

GUANAJUATO EN LA GEOGRAFÍA DEL QUIJOTE
XXIII Coloquio Cervantino Internacional
Cervantes novelista: antes y después del Quijote



Índice

<i>Presentación</i> por Onofre Sánchez Menchero DIRECTOR GENERAL MUSEO ICONOGRÁFICO DEL QUIJOTE	11
El Museo Iconográfico del Quijote en el Festival Internacional Cervantino	
Génesis e influencia de un mito: <i>El curioso impertinente</i> <i>David García Pérez</i>	17
Notas sobre la poesía <i>David Huerta</i>	41
Malabarismos de Cervantes en el <i>Quijote</i> <i>Margit Frenk</i>	53
<i>Cervantes novelista: antes y después del Quijote</i> XXIII Coloquio Cervantino Internacional	
La apuesta novelesca de Cervantes en el <i>Persiles</i> <i>Isabel Lozano-Renieblas</i>	65
La <i>Galatea</i> como novela cervantina <i>Juan Montero Delgado</i>	85
Perfiles del realismo novelesco cervantino <i>Teodosio Fernández Rodríguez</i>	113
Ética y poética en la prosa cervantina no quijotesca <i>María Augusta da Costa Vieira</i>	131

Confluencias narrativo-teatrales en Cervantes <i>Aurelio González</i>	157
La <i>Galatea</i> en el entorno de la novela pastoril <i>Cristina Castillo Martínez</i>	189
El <i>Persiles</i> en la tradición de la novela bizantina <i>Eugenio Mancera Rodríguez</i>	217
Renovación narrativa en la <i>Novelas ejemplares</i> <i>Antonio Rey Hazas</i>	243
Las <i>Ejemplares</i> en el entorno de la novela cortesá <i>Rafael Bonilla Cerezo</i>	289
La narrativa cervantina entre romance y novela <i>Javier Blasco Pascual</i>	363
DE LOS AUTORES	409
ADDENDA GRÁFICA	

La invención de la novela y la caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan

JAVIER BLASCO

LA OBRA NARRATIVA DE Miguel de Cervantes la componen, como todo el mundo sabe, cinco títulos que cito ordenados por fecha de publicación: *La Galatea*, que se publica en 1585; el *Quijote*, de 1605; las *Novelas ejemplares*, que ven la luz en 1613; la segunda parte del *Quijote*, aparecida en 1615; y el *Persiles y Sigismunda*, publicada en 1617, después de la muerte del autor. De acuerdo con lo generalmente aceptado por la crítica (sobre todo la anglosajona), la escritura cervantina ejemplificaría, mejor que ninguna otra, el proceso que, en la historia de la narrativa occidental, lleva del romance a la novela. Este supuesto proceso, sustentado en argumentos francamente endeble, ha servido de soporte para establecer la hipótesis de una cronología en las *Novelas ejemplares* (las más “¿idealistas?” supuestamente serían anteriores a las más “¿realistas?”) y toda una serie de conjeturas sobre fechas y estadios compositivos de obras como *La Galatea* o el *Persiles*.¹ La intención –declarada por el prólo-

1 Como ejemplo de lo que aquí denuncio, puede citarse el ya –por muchas razones– superado, trabajo de M. Singleton, “El misterio del *Persiles*”, *Realidad: Revista de Ideas* 2, 1947, pp. 237-53. Dejando al margen otros trabajos semejantes, para la cuestión de las fechas de composición de *La Galatea* o el *Persiles*, es obligada la visita de trabajos fundamentales como los de Geoffrey L. Stagg, (“The Composition and Revisión of *La Galatea*”, Cervantes, XIV, 1994, pp. 9-25) y Rafael Osuna, “Las fechas del *Persiles*”, *Thesaurus*, 25, 1970, pp. 383-433. También, Isabel Lozano, “Sobre el debate de la fecha de composición del *Persiles*”, *Actas Aiso*, 1996, pp. 937-945.

go del *Quijote* de 1605— de acabar con la forma “romance”, ejemplificada por los libros de caballerías, vendría a confirmar la escritura cervantina en el marco de esa trayectoria que arrancaría del romance y conduciría hacia el descubrimiento de una fórmula narrativa nueva, que sería la de nuestra novela. En estas claves, se inscribiría —por ejemplo— las tesis de Sicroff, para quien las *Novelas cervantinas* más ejemplares habrían de corresponder, cronológicamente, a un momento anterior a las más realistas.²

Sin embargo, conviene ser prudente y matizar oportunamente este supuesto. Ateniéndonos a la cronología que hace visible la edición de sus textos, si es verdad que la narrativa cervantina arranca en 1585 del romance (*La Galatea*) y va a desembocar en el *Quijote* de 1605 (la primera novela moderna, en el sentir de la crítica y de los grandes novelistas del XX), tras el *Quijote* aparece y ve la luz (poco después de la muerte de su creador) el *Persiles*, que es un relato de aventuras —romance cristiano, según Casaldueño, Forcione, Avall-Arce—, escrito a la manera de narraciones bizantinas muy aplaudidas y admiradas en su tiempo, tanto por teóricos como el Pinciano, como por creadores de la talla de Lope o del propio Cervantes. Muy al contrario de lo supuesto por la hipótesis crítica que comento, si nos atenemos a la cronología, Cervantes vendría del romance y, al final de su vida, tras el paréntesis realista del *Quijote* y de algunas de sus *Novelas ejemplares*, retornaría al romance con el *Persiles*. Pues,

2 “The Demise of Exemplarity in Cervantes’ *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricipito, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988, pp. 345-360. Aylward E. T. (*The Crucible Concept: Thematic and Narrative Patterns in Cervantes’s Novelas ejemplares*, Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson UP, 1999. 327 pp.) apoya a quienes (Sobejano, Riley, Gerli) no encuentran muestras que permitan sostener la bipolarización de la narrativa cervantina, y se inclinan más bien por la superposición de fórmulas narrativas diferentes en todos los títulos cervantinos. Esto es bastante más acorde con el gusto del autor del *Quijote* por experimentar (y por experimentar, hablando de Cervantes, entiendo una “imitatio compuesta” divertida en alterar la herencia recibida con ángulos y “variaciones” innovadoras).

aunque aceptásemos que la mayor parte de esta obra póstuma hubiera sido escrita mucho antes de 1616, la dedicatoria del mismo al conde de Lemos, puesto ya el pie en el estribo, da testimonio de la autorización, apenas cuatro días antes de su muerte, de la fórmula romancesca que el *Persiles* encarna.

Sin embargo, la historia no es tan sencilla, porque desconocemos casi todo del proceso de gestación y escritura para la mayor parte de los títulos cervantinos. Algo sabemos de *La Galatea*,³ pero las fechas se tornan muy imprecisas para casi todo lo demás. Para no hablar de aquello de lo que no tenemos documentación objetiva, me referiré tan sólo al *Persiles*, libro que se anuncia en la *Ejemplares*, y que, en consecuencia, la redacción de algunas partes del mismo hubo de coincidir con la de la segunda parte del *Quijote*. De modo que, al menos entre 1613 (fecha de las *Novelas ejemplares*) y 1615 (fecha de la aprobación del *Quijote*) Cervantes estuvo trabajando en dos universos literarios (según conclusiones de esa parte de la crítica a la que me estoy refiriendo) muy alejados, en los que regían reglas (pragmáticas y de género) aparentemente en confrontación.

Hablemos claro: *romance* y *novela* son categorías críticas modernas que han lastrado durante décadas los estudios sobre el autor del *Quijote* y que en absoluto podemos aplicar al universo cervantino. Conviene tener en cuenta lo que dice el canónigo de Toledo cuando, en el *Quijote* de 1605, defiende los valores de los libros de caballerías:

y dijo que, con todo quanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas; pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en

3 Geoffrey L. Stagg, "The Composition and Revisión of *La Galatea*", *ibid.*

el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desafortado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón; y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.

Y la reflexión del canónigo no para en esta descripción de una fórmula narrativa que expresamente parece referirse a los libros de caballerías, pero que a todas luces podría pasar por ser una aguda reseña del *Persiles*. Avanzando en su razonamiento, el canónigo añade:

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida [...] Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: *que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso.* (*Don Quijote* I, 47).

La cursiva es mía, para destacar cómo, según lo que suponen estas palabras (en las que la casi totalidad de la crítica cervantina ha querido ver el pensamiento teórico y crítico del autor), lejos de condenar los libros de caballerías, Cervantes (por boca de su personaje) lo que propondría sería aprovechar las posibilidades de este tipo de libros, para caminar por él, hacia una moderna posibilidad del poema épico

en prosa, con el ejemplo de las *Etiópicas* de Heliodoro como referente. Las palabras del canónigo en el *Quijote*, se hallan muy cercanas a las de Alonso López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética*, cuando el teórico vallisoletano afirma que

los amores de Teágenes y Cariclea y los de Leucipo y Clitofonte, de Aquiles Tacio, son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*; y todos esos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia esencial que los distingua, ni tampoco esencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales.⁴

Permítanme que llame la atención sobre el hecho de que para Fadrique (el personaje al que Pinciano adjudica las palabras que se acaban de citar), que dice basarse en la *auctoritas* de Aristóteles, existe una clara equivalencia entre las obras clásicas de la épica griega y latina (la *Ilíada* y la *Eneida*), los relatos helenísticos de aventuras (las historias de Teágenes y Cariclea o de Leucipo y Clitofonte), y finalmente los libros de caballerías.

A partir del Pinciano, el canónigo (que para muchos encarna la posición del propio Cervantes) descubre en los libros de caballerías la posibilidad de caminar, desde las ficciones tan denostadas por los moralistas, hacia una forma moderna de épica en prosa, mediante la renovación de las mismas a partir de la pauta de ese otro tipo de narración puesto de moda por la recuperación de los textos de Heliodoro y Aquiles Tacio. Y el *Persiles*, la última obra narrativa de Cervantes, sería, desde esta perspectiva, un relato bizantino de aventuras o (abusando de cierta laxitud terminológica en la línea del Pinciano), un moderno y reformado libro de caballerías y un ensayo de poema épico.

