1,8,135); la mortal batalla emprendida en contra del enemigo que pretende impedir el cumplimiento de la anterior regla de vasallaje a la dama (1,8,136-8).

Todos estos actos, narrados por el autor-narrador inicial a lo largo de siete de los ocho primeros capítulos, construyen la *novela*<sup>29</sup> caballerescas a partir de principios y episodios

---

<sup>29</sup> Canavaggio opina que "De acabar el *Quijote* con la aventura de Andrés no hubiera pasado de ser una mera ilustración cómica de las ideas del Pinciano sobre la novela de caballerías. Y de hecho, aunque parezca hoy desechada la hipótesis de un agrandamiento por Cervantes de una novela corta, no cabe duda de que su ideal inicial fué la de 'una parodia en prosa de poemas heroicos en prosa'". Américo Castro y Angel Sánchez Rivero, *¿Cervantes inconsciente?*, *Revista de Occidente*, 1927, pp. 285-316., citados en *Op. cit.*, p. 91. Por su parte, Michel Moner discute "la hipótesis de la existencia de una 'versión primitiva' -'continuum' inicial, 'novela ejemplar' o hipotético 'Ur Quijote'-. "El taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte de *Don Quijote*", en Manuel García Martín (ed.). *El estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, p. 693. No es a este asunto al que aludimos al usar el término *novela* para referirnos a la construcción de la historia caballerescas narrada por el autor-narrador inicial y contenida en los ocho primeros capítulos. Si el fenómeno aquí observado tiene relación con el problema, es algo que no está a nuestro alcance discutir aquí.

inherentes a los códigos de la caballería andante. Sin embargo, esos mismos sucesos operan con un valor dual y proponen, desde el principio y siempre, una doble lectura. Al tiempo que confirman a don Quijote ante sí mismo como caballero en el mundo y le ofrecen al lector del libro una historia que cumple con los pasos caballerescos, convalidan a los ojos de quien lee la locura del hidalgo y activan la parodia al género y, por extensión, a la literatura heroica, como en el capítulo 5, en el cual se parodian sucesivamente el romance viejo del Marqués de Mantua, el *Entremés de los romances* y la novela morisca *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*.<sup>30</sup>

Las varias funciones que realiza el primer autor-narrador se completan, entonces, con el relato de esta *novela* caballeresca, en la cual el héroe cumple con los pasos necesarios del rito iniciático para convertirse en caballero andante frente a sí y el *mundo* y ante el lector, quien no puede menos que otorgarle dicho reconocimiento, a pesar de que tampoco puede dejar de confirmar su locura. El lector aficionado al género es complacido con una historia caballeresca y el detractor, con su parodia. Uno y otro se ven obligados a aceptar la contraparte.

\*\*\*

---

<sup>30</sup> Una vez más Canavaggio observa que: "El Don Quijote de esta aventura, imitando al Bartolo del *Entremés [de los romances]*, imagina ser el Valdovinos y el Abencerraje del Romancero: a diferencia del tono general del libro en que no pierde noción de su personalidad, aparece aquí como el indiscreto lector, ya no de los *Amaluses* sino de los romances. Observamos, pues, un verdadero desvarío de la parodia, desvarío sólo momentáneo, ya que Cervantes pronto se dió cuenta de las limitadas posibilidades cómicas de una sátira orientada hacia un género poético admirable, hijo legítimo y no bastardo de la epopeya castellana tradicional." *Ibidem*, p. 92. Con todo, es magistral el pasaje.

## V.2.2. Un lector colaborador: lector de la traducción árabe (I,8-9)

### La escena congelada

Cumplido ese primer ciclo caballeresco, entre los capítulos 8 y 9 de la primera parte ocurre un cambio fundamental de asunto literario, pues en ellos se construye la historia del propio libro y se produce, entre otros, el fenómeno de la multiplicación de autores y narradores, así como de lectores intermediarios.

Como bien se sabe, el relato del autor-narrador inicial se corta en el instante climático de la batalla entre don Quijote y su contendiente el vizcaíno, cuando éstos se amenazan de muerte. Aquí, el narrador, con tajo certero, congela la escena después de relatar por segunda ocasión la ofensiva de don Quijote al vizcaíno -incidente narrado cinco veces en total: dos a cargo del primer narrador, una por cuenta de un lector ficticio convertido por su intervención en segundo autor (Cfr. *infra*, p. 240-245), la "pintura" del cartapacio árabe y la última por Cide Hamete, narraciones todas ellas que, en conjunto y por separado, cumplen con cometidos específicos-.

La función del primer relato de la batalla, hecho en pormenor, no es otra que la de continuar la secuencia de la narración de los acontecimientos: la historia sigue su curso. El segundo relato, narrado inmediatamente después por el mismo autor-narrador, refiere sólo el momento climático de la lucha en el punto en que los contendientes están por asestarse sendos golpes mortales. La descripción de la postura que guarda cada uno de ellos en el momento en que se congela la escena, así como la evidencia de sus intenciones, tienen como fin el de imprimir en la mirada del lector una imagen plástica -estática- y emocional, que quedará suspendida de este modo en tanto no aparezca el material que movilice la estampa y la continuación de la historia, a la vez que el ánimo de lector y testigos, solidarios

en un mismo acto de expectación. La adición aquí de la escena de la plegaria de las mujeres presentes -quienes encomiendan la suerte del vizcaíno "a todas las imágenes y casas de devoción de España" (I,8,137)-, enfatiza la expectativa y la peligrosidad del lance. Terminada esta versión, el autor-narrador inicial -todavía en funciones- avisa que al *autor desta historia* -introducido de improviso- se le ha agotado el material escrito que le permita proseguir con ella; ¿quién es y en dónde ha estado documentándose el *autor desta historia*? ¿Es uno de los autores que ha estado consultando el autor-narrador de los ocho primeros capítulos?

Además de la presentación de este primero, otra vez el narrador anuncia, también de repente, la existencia de un *segundo autor desta obra*, así como la de los ingenios de la Mancha, todas ellas instancias autoriales hasta este momento desconocidas por el lector, que con su presencia multiplican el número de mediaciones enunciativas y de lectura. Queda sugerida la posibilidad para que el lector haga la conexión, de que estos ingenios sean los mismos autores de los archivos de la Mancha mencionados en el prólogo, así como los de las fuentes en las que aparecen discrepancias de opiniones sobre la precisión de algunos datos de la historia de don Quijote. Podrían ser, entonces, los ingenios de la Mancha los generadores de la enunciación autorial original, de la cual se deriva la versión que estamos leyendo (Cfr. *supra*, cap. IV, pp. 186-190).

El tercer relato de la contienda, narrado por el recién introducido *segundo autor*, es un certero bosquejo en el que concentra la esencia de los acontecimientos y las fatales consecuencias que puede acarrear a los contrarios. Su finalidad es la de que este *segundo autor* y narrador en turno, por su parte entere al lector de que está al tanto del incidente de la historia y del desaguisado narrativo, y que él mismo salvará la situación y se pondrá en



búsqueda del material faltante. Desempeñará, en un acto especular que reproduce los hechos del héroe, una hazaña caballeresca en favor de los lectores, por medio de la cual se convierte ahora en el paladín de la propia historia.

La cuarta vez en que se describe la escena en cuestión, aparece en la traducción hecha por el morisco aljamiado del original árabe de Cide Hamete. Se trata de la descripción verbal de una "pintura" -asimismo estática- en donde los retratos de los personajes, precisamente en la exacta postura en que quedaron congelados en la primera parte, son identificados con rótulos escritos con su nombre. La puntualidad con que encajan ambas partes en la imagen y en los nombres, así como el hecho de que la segunda sea una "pintura" de la escena descrita plásticamente en la primera, tienen como propósito el que ni el lector ni nadie más pueda abrigar dudas de que se trata de la misma historia interrumpida.

Después de una digresión hecha por el *segundo autor* sobre la falta de confiabilidad del autor árabe, aquél repite en rápidos trazos, por quinta y última vez, la escena del amago con el fin de que el combate y con él la historia abandonen su estatismo y se movilicen de nuevo.

\*\*\*

### **Multiplicación de autores, narradores y lectores**

En medio de la escena descrita por segunda vez, sobreviene la declaración del narrador, el yo apertural, en el sentido de que el *autor desta historia* la deja pendiente "en este punto y término" por no haber hallado "*más escrito destas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas*" (1,8,137. Los subrayados son míos). De ello resulta que hasta aquí la narración de

la historia en general y en particular de este lance, ha estado a cargo del yo inicial (1),<sup>31</sup> con identidad distinta a la del *autor desta historia* (2) -ya que el primero habla de éste en tercera persona- que, a su vez, ha nutrido su relato de unos escritos no identificados, necesariamente salidos de la pluma de terceros (3 multiplicado por n número de autores). Sin embargo, la estafeta es inmediatamente pasada a un *segundo autor* (4) quien, *rebelándose contra las leyes del olvido que amenazan a tan curiosa historia, confía en que los numerosos ingenios de la Mancha* (5 multiplicado por n número de ingenios) cuenten en sus archivos con la información necesaria para poder seguir adelante con ella.

El papel del *autor desta historia* es también, como el del autor-narrador inicial, el de un historiador de las "hazañas de don Quijote", puesto que ha leído documentos en que se consignan -"no halló más escrito" (I,8,137): ¿qué?, ¿en dónde?- y las ha dejado registradas -"las que deja referidas" (*ibidem*): ¿en dónde?-. Este autor, el más fugaz y enigmático de todos, está suspendido en un espacio que no es el del libro. Podría ser uno de los ingenios de la Mancha, cuyos archivos investiga el historiador-componedor del relato que hasta aquí hemos leído, o sea, el yo apertural, quien de repente se encuentra con que al autor consultado se le han agotado sus fuentes -¿y el *autor desta historia*, dónde rastrea las suyas?-, por lo que el *segundo autor* tampoco encontrará en esas fuentes el material para completar el relato. Por ello, ninguno puede continuar narrando la historia de don Quijote, ni el lector puede proseguir su lectura. Tal variedad de fuentes y de historiadores que las consultan multiplican en número indefinido las mediaciones de la escritura y la lectura del libro.

---

<sup>31</sup> Los números entre paréntesis señalan a los actores que intervienen en el fenómeno de *multiplicación de todo tipo de colaboradores*.

Para Mauricio Molho el *autor desta historia* es la segunda instancia narradora, la cual

[...]se presenta en forma dual, pues comprende y conjunta en sí dos autores: el 'desta historia' y el de la historia que 'el autor desta historia' transcribe, y que de pronto se le suspende. Por donde se infiere que 'el autor desta historia' no es sino copista o secretario de un autor antecedente al que reproduce con escrupulosa exactitud [...]<sup>32</sup>

La anterior aseveración nos plantea las preguntas de ¿cuáles son las licencias que el autor-narrador de los ocho primeros capítulos se ha otorgado en relación con la versión del *autor desta historia*? ¿La que hemos leído es una copia escrupulosa, como afirma Molho, o una versión libre hecha a partir del material del primer autor? Desde la hipótesis que he venido sosteniendo, la versión del *autor desta historia* no es la que el lector lee directamente, sino la que ha compuesto el autor narrador, por lo que ignoramos el grado de fidelidad de esta versión en relación con la original y por lo que no podemos considerar al *autor desta historia* una instancia narrativa del libro. Es autor, pero de otro escrito que los lectores del *Quijote* desconocen. Me refiero a los lectores tanto reales como el ficticio que saltará a escena para hacer posible la continuación del relato.

El cambio de capítulo -del 8 al 9- y de la primera a la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, lo es también de la persona gramatical que narra, quien se transforma de una tercera, testigo de los acontecimientos interrumpidos y cauce de la multiplicación de autores y lectores de archivos, en una primera del plural. El capítulo inicia con el verbo "Dejamos", el cual hace solidarios al narrador -cualquiera que en el momento esté en turno-, al lector y a "todos los circunstantes" (I,8,137) que presencian el combate entre don Quijote y el vizcaíno.

---

<sup>32</sup> Mauricio Molho. *Op. cit.*, p. 278.

Este narrador resume los hechos del final del capítulo anterior al relatar de nuevo la escena congelada y mencionar la falta de noticia con que el autor deja la historia para poder continuar su narración y, por tanto, su lectura. Dicha primera persona, ya singularizada, es el *segundo autor* quien decide subsanar las deficiencias del *autor desta historia* -de cuyo desempeño tiene conocimiento gracias a la información que el autor-narrador acaba de ofrecer antes de dar por terminada su actuación-, y se transforma en el capítulo 9 en un nuevo sujeto narrativo (6), que no es más que un lector del libro (7), inconforme por no hallarle continuación a la historia: "*Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto*" (1,9,140. Los subrayados son míos).<sup>33</sup>

El *nosotros* convertido en *yo* que narra este capítulo 9 es aquél al que le causa pesadumbre el haber leído tan poco de la historia. A la pregunta sobre si lo ha hecho en las fuentes originales, los archivos de la Mancha, la respuesta es no, puesto que esa tarea de historiador lector de documentos ha sido desempeñada por el autor-narrador inicial, quien con el material que halla en los archivos compone los primeros ocho capítulos de *El ingenioso hidalgo*. La solución no puede ser otra más que el *sabroso cuento* al que mucho le falta si en este punto queda interrumpido, es precisamente el que ha venido leyendo un lector anónimo del libro quien, como es natural, está deseoso de conocer su continuación. Lector ficticio éste, compañero de ruta del lector real, que se convierte en el salvador de la

---

<sup>33</sup> Algunos críticos han atribuido arbitrariamente a Cervantes el papel del autor-narrador que, en el capítulo 8 de la primera parte se encuentra sin material para continuar relatando las aventuras del caballero manchego y quien busca y halla los cartapacios de Toledo. Con ello pasan por alto la naturaleza ficticia del historiador, de los archivos de la Mancha y, lo que es peor, del héroe mismo, y transforman al escritor, autor de una historia ficticia, en un verdadero historiador. Ver, por ejemplo, Mario Socrate. "Il procedimento di punto di vista e le sue funzioni", en *Prologhi al don Chisciotte*, pp. 33-41. César Rodríguez Chicharro. "Cide Hamete Benengeli", en *Escritura y vida. Ensayos cervantinos*, México: UNAM, 1977, pp. 7-72. En este trabajo, con base en la presente cita, propongo que se trata de un lector del libro.

historia y, transitoriamente, en *segundo autor*, puesto que lo es de la historia de la historia, la cual ahora es la protagonista del relato.

Mario Socrate -y aquí retomo su palabra interrumpida con anterioridad (Cfr. *supra*, p. 212-213)- sostiene que donde *el autor en persona*, el mismo encerrado en la estancia del prólogo, hace realmente *su aparición física*, su entrada en acción, es al inicio del capítulo 9.<sup>34</sup> Resulta así que para el crítico italiano, Cervantes es el *segundo autor*, curador y editor del libro, a la vez que el investigador que reúne el material de los archivos de la Mancha y quien, en uso de la primera persona, abre el relato; esto es, que reúne en sí mismo el papel de autor inicial y *segundo autor*. Ello no puede ser aceptado, ya que en el capítulo 8, uno introduce al otro, además de que cada uno por su cuenta toma la palabra, o sea, que se distinguen como dos sujetos lingüísticos diferenciados, sin contar con la imposibilidad de que el escritor se presente físicamente en persona en su propio libro (Cfr. *supra*, *idem*).

En cuanto a que el *segundo autor* es un lector ficticio que interviene en el relato, ya George Haley, en 1965, lo había identificado con un lector frustrado por la falta del material que le permitiera continuar la lectura *de esta apacible historia*:

There is, first, the unidentified 'I' who begins the narrative and introduces Don Quijote, only to confess at the end of the eighth chapter that he must surrender his office and leave Don Quijote with his sword poised in the air because his sources have given out. He is followed by a 'segundo autor' who takes over the 'I' and the narrative with a description of his experience as a *frustrated reader of the first eight chapters who was left impatient to know how the story ends*.<sup>35</sup> (Los subrayados son míos).

---

<sup>34</sup> Mario Socrate. *Op. cit.*, p. 86. Los subrayados, nuevamente míos, responden a la misma intención de páginas arriba, la de manifestar mi desacuerdo con Socrate.

<sup>35</sup> George Haley. "The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show", *MLN*, 80, 1965, p. 146.

Sin embargo, el mismo Haley -quizá porque no es el propósito de su ensayo- ni ningún otro crítico posterior -a pesar de que el estudio en cuestión ha sido multicitado-, han recogido la importancia de esta observación ni trabajado sus consecuencias. Solamente James A. Parr, entre las múltiples voces narrativas y presencias que reconoce en las dos partes del *Quijote*, identifica al *segundo autor* con un *lector dramatizado*. (Cfr. *supra*, cap. IV, p. 198-199). Por su parte, Charles Presberg también propone la figura de un lector ficticio que en el enunciado apertural del prólogo es solidario de un autor y un libro de la misma naturaleza, los cuales no corresponden a los reales (Cfr. *supra*, cap. II, p. 96). No obstante, no establece ninguna relación entre ese lector ficticio del prólogo y el que surge en el capítulo 8.

Estos son los únicos críticos que, hasta donde yo sé, han señalado la existencia de lectores ficticios en el sistema narrativo del *Quijote* I. Entre esos lectores no me refiero, claro está, ni al historiador, lector ficticio de los archivos de la Mancha, ni a los personajes de la historia que leen diversos materiales, de los cuales don Quijote es el principal.

Una vez más, como le ocurrió al primer narrador, las funciones del recién aparecido *segundo autor*, se multiplican -o ¿se fragmentan? o ¿se fortalecen? o ¿se diluyen?-. Este lector, ahora autor-narrador, asume su nueva tarea con la convicción de que a don Quijote, como a todo caballero andante, no ha de faltarle el sabio que haya escrito sus aventuras. Dicha certeza, nacida de las convenciones caballerescas, revela que nuestro lector colaborador es aficionado al género. Por ello concibe la existencia de un autor hipotético (8), tras cuyas huellas se pondrá con el fin de encontrar los escritos que permitirán conocer al menos el desenlace de la aventura entre don Quijote y el vizcaíno, al tiempo que coloca a los caballeros andantes en el dominio de la literatura oral, al utilizar los versos atribuidos a

Petrarca por su traductor<sup>36</sup> -paradoja de por medio- para hacer saber que de ellos "dicen las gentes (9) que van a sus aventuras" (I,9,140).

Para este lector ficticio es incuestionable que, como consecuencia de la lógica caballeresca -la que del mismo modo funciona para don Quijote, quien por su cuenta imagina al suyo propio-, dicho autor hipotético existió al igual que los otros sabios (10) quienes han dedicado sus escritos a los demás caballeros andantes. Ese razonamiento es adoptado por el nuevo lector-narrador -lector no sólo de *El ingenioso hidalgo*, sino como él mismo informa, de otros libros de caballerías-, quien se hace responsable de la continuidad de la anécdota con tal certidumbre que lo lleva a encontrar más adelante, en Toledo, los cartapacios con el material que permitirá continuar el relato.

Por ello, este *segundo autor* suplanta al *autor desta historia*, quien, desalentado por la falta de información y a causa de desfallecimiento en la fe caballeresca, abandona la empresa "en aquel punto tan dudoso -confirma el *segundo autor* y lector ficticio lo dicho por el narrador anterior- paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podía hallar lo que della faltaba." (I,9,139). En tanto que el nuevo lector-autor, según atestigua el mismo narrador inicial, "no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo en que se contará en la segunda parte." (I,8,138)

Este fenómeno del surgimiento de un *segundo autor* que ha sido lector de la historia de don Quijote y de pronto se convierte en narrador que cuenta los avatares del libro, conlleva

---

<sup>36</sup> Ver nota 7 de p. 140 de la edición de Luis Andrés Murillo, en donde se da cuenta que dichos versos son "o de un romance antiguo (perdido) o de la pluma de Álar Gómez de Ciudad Real, que los empleó en su traslación de los *Trionfi* de Petrarca (*Triumphus Cupidinis*, III, vss. 79-84), sin que haya en la obra original nada que se parezca a ellos."

la inversión de los elementos de la tríada del circuito producción-recepción, ya que el lector se vuelve autor-narrador; o sea que el receptor se convierte en productor, a la vez que el texto que en adelante se leerá será otro.

El narrador inicial ha sido un autor ficticio, al tiempo que lector de fuentes "históricas" y, en una de sus modalidades, practicante de las convenciones literarias caballerescas. Por su parte, este nuevo narrador conjuntará las mismas características que su homólogo, con las variantes de que en lugar de ser lector de esas fuentes, lo es de la narración que hace el primero de la historia de don Quijote -cuyos hechos, a su vez, son supuestamente históricos- y en lugar de narrar las aventuras del héroe, relata las peripecias por las que él mismo atravesó con el fin de mantener vivo el cuento en su propio beneficio. En otros términos, instaura una nueva historia, la suya como lector ávido, así como la del propio libro y, con ello, hace explícitas la metatextualidad -la referencia del texto a sí mismo- y la metalectura -la lectura de los textos que van surgiendo de las intermediaciones autoriales y narrativas que parten del fenómeno de que el autor es asimismo lector-.

Este lector ficticio conjuga al lector real y al *implícito* o *modelo*. Está por ello latente en el texto hasta el momento de su súbita manifestación en que se convierte en actor, a la vez sujeto de la enunciación y del enunciado con que da principio el relato del hallazgo de los cartapacios que contienen la secuencia de la historia. El lector real se reconoce en él, puesto que ambos han leído simultáneamente los episodios de las andanzas del héroe y se han sentido igualmente frustrados por la interrupción del relato; a la vez, se identifica con la actuación ejemplar por medio de la cual dicho lector colaborador impide la interrupción del cuento. Estas reacciones del lector, previstas en la estructura del texto, son parte del efecto



a partir del cual el receptor se ubica frente al mismo. De esta manera, el *segundo autor* crea su propio lector implícito.

El juego especular así disparado encierra una sugerente cuestión. La de si este dinámico lector es imagen del lector ideal sugerido por el escritor en la estructura textual: un lector activo dispuesto a colaborar en la creación literaria a tal punto que si ésta desfallece, el lector sea capaz de sacarla adelante. Situación impensable desde una perspectiva real -sobre todo tratándose del *Quijote*-, aunque incitante en cuanto a que contiene el reclamo de la colaboración activa del lector para que con su lectura actualice, dé vida al texto literario. Parece que con la participación del lector demandada en el texto, Cervantes se adelanta a los actuales conceptos sobre la escritura y la lectura, en cuanto a que el proceso de lectura es también una forma de creación.

Como consecuencia, siguiendo la lógica borgiana del trastorno en el *Quijote* de los planos real y ficticio, la participación en la historia de un lector anónimo que viene leyendo las hazañas del caballero manchego y que por su cuenta resuelve tomar parte en los *hechos* con el fin de que la historia no muera debido a que el autor-narrador original carece de los materiales necesarios para que continúe, su intromisión nos autoriza a pensar que a los lectores reales de *El ingenioso hidalgo* nos habrá de perturbar el inminente peligro de que la obra, solícita de nuestra participación, nos devore y corramos el riesgo de abandonar nuestra estancia en la realidad para ser atrapados por la letra escrita del universo de la ficción, tal como en su momento le sucedió al sosegado hidalgo de la Mancha.

\*\*\*

## Funciones del lector-autor

La condición de lector de este nuevo autor-narrador tiene algunas implicaciones de importancia en su intempestiva y trascendente irrupción en la historia. En primer lugar, emerge, aunque ficticiamente, de entre la masa anónima de lectores -lector que, como consecuencia de la interacción de planos ficticio y real, puede ser cualquiera, uno mismo- que ha seguido hasta este punto las aventuras de don Quijote y Sancho y, ante la inminencia de terminación de la historia -amenaza que se cierne sobre ella aun antes de que el lector real empiece a leerla, puesto que está presente en el prólogo en boca del autor manifiesto-, este lector anónimo toma a su cargo su prosecución, mimetizado con la mente libresca del héroe y adherido por completo a los principios caballerescos que rigen su mundo.

Como lector de la primera parte conoce asimismo el contenido de la biblioteca del ingenioso hidalgo, la cual, capítulos atrás pasó por el escrutinio del cura, asistido por el barbero y las mujeres, y es, además, lector lo suficientemente enterado como para discernir la actualidad de la historia de don Quijote por la presencia en el acervo de dos libros "modernos" reconocidos por él, dato que -y aquí yace el nudo borgiano- hace saltar al héroe de la página literaria a la realidad histórica contemporánea de la *historia*, a la inversa de este *segundo autor* que, siendo lector "externo" supuestamente se introduce de la vida al interior de la *historia* en los momentos en que la narración flaquea, comprometiéndose temporalmente a sacarla adelante.

Del mismo modo, dada la presunta historicidad de don Quijote le es fácil al lector-autor suponer testigos que hubieran presenciado sus hazañas, por lo que deduce que su historia "estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas" (I,9,141)

-testimonios asimismo presentes en el prólogo-. Por todo ello, el lector que es cada uno de nosotros llega a la conclusión de que el *Quijote* es asunto de muchos y que en él ha metido o puede meter mano prácticamente todo mundo.

Además, con su inconformidad de dejar la narración inconclusa en donde la abandona el primer autor, este segundo, en su papel de lector, recoge y busca poner remedio a la insatisfacción de sus congéneres, los lectores frustrados por la suerte de la historia, quienes siempre ávidos, si el relato es bueno, quieren -según E. M. Forster- saber más para saciar su curiosidad.<sup>37</sup> Por el servicio que nos ha hecho, los lectores de todas las épocas sabemos que hemos contraído una deuda con él no sólo moral, sino también económica. Y al propio lector colaborador, aunque de manera modesta, no se le escapa el valor de su trascendental intervención.

Y, para concluir con este importante encargo que se asigna a sí mismo tan diligente lector, hay que señalar que su afición "a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles" (I,9,142), conduce su empeño hasta dar con el cartapacio en cuyo interior se encuentra la buscada historia que, en un acto más de ilusionismo y siguiendo el gusto de Cervantes por la multiplicación de nombres para un mismo objeto, resulta ser la *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*, el hipotético autor caballeresco, nacido de la extrema ironía cervantina, la cual provoca que las aventuras de este campeón de la cristiandad como lo es todo caballero andante, estén recogidas por la pluma y en la lengua de un escritor árabe (11), su sabio idóneo.

---

<sup>37</sup> Cfr. E. M. Forster. *Aspectos de la novela*. Xalapa: Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, 1961.

La lengua en que está escrito el original de la *Historia de don Quijote de la Mancha* hace necesaria la participación de un traductor (12), de cuyo buen desempeño dependen ahora -y a la vez han de agradecer- los lectores de lengua castellana, los verdaderos destinatarios de la *historia*, ...y también los lectores de otras lenguas, ya que de esta última se harán en lo futuro las demás traducciones. Y en este caso nos preguntamos con Jacques Lacan, quien a propósito de "La carta robada" de Poe se interroga si "no es el hecho de que todo el mundo sea burlado lo que constituye aquí nuestro placer."<sup>38</sup>

\*\*\*

### **La *historia* árabe y la *historia* castellana**

Es tal la fortuna con la que los lectores hemos corrido gracias a los excelentes oficios de nuestro lector-autor, que el original arábigo muestra no desmerecer frente al fragmento en castellano, pues contiene, además de la continuación de la historia, comentarios y hasta ilustraciones. Y, por si fuera poco, el lugar donde el morisco aljamiado empieza a leer, empalma puntualmente con la versión castellana incompleta, no sólo en el texto, sino en el contenido de los comentarios al margen, ya que el primero de ellos que al azar lee el morisco que se hará cargo de la traducción, se refiere a Dulcinea, invocada por don Quijote al inicio de la batalla con el vizcaíno, mención que, por ser reciente, flota todavía en la conciencia del lector, quien puede fácilmente hacer la asociación con la nota -leída en voz alta por el traductor y citada textualmente en el libro- que sobre la misma dama hace al margen el comentarista árabe (13): "Esta Dulcinea del Toboso, *tantas veces en esta historia referida*, dicen que tuvo mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha."

---

<sup>38</sup> Jacques Lacan. "El seminario sobre 'La carta robada'", en *Escritos 2*, México: Siglo XXI, 1981, p. 17.

(1,9,143. Los subrayados son míos), mención que, asimismo, prende el interés del *segundo autor*, puesto que es el indicio de que se trata de la historia de don Quijote.

Todo lo anterior, ironía de por medio, complica inmensamente las pesquisas para identificar a los autores-lectores de la historia, que quedan francamente a la vez que multiplicados diluidos, puesto que este comentarista de la segunda parte en árabe -que puede ser el propio Cide Hamete u otro- es a su vez lector de la primera, la castellana, y quien lee la anotación es el moro traductor que, si se ríe es porque ha captado el sentido de la ironía de la glosa en la cual a Dulcinea -ojo: no a Aldonza- se le otorgan habilidades que la igualan con la aldeana, lo que quiere decir que estos otros lectores, el traductor y el comentarista árabe, están al tanto de la doble identidad con que ha sido dotada la dama en el fragmento de la historia hasta allí narrado. Al mismo tiempo, los sujetos de la enunciación, o sea, quienes conocen y *dicen* los atributos de Dulcinea, son equiparables a la *vox populi* (14), que bien puede ser la de la gente de la aldea o la de los numerosos ingenios de la Mancha.