Las etiquetas genéricas, desde las que hoy contemplamos la realidad literaria del momento en que Cervantes escribe, distan mucho de tener unos límites claramente establecidos. Y, así, era realmente

4 Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo. Madrid, 1953, t. 3, 165-6.

difícil (y materia discutida entre los lectores que reflexionan sobre ello) distinguir entre libros de caballerías y poemas épicos, salvo en el caso de que estos se declaren desde los preliminares (lo cual es muy frecuente, incluso en casos muy dudosos) como “historia poética”.⁵

Las dudas sobre la clasificación que mejor convenía al *Orlando furioso* de Ariosto —de tan fecunda influencia en nuestras letras—⁶ se repiten entre los autores del momento. Para muchos la obra de Ariosto abre nuevos caminos a la épica moderna, en tanto que para otros se trataría, sencillamente, de un libro de caballerías en verso. Cervantes mismo clasifica el *Espejo de caballerías* entre los descendientes de Boiardo y de Ariosto (Q, I, 6).⁷ Sucede que muchos de

-
- 5 Los límites entre poesía e historia, tan bien diferenciados en Aristóteles, corren el peligro ahora, en el momento que nos ocupa, de difuminarse, sobre todo en los títulos de poesía épica que aparecen en este momento. Así, el autor de un poema épico como *La Maltea* exhibe con orgullo cómo en su texto “desnuda la verdad yrá muy llana” (*La Maltea*, Valencia, casa Ioan Navarro, 1582, VI, 1-4), al tiempo que otro, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, se enfrenta a la “historia verdadera” de la conquista de México, desde la promesa de la verdad, al ceñirse a lo escrito por Francisco López de Gomara (Lucas Gracián Dantisco, en la “Aprobación” de la *Primera parte de Cortés Valeroso, y Mexicana*, Madrid, casa de Pedro Madrigal, 1588).
- 6 Obligado es mencionar aquí la extraordinaria monografía (imprescindible para los estudios cervantinos) de Maxime Chevalier sobre *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du “Roland furieux”*, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, Bordeaux, 1966.
- 7 Recordemos el juicio del cura al respecto: “Este es Espejo de caballerías. —Ya conozco a su merced —dijo el cura—. Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los doce Pares, con el verdadero historiador Turpín; y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza”. Interesante me parece subrayar cómo Cervantes respeta mucho a Ariosto en italiano, pero no las traducciones españolas de su *Orlando*; y no las respeta, posiblemente, porque las mismas se parecen demasiado a un libro de caballerías sobre la materia francesa.

los contemporáneos de Cervantes, que creen en la posibilidad de reconducir la materia caballeresca en la dirección de una ansiada épica culta, ven en la fórmula del *Orlando* un camino, que algunos pretenden castellanizar en obras como el *Roncesvalles* o el *Bernardo del Carpio* (también citados en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, Q, I, 6) que sigue la materia carolingia, a la par que otros (aún aceptando el modelo de Ariosto), reniegan de este camino y reclaman (en la línea de Tasso)⁸ la verdad histórica como materia de cualquier intento de épica moderna.

Para entender lo que realmente significa la “invención de la novela moderna”, hay que abandonar el debate *romance/novel* (que es un debate de la crítica actual, ajeno al tiempo de Cervantes), y contemplar la escritura del autor del *Quijote* a la luz de otros debates que sí lo son de su tiempo. Hay que prestar atención a dos de ellos: el primero tiene que ver con la búsqueda entre los teóricos (Tasso y Pinciano sobre todo, si tenemos en cuenta lecturas confirmadas de Cervantes) de una forma moderna y viable de poema épico; el segundo, muy productivo en los años que nos ocupan, está protagonizado por la confrontación de dos formas de relato (la poesía y la historia), que Aristóteles había diferenciado con claridad, pero que a lo largo del siglo XVI tienden a confundirse, al menos en la práctica. La historia, en ocasiones, se contamina de opiniones e hipótesis más propias de la ficción que de la observación y documentación, pero, en especial, de la historia, con la finalidad de cumplir también con la exigencia horaciana del *delectare*; se sirve en muchas ocasiones de mecanismos narrativos de la ficción (el excesivo detallismo), a la vez que esta última tiende a impostar fórmulas propias de la historia. Los comentarios de Bernal Díaz del Castillo sobre Gomara dan idea de ello. Y lo mismo ejemplifican lo que escribe Agustín Alonso (el autor de un *Bernardo del Carpio*, que puede ser el que figura en la biblioteca de don Quijote) en su “Prólogo al Benigno Lector”, defendiendo, para “las historias de los Príncipes valerosos”, la invención de “otra manera de historias adornadas con estilo y erudición,

⁸ Remito a la doctrina desarrollada en sus *Discorsi del poema eroico* (1567-1570).

fingiendo varios sucesos de fortuna y valentía [...], *por ser por ventura de más provecho que los que tratan particular historia*".⁹ Desde luego, Cervantes parece divertirse en el *Quijote* con la demostración (a partir del juego al que somete la enunciación del discurso haciéndolo depender de la limitación de la información de los archivos de La Mancha, de la invención de Cide Hamete, de los caprichos del traductor morisco y de los prejuicios del segundo autor) de que la fiabilidad de lo narrado (su "realidad") tiene que ver más con el discurso que con la realidad; es antes "creación del discurso" que "imitación de la realidad". El mismo Fadrique, de la *Philosophia antigua poética*, lo expresa así:

no hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia: quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula: y esto se saca fácilmente de lo que Aristóteles enseña en la doctrina trágica.¹⁰

Así es, en efecto. Si hablamos exclusivamente de formas del discurso, es complicado distinguir entre poesía e historia. Cervantes sabe bien que la poesía tiende a servirse ficcionalmente de mecanismos de la historia, a la par que la historia tiende a aprovechar recursos de la poesía para instrumentalizar el relato de lo sucedido a favor, por ejemplo, de la política o para alimentar las distintas utopías sobre las que se asienta el poder.¹¹

9 Agustín Alonso, *Historia de las bazañas y bechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, Pero López de Haro, 1585.

10 *Philosophia antigua poética*, Madrid, Thomas Iunti, 1596, p. 461.

11 Es digna de estudio la función que, en esta clave propagandística, desempeña la casi totalidad del teatro de Lope de Vega; o la que cumplen muchos de los poemas épicos que ven la luz en estos años a los que me vengo refiriendo. Un buen ejemplo puede seguirse en obras como *La Austriada*, de Juan Rufo; *La Araucana*, de Alonso de Ercilla; *Felicísima victoria*, de Jerónimo Corte-Real; y muchos otros en los que precisamente se justifica el entretejimiento de lo histórico y lo fingido: "Si

Situado en esta doble coordenada (el ensayo de un moderno poema épico y la discusión sobre una supuesta confrontación de la historia y la poesía), el *Quijote*, en clave burlesca, y el *Persiles*, en otro registro (no sé si más serio), responden a la voluntad de construir un moderno poema épico en prosa (como el que en la misma época está persiguiendo el Pinciano) sobre el modelo de las *Etiópicas*, tanto como a la demostración de que, aunque aceptemos que –como estableció Aristóteles– la historia trabaja (como ahora empieza a demandarse) con hechos y la poesía lo hace con ficciones, desde el punto de vista del discurso las diferencias entre ellos no resultan nada claras.

Puesto que ya, en otro lugar, me he ocupado de analizar la escritura cervantina a la luz de la preocupación de la retórica del momento por encontrar la viabilidad de un moderno poema épico en prosa,¹² me gustaría ahora iniciar una revisión de la escritura cervantina a la luz de la oposición entre historia y poesía, una oposición cuyo interés en Cervantes queda patente en la discusión que en el *Quijote* de 1615 mantienen don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco: “uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (*Q*, II, 3). Sin embargo, esta oposición, muy clara en términos teóricos, tiende a diluirse y no sólo en la mente enferma de don Quijote. A cualquier lector de la época habría de resultarle difícil –como ya he dicho antes– distinguir entre historia y poesía, cuando la primera empieza

yo pudiese en esto, a mi contento / fingir, y entretexer lo que quisiese, / mouería tan blando sentimiento / que todo corazón se enterneciese”. *Cfr. La Maltea, op. cit.*, VI, 1-3. Muy especialmente, merece la pena destacar el esfuerzo de obras como *La Araucana* por justificar las conquistas en el nuevo mundo, así como la defensa del derecho de Felipe II al trono de Portugal.

- 12 *Cervantes, raro inventor*; Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005. En todo caso y más recientemente, recomiendo el excelente trabajo de Lara Vilá Tomás, “Libros grandes, libros pequeños: una nota sobre las lecturas épicas de Alonso Quijano”, *Studia Aurea*, 5, 2011: 1-21.

a servirse de muchos recursos propios de la poesía; o cuando la segunda, sobre todo en la épica española, reclama los hechos históricos como materia propia de su discurso. Incluso la constitución y presentación material de los productos del historiador y del poeta tienden a confundirse, si recordamos, por ejemplo, que la *Crónica de los Reyes Católicos* de Pérez del Pulgar (1567) aprovecha estampas de la edición de Cromberger del *Amadís* (1547) o si nos remontamos a ciertos ejemplos de historiografía en verso como los que Pedro Cátedra documenta en la época de los Reyes Católicos.¹³

Desde luego, Cervantes debía de saber bien en qué consistía el escribir como historiador. Todos los indicios apuntan a que, al menos en dos momentos de su vida, trabajó al servicio de historiadores oficiales, tales como Diego de Haedo o Antonio de Herrera y Tordesillas.¹⁴ Y, quizás, no fueran sólo estos dos los nombres que, relacionados con la escritura de la historia, deberían ocupar un lugar en la biografía del alcalaíno. No puede ser una casualidad que Cervantes compartiera vivienda en Valladolid, hacia 1604, con la viuda del cronista real Esteban de Garibay. En cualquiera de los casos, del tipo de discurso propio de la historia Cervantes aprende algunas de las cuestiones que habrán de resultar esenciales en la invención de la novela: aprende que la realidad es inestable y lábil, y que no resulta fácil apresarla en palabras, entre otras cosas porque la realidad tiende a escaparse permanentemente de las plantillas discursivas en las que habitualmente se pretende apresarla; aprende que, siendo perspectivista la verdad de las cosas, será conveniente que el discurso histórico encuentre la forma de dar entrada a una pluralidad de voces, fuentes, puntos de vista, etcétera. Cervantes, además, ha aprendido en el taller del historiador

13 *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

14 Muy interesantes pistas, al respecto, se ofrecen en *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe*, ed. Patricia Marín Cepeda, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua en 2005; también, de la misma autora, "Valladolid, theatrum mundi", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 161-93 [sic].

cómo el discurso histórico aprovecha ciertas fórmulas de la ficción para manipular los hechos e imponer, frente a la realidad vivida, la verdad de una realidad construida por la palabra; y sabe además que esa realidad construida por el discurso puede ser instrumentalizada y puesta al servicio de una corriente política o ideológica.

Si Aristóteles había establecido una clara diferencia entre la historia y la poesía, en la práctica historia y poesía, en tiempos de Cervantes, habían aproximado fórmulas y recursos, hasta el punto de poderse afirmar que, si bien difieren en sus objetivos y en la materia que tratan, no se diferencian en cuanto discurso. No es raro, en este contexto, que en el imaginario del lector de la época aparezcan en el “mismo estante” *La Carolea* y *León de España*, con *Los hechos del Emperador*, compuestos por don Luis de Ávila.¹⁵ (Q, I, 6). El aprecio que demuestra el cura, en el escrutinio que se lleva a cabo sobre la biblioteca de don Quijote, hacia la *Araucana* y la *Austríada*, oponiéndolos a “los más famosos de Italia”, pone en evidencia hacia dónde camina el inventor de la novela y la importancia que en su juicio tiene el hecho de que estas “ricas prendas de poesía que tiene España” se determinen por la materia histórica. Recordemos ahora que el autor de *La Carolea* necesita dejar claro desde los preliminares que en su textos “se lleva cuenta más con la verdad de la *historia que con el poético estilo*”. *El Pelayo* del Pinciano, ejemplificaría unos mismos gustos en un preceptista de extraordinaria relevancia y en un escritor como Pedro de la Vecilla, que al frente de su *León de España*, escribe que “quiero ser tenido por un *humilde historiador poético, o poeta histórico*”.¹⁶

En este sentido y en este contexto pretendo situar mi análisis, en la narrativa de Cervantes, de recursos como el del enriquecimiento de la ficción de hechos positivamente históricos; el de la multiplicación de los puntos de vista mediante la polifonía; el de la hibridación de géneros y formas de ficción que responden a convenciones muy alejadas; el de la capacidad de crear discursivamente el tipo de lector

15 Con Riquer y con Lara Vilá creo que Cervantes se refiere al *Comentario de la guerra de Alemaña, hecha de Carlos V* (1549), de Luis de Ávila y Zúñiga.

16 Cfr: Lara Vilá, *op. cit.*, p. 137.

que prefigura cada relato; y, para concluir, el de la puesta en marcha de mecanismos para dar verosimilitud a lo extraordinario y maravilloso, de modo que resulte asumible por discurso. No me va a ser posible abarcar con detenimiento, en el espacio de este trabajo, el análisis de todos estos recursos, que dejaré tan solo apuntados para prestar una especial atención al esfuerzo de Cervantes por conseguir la verosimilitud sin renunciar a lo maravilloso.

No obstante, brevemente, apuntaré algo sobre los otros factores que, a mi entender, comparten con el tratamiento de lo maravilloso un papel fundamental en la invención de la novela moderna.

Historia y poesía en la invención de la novela moderna

Siempre me ha parecido que el juego de Cervantes con las convenciones genéricas de la historia en la ficción era comparable, en bastantes puntos, a lo que sucede con el tratamiento que, de modo tan exacto como complejo, Velázquez evoca en *Las Meninas* o en el cuadro de *Las lanzas*. Es un hecho, al que apenas me voy a referir ahora, que la totalidad de la obra cervantina (desde *La Galatea* al *Persiles*) está transida de referencias al presente del escritor; referencias a su propia biografía (que presta, entre otras cosas, su geografía vital a los personajes de ficción, así como ciertas señas de su propia identidad), a su grupo social (son varios los miembros del grupo literario de Cervantes los que, bajo el vestido pastoril, aparecen convertidos en personajes de ficción en *La Galatea*, y lo mismo, con otros disfraces y otras técnicas de ficcionalización, ocurre en obras posteriores), así como a la pequeña y gran historia del momento (los distintos escenarios de la historia española de aquellos años: Flandes, el Mediterráneo, el Nuevo Mundo, así como los más variados ambientes sociológicos de una España marginal: pícaros, alcahuetes, gitanos, soldados estropeados, etcétera).¹⁷

17 Isabel Lozano desde su conocimiento de las novelas de aventuras, documenta algo semejante, que ahora me interesa mucho recordar: "La novela de aventuras barroca ya no es capaz de sustraerse al mundo circundante sino que lo incorpora al conteni-

Tras citar (ciertamente de pasada) a Velázquez, quizás no sea un abuso crítico la invitación a examinar la escritura cervantina desde la perspectiva de la pintura. Ambas artes, poesía y pintura, tienen planteados unos mismos problemas y las respuestas también tienden a orientarse en una dirección similar. El propio Cervantes recurre con frecuencia a referencias espaciales relacionadas con la pintura (lienzo o tapiz) para dar respuesta plástica a algunas de cuestiones que se le ofrecen a la poesía y que no le son ajenas a la historia. La metáfora de la tela es una de las preferidas del autor de las *Novelas ejemplares* para hablar del relato. Así se presenta Calíope en *La Galatea*:

Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como debe alabada ciencia de la poesía. Yo soy [...] quien favoreció a Catulo, la que nombró a Horacio, eternizó a Propercio, y soy la [...] que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso (*La Galatea*, VI).

Y en otro lugar, ahora del *Quijote*, el canónigo explica cómo debe proceder el autor que pretenda componer un relato épico moderno: habrá de hacerlo

con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. (*Q*, I, 47).

En el *Persiles*, a Periandro se le ocurre la idea de encargar una tela y pintar en ella sus aventuras para no tener que contarlas una y otra vez:

do temático de la novela en forma de material histórico. Este material histórico, a diferencia del entorno real, no se organiza históricamente sino que aparece desgajado de su contexto y no conoce ninguna serie regular". Cfr: "Sobre el debate de la fecha de composición del *Persiles*", *Actas Aiso*, 1996, p. 945.

Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia: a un lado pintó la Isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios; y allí, junto la nave, donde los peces Náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero; que los tales con un asombro se amansan; pintó, como en resguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas; resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una entena; pintóse también la isla de las Ermitas, y a Rutilio con apariencias de santo. Este lienzo se hacía de una recopilación que les excusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese (*Persiles*, III, 1).

El mismo texto del *Persiles* explica el por qué de la metáfora del lienzo. En la misma línea que las citas anteriores, el narrador sentencia:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Ba-

jezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes (*Persiles*, III, 14).

Desde luego, esta cita resulta especialmente interesante en la apelación a la pintura como vehículo conexión entre la poesía y la historia. Llamo la atención sobre cómo este recurso a una pintura que “declare los sucesos” es un recurso narrativo extraordinariamente útil, en un relato de aventuras como el *Persiles*, para recapitular todo lo ocurrido hasta un momento dado, además de para ilustrar las conexiones de poesía e historia. Pero Cervantes va más allá: convirtiendo el lienzo encargado por Periandro en espejo que abisma y confiere profundidad a lo narrado, obtiene para el relato un múltiple plano muy interesante: el de lo vivido por los personajes, el de lo contado o pintado por el narrador, y el de la realidad histórica, social y existencial de los lectores (espectadores) a los que habla el discurso. El juego de escritura y pintura en el *Persiles* cervantino cumple, para sintetizar, una función semejante a la que Velázquez confiere, respecto a la realidad, al lienzo y al espejo en su genial cuadro de *Las Meninas*.

Pero ahora –y con el cuadro de Velázquez en la memoria– me interesa sólo poner en pie una observación: si la imagen de la tela o lienzo le sirve a Cervantes –mejor que ninguna otra– para explicar la nueva forma de relato en la que él está trabajando, quizás a nosotros el lienzo encargado por Periandro nos valga también para analizar algunos de los secretos de la “pintura” (reflejo de la realidad en el espejo y, a la vez, creación de la misma en la obra de los pinceles del artista) que pretende ser la escritura cervantina. Y, en esa línea, vaya por delante una hipótesis de trabajo: en el lienzo de la obra cervantina, los hilos del mundo “a fantasía” se entretejen con los hilos del mundo “a noticia” del autor, sin excluir entre estos últimos los de la Historia con mayúscula.

Mi interés reside, no tanto en documentar la penetración de la historia en la ficción (que contamina el “debían ser” de las cosas de la poesía con el “las cosas como fueron”), cuanto en analizar la función y el papel que se le otorga a la realidad histórica en el seno de un relato esencialmente poético. Pretendo así situar la invención

de la novela moderna en el marco del debate entre historia y poesía, tan vivo en los círculos literarios cervantino.

Un discurso polifónico

La polifonía de los relatos cervantinos potencia que lo narrado le llegue al lector a través de varias y contradictorias voces. Por ir de lo sencillo a lo complejo, me referiré en primer lugar a *El coloquio de los perros*, ejemplo magnífico de discurso en el que el relato gana profundidad y se hace más verídico al recibirlo el lector desde la voz del narrador (Berganza) matizada por los paréntesis y modificaciones que sobre la misma imponen las interlocuciones del narratario crítico (Cipión). La voz de este último juzga, corrige y matiza lo dicho por el relator principal.