Antes de informar el contenido de la traducción del morisco, el lector-autor despliega su pluma, después de haberla ocupado en reseñar los pormenores de sus indagaciones, para explicar la pintura al natural que aparece en el primero de los cartapacios hallados -en donde es presumible que dé inicio la versión árabe que contiene la segunda parte- y que muestra la batalla de don Quijote con el vizcaíno ¡"puestos en la misma postura que la historia cuenta"! (1,9,144). Esta, la cuarta ocasión en que se describe la misma escena, supera a las demás no sólo en su calidad plástica -la cual no sabemos a quién atribuir, si al pincel del pintor (15) que allí la puso o a la pluma de nuestro buen lector-autor-, sino en sus picantes comentarios, los cuales, sin duda, son producto del talento de este último, quien no

abandona su valioso cometido sin antes poner en guardia al lector -que en un futuro próximo quedará en manos de Benengeli y su traductor- sobre los riesgos de que el autor de la siguiente parte sea árabe.

En este sentido, el descubridor de los cartapacios se vuelve ahora lector crítico (16) que, a partir de este momento, despierta en los lectores la irremediable sospecha sobre la veracidad de la historia y la credibilidad de su autor, el historiador árabe. Si "ninguna [historia] es mala como sea verdadera" (I,9,144), entonces, la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién descubierta, adolece de toda garantía por el hecho de ser contada por un moro y traducida por otro de la misma raza.

\*\*\*

### **Contradicción autor arábigo-héroe**

Nuestro lector, ahora crítico de los cartapacios, saca el mejor partido de la contradicción creada por Cervantes, autor oficial del *Quijote* (17), que consiste en la invención de un héroe español tratado por un escritor moro y en una lengua en esos momentos no prestigiosa como lo fueron el griego y el latín, en las que supuestamente estaban compuestos los originales de la tradición artúrica, así como algunos de los libros de caballerías españoles del siglo XVI.<sup>39</sup>

Si la historia no cumple con la verdad no es a causa de ser invención pura, sino porque su autor es arábigo y, por lo mismo, mentiroso y enemigo *nuestro*, posesivo que resume en un grupo solidario a Cervantes, al presente autor junto con los demás autores sustitutos, al

---

<sup>39</sup> *La Crónica de Lepolemo, llamado el caballero de la Cruz, hijo del Emperador de Alemania, compuesta en arauigo por Xartón y trasladada en castellano por Alonso de Salazar* (Valencia, 1521), como queda indicado en el título, se pretende que está escrita originalmente en árabe. Sin embargo, las lenguas originales en que supuestamente ha sido redactada la mayoría de los libros caballerescos españoles son el griego y el latín. *Cfr.* nota 6 de p. 113 y nota 12 de p. 141 de la edición de Luis Andrés Murillo.

caballero y su escudero, a los ingenios y la buena gente de la Mancha, así como a los lectores contemporáneos, todos ellos españoles y cristianos, gente veraz y libre de sospecha ante la Santa Inquisición. Si las hazañas del héroe antes que alabadas son silenciadas, se debe a la enemistad de su autor y a su incapacidad de ser un historiador verdadero y no apasionado. El edificio de la supuesta historicidad de los libros de caballerías, planteada a partir del prólogo, se desploma en el *Quijote* a causa de la nacionalidad de este autor ficticio, Cide Hamete, enemigo, como los de su pueblo, de la cristiandad.<sup>40</sup>

La versión del autor moro, responsable de la segunda parte de la historia en adelante, "siguiendo la traducción" (I,9,145), entra en materia directamente con una narración en tercera persona y, después de describir una quinta vez, con brevedad aunque con dramatismo, la escena suspendida, continúa con el relato de la batalla y su desenlace, como si nada hubiera pasado, ignorante el moro de que la narración misma con sus avatares acaba de saltar como protagonista para reclamar la atención que le es debida. Y, para colmo, recién iniciada su tarea, el narrador solicita amparo de algún otro autor para que relate lo que él se siente incapaz de hacer: "¡Válame Dios, y quién será aquel (18) que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera!" (I,9,145).

---

<sup>40</sup> Bruce Wardropper escribe: "I like to think that some of the inspiration for *Don Quixote* may have come from yet another example of spurious history: Miguel de Luna's *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Albucácim Tárif*." (1a. parte 1592, 2a. parte 1600). [...] Miguel de Luna, the official Arabic interpreter to Phillip II [...] claimed to be merely the translator of a work written in the eighth century by Albucácim Tárif, a Moor alleged to have had access to King Roderick's archives and to letters written by Florinda and Don Pelayo. [...] the point is that, at the time he [Cervantes] was composing *Don Quixote*, such liberties were taken with history. Cervantes does with pleasant irony what Luna does with deadly seriousness of a forger. A whole generation had lost its respect for historical truth." *Op. cit.*, p 9.

Por su cuenta, la anécdota amenazada cobra vigor y prosigue voraz, sin apercebirse del esfuerzo de los numerosos colaboradores -18 en total- que intervienen para sostenerla. Nosotros, lectores reales, aliviados, continuamos la lectura dispuestos a conocer no sólo el final del incidente con el vizcaíno, sino muchas otras prometedoras historias. Sin embargo, nuestra identidad quedará ya, sin remedio, confundida entre la ficción y la realidad

\*\*\*

#### V.4. Propagación de voces e intermediaciones

##### **El autor falaz de una historia sospechosa**

La *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe, encontrada en el Alcaná de Toledo por el *segundo autor*, diligente lector de la primera parte, tiene algunas características que parecen igualarla y otras que definitivamente la distinguen de la que la precede.<sup>41</sup> Al igual que ésta es escrita por un *historiador* y según nuestro lector colaborador, *segundo autor* y narrador en turno, ha de ser cierta puesto que las menudencias que contiene y él prefiere no describir "no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera" (I,9,144), juicio con el cual propone que la calidad o bondad de la historia dependen de su apego a la veracidad de los hechos.

El historiador es, siguiendo la definición de Cobarruvias (*Cfr. supra*, nota 2, p. 209), el que narra acontecimientos pasados con intención de ser fiel a la verdad, o bien como testigo

---

<sup>41</sup> Juan Bautista Avallé Arce comenta sobre la aparición del historiador árabe en el capítulo 9: "Al nivel paródico todo esto es un juguetón chacoteo con los libros de caballerías, con un maestro Elisabad, verbigracia, docto religioso, médico y helenista, que pergeñó las *Sergas de Esplandián*, la primera continuación del *Amadís de Gaula*, donde ya había aparecido dicho maestro." En cuanto a las partes del libro, el hispanista recuerda que "el primer *Quijote* está dividido en cuatro partes, a semejanza del *Amadís*, que Alonso Fernández de Avellaneda continuó el sistema, y que por ése y otros motivos Cervantes abandonó esta división en 1615." "Las voces del narrador", *Ínsula*, 538, 1991, pp. 4-6.



ocular o a partir de testimonios y/o autores fidedignos. La atribución de Cide Hamete como historiador no deja claro, sin embargo, si lo es por haber presenciado los hechos o por haber examinado materiales y autores con el fin de componer las partes restantes de la historia de don Quijote.

A partir de su aparición, la huella de los documentos y autores consultados por el autor inicial-narrador de la historia se desvanece, y en adelante Cide queda como único autor responsable. El ser *historiador* a la vez que el *sabio* idóneo tras el cual se puso en búsqueda el *segundo autor*, hace también de él, en el contexto del relato, un autor caballeresco que llega, supuestamente, a suplir al autor inicial que había venido cumpliendo con ese cometido.

Sin embargo, el narrador en turno le revela al lector la contradicción sobre la cual está montada la identidad del historiador responsable de la continuación de la historia, la de ser árabe y por tanto mentiroso, enemigo de cristianos, silenciador de las alabanzas que merece el héroe y, por ello, no confiable, puesto que:

[...] habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir. (I, 9, 144-145. Los subrayados son míos).

De las anteriores declaraciones hechas por el *segundo autor*, se deduce que el historiador en cuestión no está en condiciones morales de acatar los requisitos del oficio exigidos por el primero en nombre de la tradición,<sup>42</sup> ni su historia los reclamos de ejemplaridad que debiera

---

<sup>42</sup> La definición dada por el segundo autor coincide con la concepción tradicional sobre historia, vigente en el Renacimiento: "For the purpose of differentiating between fiction and history Renaissance discussions limited the latter as truth to *res gestae*, unadorned reporting of things that

cumplir en relación con el presente y el futuro. Como consecuencia, historia y autor se hacen acreedores de la misma desconfianza: "Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra que ser su autor arábigo" (*Ibidem*). (Recordemos que la afinidad entre el autor y su obra, había sido señalada ya por el autor del prólogo: "Pero no he podido yo contravenir *al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante*" (I,Pról.,50. Los subrayados son míos.)) Así, siendo falaz el autor, la historia no es confiable, ya que sólo los hechos históricos son verdaderos y los proporcionados por este historiador, si son mentira, no pueden ser *hijos de la historia* y por lo tanto, son falsos o ficticios, vocablos que según los conceptos heredados del Medievo son equivalentes.<sup>43</sup>

De esta manera, desembarazando subrepticamente a la narración del compromiso con la verdad histórica, en uso todavía de los artificios de la tradición artúrica y a partir de la contradicción encerrada en *historiador arábigo* -quien por añadidura hace el relato de las hazañas de un caballero cristiano-, el *autor implícito*, por un lado, conserva los supuestos atributos de autor caballeresco de Cide Hamete como mero marco decorativo -tan poco funcionales como la media celada de cartón que se fabrica el hidalgo para ingresar al mundo de la caballería- y, por otro, en esta segunda parte del libro introduce al relato, liberado de los lastres ideológicos medievales, en el reino de la "mentira" y, por ende, de la ficción, de la verosimilitud poética, concepto esencial de la preceptiva renacentista adoptada por

---

happened, free of distortion, addition, or omission [...]" William Nelson. *Fact or Fiction*, Boston: Harvard College, 1973, p. 40.

<sup>43</sup> "Conocido es el desprecio sufrido por esta literatura [de imaginación] durante la Edad Media -nos recuerda Jean-François Canavaggio-, en parte por el desconocimiento de la antigüedad grecolatina, en parte por las objeciones de varios teólogos según las cuales la poesía profana, despertando en los hombres vicios y pasiones, le alejaba de las verdades de la fe. Tertuliano, Isidoro de Sevilla interpretaban en términos cristianos la famosa diatriba que Platón en su *Republica* dirige contra los poetas. Contra esta tendencia [...] el Renacimiento significa una reacción absoluta." *Op. cit.*, pp. 19-20.

Cervantes en el *Quijote* de 1605.<sup>44</sup> Con ello supera el conflicto moral de los autores caballerescos medievales, surgido de la dicotomía entre lo histórico verdadero y lo ficticio mentiroso y encara la preocupación de la preceptiva literaria del momento dedicada a definir y justificar la ficción narrativa. Así, en palabras de Canavaggio:

Cervantes, en su preceptiva, plantea en los propios términos de las Poéticas coetáneas el problema fundamental que afectaba a la íntima estructura de su siglo: la justificación ética de la literatura de imaginación. Pero su originalidad estriba en haber incorporado directamente este problema a la primera novela moderna de la literatura europea: en su obra, "la teoría y la práctica son ... inseparables".<sup>45</sup>

Así, en la práctica, el autor del *Quijote* suscribe su obra en los terrenos de la poesía, a pesar de su pretendida naturaleza histórica, declarada desde el prólogo

\*\*\*

#### **El traductor morisco: un intermediario no confiable**

Después de que el *segundo autor* y narrador en turno termina su disquisición sobre la necesidad de que los historiadores y la historia sean veraces, informa antes de desaparecer como voz narrativa en primera persona que la "segunda parte [de la historia], siguiendo la traducción, comenzaba de esta manera" (1,9,145). El lector entra por la puerta de la desconfianza recién abierta por el *segundo autor* a la continuación de la historia escrita por Cide Hamete en árabe y traducida al castellano por un morisco aljamiado, o sea, un nuevo

---

<sup>44</sup> Nuevamente Canavaggio aclara el origen clásico de dicho concepto: La "fundamental distinción marcada por el Pinciano entre verosímil poético y verdad histórica, estriba en un texto famoso de la *Poética* donde Aristóteles diferencia entre sí Poesía e Historia: 'No está la diferencia entre el Poeta y el Historiador en que uno escribe en Verso y el otro en Prosa... pero diferéncianse en que uno escribe las cosas como han sucedido y el otro como deberían aver sucedido. De donde es que la Poesía tiene más de lo filósofo y de agudeza que la Historia, porque la Poesía trata de las cosas más en lo universal, y la Historia las trata en particular.' (*Poética*, IX, fol. 23.)", *Op. cit.*, p. 30.

<sup>45</sup> Jean-François Canavaggio. *Op. cit.*, p. 15. El entrecomillado es cita de Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes*, Anejo VI de la *RFE*, Madrid, 1925, p. 30.

autor, otro narrador y un lector-traductor -ficticios-, mediador éste entre el texto original -el de Cide- y el lector de la historia, esto es, la reaunudación del mismo juego de intermediaciones ficticias, ahora con distintos personajes.<sup>46</sup> Sin embargo, éstos no son confiables, pues siendo el traductor de la misma raza que el autor, "por ser tan nuestros enemigos" (I,9,144), implícitamente se hace depositario de las mismas sospechas que éste, lo que provoca que la traducción sea igualmente dudosa, pues el lector no sabe qué grado de traición ha deslizado el traductor morisco en relación con el original, no sólo por la naturaleza misma de su actividad, sino a causa de su nacionalidad.

De este modo, si el lector de la primera parte es metalector de un texto supuestamente *histórico* -del cual acepta su naturaleza como convención del género, no sin dejar de percatarse del juego paródico-, el de las siguientes es también metalector de una historia abiertamente sospechosa desde el punto de vista de su veracidad, así como de una versión en castellano de igual manera dudosa.

Porque el relato no es fehaciente, resulta en consecuencia, ficticio, lo que equivale a mentiroso. De allí que la alternativa de si Cide Hamete consultó materiales o fue testigo de los acontecimientos se vuelve irrelevante, pues toda su actividad como historiador está puesta en entredicho, lo que da como resultado que, a partir de ese momento, el lector sea presa del recelo de que ese autor árabe esté contando mentiras porque se lo haya inventado todo.

\*\*\*

---

<sup>46</sup> Mauricio Molho da cuenta de otro tipo de juego especular presente en la alternancia de instancias narrativas que implica asimismo a los elementos de la tríada en cuestión. *Cfr. Op. cit.*, pp. 279-280.

## Un autor ficticio infidente, un lector suspicaz y un texto sospechoso

Juan Bautista Avallé-Arce alude a la voz que antecede a Cide Hamete, la de nuestro lector-colaborador, como a "una incómoda voz que habla en todo momento en primera persona" y que aunque "no tiene dueño identificable, [...] es la que monta un tinglado desaprovechado en 1605", cuando estampa las palabras referidas a la exigencia de veracidad a todo historiador. Para Avallé Arce la probabilidad de que dicho historiador sea mentiroso "abre las puertas a los más requintados intrínquilis entre autor-narrador-texto-lector", aunque "estas posibilidades no fueron explotadas de inmediato por Cervantes",<sup>47</sup> sino hasta el *Quijote* de 1615. El mismo crítico, después de hacer un recuento de las escasas apariciones de Cide Hamete -para él sólo narrador responsable del relato y no autor ficticio- a lo largo de las cuatro partes del *Quijote* de 1605,<sup>48</sup> llega a las siguientes conclusiones, las cuales, por la precisión de comentar más adelante los pormenores, cito en su totalidad:

La creación de Cide Hamete es un acto polisémico. Por un lado es la garantía de que el *Quijote* será, a partir de este momento, una obra de largo metraje. Porque Cide Hamete es el equivalente paródico del anónimo historiador que pulula en la literatura caballeresca [...] y la caballeresca es, en todo momento, la consagración del género muy particular de la historia fingida. (Los subrayados son míos). Cervantes desorbita un poco más, en nuestro caso, los términos de la parodia, porque su historiador es un árabe y es "muy propio de los de aquella nación ser mentirosos". Las alturas metafísicas a las que se puede escalar en hombros de un *historiador mentiroso* no son ni vislumbradas en 1605. El nuevo narrador apenas tiene uso concreto; a Cervantes le basta poner cada una de las tres partes bajo la advocación de Cide Hamete con una breve alusión a su nombre.

<sup>47</sup> Juan Bautista Avallé-Arce. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>48</sup> "[...] el hecho es que Cide Hamete, de ahora en adelante el narrador responsable del relato, no abre la boca en toda la segunda parte de 1605 (caps. IX-XIV). Sólo lo hace en las primeras líneas de la parte tercera: 'Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli...' (cap. XV). [...] el nombre de Cide Hamete no vuelve a mencionarse en el relato hasta el capítulo XXII (aventura de los galeotes), que comienza con estas palabras: 'Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia.' El relato, otra vez como en los libros de caballerías, es *historia*, no tiene nada de ficción, aunque la antítesis 'imaginada historia' puede desencadenar dudas. Esta tercera parte de 1605 termina en el capítulo XXVII y lo hace con estas palabras: 'En este punto dio fin a la tercera el sabio y atento historiador Cide Hamete Benengeli'". *Idem*.

En resumen: el uso novelístico del narrador oficial de casi todo el *Quijote* de 1605 es infrecuente y poco imaginativo. El historiador arábigo no tiene más trascendencia que un comodín de baraja.<sup>49</sup>

Según el mismo crítico, las posibilidades narrativas de un historiador-narrador mentiroso serán cabalmente aprovechadas diez años más tarde, en el segundo *Quijote*, tal como el ocultamiento al lector de información capital sobre la historia y otras formas de engaño, de las cuales se lava las manos Cervantes al delegarlas en el narrador, quien se hace cómplice del quebrantamiento de una promesa hecha por Sansón Carrasco a don Quijote, al silenciar el hecho y no informarlo al lector sino varios capítulos después (II,4 a II,15). Avallé Arce comenta el fenómeno, del cual saca las siguientes conclusiones que, por su importancia, nuevamente transcribo en toda su extensión:

[...] la prioridad ética en la concepción de la obra literaria obligaba al autor [como por ejemplo en el *Poema de Mio Cid*, el caso de la ruptura de la promesa de los Infantes de Carrión de casarse con las hijas de Mio Cid] a destacar el gravísimo quebrantamiento de la moral implícito en una promesa rota [...] Pero en el *Quijote* nos hallamos ante un caso tan maravilloso como inédito. El narrador se disocia de la prioridad ética [...] Se trata de toda una conspiración de silencio [...] Unos supuestos fundamentales de la literatura occidental (basados en su vasallaje primigenio a los principios éticos), han sido quebrantados de raíz: el narrador es mendaz para abiertamente engañar al lector.

[...] Por primera vez en los anales de la novelística nos hallamos ante el caso de un *narrador infidente* [*unreliable narrator*], del que no se puede fiar el lector. [...] El *narrador infidente* es artificio narrativo inventado por Cervantes, si bien no prospera en su época. La concepción ética de la literatura conservaba su dominio casi intacto, sobre todo en esos momentos de Reforma Católica. Toda obra literaria presuponía un pacto tácito entre narrador y lector que descansaba con toda solidez sobre relaciones de absoluta confianza, de honorabilidad absoluta.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>50</sup> *Idem*. El hispanista menciona las *Quaestiones evangelicae*, sección II, de San Agustín, en donde el autor acepta la *fictio* y el *modus fictivus* como licencia poética y ética con el fin de contar sucesos no reales ni históricos. Asimismo, la carta de Dante Alighieri al Can Grande della Scala, en donde también se hace cargo del *modus fictivus*. En el neoristolismo del siglo XVI y su representante en España, Alonso López Pinciano, el asunto vuelve a tomar vigencia. Así, lo que el narrador del *Quijote* II hace, cuando Sansón Carrasco rompe su promesa, es "seguir lo verosímil, aunque imposible", según el concepto del Pinciano, citado en *Idem. Cfr. Ibidem*, pp. 5-6.

En principio estoy de acuerdo con las lúcidas observaciones de Avalle-Arce sobre el uso y la intención en el *Quijote* de 1615 del artificio en cuestión. Sin embargo, me serviré de sus propios comentarios para hacer algunas precisiones en relación con el surgimiento del recurso y sus alcances en el *Quijote* de 1605. Parte de ellos los he adelantado ya y se vinculan con los argumentos del hispanista del que ahora me ocupo.

Si bien Cervantes, como bien señala el crítico español, no utiliza a plenitud en 1605 su hallazgo del historiador mentiroso, me parece que es excesivo decir que en ese momento sus posibilidades no son "ni vislumbradas" por el escritor, ya que hace de él un "uso novelístico [...] infrecuente y poco imaginativo", como afirma Avalle-Arce. A mi parecer, la entrada de tal historiador en el capítulo 9 de la primera parte, tiene consecuencias de peso en la estructura autorial y narrativa del libro, así como en la del *lector implícito*. La sola presencia del recurso, aunque las apariciones explícitas de Cide Hamete sean escasas, socava desde ese momento el pacto ético entre el narrador y el lector, fincado en la confianza de éste en la honradez del primero. Aquí el narrador no únicamente se reserva información que no comparte con el lector, como es el caso señalado por el mismo crítico en el *Quijote* II, sino que se abrigan sospechas de veracidad sobre la historia misma que se narrará -las cuales valen para la de 1615-, puesto que su autor arábigo no es historiador confiable. El *autor ficticio infidente* -y no sólo *narrador*- y su correlativo, el *lector suspicaz*, lo mismo que el *texto sospechoso*, nacen en 1605.

Es verdad que Cervantes afina y aprovecha con más conciencia el procedimiento en su libro de 1615; sin embargo, no se justifica sugerir, como lo hace Avalle-Arce, que en 1605 fuera indiferente o ingenuo con respecto a la trascendencia de su artificio. En el momento en que lo crea sabe que está infringiendo los preceptos poéticos y morales sobre los que se

levanta el edificio de la narrativa occidental. La prueba es que hace patentes esos principios por medio de los comentarios que pone en boca del *segundo autor* sobre el compromiso con la verdad que han de tener los historiadores. Cuenta también con que su lector contemporáneo -cristiano- y las autoridades eclesiásticas, inmersos en la misma cultura, promueven, participan o al menos conocen los prejuicios raciales contra los moros, y asimismo que han sido partícipes del mencionado pacto de confianza literaria entre autor y lector.

Esto significa, según los postulados de la teoría de la recepción, que dicho convenio implícito forma parte del horizonte de expectativas de los lectores contemporáneos del autor, horizonte que también resulta quebrantado. Así que Cervantes a partir de la primera intervención de Cide Hamete no sólo "desorbita un poco más los términos de la parodia" (Cfr. *supra*, p. 257), sino que mina de raíz los fundamentos éticos que hasta ese momento habían regulado las relaciones entre autores y lectores de obras literarias.

\*\*\*

### **Los múltiples papeles del *segundo autor***

La consecución de la historia queda, pues, bajo la responsabilidad del historiador árabe y del traductor aljamiado, en tanto que el *segundo autor* toma bajo su custodia la suerte del libro. Este último no abandona su naturaleza de lector, puesto que si ha leído ya la primera parte, ahora, gracias al venturoso hallazgo de los cartapacios de Toledo, puede satisfacer su gusto y curiosidad y continuar con la lectura en castellano de las siguientes. Para eso precisamente se tomó tantos afanes. Es él, después de recibida la traducción, quien la conservará y, de un modo u otro, la difundirá entre otros lectores, ficticios como él. Por ello,



...la crítica le ha atribuido la función de editor -también ficticio, reitero-. Así, Santiago

Fernández Mosqueras:

Editor porque se empeña en buscar lo que supone que falta, editor porque lo encuentra, manda traducir la historia y además paga por ello. Y probablemente es también el cristiano que se ocupó en mandarla imprimir. Por ello llamamos (coincidiendo con H. Percas) al segundo autor EDITOR. Un editor que comparte características con su otro nombre, segundo autor, porque no es un Editor convencional sino que deja su impronta en la obra. En (I,9,141-42) el Editor reclama alabanzas por su labor, acentuando más su calidad de personaje responsable de la obra. El Editor no sólo ayuda a completar su texto -y parece ser en este capítulo, consciente de ello-.<sup>51</sup>

En cuanto a esta función de editor desempeñada por el *segundo autor*, José María Paz Gago observa que "no parece corresponder al esquema narratorial sino al actancial".<sup>52</sup> Este comentario pone de manifiesto tanto la versatilidad como la permeabilidad de los papeles que realiza este *segundo autor*, puesto que, como hemos tratado de demostrar, es un *lector ficticio* que, inconforme con la falta de material que le impide conocer la continuación de la historia que ha estado leyendo, *narra* en primera persona las acciones -ciertamente ficticias- que emprende para remediar el daño, lo que lo convierte en *personaje* de su propio relato y en un *colaborador* del libro, además de que introduce a la historia misma como referente de la narración y cumple con ello una *función ¿metaliteraria?, ¿metanarrativa?*, o sea, la del texto que se comenta o se narra a sí mismo en un ejercicio especular.

No conforme con esto, se erige en la *conciencia crítica* que siembra en el lector la irreparable suspicacia en cuanto a la confiabilidad del historiador árabe y de su traductor moro, así como de la historia que en adelante se leerá. Igualmente, como veremos a

---

<sup>51</sup> Santiago Fernández Mosquera. "Los autores ficticios del *Quijote*", p. 57.

<sup>52</sup> José María Paz Gago. "El *Quijote*: narratología", p. 44.

continuación, también se vuelve sospechoso de una *autoría intrusiva* a causa de las intromisiones que se permite en la historia desde el preciso momento en que pone los ojos en ella. En total, suman ocho las atribuciones de este aparentemente fugaz *autor*,<sup>53</sup> el cual más bien actúa como el pivote que cambia definitivamente el rumbo del *sabroso cuento* interrumpido. Su movilidad pone al descubierto, asimismo, la contaminación de funciones y de niveles narrativos y autoriales que existe en el *Quijote*.

Este *personaje* que funge como *segundo autor-lector-colaborador-editor-narrador-crítico*, además de las acciones que ha llevado a cabo y de las funciones que ha desempeñado para poder continuar con la lectura de *tan curiosa historia*, mete también su cuchara en ella - una historia escrita por otro- en tanto observa y describe la pintura que aparece en el cartapacio, al elaborar sus propias hipótesis en relación con el doble nombre de Sancho Panza y Zancas -con lo que actúa de manera similar al primer historiador cuando en el capítulo inicial éste discierne entre los varios nombres del hidalgo- y al tomarse libertades con respecto a los detalles de las imágenes que por su cuenta decide describir o callar (I,9,144).

A partir de estas intromisiones, el *lector receloso* -que ha nacido junto con el *autor ficticio infidente* y el *lector colaborador ficticio* tiene el legítimo derecho de dar cabida a la sospecha de que el *segundo autor* y editor pudo haber metido mano en la historia hallada y desconfiar del apego que la versión final que está leyendo guarda con respecto a la escrita y narrada por Cide Hamete y traducida por el moro. Con ello se acrecienta la suspicacia del lector- a quien a estas alturas las reproducciones especulares lo conducen al vértigo-, pues la falta

---

<sup>53</sup> Paz Gago considera que el *segundo autor* es otra de las máscaras del autor y que en el capítulo 9 "narrado en una manifiesta primera persona; el narrador se ha introducido en la historia como personaje, pasando del régimen heterodiegético al homodiegético [...]" *Ibidem*, p. 45.

de confiabilidad de los sucesivos responsables de la historia le han sustraído todo posible apoyo en que pueda sustentarse algún pacto de confianza.

El lector, pues, no sabrá con claridad qué grado de injerencia se han permitido los otros colaboradores, trátase del traductor o del editor. Así, cuando quien lee llega al comentario intrusivo que se autoriza a sí mismo el narrador después de terminado el discurso de don Quijote sobre la edad de oro -intromisión que a la letra dice: "Toda esta larga arenga -que se pudiera muy bien escusar- [...]" (1,11,157)-, se preguntará, gracias a la perspicacia que le han despertado la prevención y el comportamiento del *segundo autor*, ¿quién emite el juicio? ¿Es Cide Hamete a causa de su enemistad con el héroe al cual critica, a pesar de la *discreción* de su discurso, por prolijo e insustancial? ¿Es el traductor morisco quien desapueba al caballero que pronuncia la disertación o al historiador que la transcribe íntegra?, o bien, ¿Es el *segundo autor* que por enemistad con los arábigos pone en entredicho su modo farragoso de contar las cosas? Cualquiera de los tres resulta ser un autor o narrador crítico además de entrometido que pone en alerta al lector sobre el discurso mismo, sea del caballero, sea de quien lo narra.

Aclarada hasta aquí mi postura sobre la autoría y las instancias narradoras de los ocho primeros capítulos, así como del prólogo, me resta intentar una solución al mismo asunto con relación al texto definitivo del *Quijote* de 1605, integrado, como se ha visto, por dos escritos de distinta procedencia.