Más complejo (pero de idéntico significado) es lo que ocurre en el *Quijote* con el juego de autores-narradores: Cide Hamete Benengeli, los documentos de los *Anales de La Mancha*, el testimonio de variadas fuentes, las intervenciones del traductor morisco, las decisiones finales del segundo autor, etc. Y todavía se complican más las cosas en el *Persiles*, en donde el relato principal se ve enriquecido, repetido con variaciones, contrapunteado o matizado, por el lienzo que Periandro encarga al comienzo del libro III, para ilustrar su historia;¹⁸ por el otro “pintado lienzo” del que se sirven los

18 Todas las citas cervantinas siguen la edición de Florencio Sevilla, *Obras completas II. Galatea. Novelas Ejemplares. Persiles y Sigismunda*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2012: “Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia: a un lado pintó la Isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agra-

estudiantes salmantinos construido con falsedades (*Persiles*, III, 10); por la comedia que otro de los personaje pretende escribir sobre las vidas de Auristela y Periandro (*Persiles*, III, 2);¹⁹ o los aforismos de una *Historia peregrina sacada de diversos autores* (IV, 1 y 2), que constituye una summa realizada a escote de algunos de los personajes de la novela.²⁰

El texto, así, se va tejiendo en una concordia discorde de miradas (que actualiza el principio renacentista de “unidad de composición y variedad de narración”, y que ejemplifica bien *La Galatea*) y no se le impone al lector en modo imperativo como certeza, sino como relato provisional y cambiante en su interpretación, siempre en dependencia de las limitaciones ópticas o morales del emisor o de la credulidad del receptor. A Cervantes le cautiva este tipo de juegos especulares por medio de los cuales se llegan a confundir, cuando no a doblar, los papeles entre personajes y narradores. Pero, por supuesto, se trata de algo mas que un juego. Como resultado de esta

dable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios; y allí, junto la nave, donde los peces Náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase...” *Persiles*, III, 1).

19 “¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano, y esto de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta, como lo mostró este nuestro moderno poeta cuando vio descoger acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría *comedia*, o *tragedia*, o *tragicomedia*, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase. Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas, fuego y nieves” (*Persiles* III, 2).

20 Carlos Brito Díaz, “Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.7 (1997): pp. 145-64.

manipulación de la función narrativa (que se produce en el territorio de la enunciación, pero que trasciende lo meramente enunciativo), el narrador único y omnisciente pierde terreno ante una polifonía de voces no siempre acordadas que, ante todo, ponen en evidencia la inestabilidad de lo real y la dificultad de reducir lo que sucede a la opinión de un solo observador.

En efecto, si la verdad del relato depende de unos hechos que tienen muchas aristas y ángulos, y si los testigos relatores de tales hechos están condicionados por su subjetividad, ningún discurso monológico podrá dar cuenta de los mismos. Una verdad empieza a imponerse: sólo una pluralidad de discursos puede afrontar el relato de la realidad. La única posibilidad será la de ofrecer hechos observados desde varios puntos de vista, referidos por diferentes voces y juzgados por distintos testigos. Sólo un discurso polifónico, tejido de muchas voces, será capaz de reflejar en perspectiva y profundidad una realidad que tiende a escabullirse, a metamorfosearse ante los ojos de los observadores. Al hacer depender la narración de varias voces, no siempre acordadas y no siempre fidedignas (por mentirosas, por ingenuas, por cínicas, por interesadas en los asuntos referidos), el relato cobra una gran profundidad dejando la interpretación de lo narrado en manos, exclusivamente, del lector.

Más aún, cabe afirmar que por medio de la polifonía Cervantes no sólo crea un nuevo artefacto narrativo (vinculado en su origen, como hemos visto, a los libros de caballerías, del relato bizantino y de los modernos ensayos épicos), sino que, complementariamente, prefigura un modelo nuevo de lector, que en muchos casos se incorpora a la ficción. Además, será sobre este nuevo tipo de lector sobre quien recaerá en exclusiva la interpretación de lo leído. También en esto el paralelismo entre Cervantes y Velázquez resulta muy interesante.

Un discurso fruto de la hibridación de géneros y de convenciones

Junto a la polifonía, destaca en las novela cervantina la capacidad para hacer confluir en un mismo plano una pluralidad de universos ficticios de convenciones muy alejadas (pastoril, sentimental, caballeresco, picaresco, etc.). De este modo, rompiendo todas las

convenciones literarias, varios y diversos universos ficticios vienen a convivir en un relato más rico y matizado que, además, imposta los usos del discurso histórico. Como hará Velázquez en *La fragua de Vulcano* al reunir a dioses y a herreros en el escenario realista de una fragua de la época, Cervantes mezcla a pastores, caballeros andantes, capitanes, gentes de la administración, pícaros, mozos de mulas, barberos y los hace compartir cena en una misma venta, en la que es posible que todos ellos (cada uno a su manera) entretengan su imaginación con la lectura de una ficción cortesana. Y no se trata sólo de situar en un mismo plano gente de diferente extracción social; se trata sobre todo de hacer convivir en un mismo (y nuevo) discurso convenciones literarias y universos imaginarios muy distantes.

Merece la pena atender a la sacudida que Cervantes pretende provocar en el lector con la ruptura permanente de las convenciones literarias, lo que se lleva a cabo por dos vías: la hibridación de géneros y la confrontación de la convención literaria con la experiencia de los lectores. El lector, ante las convenciones literarias, reacciona en el acto de lectura prestando vida imaginaria a toda una serie de expectativas que, con frecuencia, Cervantes da la impresión de complacerse en traicionar, hasta el punto de que su obra constituye un gigantesco escenario para la permanente experimentación. En el caso de Cervantes, da la impresión de que las convenciones (personajes, espacios, secuenciación de acontecimientos, pensamiento y discurso de los personajes) constituyen sólo un punto de partida que, casi de manera obligada, el nuevo relato deberá traicionar. La herencia recibida y la tradición, en la escritura cervantina, responden a un solo objetivo: la de ser traicionadas. La traición es norma de comportamiento de personajes y de narradores, conjuntamente. Los primeros nunca se comportarán, como sería esperable (salvo que estén sujetos a una voluntad paródica por parte del narrador) en el seno de la convención literaria de la que dependen. El narrador fingirá introducirnos en una tipología de relato que nos es bien conocida, pero, a la menor oportunidad, dará un brusco giro a la narración, obligándonos a cambiar el paso y traicionando de ese modo nuestras expectativas.

Todo ello se aprovechará para poner al descubierto las trampas y limitaciones de determinadas formas de relato familiares a la

época. Pondré un ejemplo que me parece bastante elocuente para ilustrar, desde el primer momento de su aventura literaria, la necesidad que Cervantes siente de romper fronteras, de ampliar el cerrado y breve universo de la literatura de su tiempo: el canto amebico, mediante el cual Elicio y Erastro, en el libro I de *La Galatea*, dan rienda suelta a la expresión de sus amores, se ve interrumpido violentamente por la entrada en escena de Lisandro: “Ya se aparejaba Erastro para seguir adelante en su canto, cuando sintieron, por un espeso montecillo que a sus espaldas estaba, un no pequeño estruendo y ruido.” De esos “estruendo y ruido” es responsable, sobre todo, Lisandro quien finalmente atrapa a Carino, “y asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo.”²¹ La violencia homicida del incidente irrumpe en el universo mítico de la ficción pastoril, quebrando, con idéntica violencia a la del suceso narrado, las convenciones de un género, en cuyos límites vida y mito tendían a excluirse. No es extraño que, quien había elogiado la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, porque en ella “comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (Q, I, 6), remando contracorriente, en *La Galatea* amague con la oferta de un género literario de moda, el pastoril, para transformarlo en una nueva forma de discurso en la que mito y vida se complementarían especularmente. En la forma de contar aventuras como esta (bien definida en las leyes y convenciones de un género de moda) quedan en evidencia las limitaciones de cualquier lectura ingenua de la realidad.

En efecto, si tenemos en cuenta que *La Galatea* es una ficción pastoril, no dejará de sorprendernos la irrupción de la violencia en ese universo arcádico, desde el que se evoca una edad de oro en la que, en palabras de don Quijote, no existían las palabras “tuyo y mío”, y en la que “a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario

21 *La Galatea*, en *Obras completas II*, ed. Florencio Sevilla, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2012, pp. 16-17.

sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto” (Q, I, 10). Cervantes, que conoce muy bien las limitaciones y posibilidades de los distintos discursos narrativos (incluida la narración histórica), tantea y explora un discurso nuevo, híbrido, capaz de dar acogida en la ficción a la experiencia que los lectores tienen de la vida.

Al igual que hará Velázquez, Cervantes se complace en confrontar la materialidad histórica de los molinos de viento con la poesía de las ficciones que pueblan la imaginación de don Quijote; o, si se quiere, recurriendo ahora a un recurso semejante al que observamos en la superposición de planos de otra obra velazqueña (*Las hilanderas*, por ejemplo), Cervantes –como Velázquez– se complace en oponer la realidad cotidiana y la realidad embellecida del mito, de manera que la segunda se convierta en iluminación alegórica de la primera, a la vez que maneja ésta de modo que pueda actuar como desmitificación crítica de la segunda. Ni los gigantes de don Quijote ni los dioses de los mitos que recrean los tapices del escenario que hay al fondo de la sala en que trabajan la hilanderas existen en los escenarios en los que discurren las vidas del hidalgo manchego y las trabajadoras del cuadro velazqueño. Muy al contrario, se trata de seres, habitantes de universos imaginarios, cuya sustancia sólo es factible en la fantasía de unos personajes que están en la realidad, pero que sólo saben vivir ésta desde la ficción que anima y da sentido a sus vidas.

Si en el plano argumental del relato los materiales del universo ficticio actúan como un elemento dinamizador y enriquecedor (aunque alienante) de las vidas de los personajes, desde el punto de vista de la construcción del discurso y de su enunciación, la irrupción de la realidad en la ficción, con la consiguiente ruptura de convenciones (como ocurre en el inicio de *La Galatea*), le sirve al autor para dejar al descubierto, ante los ojos sorprendidos del lector, la “mesa de trucos” sobre la que se sostienen en pie cada uno de los géneros narrativos a los que él recurre. Por distintas vías, se complace en mostrarnos el tapiz (o el lienzo) por el haz en el que los compuestos colores de los hilos (o de los pigmentos de la pintura) forman una

apariencia de verdad y, cuando nos tienen atrapados en los pormenores de la historia que de acuerdo con los cánones cuentan el artificioso tejido de hilos y colores, da la vuelta al tapiz y nos muestra en el envés los nudos y trucos de su constructo. Con frecuencia, en el *Quijote*, Cervantes lleva a cabo el proceso de “desengaño” al que me estoy refiriendo con permanentes llamadas de atención al lector acerca de la credibilidad y fiabilidad del narrador, que o es mentiroso, o ha descuidado sus obligaciones, o se ha aburrido con el relato. Y que, en consecuencia, no es fiable.

Cervantes vincula el tipo de relato que él persigue a un ejercicio en el que autor deberá manejar sabiamente los recursos que están en su mano para conseguir un lector crédulo y, a un mismo tiempo, descreído; un lector que deberá aceptar las propuestas ficticias del relato (pues, si no las acepta, éste acabará por cansarle) y, a la vez, deberá recordar, cuando está a punto de convertirse él mismo en personaje de la historia referida, que la realidad en la que se hallan instalados los personajes y la realidad que él habita, constituyen dos niveles radicalmente diferentes.

Un lector nuevo para un discurso nuevo

El autor de este nuevo artefacto narrativo deberá jugar con la credulidad y el escepticismo del lector, acertando a mezclar ambos en sus justas proporciones; deberá ser capaz de enamorar al lector con su ficción, de modo que este sienta la tentación de compartir vida con los personajes, de sumarse él mismo al escenario de la ficción o, en su caso, de pretender traer a estos personajes ficticios al universo de su cotidianidad. Este tipo de lector no existía, sino que cada ficción debía crearlo a su modo, poniendo en marcha los recursos más adecuados a las convenciones del género. Cada tipo de ficción deberá construir un espacio discursivo en el que la comunicación entre el universo de la realidad y el de la ficción sea posible. Pero, a la vez que consigue esto, el autor deberá ir dejando las migas de pan oportunas y las señales necesarias para que el lector descubra por sí mismo que tal comunicación sólo se produce en el inconsistente territorio que el argumento del relato construye con palabras; y, en

última instancia, deberá desarrollar los mecanismos y abrir las puertas necesarias para que el lector tenga la oportunidad de regresar de la ficción a la realidad cada vez que lo desee. En vez de dejar al lector instalado en el universo de la ficción, el propio relato le abre puertas para que regrese, críticamente enriquecido, a la realidad. Un ejemplo práctico de como esto pueda realizarse nos lo ofrece el propio Cervantes en el relato de la “aventura del titerero” y la representación del retablo de Melisendra (*Q*, II, 25-26).

Puede afirmarse, sin mucho riesgo de errar, que un elemento sustancial en la invención cervantina, cuando se la considera en el marco del debate historia /poesía, reside en la fuerza de este tipo de narración para crear un nuevo tipo lector. Retorno, apoyándome en la barroca identificación de pintura y escritura, al cuadro de *Las Meninas*, para llamar la atención sobre la superposición de niveles de referencia que en él descubrimos. Al menos, cabe reseñar los siguientes: el de la realidad reflejada en el espejo con los reyes como centro, el de los cuadros que forman parte de la decoración de la sala, el de la pintura sobre la que trabaja Velázquez y que no vemos, el del cuadro pintado que vemos con las meninas como protagonistas, y el del observador... Y todo ello está ejecutado con una maestría que nos hace olvidar a quienes miramos el cuadro que todos sus elementos en verdad se hallan en el mismo plano.

No es éste, con todo, el mayor logro de la pintura, sino la genialidad con la que Velázquez nos inventa a nosotros, espectadores de su pintura, al crear dentro del cuadro toda una serie de líneas de fuerza que confluyen, exactamente, en el punto que en su momento ocuparon los reyes (reflejados en el espejo del fondo de la sala) y que ahora es, también exactamente, el punto en que se ubica cualquier potencial espectador de la pintura. Si el observador se sitúa en el lugar adecuado para contemplar *Las Meninas*, verá su propio rostro (en vez del de los reyes) reflejarse en el espejo del fondo de la Sala del Alcázar de Madrid. Gracias a esta genialidad del pintor nosotros, en el momento de contemplación del cuadro, quedamos “de un brochazo” situados en el centro de una pluralidad de historias superpuestas: la del aposentador que entra por la puerta del fondo, las de las meninas, las de los bufones, las de las guardadamas, la de

doña Marcela de Ulloa, la de la infanta Margarita, o la de los mismos Reyes, protagonistas de la Historia con mayúscula.

No conozco una imagen plástica que explique mejor que esta de Velázquez el esfuerzo de Cervantes por lograr una escritura capaz de incorporar a la misma un lector que la complete. El nuevo lector que Cervantes está inventando deberá, como vengo diciendo, entregarse a la lectura con la misma pasión que don Quijote ante el retablo de Melisendra, hasta sentir la tentación de tomar la espada para compartir aventuras con los personajes de la ficción, pero a la vez deberá estar sólidamente instalado en la racionalidad de su mundo de molinos de viento. Frente al tipo de lector crédulo que representa don Quijote, la novela de Cervantes exige un lector participativo y crítico, que todo lo somete al tamiz de su propia experiencia; que está dispuesto a interpretar por sí mismo los acontecimientos que se le cuentan, sin dejarse influir por la interpretación quizás interesada del narrador; y que sabe, finalmente, que las verdades, lejos de ser absolutas, son producto de la perspectiva en que se halla quien las mira. Tal lector estaría bien representado por el canónigo de la primera parte del *Quijote*:

De mí sé decir que, cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero, cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared, y aun diera con él en el fuego si cerca o presente le tuviera, bien como a merecedores de tal pena, por ser falsos y embusteros, y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como a inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a quien da ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen. (Q, I, 49)

La novela cervantina no estará completa sin un lector que lea e interprete. Eso lo sabe perfectamente el alférez Campuzano. Por ello, precisamente, resulta tan convincente la invitación al licenciado Peralta, para que éste lea su "sueño". Quizás eso mismo puede predicarse de cualquier tipo de escritura, pero lo realmente significativo es que ahora Cervantes tiene plena consciencia de ello y que esta consciencia determina el cómo y el qué de su escritura. La novedad

cervantina deriva hacia el lector –y únicamente hacia él– la responsabilidad de desentrañar el significado de la fábula, y exime al autor de cualquier obligación al respecto. Entre mis novelas, dirá Cervantes,

no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. (*Novelas ejemplares*, “Prólogo”)

Es cierto que así ocurrirá siempre en la narrativa cervantina, hasta el punto de que en las cuestiones más controvertidas que se plantean en su texto (quizás hubiera que decir “sobre todo, en las más controvertidas”), el juicio definitivo siempre queda en manos del lector. Piénsese, por ejemplo, el tratamiento, en el *Quijote* de 1615, de la expulsión de los moriscos. Según Ayala, a Cervantes la realidad del mundo moral se le aparece como problemática, y por eso lo que nos propone no es la solución, sino el problema mismo, para que, debatiéndonos entre sus términos, tratemos de hallarla con nuestros recursos personales en el fuero de nuestra libre intimidad. La interpretación se deja al cuidado del lector: él será quien saque o no el fruto sabroso y honesto que del texto puede extraerse. Cervantes no puede ser ni más explícito ni más claro:

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de *Don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que “debajo de mi manto, al rey mato”[...] (*Q*, I, Prólogo)

Así, el lector (como ocurriría con el espectador en el cuadro de Velázquez o con don Quijote ante los títeres de Maese Pedro) se ficcionaliza e integra en el relato situándose en un plano equivalente al del de los emisor/es del discurso.

Pero no me voy a detener en este punto, pues lo que me interesa ahora es insistir en una de las razones a las que, según mi interpretación, responde esa –¡tan cervantina!– ubicación de la fábula en el débil, inestable, filo de la navaja que separa la realidad de la ficción, y que lo hace con unos recursos orientados siempre a conseguir que la ficción hable de la realidad.

Lo histórico y lo maravilloso: la ficción como desencantamiento de la realidad encantada

Los yelmos de Mambrino

En la apuesta cervantina por la realidad se produce una curiosa paradoja, que, por otro lado, guarda una interesante relación con las vivencias de la realidad en la mente alucinada de don Quijote: cuando la realidad se impone,²² el personaje explica la metamorfosis de lo maravilloso (que inicialmente creyó percibir) en lo vulgar cotidiano (que tozudamente contradice la ficción) mediante el recurso a una supuesta intervención de los encantadores.

Al imponerse la realidad cruda a las alucinaciones de don Quijote se produce un fenómeno que nosotros calificaríamos de “des-ilusión”, pero que don Quijote interpreta, equívocamente, en sentido contrario: para don Quijote la auténtica realidad es la de los sueños y fantasías provocados por sus lecturas, en tanto que la realidad vulgar de los batanes, de los molinos o de los rebaños, es fruto de la intervención “encantatoria” de quienes, celosos de sus hazañas, le persiguen con malas artes:²³

22 Por ejemplo en el caso de los molinos de viento, que la mente de don Quijote, enferma por la ficción, cree gigantes; en el episodio del rebaño de ovejas, que él percibe como ejércitos entrando en batalla; en relación con la bacía de barbero, en la que el hidalgo manchego ve un yelmo de Mambrino, etc.