## VI. LA AUTORÍA Y LA INSTANCIA NARRADORA DEL TEXTO DEFINITIVO

### VI.1. Posiciones de la crítica cervantina

La crítica cervantina no se ha puesto de acuerdo acerca de la instancia narradora responsable del texto definitivo sobre el cual posa su mirada el lector del *Quijote* y ha asignado a cada uno de los intermediarios -el *segundo autor*, Cide Hamete y el traductor, a partir de sus sucesivas apariciones en los capítulos 8 y 9 y a lo largo del *Quijote* de 1605-, diversos grados de intervención en el relato. Las propuestas principales van desde la postura de Molho, quien otorga a Cide el yo profundo de la narración que le pertenece en propiedad, y al traductor morisco, así como al "segundo autor desta obra", la categoría de "instancias que intervienen en la producción del relato",<sup>1</sup> hasta la posición opuesta de Riley apoyada por José María Paz Gago, en cuanto que el historiador arábigo no es narrador.<sup>2</sup>

Ya que para el último de estos críticos los autores ficticios no son responsables del acto de narrar, considera al *segundo autor* sólo parte del juego paródico de los procedimientos del género caballeresco y le niega el importante papel narrativo que otros estudiosos le han asignado, pues para Paz Gago la narración total de la historia de don Quijote corresponde a un narrador extradiegético-heterodiegético que no es ni Cide ni el *segundo autor*, quien sólo es una máscara de ese narrador externo y principal. (Cfr. *supra*, cap. IV, pp. 181-182).

---

<sup>1</sup> Cfr. Mauricio Molho. "Instancias narradoras en *Don Quijote*", p. 280.

<sup>2</sup> Cfr. Edward C. Riley. *La teoría de la novela en Cervantes*, pp. 316-327 y José María Paz Gago. "El *Quijote*: narratología", p. 45. Este último asegura que "casi toda la crítica posterior, de Haley [1980] a Ford [1986], se ha empeñado absurdamente en darle [a Cide Hamete] esa consideración narratorial que no está exenta de problemas y de incoherencias múltiples." *Idem*. Años antes que los críticos mencionados por Paz Gago, Mario Socrate, en 1974, asimismo había considerado a Cide Hamete como narrador. Cfr. "Il procedimento di punto di vista e le sue funzioni", en *Prologhi al don Chisciotte*, pp. 33-41.

Asimismo, para él el traductor es otro elemento del recurso paródico y no es ni autor ficticio ni narrador.<sup>3</sup>

Por su parte, James A. Parr sostiene una postura intermedia. Juzga que Cide Hamete y el traductor como narradores están citados o parafraseados en el texto,<sup>4</sup> proposición similar, en este sentido, a la de Paz Gago relativa a que las palabras de Cide no son pronunciadas directamente por él, sino que el texto que se lee es la transcripción de su manuscrito,<sup>5</sup> aunque ninguno de los dos críticos aclara quién cumple con la función de transcribir ese original, la cual ha de ser diferenciada de las de componer y narrar la historia. Asimismo Parr distingue la presencia del autor inferido (*Inferred Author*), que deriva de una síntesis de todas las voces y la voz del personaje curador o supranarrador, que asume el control en I, 8.<sup>6</sup>

Por su lado, Fernández Mosquera opina que el *segundo autor* en su papel de editor es quien establece el texto definitivo de la obra.<sup>7</sup> En tanto, Thomas A. Lathrop piensa que el que recibe el manuscrito traducido por el morisco es aquél que no quiso recordar el nombre del lugar de origen de don Quijote y quien editó, revisó y reescribió la versión del traductor:

*This is the person that we shall call the narrator, the person who refers to himself as the "segundo autor" [...] Cide Hamete Benengeli is the "primer autor." [...] So the "second author" in this hierarchy automatically [¿?] becomes the narrator. (Los subrayados son de Lathrop).<sup>8</sup>*

---

<sup>3</sup> Cfr. José María Paz Gago. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>4</sup> James A. Parr. "Anatomia di un discorso sovversivo", pp. 142-143.

<sup>5</sup> José María Paz Gago. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>6</sup> "I shall use the term 'supernarrator' to refer to this principal narrative presence [...] It is, then, the supernarrator who organizes and manipulates the discourse of all the subordinate voices: the historian/collator of chapters 1-8, the second author of chapter 9, the translator, and of course Cide Hamete and his pen. It is not a particularly felicitous term." *An Anatomy of Subversive Discourse*, p. 11, citado en José María Paz Gago. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>7</sup> Cfr. Santiago Fernández Mosquera, "Los autores ficticios del *Quijote*", p. 59.

<sup>8</sup> Thomas A. Lathrop. "Who is the narrator in *Don Quijote?*", p. 301.

Como ya adelantamos, a diferencia de los críticos arriba citados, la solución de Charles Presberg al estudio de los distintos narradores y voces narrativas del *Quijote* parte del análisis del prólogo, en el cual el narrador se autodesigna autor de dicho texto así como del libro (*Cfr. supra*, cap. IV, pp. 190 ss.) -postura que yo comparto-. Este narrador, entonces, debió de haber compuesto la versión final de la historia verdadera y los preliminares -prólogo y poemas laudatorios-, a la vez que es el único autor que tiene acceso a todas las fuentes. Ya que es narrador y componedor de prólogo e historia, las demás voces narrativas ocupan un nivel por debajo del suyo. En cuanto a Cide Hamete, el crítico californiano observa que en el capítulo 9 es presentado como un testigo ocular de los eventos y no hay constancia de que haya consultado ningún tipo de fuentes.

Con respecto al papel del traductor morisco, la crítica en general no ha establecido mayor polémica. Es parte integrante del procedimiento paródico de los autores y traductores de los libros caballerescos y, por ello, recurso solidario con el del autor ficticio que escribe la historia en otra lengua. Fernández Mosquera lo considera protagonista de la historia, o sea, en términos narratológicos, parte del sistema actancial, y "el primer intermediario entre la historia de Cide Hamete y el lector". Asimismo piensa que el traductor "Comenta pero no actúa sobre el discurso" y que "opina sobre los personajes y autores de la obra". En suma, define su actividad como la de: "Un traductor que hurta información, comenta hechos y personajes y traduce incluso notas marginales."<sup>9</sup>

\*\*\*

---

<sup>9</sup> Santiago Fernández Mosquera. *Op. cit.*, p. 59.

## Propuesta de análisis a partir de la tríada autor, texto, lector

### Introducción

Salta a la vista la diversidad de enfoques, conceptos, papeles y funciones que los críticos cervantistas han puesto en juego en relación con el sistema autorial y narrativo del *Quijote* de 1605 y con el problema de la autoría del texto definitivo. Como puede observarse en sus aproximaciones, los estudiosos han tenido en consideración como elementos de análisis a los tres integrantes del circuito producción-recepción -el autor, el texto y el lector-. Sin embargo, hasta hoy no han sido elaborados ni una visión integradora ni un ejercicio metódico sobre dichas nociones.

En cuanto al sistema autorial y narrativo -en el *Quijote* formado por autores, componedores, historiadores, narradores y traductor; todos ellos asimismo lectores- algunos comentaristas se han ocupado de formular ciertos principios jerarquizadores. Asimismo, han distinguido a los autores ficticios del "sistema narratorial de la novela, recurso enunciativo de naturaleza diferente"<sup>10</sup> y han identificado a autores e historiadores ficticios. Sin embargo, aún está pendiente una clasificación integral a partir de las categorías de autor-lector reales, autor-lector ficticios y autor-lector implícitos, propuestas por la estética de la recepción, así como ampliarla al otro componente de la tríada en cuestión: la historia, el libro o el texto.

El elemento del conjunto cuya presencia en los textos literarios es más elusiva y en los estudios cervantinos ha sido más errática y por ello, su investigación menos sistematizada, es el del lector. Como reconocimos en su momento (*Cfr. supra*, cap. IV, pp. 176-177), el *Quijote*, a pesar de la riqueza que ofrece en relación con ese tema, carece aún de estudios que lo desarrollen. Con respecto a esta laguna, es oportuno señalar que Paz Gago en su

---

<sup>10</sup> José María Paz Gago. *Semiótica del Quijote*, p. 90.

más reciente publicación, destina uno de sus capítulos a los temas de "Narración. Narradores y narrarios",<sup>11</sup> aunque, a pesar del anuncio en el título, dedica poca atención al narrario.<sup>12</sup> Por otra parte, el texto quijotil aún no ha sido atendido críticamente como sede de la construcción de un *autor* y un *lector implícitos* -a no ser Parr con su concepto de *autor inferido*, "una especie de autor implícito"<sup>13</sup> (Cfr. *supra*, cap. IV, p. 180) y F. de Toro<sup>14</sup> - ni como escenario de encuentro entre autor y lector, así como tampoco se han destacado las consecuencias de la existencia de textos de naturaleza ficticia derivados de la ficcionalidad de sus supuestos autores.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 89-140.

<sup>12</sup> Me parece pertinente traer aquí ciertas distinciones entre el narrario y el lector. Según Gérard Genette: "Como el narrador, el narrario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor. [...] Nosotros, los lectores, no podemos identificarnos con esos narrarios ficticios, de igual modo que esos narradores intradieгéticos no pueden dirigirse a nosotros, ni suponer nuestra existencia. [...] En cambio, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narrario extradiegético, que en este caso se confunde con el lector virtual y con el cual puede identificarse cada lector real." *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, pp. 312-313.

<sup>13</sup> José María Paz Gago. *Semiótica del Quijote*, p. 100. En nota a pie de página, el cervantista español comenta sobre dicho concepto: "Puesto que este supernarrador no controla efectivamente todo el sistema autorial y narratorial, Parr recurre a una especie de autor implícito que denomina autor inferido (*Inferred Author*), la verdadera instancia exterior que controla todas las voces textuales, dieгéticas, miméticas y autoriales, una especie de proyección textual del autor, al que se dan las competencias que, en nuestra opinión, corresponden al narrador externo principal." *Ibidem*. Más adelante dejaré constancia de mi conformidad con la postura de Parr, así como de los acuerdos y diferencias con Paz Gago. (Cfr. *infra*, pp. 281-286). Por su parte, Mario Socrate otorga al propio Cervantes el papel que le correspondería en parte al autor implícito: "Se è vero, infatti, che il *Quijote*, al di là dell'artificio del punto de vista, presuppone il suo scrittore effettivo, Cervantes, come autore onnisciente, presenza operante e giudicante sulla narrazione [...], e altresì vero che col procedimento compositivo del fittizio autore -*autor* e *historiador*, mago sapiente e demiurgo-l'autore onnisciente effettivo si adopia in una parodia di se stesso, in un suo sosia comico [...]" Sin embargo, el propio autor omnisciente, Cervantes, más adelante es asimilado por el dispositivo del punto de vista: "Nel dispositivo prismatico del punto de vista è ricondotto e assimilato anche Cervantes, che se per natura è autore onnisciente non lo è per posizione, oggettivo com'è (l'abbiamo visto persino personaggio del libro in prima persona) nelle sue funzioni prospettiche." *Op. cit.*, pp. 37, 38 y ss.

<sup>14</sup> Cfr. F. de Toro. "Función del yo narrativo y del autor implícito. Don Quijote como deconstrucción de modelos narrativos".



Por mi cuenta buscaré recoger y sistematizar ciertas líneas metodológicas a partir de la mencionada tríada, presente hasta aquí como elemento de análisis en mi estudio, con el intento de encontrar algunos principios rectores que, si bien tomen en cuenta las proposiciones hechas hasta ahora por los distintos estudiosos, resulten funcionales para mis propios comentarios y, de ser posible, complementen las aportaciones críticas hechas hasta el momento sobre el asunto.

Es oportuno recordar aquí que la teoría de la recepción propone cuatro niveles de comunicación correspondientes los tres primeros a las categorías pares de autores y lectores. El autor y el lector reales pertenecen al mundo *real*, externo al texto. No son quienes se comunican directamente por medio de él. En el nivel interno del texto, entre el *autor* y el *lector implícitos* se da una situación comunicativa abstracta, normativa, y entre el autor y el lector ficticios se produce una situación comunicativa asimismo ficticia. En tanto, las situaciones comunicativas dentro del mundo de la narración -las conversaciones, los diálogos, etc.- y todos los acontecimientos narrados, configuran "el mundo en el texto". A continuación reproduzco en su totalidad un cuadro elaborado por Dietrich Rall, en el cual se recogen los distintos niveles de comunicación:

<b>Autor</b>		<b>Lector</b>	<b>Nivel</b>
<b>A1</b>		<b>L1</b>	<b>N1</b>
Autor real	(persona histórica empírica; público)	Lector real	Mundo "real"
		(nivel externo al texto)	
<b>A2</b>		<b>L2</b>	<b>N2</b>
Autor abstracto = autor implícito	(instancia abstracta = construcción teórica) oferta de comunicación recepción adecuada/ideal	lector abstracto = lector implícito	Situación comunicativa abstracta, normativa
<b>A3</b>		<b>L3</b>	<b>N3</b>
Autor ficticio= autor explícito, narrador	(personaje ficticio= personaje en el texto)	lector ficticio = lector explícito	Situación comunicativa ficticia
Situaciones comunicativas dentro del mundo narrado (conversaciones, etc.) y todos los acontecimientos narrados			<b>N4</b> "El mundo en el texto" <sup>15</sup>

<sup>15</sup> Dietrich Rall. "El lector y el texto literario", p. 121. El cuadro se basa en un esquema de Hannelore Link. *Rezeptionsforschung*, Stuttgart, 1976, p. 25.

Si bien este ordenamiento puede orientar el análisis, conviene mencionar que resulta insuficiente para clasificar la diversidad de pares de autores y lectores presentes en el *Quijote* I. En principio, es verdad que entre autor y lector ficticios se produce una situación comunicativa ficticia. Este fenómeno se observa, por ejemplo, entre los autores o ingenios de la Mancha y su lector, el historiador que los consultan para componer la historia del héroe. Unos y otros son ficticios, incluidos los textos imaginarios que supuestamente se leen. Lo mismo sucede con el lector y los escuchas de *El curioso impertinente*, novela leída por el cura a los personajes congregados en la venta. Se sabe que fue escrita por Cervantes antes de que redactara *El ingenioso hidalgo*; pero por la manera en que queda incluida en el libro, junto con la mención de la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, de las cuales el cura colige que "podrían ser fuesen todas de un mismo autor" desconocido (1,47,560), se produce, como está previsto teóricamente, una situación comunicativa ficticia entre ese supuesto autor, el lector en voz alta y el grupo de oyentes. No obstante, a partir de la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613), entre las que aparece *Rinconete y Cortadillo*, se revela públicamente la identidad del supuesto autor que deja olvidada la maleta con los dos libros: Cervantes mismo como personaje que presumiblemente pasó por la venta y como "autor ficticio" de una novela que cobra materialidad en el mundo.

Asimismo, el hidalgo, lector ficticio protagonista de la historia y el cura escrutador de su biblioteca -por poner los ejemplos más notables-, no leen libros inexistentes firmados por autores ficticios, sino obras que circulan en el mundo escritas por autores históricos y que son identificados -obras y autores- como tales. De este modo, la simetría de las parejas de autores y lectores propuesta por la teoría de la recepción, en estos casos cervantinos, sufre un desfase. Se produce aquí, como al principio de este trabajo advertimos a partir de la

sugerente proposición borgiana, un trastorno de los planos real y ficticio (*Cfr. supra*, Introducción, pp. 2-3).

A partir, pues, de la perspectiva recién señalada y con las salvedades apuntadas, intentaré identificar y describir las características de autores, texto y lectores que forman parte de la compleja red establecida en el primer *Quijote*, así como los niveles de comunicación que entre ellos se crean. De la misma manera, ya que la realidad textual del libro está -supuestamente- sostenida por diversos intermediarios entre unos documentos originales y la historia que al lector se le ofrece, me propongo indagar también la naturaleza y el papel que juegan los distintos niveles textuales, ya sean implícitos o explícitos, así como la índole ficticia de los textos, escritos por autores y leídos por lectores de la misma naturaleza.

Antes de volver al asunto aún no dilucidado de si es posible atribuir la autoría y la narración definitivas de prólogo e historia a alguno de los autores ficticios, es pertinente dejar en claro que el *autor implícito* no es alcanzado por esta pregunta, puesto que él no forma parte de los procedimientos ficticios con intención paródica ni de los niveles y mediaciones textuales que se crean, así como tampoco se hace cargo directamente de la narración; está por encima de dichos papeles. Las intenciones del *autor implícito* -lo sabemos- coinciden con las del texto, una de las cuales es producir un *lector modelo* que haga conjeturas sobre ese texto, incluidos en él *autor y lector implícitos*.<sup>16</sup> De aquí se deriva siempre un análisis circular que incluye a los tres elementos de la tríada, a la vez que se definen los modos de participación en el texto de autor y lector.

\*\*\*

---

<sup>16</sup> *Cfr.* Umberto Eco. "La sobreinterpretación de textos", en *Los límites de la interpretación*, p. 69.

## El autor y el lector implícitos y la construcción del esquema autores-texto-lectores

El autor implícito es, pues, el agente superior que, entre sus estrategias tanto en el prólogo como en el cuerpo de la narración, conjuga la multiplicidad de intenciones textuales de todos y cada uno de los integrantes del complicado sistema autorial y narrativo del *Quijote* I. Junto con la paródica, otra de las intenciones fundamentales de la multiplicación de voces autoriales y narrativas, de su plurilingüismo y polifonismo, es la de que no sea posible identificar al autor empírico -ni una verdad autorial última- con ninguna de ellas. ¿Por medio de cuál habla Cervantes? Es la pregunta que el texto se plantea una y otra vez y no responderá en ningún momento. Lo han visto de esta manera Ralph Flores y James A. Parr.<sup>17</sup>

En su oportunidad planteamos el asunto de las diferentes posturas de los críticos cervantistas, quienes han intentado establecer esa instancia narrativa superior, para lo cual han propuesto diversas soluciones (*Cfr. supra*, pp. 265-267). Muchos de ellos han buscado dicha instancia entre los colaboradores explícitos de las distintas partes; otros han acudido, además, a categorías y principios teórico-abstractos con los que han enfrentado la cuestión del agente rector y han podido proponer algún ordenamiento de los integrantes del sistema autorial y narrativo.

---

<sup>17</sup> Ralph Flores. *The Rhetoric of Doubtful Authority*, Ithaca-London, 1984, citado en James A. Parr.. *Op. cit.*, p. 145. Por su parte, Parr destaca que: "Con il fondersi dell'insieme delle voci narranti e delle presenze e con il costante concentrarsi sulla virtuale unanimità dei loro atteggiamenti, commenti ed atti che servono a scalzare l'autorità narrante, incomincia a prendere forma la conclusione che, per mezzo di questo coro ben diretto, l'autore inferito riesce a trasmettere una posizione eminentemente scettica nei confronti della parola scritta." *Ibidem*, p. 143. Sobre el trabajo crítico de Ralph Flores, el mismo Parr opina que: "L'immagine dell'autore inferito che ricaviamo dell'universo del libro non è quella del creatore 'simile a Dio, onnipotente, onnisciente, benevolo e benigno' di Spitzer, un'immagine rispecchiata in Forcione, Locke, Gerhardt ed El Saffar, come ci mostra Ralph Flores; si tratta piuttosto di quella di un sovversivo responsabile che si è dato un gran da fare per insegnarci a leggere, a discernere e soprattutto a dubitare. Ci porta a mettere in discussione l'autorità e gli autori, compreso quello chiamato Cervantes [...]" *Ibidem*, p. 145.

Ahora, por mi parte -con el propósito de encaminarme a algunas conclusiones-, procuraré una clasificación de cada uno de los distintos componentes del mencionado régimen, tomando en cuenta el esquema y las categorías teóricas formulados desde el inicio de este trabajo. Arriba recogí la lista de los componentes y/o funciones del sistema en cuestión; a saber, *autores, componedores, narradores, historiadores, lectores, traductor* -quienes en distintos momentos cumplen con el cometido de darle sustento a la historia de don Quijote-, así como *autores y fuentes originales, tanto escritas como orales*-. Todos ellos, aunque con identidades cambiantes y con excepción del traductor y del *segundo autor*, están presentes desde el prólogo y se subordinan a las intenciones del *autor implícito*. Empezaré por concentrar las características textuales de los elementos del sistema con el propósito de definir su naturaleza y el papel que desempeñan en relación con las intenciones del texto y así poder llegar a una probable solución.

Sabemos que la autoría del prólogo está resuelta por un *autor manifiesto inicial* y un *autor no declarado* -a quien sería más propio llamar *colaborador*, ya que es la supuesta fuente oral a partir de la que se redacta parte del prólogo-, ambos interlocutores ficticios, los que, por turno, toman la palabra. El primero, además de sujeto de la enunciación prologal, es narrador intra-homodiegético de la anécdota de la que es participante; asimismo, transcriptor de las palabras del amigo; historiador y lector de fuentes originales, así como escucha de testimonios orales sobre el héroe, lo que lo convierte -todavía de manera velada- en autor caballeresco. El mismo se declara autor de la historia de don Quijote y Sancho Panza y supone la existencia de otro, un *autor virtual*, que podría escribir con mayor aptitud que él la historia del héroe manchego.

La aparición en el prólogo de datos de la vida de Cervantes hace surgir a un *autor liminal* que mimetiza al autor manifiesto con el *autor real*. Por encima de ellos, el *autor implícito* es el responsable último del desempeño y de las intenciones particulares del conjunto, así como de cada uno de los anteriores participantes. De dicho manejo autorial se derivan consecuencias tanto en relación con el lector del prólogo, como con el tipo de texto de que se trata.

El *lector, inscrito y explicitado* en el texto, es *destinatario* del acto comunicativo del prólogo; en un principio, *receptor* directo del mensaje autorial y después, *narratario* de la anécdota. Por su parte, el *lector implícito* -con quien, como adelantamos, su pareja autorial entabla una comunicación abstracta, normativa (Cfr. *supra*, pp. 270)- ha de discernir la naturaleza ficticia de los autores del prólogo, así como la tensión dialógica de sus diversas perspectivas, las cuales encierran, asimismo, dos tipos distintos de lector, derivados de cada una de ellas. Por último, el *lector ficticio* -lector cabaleresco virtual-, también implícito en el texto, se desprende de la ficcionalidad del historiador y, supuestamente, leería el libro como la historia verdadera de un héroe real. El *lector virtual*, por su parte, leería asimismo otro libro salido de la pluma del autor imaginado primero por el autor explícito del prólogo y más adelante, por el héroe de la historia. Todos ellos son también una construcción del *autor implícito*.

Bien sabemos que la naturaleza del prólogo es tan ficticia como la de la historia, puesto que se trata de una situación imaginaria, un acto de simulación de su autor, y también porque éste se manifiesta como pretendido historiador de una historia real. En este sentido, a partir del anuncio por parte del autor explícito de la existencia de archivos que conservan la memoria del héroe, la realidad textual del libro quedará, supuestamente, en manos de

diversos intermediarios entre esos documentos originales y la historia que al lector se le ofrece. De aquí se derivan distintos niveles textuales, *in praesentia* e *in absentia*, así como el fenómeno de la metalectura. En el relato se citan textos literarios reales y fuentes históricas imaginarias, a partir de las cuales, la transtextualidad inherente también participa de la ficción. Por otro lado, la posibilidad de la escritura de otra historia sobre el mismo héroe, así como la de la existencia de otras probables versiones, mantendrá a la del historiador inicial, así como a la del propio Cide Hamete en rivalidad permanente con ellas.

Como consecuencia de la síntesis anterior, podríamos discernir en el complejo autorial de prólogo e historia, los comportamientos ficcionales *efectivos* y *concretos* de sus integrantes como *sujetos de la enunciación narrativa, necesarios a las funciones que hacen posible la existencia de dichos textos, de aquellos otros procederes supuestos de esos mismos integrantes, resultado de su índole ficticia y montados por el autor implícito con determinados propósitos de significación literaria*. Las estrategias textuales en uno y otro caso, como se ve, son de índole diversa y cumplen distintas funciones.

En resumen, ya que se trata de una obra narrativa, se hace necesario un *narrador, sujeto de la enunciación*, esa voz central, propia de la épica y la novela, que "resuena" en los oídos del lector.<sup>18</sup> Asimismo, el *lector inscrito y explicitado* en el texto, *destinatario* del discurso y *narratario* de la anécdota que se narra, es una consecuencia ineludible del acto comunicativo del prólogo y de las características específicas con las que está construido. Lo mismo que el *lector implícito*, quien ha de discernir las estrategias e intenciones autoriales, las cuales lo implican también a él. Estas serían las funciones efectivas y concretas del sistema narratorial en cuestión. Las demás atribuciones de los componentes de dicho

---

<sup>18</sup> Cfr. Santiago González Noriega. "Los 'autores' del *Quijote*", *La balsa de la Medusa*, 32, 1994, p. 87.

... sistema, así como su naturaleza, son recursos montados ex profeso en el *Quijote* por el autor implícito, que funcionan con la misma intención en el prólogo y en la historia. La particularidad del libro cervantino consiste, pues, en que *las funciones efectivas y concretas de su sistema narratorial son asumidas por supuestos colaboradores ficticios* que, además, reciben otras asignaciones.

Ficticios son los autores de prólogo e historia en su calidad de componedores e historiadores, atribuciones estas últimas que no alcanzan al amigo interlocutor. Ficticios también son los autores y las fuentes originales, tanto escritas como orales, y lo mismo el autor virtual, así como los sucesivos autores y el traductor aljamiado que surgen en el capítulo 9. Los autores *-in praesentia-* ejecutan una actividad en el texto; los autores y fuentes originales, escritas u orales -aunque mencionados, *in absentia-* son pasivos, sin un desempeño directo -aunque sí una intención-, a causa de que forman parte de otros textos. La presencia o mención de todos ellos es explícita. En cambio, las operaciones de componedor, historiador y lector que realiza el autor manifiesto de prólogo e historia, no son explícitas, sino que se deducen del contenido de su discurso, así como de la página titular.

Con respecto al fenómeno, que señala Molho y comenta Presberg, en cuanto a que en la portada se dice que Miguel de Cervantes es componedor de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, habría que atribuir la naturaleza ficticia de tal asignación al componedor-narrador del prólogo y de la historia como máscara del autor real que firma el libro en su integridad, y relacionar este encubrimiento con la presencia del *autor liminal*, cuya intención es precisamente, como adelantamos en la Introducción, provocar en el lector la asociación del autor ficticio con el real y la mutua transferencia de las propiedades de éste a aquél y viceversa.



Una es la historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha que se ofrece al lector. Ella es resultado, sin embargo, del emplame de dos textos de distinta procedencia. Asimismo, la historia no hubiera podido ser narrada si no hubieran existido testimonios sobre las andanzas "históricas" del héroe recogidos por distintos autores en otros documentos. Lo anterior crea una supuesta discontinuidad textual y da como resultado que el relato en cuestión no sea de primera mano, al tiempo que le otorga su presunta historicidad.

Ahora bien, este conjunto de recursos, estrategias dependientes del *autor implícito*, tiene el intento de dotar al sistema autorial y narrativo, así como al esquema autor-libro-lector, de una premeditada ficcionalidad, cuya profunda intención queda pendiente de ser descubierta. Asimismo contiene el propósito doble y, en un sentido, contradictorio, de afiliar el libro al género caballeresco -en el cual esos recursos, aunque ficticios, son acatados por razones morales- y a la vez, de hacer la parodia a dicho género, a partir de la imitación satírica de sus procedimientos.

De la manera descrita en este apartado se constituye, pues, el primer núcleo autorial y narrativo que va del prólogo al capítulo 8. Sin embargo, subsiste un asunto aún no resuelto: el de la proclamación del autor manifiesto de ser al mismo tiempo responsable del prólogo y del libro en su totalidad y no sólo, como hasta aquí hemos asentado, de la original primera parte. Antes de internarnos en el asunto, es importante hacer un resumen similar al anterior de los componentes del sistema en cuestión a partir de la multiplicación de autores y narradores, así como de lectores intermediarios y textos derivados de otros originales, fenómeno que, como es sabido, ocurre al final del capítulo 8 y continúa en el 9.

Estamos al tanto de que en estos capítulos, los integrantes del sistema cambian de identidad. Ahora los que aparecen como autores son el *autor desta historia*, el *segundo*

*autor desta obra* y Cide Hamete Benengeli, al tiempo que los ingenios de la Mancha son identificados como los responsables de las fuentes. De ellos, el *autor desta historia* y los ingenios no son propiamente autores de la que en el presente se lee, sino de materiales distintos. Por su parte, Cide Hamete, autor de las partes restantes que inician el capítulo 9, resulta ser un historiador no confiable. Se multiplican, pues, las fuentes y los historiadores que las consultan, lo que da un número indeterminado de mediaciones escriturales y de lectura.

La narración a cargo del autor-narrador inicial pasa ahora al *segundo autor*, lector anónimo de la historia que hasta aquí se ha relatado, y autor-narrador-protagonista de una nueva historia: la historia de la historia. Lector ficticio, conjuga al lector real y al *implícito* y encarna a un lector caballeresco ideal. Por su cuenta, los lectores ficticios de la primera parte aquí se multiplican, pues más adelante el comentarista árabe y su traductor muestran haberla leído. Sobra decir que este montaje es también de naturaleza ficticia y que responde asimismo a las intenciones del *autor implícito*.

En cuanto a la historia, en un sentido, sufre la amenaza de quedar inacabada -lo cual es muestra de su supuesta dependencia de las fuentes que la nutren- y, en otro, se enriquece con el relato de sus propias peripecias, lo que le permite acceder al protagonismo y le proporciona al relato su calidad metatextual. Sin embargo, en adelante, recaerá sobre dicha historia la misma sospecha que sobre su autor, la de su veracidad. Por la multiplicidad de fuentes que la alimentan y la indeterminación de su origen, así como por la propagación de autores-lectores intermediarios, la historia se aleja progresivamente de sus fuentes originales y, como consecuencia, del apego a los *hechos verdaderos* que presuntamente la ocasionaron. De allí que el lector, también por esta causa, lee una historia incierta y quizá

distorsionada, por lo que su pretendida historicidad se desmorona de base. A esto hay que añadir que tanto Cide Hamete como el traductor están citados o parafraseados en el texto. De allí que las versiones de los moriscos -la original y la traducida- se convierten en nuevas fuentes en las que se basará la historia de don Quijote de la segunda parte del libro primero en adelante. Queda pendiente resolver qué fidelidad guarda la versión que el lector sostiene en sus manos ya no solamente con relación a los supuestos hechos verdaderos, sino al texto original escrito en árabe.

Fungen, pues, como los sucesivos autores de la versión íntegra del texto, el autor explícito del prólogo y el amigo colaborador, el autor inicial de I,1-8, el *segundo autor*, lector de la primera parte y del resto del libro, y Cide Hamete. Los autores o ingenios de la Mancha y el *autor desta historia* lo son de otros documentos -las fuentes en que se basa la primera parte de la historia de don Quijote-, mismo papel que desempeña el texto de Cide -que no deja de ser autor manchego- en relación con el resto de la historia. Componedor es el autor explícito del prólogo, autor inicial de los primeros ocho capítulos. Entre todos ellos desempeñan algún papel narrativo, aunque de diferente naturaleza, el autor explícito del prólogo, autor inicial de la historia, y el *segundo autor*. Dado que en su desempeño de narradores, los mencionados son sucesivamente sujetos de la enunciación, cumplen con una función textual necesaria y efectiva, a la vez que adoptan otras ficticias -las de autor, componedor, historiador y lector de documentos-. Dejo pendiente para el próximo inciso la identificación del narrador de la historia escrita por Cide Hamete Benengeli, así como del autor de todo el libro, si lo hay.

\*\*\*

## La instancia superior responsable de la autoría y/o de la narración definitiva del libro

Si tomamos en cuenta las anteriores diferencias y coincidencias de los papeles asignados a los diversos integrantes del sistema autorial y narrativo, puede perfilarse una solución al mencionado asunto de la instancia superior responsable de la autoría y/o de la narración definitiva del libro, incluido el prólogo. A estas alturas, resulta obvio que la respuesta ha de considerar no sólo los modos de operación de dicho sistema en el libro, sino también la pertinencia del uso de categorías teóricas. Empezaré por discutir la propuesta narratológica de Paz Gago -quien, entre los críticos que han tocado el asunto, es el que se ha ceñido de manera explícita a un marco teórico determinado-, con el fin de cotejarla con las de la teoría de la recepción. La discusión abarcará, además del enfoque teórico-conceptual, el grado de implicación de las instancias narradoras con el esquema autorial ficticio y, finalmente, el asunto de quién o quiénes narran el *Quijote* y en qué régimen lo hacen.

En su *Semiótica del Quijote*, Paz Gago reformula y enriquece sus propuestas de años anteriores (1989) sin modificar los postulados teórico-críticos fundamentales. Para definir la naturaleza y las funciones del narrador, acude y hace equivalentes los conceptos de "voz narrativa", voz de "un sujeto textual, proyección ficcional" del autor empírico, "emisor ficcional" que enuncia el relato, "voz textual que asume y organiza el relato del *Quijote*, su configuración y estructuración" e "instancia superior del relato", que en el caso que nos ocupa, es la de "un narrador extradiegético-heterodiegético", "exterior y superior al sistema de autores ficticios y de personajes".<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Paz Gago se refiere al esquema autorial ficticio del *Quijote* en los siguientes términos: "El procedimiento es manipulado por la proyección del autor real, el narrador, y no puede confundirse con él: consiste en un conjunto de autores ficticios cuyo estatuto no es, en ninguna medida, el de narradores. Constituyen versiones ficticias del autor empírico, del responsable del acto de escribir, no del responsable del acto de narrar." *Semiótica del Quijote*, pp. 98-99 y 91-92.

En relación con la anterior propuesta, la teoría de la recepción, por su parte, permite diferenciar al narrador<sup>20</sup> del *autor implícito*.<sup>21</sup> La voz del o los narradores, aunque así aparezca en la superficie del texto, no es autónoma; depende de esa instancia superior que la construye, el *autor implícito*, real sujeto de la enunciación ficcional, responsable de las múltiples estrategias textuales -comprendidas la naturaleza, funciones y comportamiento del o los narradores-, y quien, además, "soporta la responsabilidad de la intención de sentido de cada texto" (Cfr. *supra*, introducción, p. 7) -en su totalidad, añadiría yo, incluidas, en el caso que nos ocupa, las de las voces narrativas junto con las de los autores ficticios- Podemos valemos, asimismo, de las palabras de Michel Foucault con el fin de resaltar la diferencia entre *autor implícito* y narrador:

Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente de indicativo, los signos de la ubicación, no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino a un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función de autor se efectúa en la escisión misma -en esta división y esta distancia. (Los subrayados son míos).<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> "Papel representado por el agente que mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la descripción y a la representación dialogada), hace la relación de sucesos reales o imaginarios; en otras palabras (de Ducrot y Todorov): 'locutor imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él.'" Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 355.

<sup>21</sup> Paz Gago considera que: "Conceptos como los de autor implícito (Booth) o lector implícito (Iser) pueden hacerse corresponder, en el sistema semiótico actual, con los de narrador y narratario, aunque pueden ser conservados para designar la intrusión del autor empírico o del autor real en el texto cuando quieren transmitir sus ideas, opiniones o puntos de vista personales." *Semiótica del Quijote*, p. 89. Dejando de lado la referencia a Booth -con cuya concepción de autor implícito no concuerdo-, me parece oportuno recordar que los conceptos de *autor* y *lector implícitos* de Iser -como ha sido aclarado a lo largo de este ensayo- no se refieren a ninguna intrusión del autor o el lector reales en el texto con la finalidad que les atribuye el crítico español.

<sup>22</sup> Michel Foucault. *¿Qué es un autor?*, p. 36.

Allí donde Foucault menciona el *alter ego* del escritor y dice *función de autor*, parece legítimo poder leer *autor implícito*.

Por ello, ese "sujeto textual, proyección ficcional" del autor empírico, quien "asume y organiza el relato del *Quijote*, su configuración y estructuración", como escribe el cervantista español, desde la postura teórica que hemos venido utilizando, no es el narrador, sino el *autor implícito*. La discrepancia, quizá, no sea sólo de términos. Cuando Paz Gago insiste en distinguir entre "el esquema autorial ficticio, un recurso puramente estilístico y temático, y el sistema narratorial de la novela, recurso enunciativo diferente", supone, sin proponérselo, la existencia de una instancia por encima de uno y otro. La toma de conciencia del *autor implícito* como una construcción textual -no sólo un narrador- puede responder por el conjunto de estrategias utilizadas en la escritura, cuyas intenciones textuales han de ser inferidas a partir de ellas.

Las consideraciones del narratólogo, además, tienden a minimizar el procedimiento de la ficción de la autoría en el *Quijote*. Si bien no es posible negar que los autores ficticios son un recurso estilístico y temático propio del género caballeresco y que en el libro de Cervantes resultan parodiados, no se trata de un mero artificio mimético, como parece considerarlo Paz Gago.<sup>23</sup> Es un procedimiento dinámico que, en su calidad de estrategia textual, en el *Quijote* adquiere nuevos significados y funciones diversas de las de sus modelos genéricos, puesto que, entre otros motivos, ya no responde a la problemática moral de la narrativa

---

<sup>23</sup> A lo largo del capítulo mencionado, Paz Gago va definiendo el esquema autorial ficticio como: "un recurso puramente estilístico y temático", "una serie de máscaras autoriales", "un procedimiento esencialmente argumental y estilístico estrechamente vinculado con la opción temática", "una parodia de los [autores] que solían figurar en esos libros [de caballerías] como garantía de una historicidad insistentemente declarada, pero del todo inverosímil"; "un elemento más que Cervantes parodia y manipula argumentalmente sin darles una función narrativa que no pueden tener.". *Semiótica del Quijote*, pp. 90-91.

caballeresca que lo engendró. La crítica por medio de la ironía es una de las intenciones de fondo en el uso de tales convenciones en el *Quijote*. ¿Por qué, entonces, no buscar en los autores ficticios propósitos y significados más complejos y ricos que los que les asigna Paz Gago, así como en la resultante construcción de lectores y textos asimismo ficticios? El descubrir dichos propósitos y significados ha sido hasta aquí el intento del presente trabajo.

Por otro lado, al diferenciar abiertamente el esquema narrativo del de la autoría ficticia, se está negando el fenómeno de que la narración es cubierta en distintos momentos por instancias que adoptan diversas identidades no sólo en la trama textual, sino en el relato de la historia, y que por ello, los sujetos de la enunciación narrativa quedan involucrados en el esquema autorial ficticio, así como que precisamente dicha característica, en alianza con otras, contribuye al dialogismo y la polifonía vocal que construyen el libro. De este modo, como hemos procurado resaltar, el presente caso en que el prólogo y la primera parte son compuestos y narrados por un presunto historiador -autor o compilador-, implica que una misma instancia resume el acto de contar efectivamente la historia y el de leer e investigar archivos con el fin de escribirla -de manera ficticia, claro está-.<sup>24</sup>

Asimismo, al restarle importancia a la fragmentación y el enmascaramiento de la identidad autorial en otras instancias ficticias, se pasa por alto la resultante coexistencia de textos de diverso origen que se complementan para contar la historia en su totalidad, fenómeno que introduce distintos niveles y mediaciones textuales que contribuyen a la complejidad y multiplicidad de la obra, al tiempo que afectan el modo en que el lector percibe la factura de la historia y la escritura del o los textos.

---

<sup>24</sup> Pueden verse los ejemplos de autores y narradores ficticios que ofrece Genette en *Figuras III*, pp. 271-272.

Después de los análisis pormenorizados hechos hasta aquí y de haber discutido las nociones teóricas pertinentes, es tiempo de contemplar el problema de conjunto y buscar la solución a algunas preguntas fundamentales, cuya respuesta ha sido aplazada hasta el momento: ¿Cuál es el alcance de la intervención del autor del prólogo en relación con la historia en su conjunto?; de entre los diversos intermediarios que surgen a partir de la suspensión de la historia y la sucesiva aparición de los *cartapacios* y *papeles viejos* del Alcaná de Toledo, ¿quién relata la segunda parte atribuida a Cide Hamete?; ¿hay alguno de entre los autores ficticios que sea el responsable de la totalidad de la obra? y ¿quién o quiénes narran las varias partes y en qué régimen lo hacen?

Puesto que la historia de don Quijote está compuesta por dos textos de diverso origen, que provienen de fuentes distintas y cada uno de ellos tiene su propio autor y su respectivo narrador, el fenómeno plantea las cuestiones de la naturaleza y el alcance del autor manifiesto del prólogo y la obra.

Empecemos por Miguel de Cervantes. En el *Quijote* se citan su nombre como autor de *La Galatea* y supuesto amigo del cura escrutador (I,6,120), y el de un "tal de Saavedra", soldado español en cautiverio mencionado por el Cautivo en su relato (I,40,486). Asimismo, se asocian en una misma maleta la *Novela del Curioso impertinente* y la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, reconocida ésta como propia años después, de manera pública, por Cervantes (*Cfr. supra*, p. 271).

Sin embargo, la presencia en el prólogo de algunos datos biográficos del autor empírico parece tener una intención específica, además de la similar a dichas referencias onomásticas de incluir en la trama novelesca datos del autor histórico y hacerlo partícipe de la ficción. Como ya lo adelantamos, el propósito sería el de que el lector identifique al autor



inicial del prólogo con el autor real y, por ello, de la obra en su conjunto. De esta manera, el prólogo cumpliría con dos funciones diversas y complementarias: la genérica de ser un comunicado en el que el autor empírico aparece como responsable de la obra que presenta, y la específica de instaurar su propia naturaleza ficticia, así como la de la historia que preside, a partir, precisamente, de la ficción y el enmascaramiento de la autoría, las cuales se verán multiplicadas en el cuerpo del relato.

Con lo anterior se realizaría, pues, la "pluralidad de ego" presente en "los discursos provistos de la función de autor",<sup>25</sup> que en este caso encerraría al ego Miguel de Cervantes autor del prólogo y de la obra narrativa que introduce -aunque en ella su nombre aparezca denegado y tachado, según observa Molho-<sup>26</sup> al ego interlocutor ficticio y al ego historiador de archivos y autor caballeresco, así como a ese ego -yo- narrador de prólogo y primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.<sup>27</sup>

Tiene razón José María Paz Gago cuando asegura que el narrador de la primera parte es externo y ajeno a los acontecimientos. No obstante, hay que aclarar que no es un narrador totalmente anónimo ni extraño. Además de que en algunas ocasiones habla en primera persona, en su discurso ofrece testimonios de su actividad como consultor de las fuentes

---

<sup>25</sup> Michel Foucault. *¿Qué es un autor?*, p. 36.

<sup>26</sup> En relación con los casos en que aparecen referencias al nombre o la identidad de Cervantes, Mauricio Molho, en un ensayo en el que sigue al Foucault de *Qu'est-ce qu'un auteur?*, *Bulletin de la Société de Philosophie française*, février, 1969, comenta que: "[...] no puede considerarse como no significativo el hecho de que el Nombre del autor aparezca con tachadura, y que además que no se enuncie al frente de *Don Quijote* más que para denegar la paternidad del libro. De ahí esa máquina de instancias narradoras que permanecerán activas en toda la extensión del libro." "El nombre tachado", *Mélanges*, 1989, pp. 3 y 5. Quiero agradecer aquí a Eric Beaumatin el haberme facilitado una copia de este ensayo del ilustre cervantista.

<sup>27</sup> "Entre la tachadura del Nombre y el advenimiento de los personajes que animan la instancia narrativa profunda se establece una relación causal inversa, en que el efecto se revierte en causa, y vice versa indefinidamente. Lo cual equivale a decir que el Ego escribiendo se revierte en Otro y en el acto se oculta, abandonando el libro del que delega en el Otro el cometido de escribirlo." *Ibidem*, p. 6.

que le permiten escribir y relatar la historia del héroe manchego -frente a la cual siempre será exterior, entre otras razones porque no es testigo presencial, sino historiador documental-. Con ello, además de erigirse como historiador, documenta la manera como fue compuesto el relato, a la vez que deja entrever la historia de la historia, fenómeno que se hará plenamente visible más adelante por cuenta del *segundo autor*. Si el *Quijote* contiene una historia del propio libro, los autores ficticios -el autor inicial y el *segundo autor*-, entonces, podrían ser considerados "personajes" -para no usar la horrible palabra *actante*- de ese otro relato a contrapelo que es la tal historia de la historia. Ambos, junto con el del prólogo, reclaman la atención del lector sobre sí mismos, aunque unos lo hacen de modos menos evidentes que otros.

Ahora podemos atender el asunto de quién entre los diversos intermediarios que surgen en los capítulos 8 y 9, relata la segunda parte de la historia. Aquí, el tema de la autoría no presenta problema, pues en el texto se hace explícita por medio de la mención a la *Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. En cuanto a la narración, sabemos que en la transición del capítulo 8 al 9, el *segundo autor* recibe la estafeta del narrador apertural. En el capítulo 9 que da inicio a la segunda parte, se producen varias transiciones narrativas. Se da paso, al igual que en el prólogo, a un relato intra-homodiegético, en el cual el *segundo autor*, en uso de la primera persona, principia describiendo la escena congelada y narra la reacción que como lector le produjo la suspensión de la historia, los motivos que lo llevaron a buscar el material faltante y su hallazgo en el Alcaná de Toledo. La suya es una narración ajena a los sucesos y personajes de la historia de don Quijote.

A continuación, el *segundo autor* muda el asunto del relato que hasta aquí habían sido sus propias reacciones al verse frustrada su lectura, así como las peripecias por las que pasó para localizar y traducir el material en cuestión. Su mirada se dirige ahora al manuscrito ya terminado y, después de haberla introducido con estas palabras: "[el morisco] la tradujo toda del mismo modo que aquí se refiere" (I,9,144), procede a describir, papeles en mano, la pintura con la escena de la batalla de don Quijote y el vizcaíno contenida en el primer cartapacio, y a comentar la desconfianza que le suscita el historiador arábigo. El *segundo autor* habla todavía en primera persona y, aunque continúa siendo participante de los acontecimientos, transfiere toda su atención al manuscrito, ahora en su dominio.

El siguiente tránsito narrativo se da hacia la prosecución de la historia de don Quijote a partir del mencionado manuscrito traducido del original árabe y es presentado por el *segundo autor* a renglón seguido de sus opiniones sobre Cide Hamete, con las siguientes palabras: "En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:" (*Ibidem*,145). Y da principio la narración en tercera persona con la misma escena en la que quedó suspendida en el capítulo anterior.

Dos cosas aparecen claras en relación con el relato de la historia principal que aquí reinicia y cuya introducción es el cambio de nivel diégético y asunto narrativo a cargo del *segundo autor*. La primera, que es producto de la lectura que hace éste de la traducción árabe, a su vez resultado de la hecha por el morisco de los cartapacios originales; y la segunda, que su régimen narrativo es heterodiegético, como ha sido insistentemente señalado por Paz Gago. Sin embargo, subsiste la cuestión de quién narra: ¿el propio Cide Hamete como testigo de los hechos y autor de la historia?; ¿un narrador externo de la

misma *Historia de don Quijote de la Mancha*, aunque distinto del autor árabe? o ¿el segundo autor, lector tanto de ésta, como de la primera parte?

Detengámonos por el momento en las referencias a la historia árabe y a su autor presentes en el texto definitivo del *Quijote*. Como arriba recordamos, el inicio de la historia atribuida a Cide Hamete es anunciado así por el *segundo autor*: "su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:" (I,9,145), y se notifica el final de dicho fragmento con las siguientes palabras: "Mas no le avino como él [don Quijote] pensaba, según se cuenta en el discurso desta verdadera historia, dando aquí fin a la segunda parte." (I,14,189). La tercera parte da principio en el siguiente capítulo, el 15, y se introduce de esta manera: "Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli" (I,15,190). Las siguientes menciones aparecen todas ellas en esta misma parte y son: "Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor árabe y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia" (I,22,265); "Dice la historia" (I,24,290); "Y volviendo a contar lo que hizo el de la Triste Figura después que se vio solo, dice la historia que" (I,26,318); "se quedó el cuento imperfecto, como la historia lo deja contado" (I,27,332); "lo que se dirá en la cuarta parte de esta narración, que en este punto dio fin a la tercera el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli" (I,27,343). La cuarta y última parte del *Quijote* de 1605 da inicio en el capítulo 28 con unas entusiastas expresiones sobre los venturosos tiempos en que don Quijote abrazó la caballería andante, por lo cual "gozamos ahora, en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo cuenta que [...]" (I,28,344)

La mención más extensa y compleja -única en el primer *Quijote* y precursora de la manera como serán tratadas la figura del historiador árabe y la historia misma en el segundo- se produce en el capítulo 16, correspondiente a la tercera parte. Allí el narrador interrumpe el relato del episodio de Maritornes para referir que "dice el autor desta historia que deste arriero hace particular mención porque le conocía muy bien". Y después, a título personal, comenta las cualidades de ejemplar historiador de Cide Mahamete Benengeli, quien "muy curioso y muy puntual", no pasa en silencio las cosas aunque sean "tan mínimas y tan rateras", de manera distinta que los "historiadores graves", quienes cuentan las acciones "corta y suscintamente" y se dejan en el tintero lo más sustancial de la obra. La intervención finaliza con la alabanza a dos autores caballerescos que cuentan todo con mucha fidelidad (I,16,201). Además de la "burla de la profusión de detalles sin importancia que hay en esos libros [de caballerías]", observada por Riley,<sup>28</sup> la novedad que aporta la presente paráfrasis es que el historiador moro, además de ser digno de la confianza del comentarista, resulta contemporáneo de don Quijote -puesto que conoce a un personaje de la historia- y, quizá haya sido testigo presencial de los hechos.

Lo primero que hay que notar en las anteriores referencias -de las que no está de más recordar que forman parte de las convenciones caballerescas-<sup>29</sup> es que marcan el principio o el fin de algunos capítulos -con excepción de la atípica del 16 y la del 17 que alude al cuento de Cardenio- así como el principio y fin de la segunda y tercera partes. Esto significa que, además de su intención paródica, en el *Quijote* responden a dicha función estructural.

---

<sup>28</sup> Edward C. Riley. *Op. cit.*, p. 201.

<sup>29</sup> Como ejemplo podemos acudir a las *Sergas de Esplandián*: "aqueel gran maestro Helisabad, que lo mirava y por escrito lo puso, no pudo determinar lo que en especial en este trance passava." *Sergas*, CLX, p. 755, citado en Juan Manuel Cacho Blecua. Introducción a Garcí Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, p. 98.

Se puede observar también que algunas de las menciones tanto al autor como a la historia, son totalmente neutras. Sin embargo, en dos de ellas se emiten calificativos sobre la historia, los cuales, reunidos, forman pares contrarios, tales como: *verdadera / imaginada*, *gravísima / mínima*, *altisonante / dulce*. Dichos epítetos acusan, asimismo, la intrusión irónica de quien los emite. En las palabras introductorias de la cuarta parte, se insiste en la *dulzura* de la historia y los adjetivos *-agradables, artificiosos, verdaderos-* con que se designa a los cuentos intercalados, valen asimismo para la historia y redundan en las contradicciones. Por su parte, Cide Hamete Benengeli es llamado *sabio, historiador muy curioso y muy puntual, autor árabe y manchego, sabio y atentado -prudente*, según Luis Andrés Murillo-<sup>30</sup> *historiador*. Entre estos adjetivos no se advierte ninguna contradicción. Sin embargo sí la hay, si el lector recuerda la manera en que el *segundo autor* desacredita a Cide Hamete, cuando lo juzga como historiador mentiroso.

Tales alusiones a la historia, a los cuentos interpolados y al autor árabe pueden considerarse huellas escriturales, producto de la lectura que hace alguno de los intermediarios: el traductor, el *segundo autor*, ambos lectores de la historia escrita y relatada con anterioridad por Cide Hamete, la cual sirve como referente textual a la refundición de la historia que el lector del *Quijote* conocerá. Las citas las hace quien lee el original y quien, en posesión del manuscrito, transcribe o quizá recompone la segunda parte de la historia en adelante.

¿A cuál de los intermediarios habría que atribuirle estas referencias? Me inclino por el *segundo autor*, a diferencia de la opinión de otros críticos que han responsabilizado al traductor (Cfr. *supra*, p. 267), ya que aquél es el lector activo, comprometido en el hallazgo y

---

<sup>30</sup> Esa acepción le da al vocablo *atentado* en la nota 30 de p. 343 de su edición.

rescate del material y quien, entre otras acciones contrata los servicios del traductor, así como el sujeto que, de la misma manera que anuncia por escrito la continuación de la segunda parte -"su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:" (I,9,145), en donde son identificables su mediación y la del traductor-, deja otros rastros similares de su lectura del original en la refundición. Ya Fernández Mosquera le atribuyó el haber establecido el texto final de la obra. Si se le quiere asignar, asimismo, como lo hace dicho crítico, el papel de editor de la historia en su conjunto (Cfr. *supra*, p. 266), tal acción no sería más que una consecuencia de su proceder como lector y teniente de los dos manuscritos que la componen. Lo importante en relación con la factura de la historia, sin embargo, será la presencia intrusiva de un intermediario entre el supuesto autor del manuscrito y el lector.

Los anteriores comportamientos por sí mismos justificarían que al lector colaborador se le haya dado el atributo de *segundo autor*. ¿No es asimismo Rodríguez de Montalvo quien reelabora una versión original del *Amadís* y funge como su autor? Este del *Quijote* sería su transposición ficticia. En cuanto a la pregunta de quién narra, es lógico pensar que Cide Hamete en su original echó mano de un narrador en tercera persona, puesto que el propio autor arábigo es exterior y ajeno a la historia del caballero manchego, situación narrativa que permanece en la versión definitiva. Aunque de naturaleza distinta -uno ficticio, el otro real-, es de nuevo el mismo caso de Rodríguez de Montalvo en relación con el *Amadís*; el suyo también es un narrador externo en tercera persona.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> "En líneas generales podemos decir que el *Amadís* se cuenta desde una perspectiva de un narrador omnisciente, que está fuera del relato, y conoce todos los pormenores, incluso los más íntimos de los personajes." Juan Manuel Cacho Blecua. *Op. cit., idem*.

Al final del libro, terminado el relato de la historia de don Quijote y Sancho, ambos reducidos nuevamente a la domesticidad, se abre un nuevo ciclo autorial y narrativo, similar al de los capítulos 8 y 9. Una voz narradora -quizá la del *segundo autor*- se refiere al *autor desta historia*, al que no menciona con el nombre de Cide Hamete, en búsqueda infructuosa de algún material escrito que documentara la tercera salida del héroe, de la cual se tiene noticia sólo en la memoria de la gente. Asimismo, cuenta, aunque ahora sin mencionar detalles, el venturoso hallazgo de la caja de plomo que, en posesión de un antiguo médico, encerraba los pergaminos que contenían, entre otros datos generales, la referencia a la "sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres" (I,52,604),<sup>32</sup> todos ellos, como es bien conocido, escritos por los académicos de la Argamasilla, quienes hacen contrapeso -también irónico- a los autores caballerescos de los laudos preliminares-. El ciclo queda nuevamente abierto con la introducción de un académico al que se le entregan algunos versos ilegibles para que los descifre, "y que tiene intención de sacallos a luz, con la esperanza de la tercera salida de don Quijote." (I,52,608). Ella se cumple en *La segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, la cual inicia con el mismo esquema narrativo instaurado a partir de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo*: "Cuenta Cide Hamete Benengeli [...] (II,1,41), cuyo relato cierra definitivamente el ciclo, al final del segundo libro, con la cordura y la muerte del héroe.

Por último, habría que atribuir quizás a aquel autor del prólogo, a caballo entre Cervantes y el autor ficcionalizado, la enunciación de "*Forsi altro cantera con miglior plectio*", el mal copiado verso de Ariosto -"*Forse altri cantera con miglior plettro*"- con que, en un último acto de mal disimulada modestia autorial, termina el *Quijote* de 1605. Con ello, no sólo el relato

---

<sup>32</sup> Este hallazgo recuerda las condiciones en que supuestamente se conservó y fue hallado el *Esplandián*. (Cfr. *supra*, cap. IV, pp. 200-201).



de la historia queda abierto a una posible continuación a cargo de aquel historiador ficticio que halle los documentos que le permitan hacerlo, sino también la probabilidad de que algún escritor tome la pluma e intente, como era costumbre entre los de los libros caballerescos, escribir otro distinto que prosiguiera la saga del héroe manchego -nueva virtualidad de la escritura, ahora en dos planos, el ficticio y el de la realidad histórica-. Esta permitió que en el pseudo-Avellaneda la tradición de los Amadises y los Palmerines se cumpliera puntualmente.

\*\*\*

### **La lectura, sostén de la escritura**

Para concluir, quiero destacar el fenómeno apuntado a lo largo de este trabajo, en cuanto que las intervenciones del *segundo autor* se deben en todo momento a su calidad de lector. Su versátil comportamiento como tal exalta continuamente el valor de su ocupación: la lectura que hace de la historia en su totalidad, así de la primera como de las sucesivas partes; el ser la única conexión posible entre ellas, aunque de ambas fuera Cide Hamete el único autor; su frustración como lector al cual, de improviso, se le escapa el goce de proseguir leyendo -"Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto" (I,9,140)-; su trato frecuente de los libros caballerescos y la fe resultante en las leyes del género que lo mueve a buscar la continuación de la historia,<sup>33</sup> su sensibilidad y entrega que le permiten intuir y enfrentar "el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba a tan sabroso cuento" (I,9,140) las acciones que emprende para conseguir los preciosos materiales, así como su propio testimonio de lector ávido: "como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado

---

<sup>33</sup> Santiago González Noriega comenta al respecto: "advírtase que este segundo autor está tan inficionado del 'mal de caballerías' que toma por realidad de ley las disparatadas proezas y los literarios despropósitos de los 'libros de caballerías': su locura es *prima hermana de la de don Quijote*". *Op. cit.*, p. 91.

desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía" (I,9,142). Y, finalmente, su decisión de dar a conocer el resto del relato a otros lectores con el fin de contagiarles su propio disfrute: "bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención leyere." (I,9,142).