23 Los caballeros andantes tienen “encantadores” que los favorecen, pero existen otros “encantadores” también que los persiguen y son estos últimos los que, en opinión de don Quijote, le cambian la realidad para que fracase en las hazañas que intenta.

Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste, te juro –dijo don Quijote– que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello ansí, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan y les vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa. (Q, I, 25)

La crítica –apoyándose en la historia de la ciencia y de las mentalidades²⁴ ha creído ver en los relatos que ejemplifican este proceso del “des-ilusión” que vive el personaje una alegoría del triunfo de la naciente mentalidad científica que en el Renacimiento va sustituyendo las visiones mágicas heredadas de la Edad Media. Desde un punto de vista psicologicista, sin embargo, algunos han pretendido interpretar positivamente las alucinaciones de don Quijote como materiales que, aportando una dimensión nueva a la realidad, la hacen más rica y soportable, nutriéndola de una dimensión utópica, radicalmente mentirosa pero existencialmente necesaria. Frente a interpretaciones como éstas, Cervantes, colocándose en el eje de la paradoja subyacente a las dos claves interpretativas anteriores, se

Veamos sobre el texto este fenómeno: “ése [Frestón] es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece, y le tengo de vencer, sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede...” (Q, I, 7).

- 24 Brian Vickers, *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, Madrid, Alianza universidad, 1990; véase también, de Agustín Redondo, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Universidad de Salamanca, 2007; Información muy interesante al respecto puede verse también en Federico Gonzales, *Las Utopías Renacentistas*, Buenos Aires, 2004.

alimenta de textos como *La República*, de Platón, la *Utopía*, de Moro, *La ciudad del sol*, de Campanella, o la *Nueva Atlántida*, de Bacon,²⁵ asume la posición política de tales obras y desde allí, paradójica y simultáneamente, percibe la locura de una sociedad transida de mitos (religiosos y profanos), de los que el poder se sirve, instrumentalizándolos, para establecer mediante el recurso a lo maravilloso una aureola de prestigio y de perfección inmovilista, que el naciente espíritu crítico pone en crisis. La perfección a la que apelan las utopías que se acaban de citar se viene abajo al chocar con la sociedad real e intentar instalarse en la temporalidad de la historia: exactamente lo mismo que ocurre con las fantasías caballerescas del personaje cervantino. El *Quijote*, en esta clave, representa la melancólica constatación del fracaso de Moro, Campanella o Bacon.

Don Quijote necesita de sus fantasías caballerescas para justificar su existencia, de la misma manera que el poder, en cualquiera de sus formas, necesita la aureola de la excepcionalidad, bien representada por lo maravilloso, para sustentar sobre ellas su legitimidad. El concepto de majestuosidad (hecho visible por ceremonias y fiestas de lucimiento que se sirven del rito y la liturgia —sagrada y profana— para provocar un sentimiento reverencia, y alimentado en todos los casos por el maquillaje de la realidad) necesita del milagro y de las utopías.

Las bacías de barbero

Frente a una ficción mitificadora y enajenadora de la realidad, Cervantes apuesta por la realidad que certifican y documentan los sentidos. Raro es el relato cervantino que no se halla localizado espacial y temporalmente. Así, todas sus historias aparecen atravesadas por referencias a lo histórico y transidas de alusiones a sucesos de su tiempo. No creo que haya que aportar ejemplos que están en la mente de todos. La realidad de su época irrumpe con fuerza en sus

25 Véase, de Eugenio Imaz, *Utopías del Renacimiento: Tomás Moro, Utopía. Tomaso Campanella, La ciudad del sol. Francis Bacon, Nueva Atlántida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.

novelas y, en este sentido, es de los primeros en ser consciente de que el discurso novelesco se ofrece al lector como una alternativa al discurso de la historia.

Veamos tan sólo unos pocos casos: no hay que excavar mucho en nuestra memoria de lectores para recordar cómo Cervantes (convertido en personaje, de una manera semejante a la que –de nuevo los paralelismos se imponen– luego descubriremos en la pintura de Velázquez) aparece en muchas de sus obras, bajo distintos disfraces y con papeles (históricos y pragmáticos) muy diversos. En el relato del Capitán cautivo, en el *Quijote*, el alcaíno elige el papel de soldado para incorporarse a la ficción. En efecto,

Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia. (*Quijote* I, 40)

En *La Galatea* preferirá el papel de pastor:

Cuán bien se conforma con tu opinión, Darinto –dijo Damón–, la de un pastor amigo mío que Lauso se llama, el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida; y, antes que a ella viniese, mostró desearlo mucho, como parece por una canción que compuso y envió al famoso Larsileo, que en los negocios de la Corte tiene larga y ejercitada experiencia (*La Galatea*, IV).

El disfraz de pastor, con el nombre de Lauso (Cervantes), apenas vela el nombre auténtico de la persona real a la que se refiere Da-

món, cuando da noticia de la “canción que compuso y envió al famoso Larsileo, que en los negocios de la Corte tiene larga y ejercitada experiencia”, como no vela tampoco la personalidad histórica de este famoso Larsileo (Mateo Vázquez). Esta referencia hubiera debido bastar para solventar las dudas acerca de la autoría cervantina de la epístola al vanidoso secretario real.

Pero existen otras formas menos explícitas de incorporarse al relato, así como de contextualizar los mismos en la realidad de su tiempo. En efecto, en otro lugar he estudiado cómo las novelas con frecuencia le sirven a Cervantes para intervenir (con el “ejemplo” de las vidas que inventa) en los grandes debates de su tiempo, en los cuales podía resultar peligroso participar directamente. Examinando la historia de Grisóstomo y Marcela, en el *Quijote*, me he referido a ello y ahora no insistiré en cómo Cervantes argumenta con vidas.²⁶ Ahora me interesa, tan sólo, mencionar este recurso como “otro” modo de apropiarse, en la ficción, de la realidad de su tiempo y fecundar con ella sus relatos.

Sin embargo, si la realidad de su tiempo enriquece las ficciones cervantinas, contextualizándolas y situándolas en el centro de debates diversos, el fenómeno inverso también deja abundantes huellas en el autor del *Quijote*. Me refiero a la habilidad de Miguel de Cervantes para conseguir que sus ficciones, sin caer en ejemplaridad moral alguna, hablen del presente de los lectores. Creo que el hábil disimulo cervantino no ha dejado ver con claridad suficiente cómo sus textos se orientan hacia la crítica o la propaganda de determinadas posturas ideológicas o pragmáticas de su tiempo.

No sólo se cuelan en sus relatos muchas referencias a acontecimientos de su tiempo, con los que el autor rinde homenaje a ciertos personajes por los que siente afectos varios. Así, las referencias, en *La Galatea*, a la muerte de Hurtado de Mendoza o a la figura de don Juan de Austria. En otros casos la realidad incorporada al relato lleva implícita una intencionalidad crítica, que no se para ni ante la puertas del mismo palacio real. En efecto, podríamos citar al res-

26 Cfr. Cervantes, *raro inventor*, op. cit.

pecto las referencias al mismísimo Felipe II (pintado como “rabadán mayor de todos los aperos”) y a la política de anexión de Portugal que podemos rastrear sin salir de la misma *La Galatea*. Cervantes, a pesar de su proverbial prudencia, haciendo gala de su capacidad para el disimulo, inyecta en casi todas sus novelas textos y personajes con voluntad de denuncia y con clara intencionalidad política, como han visto, entre otros, Luttikhuisen o Rey Hazas en el caso de *El celoso extremeño*.²⁷

Y varias obras cervantinas podrían ser interpretadas, casi exclusivamente, desde la voluntad de intervención política que se ha señalado para *El celoso extremeño*. Un caso evidente es el que ofrece la epístola a Mateo Vázquez,²⁸ y en otra clave, el *Viaje del Parnaso* o el “Canto de Calíope” en *La Galatea*. Pero mucho más interesante que los ejemplos anteriores anteriores me resulta el caso del primer teatro cervantino, el representado por *El trato de Argel*, una obra que resulta interesante leer desde la perspectiva del aprovechamiento por las órdenes religiosas, como la de los trinitarios, de la literatura de cautivos. No obstante, esta materia merece un estudio aparte.

Es cierto que no es Cervantes el primero en descubrir la fecundidad de la realidad de su tiempo como materia de sus ficciones. Pero su aportación sí que es relevante al poner en pie, con su pluma, un discurso con capacidad, no sólo de hablar de la realidad que él comparte con sus lectores, sino de intervenir en ella. La importancia que la realidad histórica contemporánea del autor cobra en la escritura de

27 Frances Luttikhuisen, “Apuntes sobre el nombre de pila de *El celoso extremeño*”, en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 519-525. Antonio Rey Hazas, “Cervantes, la corte y la política de Felipe II: vida y literatura”, en *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, ed. José Martínez Millán, Madrid, 1998, Vol. 4, pp. 437-462.

28 Véase el reciente trabajo de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, “La *Epístola a Mateo Vázquez*, redescubierta y reivindicada”, en *Cervantes*, 27.2 (2007), pp. 181-211, y más por extenso, del mismo autor, *La Epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Cervantes constituye, sin duda, una de las conquistas fundamentales en la evolución del romance a la novela. Pero, dicho esto, hay que insistir en que los vasos comunicantes entre la ficción y la realidad (incluida la realidad histórica) son de doble dirección y, si la narrativa cervantina, incorpora la realidad en el universos ficticio por ella creado, ello ocurre desde la convicción de que dicho universo posee capacidad y recursos para intervenir en la realidad.

En esta última dimensión, me interesa ahora revisar la función que junto a lo real e histórico desempeña en la naciente novela lo maravilloso.