En el *Quijote*, la actividad de la lectura es, pues, el soporte de la escritura y la llave de acceso a la historia. Es, asimismo, el elemento estructurante del relato. Recogen y cuentan la historia del insaciable lector manchego esos ávidos lectores que resultan atrapados por ella: aquel historiador inicial, quien la desentierra de los archivos de la Mancha y con dedicación coteja distintas versiones de los acontecimientos con el fin de seleccionar la verdadera; y ese *segundo autor*, cuya curiosidad y sabiduría de lector lo llevan a toparse con aquellos *cartapacios y papeles viejos* y a empeñarse en descifrar sus caracteres arábigos, los cuales le permiten reanudar el gozo aplazado y, por lo mismo, acrecido.

Vigilante de dicha actividad, duplicada por el hidalgo, por sus *autores* y por los demás personajes que también leen, y capturado por ella, se sitúa el lector del *Quijote* quien, al mirar ese espejo, además de su propia imagen, descubre la de Miguel de Cervantes: "suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla", un volumen abierto del *Amadís de Gaula*; los *Romances del marqués de Mantua* y la *Crónica de Lisuarte de Grecia* a la mano, algunos de los libros de la biblioteca de Alonso Quijano frente a él y muchos más en la memoria, disponiéndose a escribir *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, persuadido -a la inversa de Borges-<sup>34</sup> de que *leer es una*

---

<sup>34</sup> "Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir [...]" Jorge Luis Borges. *Historia universal de la infamia*. Prólogo a la primera edición, *Obras completas* I, p.289.

## VII. LA DISEMINACIÓN DEL QUIJOTE I EN EL QUIJOTE II

### Introducción

Si hasta este momento había optado por ceñirme a los datos que me proporciona el primer *Quijote* y no atender los de su continuación; si hasta aquí había decidido situarme como un hipotético lector de *El ingenioso hidalgo*, ignorante de que en un futuro vería la luz *El ingenioso caballero*, ahora, a punto de poner término al trabajo y sacadas algunas conclusiones, quisiera hacer una caña en el segundo libro e intentar un análisis, aunque menos amplio y profundo, de los mismos elementos atendidos a lo largo de la presente investigación -autores, texto y lectores- y destacar las distintas maneras como son empleados, así como las nuevas funciones que cumplen.<sup>1</sup> Todo ello, sin perder de vista que si en el primer *Quijote*, el principal referente literario son los libros de caballerías, y la intención de los juegos autoriales en él presentes es la de parodiar los de tales libros, en el segundo, dicho móvil pierde importancia, ya que, ahora, el referente literario es el libro que lo precede -mismo que, junto con su autor, se convierte en tema sobre el que conversan y opinan los personajes- y, en consecuencia, tales juegos responderán a una nueva intención.

Podemos considerar que si la historia y el texto del primer *Quijote* -lo mismo que su lectura- pueden marchar ajenos a su continuación, el segundo *Quijote*, por el contrario, supone, inevitablemente para su lector, la existencia del primero y, por parte del autor de ambos, una relectura y una probable reelaboración de los recursos empleados con anterioridad. Sin embargo, es necesario reconocer, de igual forma, que, una vez completado

---

<sup>1</sup> En el Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Cala Galdana, Menorca, del 20 al 25 de octubre de 1997, presenté la ponencia intitulada "El prólogo y la dedicatoria del *Quijote* de 1615: la lectura cómplice". Aquí me ocuparé únicamente del material que me proporcionan los primeros ocho capítulos.

el periplo, el lector está en condición de volver al punto de partida y entonces llevar a cabo una lectura circular que ilumine los dos libros.

Teniendo en cuenta los fenómenos recién señalados –el de una posible lectura crítica de ida y vuelta, y el de Cervantes lector atento de su obra precedente, así como los alcances que tales lecturas pueden tener en relación con los temas aquí considerados–, me ocuparé, pues, de reconocer las maneras en que el *Quijote* de 1605 se *disemina* –para usar un término caro a Derrida– en el de 1615. Para tal propósito, considero pertinente acudir a la paráfrasis que Terry Eagleton hace a Roland Barthes, uno de los primeros teóricos que reflexionó sobre la naturaleza intertextual de la literatura, o sea, el modo como un texto se *disemina*, se *derrama* en otros, y el primero que proclamó la muerte del autor como institución:

Un texto específicamente considerado no tiene límites claramente definidos: incesantemente se derrama sobre las obras que lo rodean, y genera centenares de perspectivas diferentes que disminuyen hasta desaparecer. No se puede encerrar una obra para aislarla, no se le pueden asignar límites precisos, ya que la "muerte del autor" es un lema que la crítica moderna puede proclamar con confianza [...] En la literatura lo que habla es el lenguaje en todo el enjambre de su pluralidad 'polisémica', y no el autor. En caso de existir algún sitio donde pasajera y efímeramente se centra esta hirviente multiplicidad habría que ubicarlo no en el autor sino en el lector.<sup>2</sup>

Así, el *Quijote* de 1605, *derramado*, *diseminado*, no sólo sobre las obras que lo rodean, sino sobre las que lo presiden o lo suceden –podría decirse, sin exagerar, toda la narrativa occidental–, supo muy pronto jugar con la institución autorial subrayándola y escondiéndola al mismo tiempo cuando, recién nacido el concepto de autor, los nombres de los escritores se vieron multiplicados como nunca antes, e institucionalizados gracias a la imprenta, iniciando entonces una travesía que, según múltiples signos, está hoy cambiando de rumbo.

---

<sup>2</sup> Terry Eagleton. "El postestructuralismo", en *Op. cit.*, p. 167.

Una de las semillas más fértiles germinará diez años después, generando nuevos frutos, en  
La segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha.

\*\*\*

### **Juego y rejuego de autores e intermediarios**

En los primeros capítulos del *Quijote* de 1615 se reactivan una a una tanto las convenciones autoriales, como la sucesión de los lectores intermediarios, ambas prácticas derivadas, según se ha advertido, del libro anterior. El enunciado con el que da principio el relato -"Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia [...]" (II,1,41)-, además de que atribuye desde el principio la autoría de la continuación de la historia hallada en los cartapacios de Toledo al mismo autor arábigo, presenta a un sujeto de la enunciación distinto de éste, o sea, un intermediario entre el historiador morisco y el lector, probablemente el *segundo autor*, el cual, ahora como entonces, imprime esas huellas escriturales como impronta de su lectura de la traducción del manuscrito árabe, conforme habíamos dicho con anterioridad (*Cfr. supra*, cap. VI, pp. 291-292).

De igual forma, el relato tendrá en sus inicios frecuentes referencias a algunos de los acontecimientos narrados en el primer *Quijote*, las que son introducidas, quizá por el mismo intermediario, con fórmulas del tipo "como se contó en la primera parte desta tan grande como puntual historia, en su último capítulo" (II,1,41), por medio de la cual, además, se legitima al libro anterior como fuente fidedigna. O bien, ciertos hechos son evocados por los propios personajes, ora por el ama, quien informa al bachiller Carrasco sobre el estado lamentable en que volvió a casa el hidalgo después de sus dos salidas previas (II,7,85), ora por los mismos andantes manchegos, quienes recrean los pasados equívocos relacionados

con la imagen de Dulcinea, la cual, según está enterado el lector del libro precedente, nunca ha sido vista por ninguno de los dos (II,9,101-102).

Por boca de Sansón Carrasco se completará el elenco de colaboradores que intervinieron en la primera parte y reaparecerán en la segunda, lo que, entre otras cosas, lo muestra como un lector enterado de la historia de don Quijote que ya circula. Además de mencionar ante el caballero con alabanzas y con propiedad el nombre del autor árabe corrigiendo el "Berenjena" que había proferido Sancho, el bachiller salmantino encarece al "curioso que tuvo cuidado de hacerlas [vuestras grandezas] traducir de árábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes" (II,3,59), o sea, el *segundo autor*, quien realizó esa tarea, según él mismo había informado al lector en el capítulo 9 del primer libro.

Igualmente, el informado interlocutor de don Quijote justifica ante él la buena fama de que ya goza a causa de la publicación del libro que recoge sus aventuras, "porque *el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos* muy al vivo la gallardía de vuestra merced [...]" (II,3,60. Los subrayados son míos). Si en esta alusión la identidad del moro no presenta ningún problema, la del cristiano no es tan fácilmente descifrable. Podría referirse al *segundo autor* o al autor-narrador de los primeros ocho capítulos de *El ingenioso hidalgo*. El hecho de que Sansón Carrasco le dé la categoría de autor, equivalente a la del moro -"tuvieron cuidado de pintarnos"-, y distinta del "curioso que tuvo cuidado de [...] traducir" las grandes hazañas de don Quijote, autoriza a pensar que la alusión al cristiano se refiere al autor-narrador inicial del libro anterior, lo cual parece quedar confirmado por la mención que más adelante hace el bachiller a "los autores della [la historia]" (II,3,61).

Así, pues, de igual modo que en el primer *Quijote*, en el segundo, los primeros capítulos activan los dispositivos autoriales y narrativos que tendrán vigencia en el resto del relato y, al tiempo que funcionan como puente entre ambos libros -ya que se trata de los mismos recursos-, en el último cuentan con una plusvalía -en principio no prevista entre las intenciones textuales-, ya que actúan también como signos de identidad que certifican al lector la *autenticidad* de la continuación de la historia de don Quijote y Sancho. Así -vista la publicación del apócrifo del seudo-Avellaneda, que se adelanta a la de la segunda parte de Cervantes-, el lector, al encontrarse de nuevo con las claves con las cuales está familiarizado, reconocerá la *verdadera historia* de los andantes manchegos y confiará en que está en posesión de la legítima. De esta manera, podrá abandonarse, aliviado, a la lectura. Después del gran genio cervantino, nadie, sino el falsificador de Tordesillas, pudo haber hecho tan cumplido servicio a los lectores del *Quijote*.

Asimismo, en la reescritura de tales procedimientos, interpuesta una distancia crítica además de la temporal, no sólo se confirmarán aquellas virtudes probadas en 1605, sino que tales recursos revelarán su propio potencial paródico, el que será amplia y conscientemente explotado en 1615. De tal manera, como se verá, dichos mecanismos serán llevados a límites que, en el primer libro, con la excepción del comentario más extenso del capítulo 16, habían seguido, en general, pautas más o menos uniformes, en las cuales, las referencias del *segundo autor* a la historia árabe y a Cide Hamete, son escuetas y medidas (Cfr. *supra*, cap. VI, pp. 289 y ss).

De esta suerte, a cambio de cierta regularidad que caracterizó al patrón anterior, en el segundo libro se experimentarán variantes mucho más flexibles, creativas y lúdicas. Así, "Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por

apócrifo [...] (II,5,73), juicio que se repite allí mismo en dos momentos más (II,5,76 y 78). En casos como éste, las intromisiones de los intermediarios no sólo se hacen más explícitas e incurrir en licencias mayores, sino que, al considerar el traductor como falso el desusado estilo con que se expresa Sancho Panza -contraviniendo las leyes del "decoro como parte de la verosimilitud"<sup>3</sup>, se convierte en un filtro crítico que distancia aún más al lector de la supuesta versión original y, al sugerir la injerencia en los manuscritos árabes de un probable autor espurio -copista, quizás-, acrecienta las sospechas sobre la veracidad de la historia. El escritor, por su parte, hace de las suyas autorizando y descalificando simultáneamente el comedido modo de hablar de Sancho.<sup>4</sup> De esta manera, la complicidad establecida de antemano entre el autor del *Quijote* y su lector hace posibles y disfrutables tales guiños y produce, así, sus mejores resultados.

El modelo diseñado en el primer libro que consistió en hacer explícita solamente la intervención del *segundo autor* por medio de ciertas huellas en el texto, las cuales le recuerdan al lector que la historia que lee es, a su vez, resultado de la lectura de quien encargó su traducción, sufre alteraciones importantes. En el segundo libro, según el momento, cobrarán presencia los diversos colaboradores -el historiador árabe y los lectores intermediarios- y se mostrarán o desaparecerán inadvertidamente sin obedecer a pautas regulares.

En tanto que en el ejemplo arriba citado son claramente distinguibles dos mediaciones, a saber, la opinión del traductor -quien ha interpolado su sentir por primera ocasión en la

---

<sup>3</sup> Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 217.

<sup>4</sup> Éste, al igual que otros recursos, como se sabe, derivan de libros caballerescos anteriores. En *Las Sergas de Esplandián* de Montalvo, se encuentra el siguiente comentario del narrador: "Por cierto, en alguna manera en tal decir y la tal sospecha con mucha razón podría haber lugar y creer que estas tan blandas y católicas palabras más quedan de aquél que su historia escribió, ornándola y aderezándola porque bien pareciese que de aquél a quien atribuidas fueron." Pascual de Gayangos (ed.), Madrid: BAE XI, 1857, citado en Edwin Williamson. *El Quijote y los libros de caballerías*, p. 38.



historia de Cide Hamete Benengeli-, y la voz del *segundo autor* -quien la vierte al texto que estamos leyendo-, más tarde, el lector se topará con palabras pronunciadas directamente por el autor árabe, fórmulas de alabanza traducidas a la letra de su manuscrito y citadas entre comillas, tal vez para que resulte evidente que quien las profiere es el moro y quien las traslada e introduce es el aljamiado y, así, queden libres de mácula las cristianas lenguas -"¡Bendito sea el poderoso Alá! -dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo- ¡Bendito sea Alá!", repite tres veces" (II,8,92)- Y, a continuación, el historiador morisco intervendrá, también por primera vez, con comentarios sobre el progreso de la historia y de su propia escritura, así como con recomendaciones al lector, unos y otras parafraseados ya no se sabe por cuál de los intermediarios, puesto que ahora aquél tiene pruebas evidentes del comportamiento intrusivo también del traductor.

De esta manera, en el segundo libro, Cervantes sacará el mayor provecho del juego de intermediarios, así como de la autoría ficticia, convenciones del género, que, como se sabe, son heredadas a su vez, del libro anterior. El hecho de que la narración no haya estado a cargo directamente de Cide Hamete, sino de un narrador -distanciado- en tercera persona, hace posible su objetivización como autor de la historia, ya sea por medio de las intervenciones de los intermediarios, quienes, como lectores ficticios del original árabe, enriquecen y multiplican las referencias a su autor, o de las menciones hechas por los propios personajes. De otro modo, tampoco se habría propiciado tal sobreexplotación de los mencionados recursos. En tanto que la autoría ficticia será la ancha puerta por donde se cuelen todo tipo de comentarios sobre el autor y la historia -los críticos, así como los encomiásticos- sin que las referencias apunten directamente hacia el propio autor del *Quijote*.

Y, así, entrados en excesos, en una acotación que recoge algunos rasgos de la del capítulo 16 del primer libro, será el mismo autor moro quien albergue escrúpulos sobre la desconfianza que despertarán en el lector las locuras desmedidas del caballero andante, pues, según se transcribe,

dice [Cide Hamete] que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído [...] aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él [don Quijote] las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso [...] (II,10,103-104).

Resulta ahora que Cide Hamete, desacreditado por engañoso en su primera intervención en el libro anterior, aquí se presenta a sí mismo como un esmerado historiador y, para colmo, el intermediario en turno -que bien puede ser el cristiano que lo desautorizó entonces, y después le reconoció ser "historiador muy curioso y muy puntual" (I,16,201)-, aprueba su comportamiento: *"y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua."* (II,10,104).

Y, puesto que de auto-parodia se trata, lo importante será que los recursos autoriales, a los cuales está habituado el lector, toquen sus límites más extremos -en cuanto a intromisiones desusadas de los colaboradores y a las libertades que se permiten, en cuanto a probables infiltraciones de nuevas manos extrañas, en cuanto al aumento de desconfianza en el lector sobre la confiabilidad de la historia, en contraste con la puntual exactitud buscada por el historiador arábigo y sancionada por el comentador, como se ha visto en los ejemplos anteriores, así como algunos otros excesos y contradicciones que aguardan al lector en los capítulos por venir- todo ello con el fin de que la parodia a los procedimientos

del género ensayada en la primera parte; rinda ahora, engrandecida y autorreferida; sus mejores frutos no sólo en los inicios, sino en lo que resta del libro.<sup>5</sup>

\*\*\*

### El autor moro y el autor cristiano

No obstante el reconocimiento que en una sola ocasión hace Sansón Carrasco de la intervención en el libro primero de dos autores -uno moro y uno cristiano-, así como del "curioso que tuvo cuidado de [...] traducir" la historia, en el resto del segundo *Quijote*, la autoría de uno y otro se atribuye invariablemente a Cide Hamete Benengeli, como sucedió en el primero, a partir de su aparición en el capítulo 9. Además, en un momento posterior, el narrador del *Quijote II* otorgará al historiador moro el título de *autor primero* (II,40,338). ¿Como interpretar tal atribución -para detenernos sólo en una de las cuestiones más problemáticas que, en relación con el asunto de la autoría, el segundo libro planteará diez años después de publicado el primero? ¿Dicha asignación significaría que la primera parte -capítulos 1 al 8- del *Quijote I* se debe asimismo a Cide Hamete, autor manifiesto de la segunda parte en adelante y cuya identidad no se revela sino hasta el capítulo 9? ¿Entraría esta nueva clave en aparente contradicción con la supuesta duplicidad de autores y la mención que de ellos hace el bachiller salmantino, los que, según se deduce, escribieron los dos textos complementarios -uno en castellano y otro en árabe- que, en conjunto, cuentan la historia de don Quijote?

---

<sup>5</sup> Las modificaciones a los procedimientos del primer libro operadas en el segundo, no encuentran una clasificación clara dentro de la terminología de Gérard Genette, fenómeno previsto -como se sabe- por el propio teórico. Su función lúdica es la de la parodia estricta; las transformaciones estilísticas y temáticas no participan de la intención desvalorizadora del travestimiento, ni la exageración de los recursos responde a la ridiculización del pastiche satírico y, aunque hace uso, como éste, de la imitación estilística, la exageración de los recursos realiza más bien transformaciones semánticas al igual que en el travestimiento. *Cfr. Palimpsestos*, pp. 37 y ss.

Como he sostenido en el cuerpo de la investigación, atendida únicamente al libro de 1605, el primero de tales textos es producto de un historiador anónimo, distinto de Cide, que consulta documentos con el fin de relatar la historia. Sin embargo, los datos proporcionados a lo largo del *Quijote* de 1615 -con la sola excepción de la referencia de Carrasco- parecen informarnos que en el caso del autor inicial del primer libro no se trata de un autor anónimo, sino del propio historiador arábigo.

El asunto, sin duda incómodo y contradictorio, no obstante aporta luz en dos sentidos. Apunta hacia el desempeño del *segundo autor* como lector de las dos partes de la historia, la así dicha anónima y la de Cide Hamete. Lector interesado en conocer la continuación del relato cuando se le agota el material y, gracias al fruto de sus pesquisas, poseedor de ambas partes, el *segundo autor* es la única conexión posible entre ellas. El papel desempeñado por el *segundo autor*, visto a la luz de la atribución de Cide Hamete como *autor primero* de la historia, plantea el asunto -que queda sin ser resuelto- de si siendo aquél lector del fragmento inicial, ignora, sin embargo, que se trata de una versión en castellano o una traducción previa del árabe de un trozo de la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli*.<sup>6</sup> En la misma ignorancia se mantendría, entonces, el lector del *Quijote* de 1605, así como el crítico que decide sujetarse, no sin un grado suficiente de legitimidad, sólo a la letra de este primer libro. La aseveración de que Cide Hamete es *autor primero* lo obligará, sin embargo, tanto a una relectura del *Quijote* I, como a un reajuste de los resultados de su ejercicio crítico, o bien, a la aceptación de que, en este sentido, hay una incongruencia entre los dos *Quijotes*.

---

<sup>6</sup> Santiago González Noriega se pronuncia por la hipótesis de la traducción: "Andando el tiempo, este fragmento, el 'Pequeño *Quijote*', vino a parar a manos de un lector que, por lo que él mismo dice, no sabía árabe, de lo que podemos deducir que entremedias el texto había sido objeto de una traducción al castellano." (El subrayado es mío para resaltar el hecho de que este crítico también considera al *segundo autor* un lector del "Pequeño *Quijote*", como él le llama.) "Los 'autores' del *Quijote*", p. 91.

Un sentido hacia donde puede dirigirse el reconocimiento *a posteriori* de Cide Hamete Benengeli como *autor primero* de la historia, es a la identidad misma de Miguel de Cervantes. Mauricio Molho, siguiendo al arabista español José Antonio Conde, según el cual el nombre completo del autor arábigo significa el "Ciervo hijo de ciervos", asocia éste con el único nombre de animal que ocurre en el libro, Rocinante, "el que es antes y primero que todos los rocines del mundo", lo que nos daría, dice el cervantista francés,

algo así como *Ciervante* o *Cervante*, "el que [es] antes y primero que todos los ciervos del mundo", -teniendo en cuenta además que, según Covarrubias, el nombre del ciervo es jeroglífico de sabiduría y buen juicio. De modo que *Benengeli* no sería sino una tachadura más por la que se oblitera y oculta el nombre de Cervantes.<sup>7</sup>

Además, ante la publicación del apócrifo que tanto disgustó a Cervantes, si con el fin de desautorizarlo, en la portada de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, se ve obligado a no dejar duda de la legitimidad de su autoría, añadiendo al "Por Miguel de Cervantes Saavedra", la mención de "autor de su primera parte, no resulta peregrino suponer que lo mismo hizo con el principal autor ficticio, el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, su propio seudónimo, según nos lo descubre el sugerente trabajo de Mauricio Molho.

De modo que el reconocimiento de Cide Hamete Benengeli como *autor primero* del *Quijote* total no hace más que encubrir/descubrir la firma de ese autor primero que jugó a diluir, sospechar, negar, dialogizar, multiplicar, fragmentar, ficcionalizar, compartir, semiocultar, tachar, soslayar su propia autoridad sobre la obra.

\*\*\*

---

<sup>7</sup> Mauricio Molho. "El nombre tachado", p. 5.

## **El deseo colmado**

A mi entender, uno de los motivos fundamentales que permite que la historia de los andantes manchegos pueda extenderse a un segundo libro y logre incrementar el interés del lector tanto en la anécdota como en la evolución de los personajes, se debe a que en el primero, los deseos que impulsaron los actos de la pareja protagonista y que obligaban al héroe a transmutar continuamente la realidad para elevarla a los ideales ambicionados, no alcanzan su satisfacción. En el *Quijote de 1615*, el relato se moviliza gracias a que el incumplimiento de esos deseos motivará que los personajes emprendan de nuevo la búsqueda de su consumación. A la vez, el segundo libro está permeado -a partir del título mismo que otorga la dignidad de caballero al antiguo hidalgo- por la imagen del deseo colmado, ya que en él aquellos anhelos que movieron a los andantes manchegos se verán cumplidos en muchas e importantes ocasiones -el encuentro del caballero enamorado con Dulcinea, la entrevista de don Quijote con héroes de las gestas caballerescas, el ser él y su escudero huéspedes en un auténtico castillo cuyos propietarios son nobles legítimos, el gobierno de la apetecida ínsula entregado a Sancho...-. De manera paradójica, esos sucesos en que los protagonistas alcanzan aquello que han ambicionado y que supuestamente satisfaría sus más caras aspiraciones, les acarrearán, sin embargo, no sólo frustraciones, sino alevosas burlas y funestas consecuencias. Ante tales resultados, el lector se asomará a la inconmensurable dimensión del deseo -en este caso, de los andantes manchegos- y a su inalcanzable consumación, misma que, aunque se resuelve en el plano de las apariencias, siempre será de manera equívoca.

Bajo el signo del deseo habría que inscribir, entonces, aquel anhelo inicial con que, a lomo de Rocinante, el ingenioso hidalgo emprende sus andanzas por los campos de Montiel:

"¿Quién duda que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? [...]" (I,2,80), aspiración que encontrará su cumplimiento en la noticia comunicada a Sancho por el bachiller salmantino y repetida por aquél a don Quijote de que "andaba ya en libros la historia de su merced, con nombre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*" (II,2,57), hecho verídico que, llevado al plano de ficción, será para el héroe la conquista de una de sus más caras ambiciones, puesto que le ha ganado la fama. Y, dentro de tal paradoja, el conocimiento por parte de los protagonistas de la existencia del libro -real- permite, en una nueva imbricación de planos, que los personajes, antes de ficción, adquieran conciencia -ahora sí- de su ser en el mundo, de su historicidad y, además, conozcan la identidad del autor de su historia -al ficticio me refiero-.

Si bien don Quijote colige que "cuando fuese verdad que la tal historia hùbiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandílocua, alta, insigne, magnífica y verdadera" (II,3,58); si bien oye de labios de Sansón Carrasco que "es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aún habrá, en toda la redondez de la tierra" (II,3,59); si bien es informado por el mismo de que hay impresos más de doce mil libros con la historia de sus andanzas; si bien, al conocer el hecho, el hidalgo sentencia que "Una de las cosas [...] que más debe dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa." (II,3,60); si bien su historia "es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes" (II,3,64),<sup>8</sup> y "del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya

---

<sup>8</sup> Una de las frases pronunciadas a continuación por Sansón Carrasco que complementan la arriba citada: "[...] los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*" (II,3,64), significa, según Edward C. Riley que "es leída [la primera parte]

visto, porque en toda ella no se descubre, ni por semejas, una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico" (II,3,64), según le comunica el bachiller; si bien Sancho, al saber que es "la segunda persona de la historia y que hay tal que precia más oídos hablar a vos que al más pintado de toda ella" (II,3,62), por lo que no oculta que "infinitamente me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí se cuentan" (II,3,63); esos mismos hechos, esas precisas razones que les dan contento, están inoculados, no obstante, por gérmenes importunos y perturbadores que, una y otra vez, causarán desasosiego en el ánimo del caballero, de tal manera que la consumación de sus deseos le acarreará una irremediable frustración.

Así, la comprobación de la existencia del autor de su historia y de que ésta ya circula, realidades en otro momento anheladas por don Quijote, le despiertan desconsuelo y suspicacia en cuanto se percató de que dicho autor no es un sabio encantador, "que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir" (II,2,57), o bien que "algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa [sus altas caballerías]" (II,2,58), conforme la lógica de su delirio caballeresco le hace imaginar, sino un historiador moro. Y cuando el hidalgo oye el nombre del árabe, le asalta la duda sobre la veracidad, la dignidad y la ejemplaridad<sup>9</sup> de la historia compuesta por tal autor, ya que don Quijote asegura que "de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas." (II,2,59).

Maltrecha y contrariada queda, pues, en la mente del caballero andante, aquella grave imagen inaugural del sabio que escribiría "la verdadera historia de mis famosos hechos"

---

por una clase ociosa y educada, que no era la de los sabios, pero tampoco la de los ignorantes; una clase que se hallaba a medio camino entre los 'discretos' y el 'vulgo'." *Op. cit.*, p. 184.

<sup>9</sup> Sobre las preocupaciones de don Quijote relacionadas con la verosimilitud y la ejemplaridad, *Cfr.* Jean-François Canavaggio. "Finciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", pp. 80-81 y 83.



(I,2,80). Y de esta forma, la identidad y los atributos de Cide Hamete Benengeli, aquellos que a partir del primer libro le habían permitido al lector disfrutar de su carga irónica -nacida de que el sabio idóneo para tan ejemplar caballero cristiano, fuera un historiador árabe-, serán ahora, justamente, los mismos que en el segundo se tornarán en una penosa revelación para don Quijote.

Además, ya que "No se le quedó nada [...] al sabio en el tintero; todo lo dice y todo lo apunta" (II,3,61), los actos más nimios y ridículos, los menos honorosos, aquellos que más disgustaron a los protagonistas -"las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta"; "algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote" (II,3,61), según tiene a bien informales a ambos el enterado lector de su historia Sansón Carrasco-, Cide Hamete Benengeli se convertirá para ellos en una presencia incómoda e inquietante. Su calidad de historiador, que ha contado las cosas como fueron, y no de poeta que -al igual que Homero o Virgilio- cantaría las cosas como debieran ser -conforme hubiera sido el deseo de don Quijote-, tendrá para éste los perturbadores efectos de saberse a merced de un testigo implacable que no callará ninguna acción, aunque redunde en su oprobio y, en consecuencia, el de no poder alcanzar las alturas épicas de héroes de la talla de Ulises o Eneas.<sup>10</sup>

Y, para colmo, en razón de que el autor intercaló relatos que no guardan ningún nexo con los elevados hechos por él acometidos, don Quijote colige que aquél debe de ser "algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla [la historia], salga

---

<sup>10</sup> Jean-François Canavaggio, al referirse a este pasaje, comenta que "lo que rechaza el hidalgo, es la intrusión de lo particular histórico dentro del mundo de sus aventuras, dentro de este universal poético en el que vive soñando." En tanto que Sancho, "a pesar de todos los dogmas y preceptos considera sus propias aventuras como perfectamente reales y verdaderas [...] Será Sansón Carrasco quien resuelva la discusión a favor de Sancho, pero no sin dejar de confirmar el buen sentido del escudero por medio de argumentos de pura preceptiva". *Op. cit.*, pp. 83-84.

lo que saliere [...]” (II,3,63). El lector, que no puede desconocer que Miguel de Cervantes es el verdadero autor de tales novelas y, por lo mismo, responsable de su inserción en la historia del caballero manchego, se percata de que la inconformidad del héroe es, en realidad, una crítica dirigida al autor real; en otras palabras, de que ésta es la forma en que el escritor, por medio de don Quijote -quien, por su parte también se siente afectado-, manifiesta su propio descontento y hace saber al lector que está al tanto de la reacción desfavorable del público ante la inclusión de esos relatos ajenos y que comprende que no quedó satisfecho con la apresurada explicación que le ofreció en el primer libro (Ver *supra*, cap. VI, pp. 289).<sup>11</sup>

Como historiador árabe, impío, falsario y despiadado, a la vez que poeta indigno e irresponsable, probablemente -"de los que arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos" (II,3,64)-, se revela, en suma, el autor de la historia del caballero de la Mancha. Lo peor es que ahora él lo sabe.

La existencia de un autor que se ha ocupado de escribir sobre sus hazañas, instiga, asimismo, la rivalidad protagónica de la pareja de andantes. Si para don Quijote sus pensamientos, suspiros, lágrimas, buenos deseos y acometimientos son materia más que suficiente para escribir un gran volumen, al que no le hacen falta historias ajenas, para

---

<sup>11</sup> En relación con los principios de unidad y variedad planteados en la *Philosophia Antigua Poética* y la manera como Cervantes opta por el segundo con la interpolación de las novelas cortas en el *Quijote* de 1605, véase *Ibidem*, pp.95 y ss. Canavaggio opina que "es en esa insatisfacción [...] donde encontramos el punto de partida del cambio de técnica en la Segunda Parte, es decir, una concentración de la acción en la que lo episódico no aparecerá más que como subordinación necesaria." *Ibidem*, p. 97. Por su parte, Emilio Orozco Díaz escribe un importante estudio sobre las modificaciones ocurridas en relación con las estéticas manierista y barroca en la literatura española y en la obra de Cervantes, así como sobre la adopción de una y otra en el primero y segundo *Quijotes*. "Especial consideración de la estructura de la novelística: del Manierismo al Barroco", en "Características generales del Siglo XVII", capítulo de AA. VV. *Historia de la Literatura española*, II, Madrid, 1980, pp. 475-491, reproducido en *Cervantes y la novela del Barroco*, con el título de "[Cervantes y la estructura de la novelística: del Manierismo al Barroco]", pp. 41-87.

Sancho la lamentación que hizo cuando perdió el rucio, "si no la puso el autor de nuestra historia, puede hacer cuenta que no puso cosa buena" (II,4,67)

El comportamiento del historiador, sin embargo, resulta menos enfadoso para el escudero, quien, con un proverbio bien colocado -"Yo apostaré [...] que ha mezclado el hi de perro berzas con carpachos" (II,3,63)-, se desembaraza de las mortificaciones que aquejan a su amo respecto a las deficiencias de la historia escrita por el moro. Sus preocupaciones en relación con la honestidad de Cide Hamete se miden en el número de palos recibidos al lado del caballero. Asimismo, en cuanto a las fallas que, según Sansón Carrasco, los lectores imputan al autor -el robo del rucio y el destino que Sancho dio a los cien escudos hallados en la maleta de Sierra Morena-, éste, como protagonista de tales hechos, ofrece lisa y llanamente las explicaciones que completan la historia y enmiendan los olvidos del autor en el primer libro.<sup>12</sup> De igual manera, en relación con la insistencia del bachiller sobre la contradicción de que "antes de haber parecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mismo rucio" (II,4,67), el aludido comenta, con el aplomo de quien conoce la verdad de los acontecimientos por haberlos vivido y, por lo mismo, cuenta con la mayor autoridad, que "no sé responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor" (II,4,67). Así, para el escudero -al fin iletrado, aunque no por ello, falto de

---

<sup>12</sup> Tales faltas son de la edición *princeps*. En la segunda edición de Juan de la Cuesta de 1605, en el capítulo 23, el impresor insertó un párrafo escrito por Cervantes que, aunque explica la desaparición del rucio, no resuelve las incoherencias debido al lugar donde fue colocado. En esa misma edición, en el capítulo 30, se añadió un pasaje que informa el hallazgo del asno. Los comentarios de los personajes en la segunda parte no toman en cuenta las enmiendas hechas a partir de la segunda edición. Cfr. I,25,278-280, nota 5 y I,30,380, nota 26 de la edición de Luis Andrés Murillo. Dicha omisión por parte de los personajes en los capítulos II, 3 y 4, le permite a Daniel Eisenberg asegurar que: "Los primeros capítulos de la Segunda Parte se escribieron pocas semanas después de la publicación de la Primera Parte en 1605, cuando Cervantes sentía al máximo su triunfo. [...] En la segunda edición legítima (intervinieron dos piratas en Lisboa) este error está corregido. Esta segunda edición se publicó en mayo de 1605, y es inevitable que la conclusión de que los capítulos de la Segunda Parte en los cuales se discute el error se escribieron entre enero y mayo de 1605." *Cervantes y don Quijote*, p. 81.

agudeza, la cual le reconoce Carrasco al ofrecer que le recomendará al autor que, en una nueva edición, añada a la historia sus razonamientos-, es incuestionable que la verdad reside en los hechos y en quien los experimenta y no en el testimonio escrito e impreso por personas ajenas a ellos y, por lo mismo, sujetas a errores, ya sea por *engaño* o por *descuido*.

Las reacciones de Sancho, espontáneas y naturales, son ajenas a las disertaciones cultas, al tanto de principios poéticos y de razonamientos abstractos y teorizantes, propios de letrados como el bachiller salmantino y don Quijote, para quien la historia impresa de sus hazañas ha de ajustarse, al igual que en el libro primero, a modelos literarios. Por ello, esta vez le resulta inaceptable que, como intenta hacerle admitir de nuevo Sancho, su señora haya estado ahechando trigo cuando el escudero supuestamente la halló en el Toboso para entregarle la carta que aquél le había enviado, sino, según pinta el poeta a las ninfas del Tajo, debió haber estado labrando ricas telas de oro, sirgo y perlas. Y si no se encontraba de esta manera, es a causa de la envidia de algún mal encantador, como el autor de su historia quien, si es algún sabio enemigo, "habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia." (II,8,94) Si para Sancho la exactitud del relato depende de la experiencia vivida, para don Quijote, la verdad de los hechos reside en el apego a un paradigma literario. Tan es así que si la historia que circula dice otra cosa, está equivocada y el caballero la desautoriza. El goce del lector reside en que el narrador lo ha puesto al tanto de que Dulcinea -Aldonza Lorenzo- ni ahechaba trigo ni bordaba ricas telas, puesto que Sancho nunca se entrevistó con ella.

\*\*\*

## La opinión en contra de la fama

Poco antes de que el caballero reciba por boca de Sancho la noticia de que circula un libro que cuenta sus aventuras, don Quijote le manifiesta su curiosidad sobre "¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros?" (II,2,55), y le solicita que le comunique, "sin añadir al bien ni quitar al mal cosa alguna" (II,2,55), aquello que ha escuchado mientras él ha estado convaleciendo bajo la mirada vigilante de ama y sobrina, después de su última contienda. Tales preocupaciones obedecen a la imagen heroica, digna de la fama y cimentada en su *valentía*, sus *hazañas* y su *cortesía*, -ideal y valores caballerescos por antonomasia<sup>13</sup>, que el hidalgo ha pretendido construirse de sí mismo. Las razones con que, punto por punto, Panza va respondiendo a las demandas de su amo no satisfacen, sin embargo, las grandes expectativas del primero, pues a su afán de saber lo que se comenta sobre el alto ideal al que se ha entregado de "resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca" (II,2,55), lo primero que aquél le confía es que "el vulgo tiene a su merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato" (II,2,56), además de que tanto hidalgos como caballeros censuran que haya rebasado los límites de la hidaiguía otorgándose a sí mismo prerrogativas que no le corresponden. Ante su preocupación por los pareceres acerca de su valentía, sus hazañas y su cortesía, don Quijote oye repetir en labios del escudero las opiniones de la gente "unos dicen: 'Loco, pero gracioso'; otros, 'Valiente, pero desgraciado'; otros, 'Cortés, pero impertinente'; y por aquí van discurriendo en tantas cosas, que ni a vuestra merced ni a mí

---

<sup>13</sup> En el siglo XII -escribe Edwin Williamson-, "la clase aristocrática empezó a pulir la tosquedad de sus antepasados cultivando las virtudes del valor, lealtad, honradez, generosidad, cortesía y especialmente una desinteresada búsqueda de la fama como único motivo para tomar las armas. [...] En los relatos de Chrétien de Troyes la vida del héroe va dirigida hacia dos objetivos: alcanzar la fama a través de los hechos de armas y someterse a las exigencias del amor cortés. [...] La fama y el renombre son fruto de las hazañas de un caballero, son el reflejo de su gran honra." *Op. cit.*, pp. 32, 34 y 35.

nos dejan hueso sano." (II,2,56). No obstante que el caballero toma dichos juicios como calumnias, por virtud de las cuales cree igualarse con otros grandes héroes quienes también las padecieron, sus oídos han tenido que tolerar las verdades que sobre su persona suenan en la aldea, mismas que hubieran preferido no escuchar.

Puesto que el lector de los dos *Quijotes* sabe en qué pararon las acometidas de caballeridad y heroísmo del hidalgo, no desconoce los motivos que han provocado tales opiniones entre los habitantes de la región, y puede medir, de este modo, la distancia que va entre lo que supone don Quijote de sí mismo y la manera como lo juzgan no sólo el vulgo, sino los hidalgos y los caballeros -los primeros, pares suyos por derecho de casta, y los otros, por la observancia de la elevada vocación a la que se consagró-.

Como es lógico, ante el conocimiento de que circula una historia que relata sus hazañas, *aumenta el interés de los andantes manchegos por saber qué se cuenta en ella y qué opinan de sus personas quienes la han leído.* Con ello introducen el tema de la recepción del libro, como se diría hoy.

Tienen ahora un pasado -observa Canavaggio- cuyo valor descubren desde el principio, a través de la discusión con Sansón Carrasco; y esta conciencia de tener vida plena, esta revelación de su propia dimensión va a ser para ellos el punto de partida de una nueva existencia, más rica y profunda.<sup>14</sup>

Aunque, en virtud de la publicación de la mencionada historia, sus lectores ficticios *tendrán acceso a ese pasado y, a causa de ello, los andantes manchegos se verán más expuestos a las mofas y engaños de quienes en el segundo libro están al corriente de sus actos, sus conversaciones e íntimos pensamientos, así como de sus puntos vulnerables.* No obstante -observa Canavaggio-, "la reacción de honda dignidad que ambos manifiestan

---

<sup>14</sup> Jean-François Canavaggio. *Op. cit.*, p. 100.

entre fantasía, contrastes de honor y risotada, los elevan [en el palacio de los duques] muy por encima de sus fríos y crueles espectadores."<sup>15</sup>

La curiosidad que su libro les despierta se convierte, pues, para don Quijote y Sancho, en el motivo de las distintas preguntas que uno y otro le formulan a Sansón Carrasco. Muchas de las revelaciones de su informante no resultan nada halagüeñas para los protagonistas. Sancho, además de que ya sabe que en la comarca lo califican de *mentecato*, es enterado por el bachiller de que "hay quien diga que anduvistes demasíadamente de crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula ofrecida por el señor don Quijote [...]" (II,3,62). Y cuando éste expresa su sospecha de que el libro que de él trata "a pocos habrá contentado", recibe de Carrasco una respuesta equívoca, pues tras el dulce sabor del éxito, se oculta el veneno de la razón que lo motiva, enunciado en latín, no sin soma: "Antes al revés; que como de *stultorum infinitus est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia [...]" (II,4,65-66).

La opinión de sus lectores se vuelve, pues, un espejo tentador al cual don Quijote y Sancho no resisten la atracción de asomarse, a pesar de que la imagen que les devuelve atente contra su propia estima. A la vez, la nueva conciencia que surge de sí mismos es motivo de desavenencias y rivalidades entre amo y esudero. Así, el sentir de los lectores de la historia sobre la candidez de Sancho en relación con la promesa aún incumplida del gobierno de la ínsula, despierta opiniones encontradas entre uno y otro. En tanto que para el caballero las posibilidades de que se realice no están cerradas y es cuestión de que el campesino adquiera experiencia, así como de que la voluntad de Dios lo permita; para el interesado no se trata de falta de aptitudes personales, sino que el tiempo está pasando y la oportunidad no llega.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 101.

En el segundo libro, Sancho ha cobrado conciencia de que él, al igual que su amo, ha adquirido un compromiso con la fama; y ello, a causa de la fascinación que ejerce en su mente la letra impresa en un libro que narra sus aventuras y en otro que se escribirá con sus posteriores hazañas. Ante la opinión de los lectores, mantiene una postura fluctuante. En cierto momento, ya a solas con don Quijote, le confía su temor de que "en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles." (II,8,94). Y como al escudero no se le oculta que "bien es verdad que soy algo malicioso, y que tengo mis ciertos asomos de bellaco" (II,8,94), y sabe que al autor de su historia tampoco se le han escapado sus debilidades -las que ahora le resulta incómodo hayan pasado al dominio público-, busca, entonces, el abrigo de la justificación en "la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa" (II,8,94) y, como último recurso, el refugio infalible ante la opinión, en la España de la Contra Reforma, de ser creyente en Dios, fiel a la Iglesia Católica Romana y enemigo mortal de los judíos; en una palabra, en asegurar que es un auténtico cristiano viejo. Sin embargo, por encima de la incomodidad de las miradas intrusas tanto del historiador, como de los lectores, ganan en Sancho el placer y la satisfacción de saberse famoso: "aunque por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren." (II,8,95).

\*\*\*

### **Nombrar la sogá en casa del ahorcado**

Sabido es que el *Quijote* de 1615 contradice el proverbio que asegura que "Nunca segundas partes fueron buenas" (II,4,68), el cual es mencionado por Sansón Carrasco con el fin de responderle al caballero sobre el ofrecimiento de Cide Hamete de publicar una segunda



parte de la historia. La contestación del bachiller repite, palabras más, palabras menos, lo dicho por el comentarista final del *Quijote* de 1605 sobre la dificultad del autor desta historia en encontrar información sobre los hechos del andante manchego en su tercera salida: "Si promete [...]; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así, estamos en duda si saldrá o no [...]" (II,4,68). Cuando concluye el primer libro, el lector queda enterado de que junto con él no terminan las andanzas del caballero de la Mancha. El narrador, al referirse a los temores del ama y la sobrina "de que se habían de ver sin su amo y tío en el mismo punto que tuviese alguna mejoría", añade por su cuenta: "y si fue como ellas se lo imaginaron" (I,52,604), dejando con estas palabras constancia de la reanudación de las actividades caballerescas de don Quijote y abriendo, asimismo, la probabilidad de que el relato tenga una continuación. De este modo, de vuelta al concepto original, presente desde el prólogo, en donde se manifiesta la historicidad del héroe, cuyas gestas han quedado registradas en documentos, la narración llega a su fin por falta de noticia, "a lo menos por escrituras auténticas" (I,52,604), de los acontecimientos que la fama ha grabado en "las memorias de la Mancha" (I,52,604), entre los más sobresalientes, las acciones de don Quijote en las justas de Zaragoza, aquella "tercera vez que salió de su casa" (I,52,604), torneo en cuya participación -según se enterará el lector en el cuarto capítulo del segundo libro- será aconsejada al caballero por el bachiller Carrasco. La existencia de las escrituras que guardan la historia del caballero manchego abre un nuevo círculo de intermediaciones, ya que convierte a Cide Hamete en un historiador más que investiga en documentos las hazañas del héroe.

De todo esto resulta que para el lector, el texto de 1615 -que, con el relato de la visita del cura y el barbero al hidalgo ya recuperado, empalma con la última escena de la primera

parte, en donde se lo había dejado en el lecho recobrándose de su encuentro con los disciplinantes, suceso que puso fin a las andanzas de su segunda salida-, es la continuación de la historia hallada por Cide Hamete en "escrituras auténticas" y la constatación de que se llevó a cabo aquella tercera salida del héroe manchego que había sido anunciada al final del libro anterior. En tanto que para don Quijote y Sancho, dicha salida será una empresa a cumplir, al tiempo que la segunda parte de la historia quedará en una incierta promesa, en razón de una lógica similar a la que esgrime Ginés de Pasamonte ante el caballero manchego cuando le responde por qué el libro en que cuenta su vida aún no está acabado: la vida de uno y otros no ha concluido y por lo tanto, están por realizarse aún los hechos que se registrarán en tales libros. La distancia que va de la concreción de un texto que el lector está recorriendo con los ojos, a la virtualidad de su existencia en el reino de la ficción, es uno de los elementos que, a costillas de los protagonistas, convierte a autor y lector en regocijados cómplices, sabedores ambos de que aquéllos, ignorantes de que son los ahorcados, están mencionando la soga en su propia casa. Como hemos advertido, esta ventaja será ampliamente explotada más adelante por algunos personajes con los cuales entrarán en relación los héroes.

Será Sancho Panza -no podía ser otro- quien resuelva la incongruencia emanada de que un mismo autor, a la vez que se encuentra en búsqueda de una historia escrita -"en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa" (II, 4,68-69), según queda dicho por Sansón Carrasco-, sea a la vez el historiador, testigo virtual de los hechos que emprenderán él y su amo en cuanto inicien de nuevo sus andanzas:

Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que

pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues ténganos el pie al herrar, y verá del que cosqueamos. (II,4,69)

El historiador moro se convierte, pues, en una presencia imaginaria que, en adelante, acompañará a amo y escudero en sus andanzas. Ni él ni los lectores potenciales de la historia cuyas aventuras están a punto de iniciar quedarán defraudados del desempeño de los andantes manchegos, quienes reemprenderán sus acciones caballerescas con la conciencia de que serán recogidas por *su* autor para la *historia*. La convicción que domina a don Quijote de ser un sujeto histórico, lo mismo que para él son los personajes caballerescos -"¿Qué dijera el señor Amadís si lo tal oyera?", exclama el manchego ante la "blasfemia" de su sobrina cuando ésta comenta: "Advierta vuestra merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira [...] (II,6,81)-, se ha apoderado ahora también de la fantasía del escudero. Aunque analfabeta, Sancho Panza es ya presa del poder de la letra escrita y se encarga de formular su compromiso con la fama -"Yo, señor Sansón, no pienso granjear fama de valiente, sino del mejor y más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante" (II,4,71)-, pese a que cuando, poco después, vaya con su señor al Toboso a buscar a Dulcinea para tomar de ella "la bendición y buena licencia" (II,8,92), antes de reiniciar sus andanzas, la lealtad a su amo recién comprometida se transforme en un colosal engaño al hacerle pasar a una burda aldeana por su dama.

Así, el fenómeno de autorreferencia textual presente en la Primera Parte en el nivel de autores, intermediarios y narradores, en la Segunda, además de ser reutilizado y parodiado en ese mismo nivel, se introduce como tema en el relato por medio de la inclusión, en el mundo ficticio -como noticia dada a los protagonistas por un lector de *su* historia-, de los hechos verídicos de la publicación del *Quijote* de 1605 y la recepción pública que tuvo, y

asimismo, por la posibilidad planteada a los personajes de la existencia de una segunda parte, en el propio texto en el que viven, el cual es justamente la aludida Segunda Parte, misma que se está escribiendo y el lector sostiene en sus manos y se encuentra leyendo.

## CONCLUSIONES

### Una mirada retrospectiva

La etapa de inicio de un proyecto es un tiempo de preñez, en el cual se generan y multiplican las posibilidades y las ideas. En el seno de la virtualidad y por tanto, del deseo, el crítico no conoce límites: todo -o casi todo- es viable. Por si fuera poco, la obra de Cervantes invita a la desmesura. Si bien, a la larga, triunfa un camino sobre otros y se hace necesario acotar el material, terminado el trabajo, una se lamenta de los senderos abandonados, de su potencial y riqueza sólo entrevistos, no explorados. Quedan como promesas que quizás un día se retomarán. Asimismo, con una visión retrospectiva, una está en la posibilidad de evaluar los frutos obtenidos hasta donde es factible construir una suficiente distancia.

\*\*\*

### Sobre el método crítico

En la introducción a este trabajo planteé las razones que me llevaron a seleccionar la tríada autor-texto-lector como guía de análisis del *Quijote* de 1605. Ahora, volviendo la mirada hacia atrás, quisiera evaluar las virtudes y las limitaciones de dicha elección, así como de las aproximaciones teóricas de que me valí.

Empezaré por la tríada en cuestión. Durante las primeras etapas del ejercicio crítico, después de haber leído y releído el prólogo al *Quijote*, me persuadí de que los tres componentes del circuito escritura-lectura, el autor, el texto -allí el libro o la historia y también los ornatos- y el lector forman parte de la estructura temática de dicha pieza introductoria y que, por lo tanto, la misma me proporcionaba los elementos de análisis para mis propósitos. De igual modo, en su ubicación en el cuerpo del relato, me percaté, al

ocuparme del sistema autorial y narrativo -presente ya en el prólogo-, de que si la participación del narrador como autor -ficticio- era explícita, a la vez quedaban incluidos los otros componentes de la terna, puesto que tal autor es también lector de textos. Entonces, además de ser parte de la estructura temática, la de lector junto con la de autor era una función integrante de dicho sistema.

A esas alturas pareció conveniente acudir a las diferentes categorías de autores y lectores postuladas por Wolfgang Iser y Umberto Eco como método adecuado para el análisis. Tales categorías, en efecto, probaron su eficacia. El manejo del concepto de *autor implícito* como principio organizador de los recursos y las estrategias textuales, y su intención, como la función textual que cumplen dichos procedimientos y los efectos que con ellos se desea lograr en el lector, guió mi lectura para descubrir al *lector implícito*, a su vez, una construcción del texto o -lo que es lo mismo- del propio *autor implícito*. Ello significa, nuevamente, percatarse, desde esa postura -la de lector-, tanto de las intenciones como de las estrategias textuales.

Las virtudes que este método probó residen, la primera, en la obligatoriedad para el crítico de hacer continuamente un ejercicio circular que se pregunta por cada uno de los elementos, incluida su propia actividad en tanto lector. Y la segunda, en el descubrimiento de esa instancia superior y distinta de los autores empírico y ficticios, así como de los narradores: el *autor implícito*, entidad que, por abstracta, se vuelve sutil y es discernible no directamente, sino a partir del comportamiento y la función de éstos y aquéllos.

\*\*\*

## Sobre la selección del material

Ante el hecho de haber atendido en las seis partes de la presente investigación únicamente los preliminares y los nueve capítulos iniciales, así como algunas de sus consecuencias en el resto del primer *Quijote* -integrado por cincuenta y dos capítulos-, y haber hecho una reducida cala en el segundo -compuesto por setenta y cuatro capítulos-, y ante la evidencia de que para tal propósito se hayan ocupado tantas páginas como aquí, cualquiera exclamará con sobrada razón: "Mucho ruido y pocas nueces". Para ello no busco ninguna justificación, sino la inmensidad del libro cervantino y la cortedad del sujeto que ejerce la crítica, la economía del texto narrativo con tan ricos y complejos materiales y el gasto crítico que se requiere para abordarlo.

He de confesar, además, la fascinación que el fragmento en donde queda trazado el juego de autores e intermediarios, convertido en objeto de estudio, ha ejercido sobre mí. Hoy tomo conciencia de haber sido presa de su prodigioso mecanismo, el cual retuvo y consumió mi esfuerzo sin permitirme proseguir libro adentro hasta no haber respondido al desafío de internarme en él para buscar una solución suficientemente plausible a los artificios de su construcción: una lectura propia y apropiadora, con las herramientas que consideré aptas, sin ignorar, por añadidura, la gran atención crítica que tal objeto ha recibido. Así pues, delimitado el *corpus* de mi análisis y decidida a llevar a cabo un estudio a profundidad, en el desarrollo de la tesis no hubo ocasión para extenderme a la segunda parte más que a los ocho capítulos iniciales. Quedo invitada, sin embargo, hecha la degustación del nuevo bocado, a internarme en los rejuegos autoriales y textuales del *Quijote* de 1615.

\*\*\*

## El amplio espectro de la tríada autores, texto, lectores

Para finalizar y a manera de conclusión, quisiera ocuparme de hacer un repaso de las transformaciones sufridas por los elementos aquí atendidos, en su trayectoria a lo largo de los dos *Quijotes* y a través de las distintas preceptivas y poéticas vigentes en diversos momentos históricos. Me explico: el *autor ficticio*, *lector* de manuscritos que contienen la *historia* de un héroe supuestamente real, de ser una convención heredada de la tradición artúrica medieval, que prolonga su presencia en los libros caballerescos castellanos del siglo XVI, a partir del *Amadís* (Cfr. *supra* cap. II, pp. 141-143), y es *desnaturalizada* por Cervantes desde el prólogo al *Quijote* de 1605, al hacer un uso paródico burlesco de la misma, en el *Quijote* de 1615 llega a convertirse en un artificio barroco. Con el fin de rastrear tales modificaciones, trazaré un rápido recorrido por la historia del género, no sin vincular de manera más amplia el recurso en cuestión con los compromisos ideológicos que lo motivan, así como con los principios de preceptiva y de poética de los que emana y examinar, en consecuencia, los modos y las intenciones con que está reutilizado en los dos libros de Cervantes. La figura central será la del *autor*, tanto el *implícito* en su comportamiento textual, como el *ficticio*, en combinación con los demás elementos concomitantes.

Si acudimos a los antecedentes caballerescos remotos del *Quijote*, los *romans*<sup>1</sup> de Chrétien de Troyes del siglo XII, cuyos descendientes lejanos son los libros de caballerías españoles del siglo XVI, con el fin de bosquejar el papel del autor en la historia del género, obtenemos una imagen de *autor* que, en su función de organizar el material y ordenar la

---

<sup>1</sup> Uso aquí el término francés *roman* con el que desde sus orígenes se denomina el género y no *romance*, vertido del inglés por el traductor español del libro de Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*. Es por todos sabido que el término *romance* en castellano no tiene el mismo significado que en las lenguas mencionadas. Para las características históricas del género, sigo al mencionado autor.



estructura (*conjointure*), así como en la visión del mundo que plasma en el relato, en primera instancia, recibe materiales (*matiere*) recogidos de otras fuentes, los cuales, por la gracia que Dios le concede, interpreta y reelabora para darles sentido (*sen*). Además, tiene el poder de controlar y manipular la acción del relato con toda libertad, guiando a los personajes por medio de reglas de conducta preestablecidas y derivadas de un orden sobrenatural, del cual depende la lógica de la narración, así como la interacción misteriosa que, por medio de los símbolos y hechos maravillosos, se establece entre ese mundo espiritual y el mundo material en que se mueven los personajes, en un intento por "crear una analogía poética entre la caballería cortesana y el platonismo cristiano".<sup>2</sup>

En cuanto al tratamiento de los hechos narrados como sucesos históricos, recordemos que la *Historia regum Britanniae* (1136), de Geoffrey de Monmouth (Cfr. *supra*. cap. II, pp. 141-143), traducida del latín por el clérigo normando Wace con el título de *Roman de Brut* (1155) -una de las vías de transmisión de las leyendas célticas del rey Arturo y Tristán a los poetas de las cortes francesas-, confiere a la materia de Bretaña "la autoridad y el prestigio de la historia verdadera: el rey Arturo podía figurar en poemas y romances caballerescos al lado de Carlomagno y Alejandro como personaje histórico indiscutible."<sup>3</sup> Siendo Chrétien

---

<sup>2</sup> Edwin Williamson. *Op. cit.*, p. 63. Cfr. *Ibidem*, "El origen del romance caballeresco: el arte narrativo de Chrétien de Troyes", pp. 27-61. "Al organizar la narración -resume Williamson-, el autor de un romance puede desempeñar el papel de Dios o la providencia, estructurando la experiencia de los personajes a través de coincidencias, contratiempos, descubrimientos repentinos, *deus ex machina* y otros recursos y procedimientos que no necesitan ser psicológicamente admisibles ni representar el tiempo y el espacio de una manera verosímil. Lo que importa es el orden de la narración, y al entender ese orden, el héroe puede llevar a cabo su búsqueda y realizar su destino." *Ibidem*, pp. 56-57. Por su parte, Northop Frye sostiene que: "A menudo, detrás de un romance hay un dios que expresa su voluntad por medio de algún tipo de oráculo o profecía... Un dios de este tipo es claramente una proyección del propio autor, y como tal, está situado al margen de la acción." *The Secular Scripture*, Cambridge, Mass., y Londres, 1976, p. 107, citado en *Ibidem*, p. 57.