La exigencia de verosimilitud y lo maravilloso cervantino

El tratamiento de lo maravilloso en Cervantes conviene examinarlo a la luz de la exigencia de verosimilitud que —sobre presupuestos aristotélicos— se impone desde la teoría del momento y que el autor del *Quijote*, por supuesto, asume y acepta.

Para entender los juegos de Cervantes con la realidad de su tiempo que incorpora a sus novelas (muy semejante en pretensiones y en técnicas a los juegos de Velázquez en sus cuadros), se hace preciso situar dichos juegos en el marco del debate entre historia y poesía, al que Alonso López Pinciano da acogida en su *Philosophia antigua poética* (I, 142). Allí, tras diferencias, por boca de Fadrique, entre verdad y verosimilitud (lo que permite establecer una frontera entre poesía e historia), Pinciano pone unos límites al “fingimiento” del poeta: “que sea verisímil y llegado a la razón”, pues “las ficiones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron Milesias, agora libros de cauallerías” (*Philosophia antigua poética*, I p. 166). Cervantes, que está muy cerca —en la letra y en el contenido— al Pinciano, sabe que es condición irrenunciable del relato la verosimilitud: a la fábula a la que el ensayo narrativo cervantino acoge se le exige “guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el

entendimiento, forme una verdadera armonía" (*Persiles* III, 10).²⁹ En este sentido, lo histórico sirve sin duda para hacer más "verosímil y llegado a razón" lo "inventado" por el poeta, pues, en última instancia, la verosimilitud tiene que ver con la credibilidad y la referencialidad histórica ayuda perfectamente al propósito de hacer creíble lo narrado.

Pero lo verosímil no excluye ni lo extraordinario ni lo maravilloso. Es condición propia de la fábula ser, además de verosímil, admirable, "de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas" (*Q*, I, 47). Esto lo sabían bien incluso los mismos profesionales de la historia, que no tienen empacho en servirse de lo extraordinario para hacer más atractiva su narración. En efecto, la fórmula "por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticias de muchos", que encontramos en el *Lazarillo*, se encuentra en el *Amadís*, pero también en la *Historia de las Indias* y en *Apologética historia sumaria*, de Bartolomé de las Casas; en la *Historia general y natural de las Indias*, de Fernández de Oviedo; o en la *Crónica del Emperador Carlos V*, de Alonso de Santa Cruz. Tampoco la historia renuncia a admirar con sus relatos y la admiración y maravilla (lo explica el Pinciano, por boca ahora de Vgo que se basa en la autoridad de Galeno) se consigue mediante "otros ornamentos y arreos", entre los que [...] el principal es el milagro y marauilla; por lo qual parece que el poema que no es prodigioso es de ningún ser" (*Philosophia antigua poética*, I p. 192).

Cervantes sitúa en lo excepcional (que por supuesto incluye lo maravilloso, quimérico y fabuloso) el territorio de la naciente nove-

29 Algo parecido escribe en el *Quijote*: "Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe" (*Q*, I, 47).

la, pero exige del narrador la obligación de hacerlo creíble o, como dirá el propio Cervantes, la obligación de “mostrar con propiedad [cualquier] desatino” que refleje su escritura. Ni los libros de pastores ni los de caballerías sintieron nunca la necesidad de justificar las imposibilidades empíricas. El artefacto narrativo cervantino sí que siente tal necesidad y, en consecuencia, desarrolla múltiples recursos para construir o reconstruir discursivamente la verosimilitud, incluso en temas como la nigromancia o la magia, desacreditadas y condenadas por la Iglesia. De una parte la misma literatura religiosa ya había otorgado carta de naturaleza a lo maravilloso, prestando credibilidad al milagro y viendo en la “maravilla” una forma divina de “dar agora testimonio de Tú grandeza antes que las olas de la mar obedesciesen á Tú imperio, antes que la furia de los vientos por Tú mandato cesase, antes que los muertos por Tú llamamiento resuscitasen, y el sol, muriendo Tú, se escuresciese, y la tierra, resuscitando Tú, se estremesciese, y los cielos, subiendo Tú á ellos, se abriesen”.³⁰

Cervantes no apela nunca al milagro para explicar la presencia de lo maravilloso en su relato,³¹ pero sí recurre a la credulidad de su

30 Fray Luis de Granada, *Adiciones al Memorial de la vida cristiana*, Madrid, Imprenta de la hija de Gómez Fuentenebro, 1907, p. 327.

31 Conviene aquí recordar, entre las medidas que se ocurren a Sancho, durante su etapa de gobernador de la Ínsula, la siguiente ocupa un lugar relevante: “Ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuicio de los verdaderos” (*Q*, II, 51). La frontera (y por tanto la tierra común) entre el milagro y otras manifestaciones de lo maravilloso queda perfectamente establecida en el siguiente texto de Antonio de Torquemada: “Y pues esto no nos espanta, porque lo vemos y tratamos y traemos ante los ojos y entre las manos como cosa común, tampoco nos deben de dar causa de maravillarnos, quando viéremos otras cosas que salgan algún tanto desta orden tan concertada de naturaleza. Porque ellas no salen ni exceden de naturaleza, que la falta está en nosotros y en nuestro entendimiento y juyzio, que con su torpeza no lo alcanza. Porque quando salen del todo del orden común, como es resucitar un muerto, hablar un mudo, sanar un ciego de su nacimiento, entonces ya sobrepujan a lo ordinario que usa la naturaleza,

tiempo en la magia y en la brujería o, en otros casos, a explicaciones relacionadas con enfermedades de la imaginación bien documentadas en los tratadistas de su tiempo. Y, así, por una vía o por otra, juega con estos materiales, por ejemplo en *El coloquio de los perros*, donde sugiere, en un nivel del relato, que el hecho de que los perros hablen se explica por brujería, a la vez que pone especial cuidado en negar cualquier credibilidad a las brujas y en última instancia remite todo a la fantasía enferma, por la fiebre de las bubas, de Campuzano. Lo mismo ocurre en el *Quijote*, con el mono adivino de maese Pedro, que arranca del caballero manchego la siguiente reflexión:

Mira, Sancho, yo he considerado bien la estraña habilidad deste mono, y hallo por mi cuenta que sin duda este maese Pedro, su amo, debe de tener hecho pacto, tácito o espreso, con el demonio... de que infunda esa habilidad en el mono, con que gane de comer, y después que esté rico le dará su alma, que es lo que este universal enemigo pretende. Y háceme creer esto el ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas o presentes, y la sabiduría del diablo no se puede estender a más, que las por venir no las sabe si no es por conjeturas, y no todas veces; que a solo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir, que todo es presente. Y, siendo esto así, como lo es, está claro que este mono habla con el estilo del diablo; y estoy maravillado cómo no le han acusado al Santo Oficio, y examinádole y sacádole de cuajo en virtud de quién adivina; porque cierto está que este mono no es astrólogo, ni su amo ni él alzan, ni saben alzar, estas figuras que llaman judiciarias, que tanto ahora se usan en España (*Q*, II, 25).

y podrémoslo llamar sobrenatural y cosa milagrosa. Mas las monstruosidades que muchas vezes se veen, y otras poco usadas, y otras de que no se tiene noticia, en los hombres sabios no han de causar alteración, ni hazerles parescer que tiene causa de espantarse”, en *Jardín de flores curiosas*, ed. Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Turner, 1994, p. 571. Es curioso que Cervantes, que siente una indudable atracción por lo maravilloso, no recurra nunca al milagro para dar salida a dicha atracción.

Es curioso el razonamiento de don Quijote sobre la adivinación y sobre las limitaciones del demonio en relación al conocimiento del futuro, acorde en todo punto con la doctrina eclesiástica del *Malleus maleficarum* y en sintonía con el cuidado con el que Cervantes (piénsese, por ejemplo, en el pasaje de la Camacha en *El coloquio de los perros*) acude *pedem litterae* a la doctrina oficial cada vez que incorpora a su relato alguna referencia a lo maravilloso sobrenatural. Cervantes sabe que hay cosas con las que no se juega y que, si quiere hablar de ellas, habrá de hacerlo con palabras que sean fiel transcripción de la doctrina oficial. Por otro lado, y desde un punto de vista estrictamente literario, sabe que lo inverosímil, además de levantar sospechas ante los fieles perros guardianes de la fe, es lastimosa consecuencia de la impericia literaria. El buen narrador deberá tener los recursos suficientes para otorgar verosimilitud a lo maravilloso y extraordinario, remitiéndolo al engaño de los ojos, a la mente enferma del loco, o la fantasía alterada por el sueño o la fiebre. Ningún "desatino" le está vedado al escritor, siempre que éste sea capaz de otorgarle "propiedad" con un contexto que lo justifique doctrinal y técnicamente. Y, así, el autor siempre está empeñado en hacer creíble en su discurso lo que resulta increíble en la realidad.

Sin embargo, no es ese el proceder habitual de don Quijote. Frente al empeño del escritor por dar explicación a lo inverosímil, la mente de su personaje está siempre mejor pertrechada para aceptar lo maravilloso de la ficción caballerescas (la del yelmo de Mambrino) que la realidad plana de su tiempo (la de las bacías de barbero). Por eso, cada vez que la realidad se impone a su fantasía, don Quijote, explica su vencimiento con el recurso a los malos encantadores, como refleja bien el razonamiento que el caballero manchego tiene con Sancho, al que ya he aludido antes: "¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés?" (*Q*, I, 25).

En perfecta complementariedad, en muchos de los textos de la naciente novela cervantina asistimos a un proceso en el que confluyen el empeño del autor por desencantamiento de la realidad, desnudándola de todo "desatino", con el del personaje por desencantarla de su

castrante realidad y en enriquecerla con lo maravilloso. Este proceso pone en evidencia la capacidad de la narrativa cervantina para hacer creíble en el plano del discurso lo que es increíble en el plano de la realidad o la de hacer compatibles en un mismo texto mito e historia, como hemos ejemplificado con el inicio de *La Galatea*.