<sup>3</sup> Edwin Williamson. *Op. cit.*, p. 34. Por su parte, William Nelson duda que todos los lectores tomaran tales relatos como historias verdaderas. "[...] if the Middle Ages was in some respect more credulous than our own time it had its share of skeptics. Many accepted Geoffrey of Monmouth's

reelaborador de la materia de Bretaña en lengua francesa, sitúa necesariamente sus obras en un pasado remoto de ese lejano reino y, puesto que los hechos del rey Arturo y la Tabla Redonda eran tomados entonces como acontecimientos verdaderos, dicho autor no se sentía obligado a probar su veracidad histórica.<sup>4</sup>

El autor de los *romans* franceses del siglo XIII, en busca de un público más amplio no aristocrático, intenta también dilucidar el significado espiritual de la materia de Bretaña. Sin embargo, interesado en la ortodoxia y la claridad didáctica, se propone cristianizar, de manera más profunda, los elementos míticos del género, relacionándolos directamente con acontecimientos históricos de la vida de Cristo y organizándolos, no sin contradicciones, "según el modelo ortodoxo de la experiencia cristiana del pecado, castigo, arrepentimiento, expiación y salvación."<sup>5</sup>

Ahora, los incidentes de la historia son consecuencia directa de las acciones del caballero, por lo que "el significado simbólico y la experiencia histórica se identifican más estrechamente entre sí y la narración se lee más como una alegoría que como una crónica".<sup>6</sup> Por medio de la técnica estructural del *entrelacement*, se consigue una compleja relación de distintos temas y acciones, así como una vinculación entre la historia y la intención alegórica. Se logra, así, reducir a un esquema racional los símbolos enigmáticos

---

account of the King of Britain, but his near contemporary, William of Newburgh, denounced it as an outrageous lie." *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Story-teller*, p. 29.

<sup>4</sup> Cfr. Edwin Williamson. *Op. cit.*, pp.44 y 45. Williamson también señala que: "Es difícil saber hasta qué punto Chrétien y sus lectores creían literalmente estas maravillas." *Ibidem*, p.44.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 65. Las obras conocidas de este periodo son la trilogía en verso de Robert de Boron, *Joseph, Merlin* y la refundición llamada *Perceval-Didot*, así como el ciclo de la *Vulgata* o *Lancelot* en prosa, formado por el *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* y *La Mort Artu* y el de la *Post Vulgata* o *Roman du Graal*, en donde se completa "el proceso de racionalizar los mitos célticos en un sentido cristiano y presentarlos como si se tratara de una historia verídica [...]" Allí, "la miscelánea de *contes* bretones llega a formar por fin un todo coherente y se transforma en un impresionante espejo de la historia bajo la mirada de un Dios cristiano" *Ibidem*, pp. 66 y 67. Cfr. *Ibidem*, "Alegoría e historia en los romances franceses en prosa", pp. 63 y ss

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 68.

de los mitos celtas y dotarlos de una intención didáctica. La estética del descubrimiento simbólico de Chrétien es sustituida, entonces, por "una estética del descubrimiento alegórico, en la que la superficie de la acción, extraña en un principio, es como un velo que periódicamente se retira para revelar un orden de verdades cristianas conocidas."<sup>7</sup>

No obstante, la posibilidad de encontrar vínculos alegóricos entre la tradición artúrica y el saber cristiano estimula la fantasía de los autores para concebir situaciones maravillosas, cuya presencia, al tiempo que distancia la narración de la verosimilitud, provoca una contradicción interna en el relato, dada su pretensión de autenticidad histórica. De este modo, la crónica y la alegoría coexisten en una relación paradójica. Se hace necesaria y se consagra, así, la convención genérica de un autor, unos documentos y una traducción ficticios que den validez histórica a los hechos y a los héroes que en ellos participan, así como a los testigos presenciales. En la *Queste de la Vulgata*, por ejemplo, al final, los escribanos del rey Arturo toman nota del relato de Bors sobre las aventuras del Santo Grial que éste había presenciado; "el documento se archivó en la biblioteca de Salisbury, en donde lo sacó el maestro Walter Map para escribir su libro sobre el Santo Grial para honra de su señor, el rey Enrique, el cual hizo traducir la historia del latín al francés."<sup>8</sup>

Así pues, el narrador medieval -ya fuera de leyendas de santos o de las materias de Troya, de Francia o de Bretaña-, comprometido con una pretendida veracidad histórica y con

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>8</sup> Según la traducción inglesa *The Quest of the Holly Grail*, trad. M Matarasso, Penguin, Harmondsworth, 1969, p. 284, citado en *Ibidem*, pp. 70-71. William Nelson explica las posibles razones históricas para la emergencia de este fenómeno: "The apocryphal tales created a substantial precedent for a kind of imaginative literature which was presented not as fiction but as documented history. A great mass of medieval narrative, both religious and secular, is in this quasi-historical mode. From late classical times and throughout the Middle Ages, storytellers assert, often with great energy and circumstance, that their narratives are historically true, based on the most reliable of authorities." *Op. cit.*, p. 22.

más marcada y al final estallará en una profunda crisis de autoridad dentro de la propia narración."<sup>11</sup>

La cuestión de la verdad en la narrativa se hace presente a partir del prefacio general a los cuatro libros del *Amadís* y al *Esplandián*.<sup>12</sup> Montalvo opone a los escritos históricos, "las historias fengidas", que han de ser llamadas "más por nombre de patrañas que de crónicas". Sin embargo, la lección didáctica es situada por encima de la veracidad histórica, ya que para el autor del prólogo sólo tienen valor los relatos que sirven de ejemplo moral o que contienen verdades trascendentes. De esta forma, la contradicción entre *crónica* y *patraña* queda sin ser resuelta de manera convincente. Para Montalvo, su autoridad en la obra depende por completo de su fe en las enseñanzas de la Iglesia, única fuente incuestionable de la verdad. Asimismo, como propagandista de las Cruzadas de los Reyes Católicos contra los moros, se inclina a hacer uso de elementos fantásticos con fines alegóricos, mismos que se ve precisado a certificar como supuestos acontecimientos históricos, por medio de variadas técnicas, o bien, a acudir a la intervención divina para justificarlos. "De este modo -señala Williamson-, se recurre a la ideología religiosa para solucionar dificultades esencialmente estéticas."<sup>13</sup>

Asimismo, el maestro Elisabad, uno de los personajes de los libros anteriores, a quien de manera apócrifa se atribuye la autoría del *Esplandián* (Cfr. *supra*, cap. IV, pp. 201-202), es introducido, según Williamson, "como un supremo recurso de corroboración, un extraordinario testigo presencial capaz de representar el papel de todos los narradores e

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 86 y 87. Cfr. *Ibidem*, "La estructura del *Amadís de Gaula*, pp. 72 y ss e "Historia y ficción en el *Amadís* y en el *Esplandián*", pp. 87 y ss.

<sup>12</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, pp. 219-225.

<sup>13</sup> Edwin Williamson. *Op. cit.*, p. 93.

informadores previos. Montalvo, el verdadero autor, desaparece tras el personaje narrativo de Elisabad [...] Y si "este recurso va dirigido a intensificar aún más la apariencia de historicidad, y gracias a ello, la autoridad moral del texto"<sup>14</sup>, el mismo dispositivo en la pluma de Cervantes -por su parte, parapetado tras Cide Hamete Benengeli-, dará un giro de ciento ochenta grados al buscar y conseguir, gracias al distanciamiento irónico -ausente en Montalvo-, justamente lo opuesto.

El papel de testigo presencial conferido a Elisabad por el rey Lisuarte para que "pusiese en escrito" todo lo acaecido a Esplandián, subterfugio que procura dotar al libro de veracidad histórica, respaldada, además, por la potestad regia, encuentra tropiezos, sin embargo, por la dificultad que entraña que un personaje, a la vez "autor" de una obra tan prolífica en incidentes, se encuentre presente en todos ellos. En resumen, por medio de éste y los demás procedimientos mencionados, Montalvo busca ocultar la naturaleza ficticia de su relato, asegurar la historicidad de los acontecimientos -aun los fantásticos-, así como esconder y apoyar su autoridad en instancias superiores: el rey -a pesar de ser, a su vez, un personaje ficticio más-, la Iglesia y hasta el mismo Dios.

El dispositivo en cuestión prolonga su vida en varias obras del Renacimiento. Sin embargo, algunos escritores lo explotan ya de una manera consciente e intencionadamente irónica. Ariosto, por ejemplo, en el *Orlando furioso* (1516, 1532), acude al Arzobispo Turpin para que atestigüe como verdaderas las aventuras de Orlando y Ruggiero. No obstante, la ironía que permea el poema descalifica cualquier posibilidad de que el relato sea tomado como historia verdadera. La *Utopía* (1518) de Tomás Moro pretende ser un relato de viaje, en el cual, los nombres griegos usados para denominar la geografía -*Utopía*, *Anydrus*, etc.-

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 94.

engañan sólo a los ignorantes. La crónica del gigante Gargantúa (1532) supuestamente fue encontrada por Jean Audeau en una tumba. Sin embargo, la descripción del documento contiene tal carga de ironía y sentido del humor que su autenticidad histórica no puede ser tomada en serio.<sup>15</sup>

Ciertamente, Cervantes no es el primero en aprovecharse del artificio heredado con intenciones lúdicas o irónicas. Pero él dará un paso adelante al confrontar el mundo caballeresco del hidalgo -posible ya sólo en la mente de un loco- con la realidad histórico-social de finales del siglo XVI, momento en que las discusiones de preceptiva y poética, gracias a la divulgación en Europa de los principios de la *Poética* de Aristóteles, han incorporado asuntos que dejarán atrás los usos narrativos medievales. La atención estará puesta ahora en la naturaleza y el valor de la poesía o literatura de imaginación, así como en la diferencia entre la historia -alimentada por los hechos ocurridos en la realidad (*res gestae*)- y la ficción -si bien, con la posibilidad de aceptar esos hechos, sustentada básicamente en la sensibilidad artística del escritor-. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que tanto del propio *Quijote*, como de la polémica que se produjo entre los teóricos del Renacimiento, se desprende que "la relación entre historia y poesía era ciertamente más compleja que lo que pudiera hacer suponer la simple afirmación de su dicotomía."<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. William Nelson. *Op. cit.*, pp. 31-32. El mismo autor agrega que: "Despite the mockery of such sophisticated uses the practice of false documentation does not die out, as the prefaces of Aphra Behn, Defoe, Richardson, and countless others amply testify. Yet some storytellers, or perhaps the tellers of some kinds of story, become willing to admit that their tells may not be true." *Ibidem*, p. 33. En el mundo hispánico es famosa la discusión entre Pedro de Rhua y Antonio de Guevara en torno a las fuentes -apócrifas- del *Libro del Emperador Marco Aurelio*, escrito por el último. Cfr. *Ibidem*, pp. 35-36. Asimismo, la *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Albucácum Tárit*." (1a. parte 1592, 2a. parte 1600) de Miguel de Luna, es una falsa historia. (Cfr. *supra*, cap. V, p. 251, nota 40.) Para una amplia discusión y prolija documentación sobre el asunto, véase el capítulo "From Fraud to Fiction", pp. 11-37, en *Ibidem*.

<sup>16</sup> Edward C. Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 275-276. En el capítulo intitulado "La verdad de los hechos", este autor da cuenta del proceso de diferenciación entre verdad y ficción que empezó a producirse a principios del siglo XVI. *Op. cit.*, pp. 255 y ss.

En tanto que los historiadores se muestran cada vez más preocupados por la autenticidad de sus fuentes y construyen una noción de la historia en la que se niegan las licencias que sus antecesores clásicos se otorgaban de inventar discursos y descripciones de los hechos, que sospechan de las tradiciones por venerables que hubieran sido y rechazan la composición artística, puesto que se aleja de la verdad desnuda,<sup>17</sup> los narradores de ficción, por su parte, tienen ahora la libertad de relatar eventos del pasado como si fueran históricos, sin pretender que realmente hubieran sucedido y presentarlos, en cambio, como producto de su imaginación. Para el autor del *Quijote* -nos advierte Riley-, "los problemas del novelista son tanto los del historiador como los del poeta que escribe una epopeya en prosa"<sup>18</sup> De este modo, el principio aristotélico de la verosimilitud<sup>19</sup> -distinto, aunque no opuesto, al de la veracidad histórica- adquiere vigencia, junto con otros preceptos de la poética clásica, en la narrativa renacentista de ficción gracias a los trabajos de traductores, críticos y teóricos que los difunden en Europa. "Most [Italian] critics -apunta Weinberg- believe that the object [of imitation] must be a true one if credibility is to result, that verisimilitude is a kind of second-best truth."<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Cfr. William Nelson. *Op. cit.*, p. 41. Véase asimismo, el capítulo "The Difference Between Fiction and History", pp. 38-55, en *Ibidem*. En el inciso intitulado "El autor falaz de una historia sospechosa" correspondiente al capítulo V del presente trabajo, adelantamos algunos asuntos relacionados con estos temas. (Cfr. *supra*, pp. 252-255).

<sup>18</sup> Edward C. Riley. *Op. cit.*, p. 241.

<sup>19</sup> "Después de la divulgación de la *Poética* -comenta Riley-, las novelas de caballerías se consideraron falsas en un doble sentido: desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir." *Ibidem*, p. 263.

<sup>20</sup> Bernard Weinberg. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1961, tomo I, p. 633, citado en *Ibidem*, p. 52. La *Poética* de Aristóteles era conocida en Italia en los inicios del siglo XVI. Hacia 1555 se había completado el proceso de unir sus principios con los de la *Ars poetica* de Horacio. Aunque en España no se hizo ninguna traducción de la *Poética* antes de 1626, Alonso López Finciano propagó su doctrina a partir de 1596 con la publicación de su diálogo *Filosofía antigua poética*. El fundamento de la teoría cervantina se sustenta en ideas aristotélicas, horacianas y platónicas. Cfr. Edward C. Riley. *Op. cit.*, pp. 17, 18 y 24.

Poco a poco, los poetas -incluidos los narradores en prosa- se ven liberados de las acusaciones de traición a la verdad y, por lo mismo, de mentir. Con todo, el problema de defender moralmente su trabajo, se vuelve más agudo en una época en la cual los fines de la ficción narrativa son materia de gran polémica. Por un lado, aún es considerada una pérdida de tiempo, vana, infantil, fútil, frívola, y, por otro, placentera, recreativa y de solaz.<sup>21</sup> Sus defensoras encuentran en la recreación un fin valioso, ya que el ser humano, incapaz de mantener una labor ininterrumpida, requiere de esparcimiento. Por ello -piensan-, resulta más sano que las personas ocupen su tiempo libre en diversiones inocentes y ejemplares y no en ocupaciones pecaminosas. Quienes escriben libros imaginativos, sin embargo, aún se sienten obligados a justificar su trabajo, por lo que, en esas obras es frecuente el empleo de fórmulas de excusa y súplica de indulgencia al lector.<sup>22</sup>

No es gratuita ni azarosa, entonces, puesto que se explica a la luz de la mencionada polémica, la invocación al "Desocupado lector", con que inicia el prólogo al *Quijote* de 1605. Tales palabras, las primeras que el autor dirige al lector, dejan clara la intención recreativa que se desprende de la naturaleza ficticia de la *historia* que ese prólogo introduce (Cfr. *supra*, cap. II, p. 103. De igual modo, las expresiones de humildad referidas tanto al autor como a su obra, presentes en el mismo, se entienden también como un gesto relacionado

---

<sup>21</sup> "time wasting, vain, childish, trifling, frivolous, delightful, recreative, and 'solacious'", según los calificativos que recoge William Nelson. *Op. cit.*, p. 56. Para el debate sobre el valor moral de la literatura de ficción, véase asimismo, el capítulo "Fiction as Play", en *Ibidem*, pp. 56-72

<sup>22</sup> William Nelson proporciona una explicación histórica a la reticencia renacentista de aceptar la prosa de ficción: "Poets and dramatists had a great classical body of fiction for precedent; those who wrote stories in prose did not. The notable examples of classical prose are historical, philosophic, rhetorical, or didactic; ancient prose fiction familiar to Renaissance writers is represented by only a scattering of very various works, none of them of the stature of the *Aeneid* and most subject to the accusation of frivolity: the Greek romances, Xenophon's *Cyropedia*, Lucian's *True History*, the Aesopic fables, Apuleius's *Golden Ass*, the *Satyricon* of Petronius Arbiter. Since rhyme was proverbially alternative to reason and poetry the father of lies, prose should naturally be the vehicle of rationality and truth, a medium for instruction and for informing the present of what had transpired in the past." *Ibidem*, pp. 98-99.



con el requerimiento de vindicar la vocación y el derecho -reconocidos allí -además- como propios del lector- de optar por la literatura imaginativa. Utilizados en un texto de esta índole, los artificios con los que el género caballeresco buscó acreditar los relatos como verdaderos, se asimilan a la naturaleza ficticia del libro en su conjunto. Es así que la relación entre autor y lector se ve transformada. El primero ahora confía y ejercita con mayor libertad sus capacidades imaginativas y su poder de invención. Tiene la prerrogativa de contar una historia como si fuera verdadera con una nueva actitud moral en relación con la pretendida falsedad existente en el arte, dado que la verosimilitud -la facultad de lo posible, ya no la engañosa historicidad- es hoy el nuevo pacto de lectura. Gracias a dicha categoría aristotélica, las alas de la imaginación creadora podrán soltar las amarras que aún las atan con el dictado de la *verdad* histórica. En adelante, el valor de los relatos residirá en la verdad poética que puedan alcanzar. Cervantes, oteando desde las cimas conquistadas por algunos de sus antecesores, contribuyó sobre manera a liberar muchas de las ataduras. Sin embargo, todavía se conserva la instrucción junto con el entretenimiento, como "las dos funciones gemelas tradicionalmente adscritas a la poesía [...] y las cualidades a ellas asociadas [...], la utilidad y el deleite."<sup>23</sup> El bachiller Carrasco, al referirse a la historia que circula, destacará, en dos ocasiones (II,3,59 y II,3,64), el valor de la segunda, además de la ejemplaridad (*Cfr. supra*, cap. VII, pp. 300 y 309-310).

Del mismo modo que la verosimilitud, la *inventio*, así como la *imitatio*, conceptos rescatados de la retórica clásica por el humanismo renacentista, adquieren carta de ciudadanía y se convierten en parte de los pilares sobre los que se sustentan, por un lado, la facultad creadora de los poetas y, por otro, la imitación de la naturaleza, así como de los

---

<sup>23</sup> Edward C. Riley. *Op. cit.*, p. 135.

modelos de la antigüedad clásica. En la teoría literaria del siglo XVII -según Riley-, no se hacía una distinción clara entre imitación e invención -"l'imitazione e l'invencione sono una cosa stessa quanto a la favola"- asevera Torcuato Tasso.<sup>24</sup> Por la última se entiende

[...] primariamente el hallazgo de material [...] Sin embargo, como la invención no significa dejarse llevar por la fantasía desbordada, sino más bien la "excogitatio rerum verarum aut veri similibus", es natural que se requiera cierto ejercicio de discriminación intelectual.<sup>25</sup>

En el prólogo al *Quijote* I, el autor manifiesto se refiere a la invención y a otros conceptos asociados como supuestas carencias de su *leyenda*, causadas unas por ausencia de imaginación creadora -"seca como un esparto, ajena de invención"-; otra por defecto de elocución -"menguada de estilo"- y las demás, por insuficiencia de conocimientos -"pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina"- (I,Pról.,52), las cuales, en conjunto, no son más que transgresiones a las exigencias de la retórica neorristotélica. Sabemos que en dicho prólogo, la imitación servil a los clásicos se vuelve objeto de burla y la imitación a los modelos y recursos caballerescos se ejercita allí y en el cuerpo del relato, de manera paródica. En consecuencia, uno y otro tipo de imitación están supeditados al principio de la invención -imaginativa o intelectual-, facultad que ahora forma parte básica del caudal del naciente género narrativo que, con el *Quijote*, se está orientando hacia nuevas directrices.

Como resultado de la creciente confianza y el ejercicio de las propias capacidades creativas, cuyo sustento son los conceptos de verosimilitud e invención, arriba señalados, surge una nueva imagen de creador, el cual ya no está obligado, como los autores del

---

<sup>24</sup> Torcuato Tasso. *Apología in difesa della sua "Gerusalemme"*, *Opere*, IV, 185, citado en *Ibidem*, p. 101.

<sup>25</sup> William. C. Riley. *Op. cit.*, pp. 101-102. La cita en latín proviene de *Incerti Auctoris Rhetorica ad Herennium*, trad. de Caplan, Loeb CI, libro I, II, 3.

*roman* y de los libros caballerescos, a mantener un precario equilibrio entre su propia fantasía y la verdad instituida -ya fuera doctrinal, de comprobación histórica o de preceptiva genérica-.<sup>26</sup> Ante la tensa e ineludible construcción de un autor sometido a los dictados de alguna instancia superior y trascendente -intermediario de la deidad, si no Dios mismo-, en cuya autoridad se sustenta la del autor, ahora son la intención -a la cual se refiere el *amigo gracioso y bien entendido* en el prólogo- y la conciencia artística del escritor las que conciben, organizan y vigilan el universo ficticio. Frente a las certezas incuestionables, al sometimiento al orden establecido y a los sentidos unívocos de aquellos relatos, se erigen los poderes de la imaginación y la razón, así como la distancia crítica, la capacidad lúdica e irónica, la pluralidad de perspectivas... Como alternativa a las incongruentes relaciones entre historia y ficción y al obligado disimulo de la naturaleza imaginativa de los relatos, se proponen la parodia de tales recursos fraudulentos y su uso conscientemente *engañoso*, las constantes referencias del texto a sí mismo y el desnudamiento del proceso de creación

Y, como resultado de lo anterior, la instancia autorial ha sido capaz de desdoblarse, ficcionalizarse y contemplarse a sí misma en el acto creativo -fenómenos que se producen bajo la mirada del lector en el prólogo de 1605 y se reproducen gracias a la intervención de los múltiples autores que colaboran en la *historia*, así como a la irrupción del primer libro en la diégesis del segundo-, nos encontramos, en consecuencia, ante una nueva noción de la institución autorial, la de un sujeto divisible y dividido, múltiple y contradictorio, presente y a la vez distante de su creación y, por tanto, lejano de aquella imagen al mismo tiempo monolítica, ambigua e ingenua que, por subordinación a reglamentos autoritarios impuestos

---

<sup>26</sup> Ello no significa que Cervantes y los escritores de la época hayan desechado o negado este tipo de verdades. Sin embargo, su autoridad en la obra no depende de la aplicación mecánica de las mismas.

apriorísticamente a su creación, estaba impedida para hacerse cargo de las falsedades y contradicciones en las que incurría.<sup>27</sup>

Así, al considerar las diversas funciones que el autor de los géneros narrativos afines va adoptando durante la Edad Media y el Renacimiento, nos hemos podido percatar del itinerario que en manos de Cervantes cumple el complejo de autores, intermediarios e historias. El dispositivo autorial de los libros de caballerías, transformados su intención y su significado bajo la influencia de las poéticas neor aristotélicas renacentistas, en el *Quijote* -con mayor claridad en el de 1615- se convertirá, además, en un artificio conscientemente barroco. Como un primer reconocimiento de este tránsito, baste cotejar los nuevos comportamientos del sujeto-autor, arriba descritos, así como el uso del mencionado recurso, con las observaciones que hace Severo Sarduy sobre las características del lenguaje barroco:

[...] vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda utilidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego.<sup>28</sup>

Del mismo modo, parece pertinente asociar ahora los avatares del sujeto-autor con el cambio por el que atraviesa el conocimiento cosmológico y las resonancias simbólicas que tal transformación tendrá en la cultura y, de esta forma, considerar la crisis del orden cósmico como una metáfora de la crisis del sujeto. Me valdré, nuevamente, de la manera como lo expone Sarduy: "El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de lo

---

<sup>27</sup> "Para Cervantes -escribe Riley- el autor era la persona más responsable de todas. [...] Una novela es un asunto de orden privado en mayor medida que lo es una obra teatral, y por eso fue con el lector individual con quien Cervantes [...] estableció esos lazos de simpatía en los que nunca ha sido igualado." *Op. cit.*, p. 185.

<sup>28</sup> Severo Sarduy. *Barroco*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974, p. 52.

que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural, paso de lo clásico a lo barroco [...]”<sup>29</sup> Será, pues, en ese pasaje -el del “centro único, irradiante, luminoso y paternal”<sup>30</sup> del círculo que cede el paso al doble centro, el centro en exilio de la elipse- donde deban inscribirse los accidentes del desdoblamiento, la ficcionalización y la autocontemplación que experimenta la instancia autorial a partir del prólogo al *Quijote* de 1605.

Con el fin de observar las formas como se dan las multiplicaciones y mutaciones -el trazo alrededor de lo plural- que sufre el sujeto-autor -anteriormente trazado alrededor del Uno- a lo largo de los dos *Quijotes*, intentaremos, en un último recorrido, definir el tipo de relación que establecen los varios autores entre sí. Los autores del prólogo de 1605 -el manifiesto y el amigo- forman un contrapunto de voces cuya concordancia resuelve la dificultad de la escritura del texto preliminar en cuestión. En el cuerpo de la narración, si bien el autor castellano y el árabe -cuyas historias se empalman en el primer libro para dar continuidad al relato- están relacionados por yuxtaposición, a partir del surgimiento del segundo autor -quien cumple el papel de enlace-, se origina un vínculo antagónico entre éste y el autor árabe, dada la desconfianza que, como heraldo de la visión cristiana -misma que implica al lector-, le despierta la palabra del historiador árabe, así como la del traductor morisco. Sin embargo, el enfrentamiento entre dichas autoridades textuales no trasciende al universo

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 19, nota 5. (Las cursivas son del autor.) Por su parte, Edward C. Riley informa que: “La primera parte del *Quijote* apareció el mismo año en que Bacon publicaba *The Advancement of Learning* y en que Kepler acababa de terminar su *Astronomía nova*. [Esta obra aparece publicada en 1609, o sea, entre las dos partes del *Quijote*.] En tiempos de Cervantes, el acontecimiento que había de tener más importantes consecuencias era el nacimiento de la ciencia, y la característica predominante del pensamiento europeo en los primeros años del siglo XVII fue su ambivalencia ideológica. El universo medieval comenzaba a declinar; su centro había sido desplazado y ahora giraba alrededor del sol.” *Op. cit.*, p. 343.

<sup>30</sup> Severo Sarduy. *Op. cit.*, p. 56. Véanse los capítulos “La cosmología antes del barroco” y “La cosmología barroca: Kepler”, en *Ibidem*, pp.23-83.

representado en la ficción. A pesar de la suspicacia sembrada por el *segundo autor* en el ánimo del lector, la narración fluye sin tropiezos. Con todo, el autor árabe y *su* historia son poéticamente confiables, gracias a un auténtico sentido de verosimilitud que emana del relato y que no es más que el legítimo acuerdo sobre el cual gravitan el autor y el lector *implícitos*. De este modo, tanto las pruebas iniciales como la posterior sospecha de veracidad histórica se vuelven un *divertimento* sostenido por los diversos colaboradores para el disfrute del lector. En cuanto a las funciones crítica y caballeresca que desempeña el narrador, lejos de ser antitéticas son complementarias, dado que su visión jánica es obligada a causa de las discrepancias en las interpretaciones de la realidad que tienen lugar entre los personajes y el caballero andante.

En el segundo libro, además de que se multiplican las posibilidades del dispositivo autorial, del que se hace un empleo autoparódico, el enfrentamiento entre los sujetos autoriales emerge a la superficie del relato y alcanza la conciencia de los protagonistas. Allí, el autor árabe, así como la *historia* -ambos ya en el dominio de la opinión pública-, serán enjuiciados tanto por los implicados, como por otros personajes. Lo sobresaliente de la confrontación reside en que el autor real -Cervantes mismo- no sólo permite, sino que provoca una crítica al historiador arábigo y a *su historia*, expresada en boca de los personajes y en el terreno mismo en que, habitado por éstos, aquél ha delegado la autoría a Benengeli. De este modo, el enfrentamiento, frontal, se produce entre el autor real y el ficticio -como se sabe, máscara del primero-, lo que significa que la confrontación es protagonizada por el propio escritor consigo mismo. En esta segunda parte, la *historia* es invadida por las presencias autoriales y se convierte, así, en el espejo en el cual se reflejan

las imágenes de los sujetos entre los que se fracciona la autoridad textual, el espacio en el cual, los mismos establecen relaciones entre sí, haciéndose eco unos a otros.

Antes de terminar, y puesto que de duplicaciones se trata, me valdré una vez más de un comentario de Sarduy, en el cual destaca la manera como coexisten las dos culturas, los dos credos antagónicos -el islamismo y el cristianismo- en la estructura especular de la obra cervantina, en una de las ya proverbiales comparaciones que algunos críticos han hecho entre el *Quijote* y el famoso lienzo de Velázquez:

*El Quijote se encuentra en el Quijote -como Las Meninas en Las Meninas- vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular, el Islam y sus "embelecadores, falsarios y quimeristas" son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España*<sup>31</sup>

La imagen del espejo que engendra el doble, por medio de la cual se construye el *Quijote*, puede ser ampliada para dar cabida a otras estructuras en las que se manifiesta la duplicidad de distinta manera en las dos partes de la obra. El texto castellano visible -dice Sarduy-, al que tiene acceso el lector, encierra un doble en árabe, su reverso, oculto a los ojos de quien lee. (Descubrimos aquí la presencia del doble centro de la elipsis, uno de los cuales se encuentra oculto).<sup>32</sup> Podemos reconocer esta misma imagen especular en el desdoblamiento del autor del prólogo de 1605 quien, igual que Velázquez en *Las Meninas*, se representa a sí mismo en el acto de escribir. De igual forma, en la primera parte, así como en el prólogo, la lectura de documentos efectuada por el autor-narrador inicial con el fin de componer la historia de don Quijote, supone un número de textos encubiertos detrás de la

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 80. (Los subrayados son del autor.)

<sup>32</sup> La elipse -comenta Sarduy- "opone a ese foco visible [el centro del círculo] otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente." *Ibidem*, p. 56.

versión terminada, de los cuales el lector ignora el verdadero contenido: palimpsesto, punto ciego y perturbador que vuelve problemáticas las certezas de y sobre la *historia* que emerge a la superficie. (Casi *-avant la lettre-* la metáfora freudiana del *iceberg* para representar el inconsciente que, por añadidura, está estructurado por capas y capas de lenguaje que nos preceden; múltiples historias que nos cuentan y nos contamos a nosotros mismos.) De allí también las fluctuaciones de la crítica -incluida la presente- en cuanto a la identidad del autor inicial y la relación que guarda con la *historia* de Cide Hamete Benengeli.

...En el *Quijote* de 1615, la *historia*, el autor, los lectores y el público reales cuentan con un doble ficticio. De tales dobles, sin embargo, el único cuyo reflejo se origina en un objeto de la realidad -palpable y plenamente identificable- es el libro que narra la historia de los andantes manchegos, puesto que, en efecto, se trata de la primera parte que circula tiempo atrás, misma que todo lector puede identificar como tal, debido a que tiene noticia de su existencia. En torno a este objeto proveniente de la realidad -igual que el puñal de Ramón de Hoces, el Sevillano, del que supone Sancho es el mismo con el que Montesinos extrajo el corazón de Durandarte-, se organizan los demás elementos del conjunto -el autor, los lectores y el público, incluida la opinión crítica- que, si bien, forman parte del universo de la ficción, son imágenes en las que pueden contemplarse los correspondientes sujetos reales. (De tales invasiones de planos, que se vuelven bastante inquietantes por el trastorno de naturalezas que implican -dicho sea de paso-, se ha ocupado Borges, tanto en sus comentarios a la obra cervantina, como en sus relatos de ficción).

Es de este modo que el *Quijote* de 1605 se introduce en el universo ficticio del segundo libro con su enorme repertorio de recursos y, al encontrar allí un espejo en el cual reflejarse, puede verse con suficiente objetividad y emitir un juicio crítico sobre sí mismo para



reconocer y enmendar errores y conseguir magnificar el potencial de sus propias virtudes.

Por su cuenta, la misma segunda parte -sin detenerse en el goce que procura al lector- manifiesta su conciencia autocrítica cuando considera apócrifas las ponderadas palabras que emite Sancho Panza en la conversación a solas con su mujer.

Este sería -creo- el sentido de la lectura atenta, a la vez crítica y amorosa, así como la lección de vida que nos lega -no sin coquetería, no sin humildad- el genio del inmenso lector Miguel de Cervantes. A partir de esta imagen, podemos permitirnos parafrasear al escritor cubano antes de poner el punto final:

El *Quijote* se encuentra en el *Quijote* -como *Las Meninas* en *Las Meninas*- vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, vemos su reverso: imperfecto; su propia conciencia crítica, lectora de lo que tiende a ocultarse, subvierte las miradas autocomplacientes y se vuelve su imagen especular; el *Quijote* espurio y sus "embelecadores, falsarios y quimeristas", ausentes de todo sentido autocrítico, son también el reverso, su propio otro, el bastidor de la obra magnífica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, John Jay. "The Narrators, the Reader and Don Quijote", *Modern Language Notes*, 91, 1976.
- ALVAREZ AMELL, Diana. "El arte y la naturaleza: el espacio de la creación en el prólogo de *Don Quijote*", en Giuseppe Grilli (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annulli. Sezione Romanza*, XXXVII-2, 1995, pp. 269-274.
- ARISTÓTELES. *El arte poética*, 10. ed., México: Espasa-Calpe, 1990.
- ASTRANA MARIN, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, ts 3 y 5, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1951.
- AUERBACH, Erich. *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, trans. from the German by Ralph Manheim, Foreword by Jan M. Ziolkowsky, Princeton: Princeton University Press, 1993, (1958).
- . *Lenguaje literario y público en la Baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969.
- AVALLE ARCE, J. B. "Las voces del narrador", *Insula*, 538, 1991, pp. 4-6.
- AVELLANEDA, Alonso F. de. *Quijote*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, (Colección Austral).
- AYALA FLORES, Óscar. "Elementos de prólogo picaresco en el prólogo I al *Quijote*", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 nov-1-2 dic., 1988), Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 187-192.
- BAJTIN, Mijail M. *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1982, (Lingüística y teoría literaria), (1979).
- . *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989, (Teoría y Crítica Literaria), (1975).
- BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Ed. Tiempo Nuevo, 1974, (Col. Comunicaciones), (1970).
- . *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, 5a. ed., México: Siglo XXI, 1981, (1966).
- . *El placer del texto*, trad. Nicolás Rosa, 3a. ed., México: Siglo XXI, 1980, (1973).
- BARTO, Philip S. "The Subterranean Grail Paradise of Cervantes", *Publications of the Modern Language Asociaton of America*, 38, 1923, pp. 401-411.
- BEAUMATIN, Eric. "De nombres y supuestos: raíces exegéticas y folklóricas de una cervantística amena en Maurice Molho", ponencia inédita leída en el Primer Convivio de Locos Amenos, Menorca, 20-25 de octubre de 1997.
- BELL, Audrey. "Cervantes and the Renaissance", *Hispanic Review*, 1934, pp. 87-101
- . *Cervantes*, Oklahoma: Norman, 1947.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., México: Porrúa, 1997
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Buenos Aires: Paidós, 1969, (Letras Mayúsculas).
- BOHIGAS, Pedro. "Los libros de caballerías en el siglo XVI", en Guillermo Díaz Plaja (ed.). *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. II, Barcelona: Barna, 1951, pp. 213-236.
- . *El libro español. Ensayo histórico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1962.
- BONILLA SAN MARTIN, Adolfo. "¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?", en *Cervantes y su obra*, Madrid: Francisco Beltrán Editor, 1916, pp. 163-184.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Prólogo a la primera edición, en *Obras completas* (1923-1949), t. I, 18a. impresión, Buenos Aires: Emecé, 1989.

- "Magias parciales del Quijote", en *Otras inquisiciones. Obras completas (1952-1972)*, t. II, 18a. impresión, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, pp. 45-47.
- "Del culto de los libros", en *Otras inquisiciones. Obras completas (1952-1972)*, t. II, 18a. impresión, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, pp. 91-94.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago, 1961.
- BURKE, Peter. *El Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1993, (1987).
- CALABRO, Giovanna. "Cervantes, Avellaneda y Don Quijote", *Anales Cervantinos*, XXV-VI, 1987-1988, pp. 87-100.
- CANAVAGGIO, Jean. "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", *Anales cervantinos*, 7, 1958, pp. 13-107.
- "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Philology*, 2, 1977, pp. 35-44.
- *Cervantes*, translated from the French by J. R. Jones, New York: W. W. Norton, 1990, (1986).
- CARILLA, Emilio. *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*, Marid: Gredos, 1983, (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 332).
- CASTRO, Américo. *Hacia Cervantes*, 3a. ed., Madrid: Taurus, 1966.
- *El pensamiento de Cervantes*, Anejo VI de la RFE, Madrid, 1925.
- *El pensamiento de Cervantes*, 2a. ed., Barcelona: Noguer, 1973.
- *Cervantes y los casticismos españoles*, nota preliminar Paulino Garagorri, Madrid: Alianza/Alfaguara, 1974, (El Libro de Bolsillo, Sección: Literatura).
- Cervantes. Cultura literaria*. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*, Madrid: Espasa-Calpe, 1922, (Colección Universal, 25).
- *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- *La Galatea*, ed., intr. y notas Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial, 1997, (Cervantes Completo, 1).
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1930, (Colección Universal, 23-24).
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Justo García Soriano y Justo García Morales, 12a. ed., Madrid: Aguilar, 1981.
- *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, intr. John J. Allen, 7a. ed., Madrid: Cátedra, 1985, (Letras Hispánicas).
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 vols., ed., intr., notas y bibliograf. Luis Andrés Murillo, 5a. ed., Madrid: Castalia, 1991.
- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, estudio preliminar Sergio Fernández, México: Trillas, 1993, (La linterna mágica).
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, 13a. ed., Barcelona: Juventud, 1995.
- *Novelas ejemplares*, Madrid: Espasa-Calpe, 1935, (Colección Universal, 21).
- *Novelas ejemplares*, Madrid: Ramón Sopena, 1958, (Biblioteca Hispania).
- *Novelas ejemplares*, intr. Luis Rius, 2 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, (Colección Nuestros Clásicos. Serie de Literatura).
- *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, 2 vols., México: REI, 1988.

- *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1921, (Colección Universal, 26-27).
- *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ed. pról. y notas Agustín Blánquez, 2 vols., Barcelona: Iberia, 1966, t. 1.
- *Teatro*, ed., intr. y notas Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona: Planeta, 1987.
- *Viaje del Parnaso*, Madrid: Espasa-Calpe, 1922, (Colección Universal, 25).
- *Viaje del Parnaso*, ed., intr. y notas Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza Editorial, 1997, (Cervantes Completo, 12).
- *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid: Espasa-Calpe, 1935, (Colección Universal, 22).
- *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed., intr. y notas Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1969.
- CHARTIER, Roger (dir.). *AA. VV. Pratiques de la lecture*, Paris: Rivages, 1985.
- "Las prácticas de lo escrito", en Philippe Ariès y George Duby (dirs.). *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, trad. del francés Ma. Concepción Martín Montero, 1a. reimpr., Madrid: Taurus, 1992, [1985].
- *Sociedad y escritura en la edad moderna*, trad. Paloma Villegas y Ana García Bergua, México: Instituto Mora, 1995, [1987].
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1988.
- CHEVALIER, Maxime. "Sur le public du roman de chevalerie", Institut d'études ibériques et ibero-américaines de l'Université de Bordeaux, 1968.
- *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976
- CHEVREL, Yves. "Los estudios de recepción", en Pierre Brunel e Yves Chevrel (comps.). *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 1994, pp.148-185, [1989].
- CLOSE, Anthony. "Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2, 1990, pp. 493-512.
- COBARRUVIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua*, México: Turner, 1984.
- CORTAZAR, Celina S. de. "El Quijote, parodia antihumanista", *Anales Cervantinos*, XXII, Madrid, 1984, pp. 59-75.
- COTARELO VALLEDOR, Armando. *Cervantes lector*, Madrid: Instituto de España, 1943.
- CROCE. Benedetto Croce. *Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, 4a. ed., Bari: Laterza, 1949.
- CROCKER G., Lester. "Don Quijote. Epic of frustration", *Romanic Review*, 42, 1951, pp. 178-188.
- DASENBROOK, R. W.(ed.). *Literary Theory After Davidson*, Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 294-308.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, trad. del francés Horacio A. Maniglia, Buenos Aires: Librairie Hachette, 1964.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti, 4a. ed., México: Siglo XXI, 1986, [1967].
- "Sémiologie et grammatologie", *Position*, 1972P
- "Signature événement contexte", en *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, pp. 365-93.P

- DUCHET, Claude. "Pour une socio-critique ou variations sur une incipit", *Littérature*, I, 1971, pp. 5-14.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 1974, (Linguística), [1972].
- DUDLEY, E. "Don Quixote as Magus: The Rhetoric of Interpolation", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1972, 49, pp. 355-368.
- DURÁN, Manuel. "El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura", en Thomas A. Lathrop (ed.). *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium* (nov. 16-18, 1978), Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1980, (Series: Documentación cervantina, 1).
- "El Quijote visto desde el retablo de Maese Pedro", *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 101-104.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, México: FCE, 1988, [1983].
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani, 1993, [1979].
- *Los límites de la interpretación*, trad. del italiano Helena Lozano, México: Lumen, 1992, [1990].
- *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge Mass.: Cambridge University Press, 1995.
- EISENBERG, Daniel. "Who read the Romances of Chivalry?", *Kentucky Romance Quarterly*, 20, 1973, pp. 209-233.
- "Don Quijote and the Romances of Chivalry: The Need for Reexamination", *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 511-523.
- "The Pseudo-Historicity of Romances of Chivalry", *Quaderni Ibero Americani*, 45-6, 1974, pp. 253-259.
- "Did Cervantes had a library?", en John S. Miletich (ed.). *Hispanic studies in honor of Alan D. Deyermond: A North American tribute*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp.93-106.
- *Estudios cervantinos*, Barcelona: Sirmio, 1991.
- *Cervantes y don Quijote*, Baelona: Montesinos, 1993, (Biblioteca de Divulgación Temática/61).
- EL SAFFAR, Ruth. "The function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*", *Modern Language Notes*, LXXIII, 1968, pp. 164-167.
- *Distance and Control in Don Quijote: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill: North Carolina University, 1975.
- ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio de la locura*, 3a. ed., intr. Johan Huizinga, México: Porrúa, 1996, (Sepan Cuántos, 440).P
- ESCUADERO, Carmen. "El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 nov-1-2 dic., 1988), Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 181-185
- FEBVRE, Lucien y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro*, trad. del francés Agustín Millares Carlo, México: Uteha, 1962
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales cervantinos*, XXIV, 1986, pp. 47-65.

- FERNÁNDEZ MURGA, Félix. "El Conde de Lemos, Virrey-Mecenas de Nápoles" (IV-1, 1962), *Estratti dagli "Annali dell'Istituto Universitario Orientale" Sezione Romanza*, Napoli: II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, 1994, pp. 5-27.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1987 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica 6).
- FILGUEIRA VALVERDE, José. "Don Quijote y el amor trovadoresco", *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 493-519.
- FLORES, Ralph M. "The Role of Cide Hamete in *Don Quixote*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, pp. 3-14.
- *The Rhetoric of Doubtful Authority*, Ithaca-London, 1984.
- FORD, R. M. "Narración y discurso en el *Quijote*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 430, pp. 5-16.
- FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, trad. Francisco González Arámburu, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961, (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras), [1957].
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, 2a. ed., México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990, [1969].
- FRENK, Margit. "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982 pp. 101-123.
- "La ortografía elocuente. (Testimonios de lectura oral en el Siglo de Oro)", en D. Kossof, J. Amor, R. Kossof y G. Ribbans. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, pp. 549-556.
- "Los espacios de la voz", en Concepción Company Company (ed.). *Amor y cultura en la Edad Media*, México: UNAM, 1991, pp. 9-17
- FREUND, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Londres y Nueva York, 1987.
- FRYE, Northop. *The Secular Scripture*, Cambridge, Mass. y Londres, 1976
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*, México: Joaquín Mortiz, 1976, (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- GARCIA DE DIEGO, Vicente. *Diccionario etimológico español e hispánico*, intr. Rafael Lapesa, 7a. ed. aumentada, Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. del francés Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, (Teoría y crítica literaria), [1962]
- *Figuras III*, trad. del francés Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, 1989, (Palabra Crítica 10), [1972].
- "El paratexto. Introducción a *Umbrables*", *Criterios*, 25-38, 1989-1990, pp. 43-53.
- GERHARDT, Mia Irene. "Don Quijote, la vie et les livres", *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, 18, 2, 1955, pp. 17-57.
- GILMAN, Stephen. "The Apocryphal *Quixote*", in Angel Flores & M. J. Benardete. *Cervantes across the Centuries. A Quadricentennial Volume*, New York: Gordian Press, 1969, pp. 256-263.
- *La novela según Cervantes*, México: FCE, 1993, [1989].
- GLASER, Edward. "Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII", *Anuario de estudios medievales*, 3, 1966, pp. 393-410.
- GONGORA, Luis de. *Soledades*, ed. intr. y notas Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1994, (Clásicos Castalia, 202).

- GONZÁLEZ, Aurelio. "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", en Concepción Company Company (ed.). *Amor y cultura en la Edad Media*, México: UNAM, 1991, pp. 29-42.
- GONZÁLEZ NORIEGA, Santiago. "Los 'autores' del Quijote", *La balsa de la Medusa*, 32, 1994, pp. 87-102.
- HALEY, George. "The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show", *Modern Language Notes*, 80, 1965, pp. 145-65.
- HAMON, Philippe. "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 8, Paris, 1977, pp. 261-284.
- HERRERA, Arnulfo. "La reivindicación de un mecenas", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memoria del XX Congreso Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, 1997, pp. 1-17.
- HOBSBAUM, Philip. *A Theory of Communication*, Londres, 1970.
- HOLQUIST, M & Caryl Emerson (comps.). *Speech Genres and other late Essays*, Austin: University of Texas Press.
- ILLADES, Gustavo. *El discurso crítico de Cervantes en "El cautivo"*, México: UNAM, 1990, (Biblioteca de Letras).
- INAMOTO, Kenji. "Sobre un tomo del homenaje 'satírico' a Cervantes", en Giuseppe Grilli (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Anali. Sezione Romanza, XXXVII-2*, 1995, pp. 75-82.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978, [1972].
- *El acto de leer*, trad. del alemán J. A. Gimbernat, trad. del inglés Manuel Barbeito, Madrid: Taurus, 1987, (Persiles, 176. Serie Teoría y Crítica Literarias), [1976].
- *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, 6th. imp., Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994, [1976].
- "La estructura apelativa de los textos", en Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, pp. 99-119, (Col. Pensamiento social).
- "A la luz de la crítica", en Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, pp. 145-160, (Col. Pensamiento social).
- "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en, Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, pp. 121-143, (Col. Pensamiento social).
- "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, pp. 351-364, (Col. Pensamiento social).
- *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993, [1991].
- IVENTOSCH, Herman. "Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*", *Publications of the Modern Language Association of America*, 80, 1974, pp. 64-76.
- JONES, Joseph R. "Notes on the Diffusion and Influence of Avellaneda's *Quixote*", *Hispania*, 56, 1973, pp. 229-237.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. Federico Patán, México: FCE, 1982, [1979].

Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1988, pp. 51-59.

—— "La problemática del libro en el *Quijote*", *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 90-92.

—— "En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte de *Don Quijote*", Manuel García Martín (ed.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, pp. 693-707, (Estudios Filológicos, 52).

—— "Cervantes y la traducción", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2, 1990, pp. 513-524.

MOOG-GRUNEWALD, María. "Investigación de las influencias y de la recepción", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, pp. 245-270.

MOUNIN, George. *La literatura y sus tecnocracias*, trad. Jorge Aguilar Mora, México: FCE, 1983, [1978].

NELSON, William. *Fact or Fiction*, Boston: Harvard College, 1973.

NEPAULSINGH, Colbert I. "La aventura de los narradores en el *Quijote*", en A. M. Gordon y E. Rugg. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto, 1980, pp. 515-518.

NEUSCHAFER, Hans-Jörg. "El curioso impertinente y el sentido del *Quijote*", *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 104-107.

OLMOS, Francisco. *Cervantes en su época*, Madrid: Ricardo Aguilera Editor, 1968.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. del inglés Angélica Scherp, México: FCE, 1987, [1982].

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Cervantes y la novela del Barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, ed., intr. y notas José Lara Garrido, Granada: Universidad de Granada, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, 3a. ed., Madrid: Revista de Occidente, 1956.

PAREDES, Alberto. *Las voces del relato*, México: Universidad Veracruzana/SEP-INBA, 1987.

PARKER, A.A. "Una edad de oro. Dimensión del humanismo en España", en Denys Hay (dir.). *La época del Renacimiento*, México: Alianza Editorial/Labor, 1989.

PARR, James A. *Don Quijote: an Anatomy of a Subversive Discourse*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988.

—— "Anatomía di un discorso sovversivo" [fragmentos], en Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed). *Rileggere Cervantes*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, pp. 139-152.

PAZ GAGO, José María. "El *Quijote*: narratología", *Anthropos*, 100, 1989, pp. 43-48.

—— *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1995, (Teoría Literaria: Texto y Teoría).

PESA, Carmen de la. "La lectura interminable", *Versión*, 3, 1993, México: UAM-X, pp. 57-82.

PLA CÁRCELES, J. "La evolución del tratamiento de vuestra merced". *Revista de Filología Española*, X, pp. 245-280.

PORQUERAS MAYO, Alberto. *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Madrid. CSIC, 1957.

—— *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid: CSIC, 1965.

—— *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid: CSIC, 1968.



- KNOX, M. W. "Silent Reading in Antiquity", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, pp. 421-435.
- LACAN, Jacques. "El seminario sobre 'La carta robada'", en *Escritos II*, trad. Tomás Segovia, 7a. ed., México, Siglo XXI, 1981, (Psicología y etología).
- LACARTA, Manuel. *Cervantes. Simbología de lo universal*, P: Silex, 1988, (Retratos de antaño. La biografía histórica).
- LARA ZAVALA, Hernán. *Las novelas en el Quijote. Amor, libertad, imaginación*, México: UNAM, 1988, (Biblioteca de Letras).
- LATHROP, Thomas. "Who is the Narrator in *Don Quijote*?", *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*; Newark: Juan de la Cuesta, 1988, pp. 297-304.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. "La prosa del *Quijote*", en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 113-130
- "La prosa del *Quijote*", en Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed). *Rileggere Cervantes*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, pp. 91-99.
- LEARNER, Isaías. "*Quijote*, segunda parte: parodia e invención", *Nueva revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2, 1990, pp. 817-836.
- LIDA, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, 1a. reimp., México: FCE, 1983, (Sección de Lengua y Estudios Literarios).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1953.
- MARAVALL, José Antonio. *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976.
- MARÍN PINA, Ma. Carmen. "Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares", en Jean Pierre Étienne y Leonardo Romero (eds.). *La recepción del texto literario*, Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1988, pp.11-24.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, (Biblioteca románica hispánica, II Estudios y ensayos, 199).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, 2/1, 1977, pp. 28-53.
- "La unidad del *Quijote*", *Dispositio*, 2/1, 1977.P
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*, Barcelona: Labor, 1987.
- MCKENDRICK, Melveena. *Cervantes*, 2nd. printing, Boston: Little, Brown, 1980.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*", en *Estudios y discursos de crítica histórica literaria*, Santander: CSIC, 1941, pp. 323-356.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*, 10a. ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1955, (Colección Austral).
- "Cervantes y el ideal caballeresco", en *España y su historia*, Madrid: Minotauro, 1964.
- MOLHO, Mauricio. "Instancias narradoras en *Don Quijote*", *Modern Language Notes*, 104, 1989, pp. 273-285.
- "El nombre tachado", *Mélanges Maurice Molho*, Limoges: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1989, pp. 1-9.
- MONER, Michel. "Cervantes y Avellaneda: un cuento de nunca acabar (DQ, I, 20/DQA, 21)", en Jean Pierre Étienne y Leonardo Romero. *La recepción del texto literario*, Zaragoza:

- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (ed.). *Introduzione a Rileggere Cervantes*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, pp. 7-63.
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, 2a ed., Madrid: Gredos, 1970, (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos).
- SHEPHERD, David. "Bajtín y el lector", *Versión*, 3, 1993, pp. 83-103.
- SCHEVILL, Rudolph. "The Education and Culture of Cervantes", *Hispanic Review*, 1, 1933, pp. 24-36.
- SOCRATE, Mario. *Prologhi al don Chisciotte*, Padova: Marsilio, 1974.
- STAGG, G. L. "El sabio Cide Hamete Benengeli", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, pp. 218-225.
- STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid: Taurus, 1974, (Cuadernos para el diálogo), [1970].
- STOOPEN, María. "El placer de la burla: un lector colaborador", en Giuseppe Grilli (ed.) *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annali. Sezione Romanza*, 1995, pp. 387-394.
- SULEIMAN, Susan R. & Inge Crosman (ed.). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- THIEBAUT, Carlos. "Retórica de la lucidez", *La balsa de Medusa*, 32, 1994, pp. 61-80.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris: Seuil, 1981.
- TOMPKINS, Jane P. (ed.). *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, eighth impression, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1994, [1980].
- TORO, F. de. "Función del yo narrativo y del autor implícito. Don Quijote como deconstrucción de modelos narrativos", *Cervantes, su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 635-651.
- VALLEJO, Américo. *Vocabulario lacaniano*, Buenos Aires: Helguero, 1961.
- VEGA, Jesusa. "Impresores y libros en el origen del Renacimiento en España", en Reyes y mecenas. *Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid: Ministerio de Cultura-Electa, 1992, pp. 199-232.
- VEGA Y CARPIO, Lope de. *El peregrino en su patria*, ed., intr. y notas Juan Bautista Avalle Arce, Madrid: Castalia, 1973.
- VILANOVA, Antonio. "La *Moria* de Erasmo y el prólogo del *Quijote*", en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford: Oxford University, 1965, pp. 423-433.
- VITAL, Alberto. *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México: UNAM, 1994, (Letras del siglo XX).
- WARDROPPER, Bruce W. "Don Quixote: Story or History?" *Modern Philology*, LXIII, 1, 1965, pp. 1-11.
- WEICH, Horst. "Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)", *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 107-112.
- WEINBERG, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, 2 vols., 1961.
- WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991.
- ZAVALA M., Iris. "Cervantes y la palabra cercada", *Anthropos*, 100, 1989, pp. 39-42.

- PRESBERG, Charles. "This is not a Prologue": Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of *Don Quixote*, Part I", *Modern Language Notes*, 110, 1995, pp. 215-239.
- QUESADA, Raúl. "Ecos interpretativos", *Discurso. Teoría y análisis*, 20, 1996, pp. 85-104
- QUEVEDO, Francisco de. *Sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1991.
- RALL, Dietrich. "La teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", *Acta poética*, 3, 1981, pp. 181-205.
- "Teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", *Acta poética*, 3, 1981, p.P
- "El lector y el texto literario", *Estudios de lingüística aplicada*, 7, 10, 1989, pp. 111-126.
- RESINA, Joan Ramon. "La irrelevancia de la vida cotidiana en el *Quijote*", *Anthropos*, 100, 1989, pp. 33-39.
- RILEY, Edward C. *La teoría de la novela en Cervantes*, trad. del inglés Carlos Sahagún, Madrid: Taurus, 1989, [1964].
- RIQUER, Martín de. "La technique parodique du roman médiéval dans le *Quichotte*", en *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959, Paris: Presses Universitaires de France, 1961, pp. 55-69.
- "El *Quijote* y los libros", *Papeles de Son Armadans*, XIV, 1969, pp. 9-24.
- RIVERS L. Elias. "On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II", *Modern Language Notes*, LXXV, 1960, pp. 214-221.
- "Cervantes' Art of the Prologue", *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Ed. Hispam, 1974, pp. 167-161.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. "Cide Hamete Benengeli", en *Escritura y vida. Ensayos cervantinos*, México: UNAM, 1977, pp. 7-72, (Colección Opúsculos, 92/ Serie. Investigación)
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*, ed. e intr. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991, (Letras Hispánicas).
- *Las sergas de Esplandián*, Pascual de Gayangos (ed.), Madrid: BAE xl, 1857.
- RODRÍGUEZ MARIN, Francisco. *El yantar de Alonso Quijano el bueno*, conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 5 de abril de 1916, Madrid. Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1916.
- RORTY, Richard. "The Pragmatist's Progress", en Stefan Collini (ed.) *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- ROSSI, Rosa. "Il *Chísciotte* 'disvelato': intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura", en Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed). *Rileggere Cervantes*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, pp. 153-163.
- RUFFINATO, A. "L'ultima frontiera del *Quijote*: 'réel' o 'discours'?", en Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed). *Rileggere Cervantes*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, pp. 101-109.
- RUTA, M. Caterina. "Fabulae e voci nel *Don Quisiotte*", en Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed). *Rileggere Cervantes*, Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, pp. 129-138.
- RUTMAN, Ruth. "Los prólogos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: un contraste y una comparación", *Hispanófila*, XX-XXII, 1988, pp. 9-19.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico. "El sertido cervantino del ataque contra los libros de caballerías", *Anales Cervantinos*, 5, 1955-56, pp. 19-40.
- SARDUY, Severo. *Barroco*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974, (Colección Perspectivas).