Mediante juegos como el que se acaba de describir, en Cervantes, con una modernidad que sorprende, la realidad y la verdad se plantean sobre todo como entidades discursivas; esto es, la verdad es creación del discurso antes que atributo de la realidad. Pero esta aceptación en un mismo plano –el del discurso– de lo natural y de lo extraordinario, de lo documentado y lo que se escapa al control de la razón, de lo maravilloso y lo cotidiano, de lo histórico y lo mítico, se traduce en el nivel textual en un relato, cuya lectura e interpretación remite permanentemente a un doble plano: el literal de la fábula narrada y el indirectamente sugerido por medio de una alusión, más o menos velada, a la realidad histórica o social del momento.

Esta tendencia, que se va acentuando con los años hasta desembocar en el *Persiles*, responde a una forma satírica, que los propios contemporáneos de Cervantes supieron ver bien, aunque hoy muchas de las alusiones de los textos cervantinos hayan quedado sin significado para nosotros, lectores muy alejados de los hechos a los que apuntan sus relatos. En esta clave me gustaría –siguiendo muy de cerca el excelente trabajo de David Castillo y Nicholas Spadaccini–³² comentar un pasaje del *Persiles* que tiene mucho interés. En el capítulo VIII del libro primero, aparece un personaje, Rutilio, que se presenta con las siguientes palabras:

Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danzar, único en él, y venturoso si yo quisiera. Había en Sena un caballero rico, a quien el cielo dio una hija más hermosa que discreta, a la cual trató de casar su padre con un

32 “El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1 (2000), pp. 115-130.

caballero florentín; y, por entregársela adornada de gracias adquiridas, ya que las del entendimiento le faltaban, quiso que yo la enseñase a danzar; que la gentileza, gallardía y disposición del cuerpo en los bailes honestos más que en otros pasos se señalan, y a las damas principales les está muy bien saberlos, para las ocasiones forzosas que les pueden suceder. Entré a enseñarla los movimientos del cuerpo, pero movíla los del alma [...] y la suerte, que de corriente larga traía encaminadas mis desgracias, hizo que, para que los dos nos gozásemos, yo la sacase de en casa de su padre y la llevase a Roma [...] mi culpa [...] obligó al juez, movió y convenció a sentenciarme a muerte. Apartáronme en la prisión con los ya condenados a ella por otros delitos no tan honrados como el mío. Visitóme en el calabozo una mujer, que decían estaba presa por fatucherie, que en castellano se llaman hechiceras [...] Viéndome yo atado, y con el cordel a la garganta, sentenciado al suplicio, sin orden ni esperanza de remedio, di el sí a lo que la hechicera me pidió, de ser su marido, si me sacaba de aquel trabajo. Díjome que no tuviese pena, que aquella misma noche del día que sucedió esta plática, ella rompería las cadenas y los cepos, y, a pesar de otro cualquier impedimento, me pondría en libertad, y en parte donde no me pudiesen ofender mis enemigos, aunque fuesen muchos y poderosos. Túvela, no por hechicera, sino por ángel que enviaba el cielo para mi remedio. Esperé la noche, y en la mitad de su silencio llegó a mí, y me dijo que asiese de la punta de una caña que me puso en la mano, diciéndome la siguiese. Turbéme algún tanto; pero como el interés era tan grande, moví los pies para seguirla, y hallélos sin grillos y sin cadenas, y las puertas de toda la prisión de par en par abiertas, y los prisioneros y guardas en profundísimo sueño sepultados.

En saliendo a la calle, tendió en el suelo mi guiadora un manto, y, mandándome que pusiese los pies en él, me dijo que tuviese buen ánimo, que por entonces dejase mis devociones. Luego vi mala señal, luego conocí que quería llevarme por los aires, y aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías —como es razón que se tengan—, todavía el peligro de la muerte, como ya he dicho, me dejó atropellar por todo; y, en fin, puse los pies en la mitad del manto, y ella ni más ni menos, murmurando unas razones que yo no pude entender, y el manto comenzó a levantarse en el aire [...] En

resolución, cerré los ojos y dejéme llevar de los diablos, que no son otras las postas de las hechiceras, y, al parecer, cuatro horas o poco más había volado, cuando me hallé al crepúsculo del día en una tierra no conocida.

Como David Castillo y Nicholas Spadaccini oportunamente recuerdan, el episodio de hechicería que acabamos de citar tiene un claro antecedente (enriquecido luego con otros elementos del folklore europeo medieval) en los *Hechos de los apóstoles*, donde lo mismo que en el *Persiles* se califica de hechicería lo que se presenta como milagro:

Y los que creían en el Señor aumentaban más, gran número así de hombres como de mujeres; tanto que sacaban los enfermos a las calles, y los ponían en camas y lechos, para que al pasar Pedro, a lo menos su sombra cayese sobre alguno de ellos. Y aun de las ciudades vecinas muchos venían a Jerusalén, trayendo enfermos y atormentados de espíritus inmundos; y todos eran sanados. Entonces levantándose el sumo sacerdote y todos los que estaban con él, esto es, la secta de los saduceos, se llenaron de celos; y echaron mano a los apóstoles y los pusieron en la cárcel pública. Mas un ángel del Señor, abriendo de noche las puertas de la cárcel y sacándolos, dijo: "Id, y puestos en pie en el templo, anunciad al pueblo todas las palabras de esta vida." (*Hechos de los apóstoles*, 5, 14-20)

El relato de Rutilio parece sacado de la fantasía del mismísimo don Quijote, cuando explica la rapidez con la que Sancho ha hecho el viaje al Toboso para cumplir con la embajada que él le había encomendado ante Dulcinea:

¿Sabes de qué estoy maravillado, Sancho? De que me parece que fuiste y veniste por los aires, pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas; por lo cual me doy a entender que aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante); digo que este tal te debió de ayudar a caminar, sin que tú lo sintieses; que

hay sabio éstos que coge a un caballero andante durmiendo en su cama, y, sin saber cómo o en qué manera, amanece otro día más de mil leguas de donde anocheció (Q, I, 31).

Y los ejemplos, en este mismo sentido, podrían multiplicarse. Para no alargarme, citaré uno más tan sólo. Los peregrinos del *Persiles* están cruzando Francia, en su camino hacia Roma:

Con estas pláticas y otras entretenían el camino por Francia, la cual es tan poblada, tan llana y apacible, que a cada paso se hallan casas de placer [...] A una de éstas llegaron nuestros viandantes, que estaba un poco desviada del camino real. Era la hora de mediodía, herían los rayos del sol derechamente a la tierra, entraba el calor, y la sombra de una gran torre de la casa les convidó que allí esperasen a pasar la siesta, que con calor riguroso amenazaba.

El solícito Bartolomé desembarazó el bagaje, y, tendiendo un tapete en el suelo, se sentaron todos a la redonda, y de los manjares, de quien tenía cuidado de hacer Bartolomé su repuesto, satisficieron la hambre, que ya comenzaba a fatigarles. Pero, apenas habían alzado las manos para llevarlo a la boca, cuando, alzando Bartolomé los ojos, dijo a grandes voces:

—Apartaos, señores, que no sé quién baja volando del cielo, y no será bien que os coja debajo.

Alzaron todos la vista, y vieron bajar por el aire una figura, que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo junto casi a los pies de Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima, que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro (*Persiles* III, 14).

¿Cómo no ver en uno y otro episodio la crítica a una forma de religiosidad que instrumentaliza en su provecho las mismas maravillas que condena en discursos que le son ajenos? ¿Cómo no ver en este relato al pie de una torre francesa, tanto como en su racionalización (los vestidos convertidos en alas), una crítica a los milagros que pueblan por doquier de elementos maravillosos los textos de

tantos y tantos autos sacramentales y sermones, instrumentalizando lo extraordinario en favor del fanatismo religioso? ¿Cómo no ver en él elementos comunes a tantos espectáculos barrocos, que desde dentro de la ortodoxia, pretenden convertir lo maravilloso, bajo el nombre de milagro, en alimento de una credulidad que sin duda habría de resultar fundamental para el ejercicio del poder sobre el rebaño?

Desde luego, el episodio de Rutilio da extraordinario juego para valorar el cinismo religioso (a no ser que prefiramos entenderlo como ejemplo de fanatismo) de que hace gala el personaje en la resolución del episodio: una vez a salvo, saca de su pecho un cuchillo “que acaso en el seno traía, y con furia y rabia se le hincó por el pecho a la que pensé ser loba, la cual, cayendo en el suelo, perdió aquella fea figura, y hallé muerta y corriendo sangre a la desventurada encantadora”. ¡Así premia el “cristiano” personaje a quien le ha liberado de sus cadenas!

Tras este ejercicio de violencia, ejecutado por la mano de quien se nos describe como católico (marcado por el prejuicio y con una fantasía enferma de fanatismo), el homicida, sin volver la vista a la sangre todavía caliente de quien le había liberado, hace la siguiente cristiana reflexión: “Considerad, señores, cuál quedaría yo, en tierra no conocida y sin persona que me guiase”. Nada nos pide que consideremos respecto a su víctima.

Cervantes invierte la intencionalidad de los discursos oficiales. Si estos últimos dan cobertura ortodoxa a lo extraordinario religioso, Cervantes lo que hace es poner en evidencia, mediante la parodia, el trasfondo “bárbaro” –por decirlo con palabra muy frecuente en el *Persiles*– de muchas manifestaciones formales del catolicismo postridentino. Frente a la instrumentalización de lo maravilloso, en forma de milagro, por parte del poder, el trabajo de Cervantes, en su narrativa (y sospecho que también en su teatro) se asemeja más al de los encantadores que persiguen a don Quijote: desnudar la realidad y hacer que vuelvan a exhibir su rotunda verdad los molinos

que la imaginación enferma de ficciones travestía de gigantes.³³ En última instancia, Cervantes lo que hace desde su novela es poner en duda los fundamentos de una cultura muchas de cuyas manifestaciones chocan con un pensamiento que empieza a construir sus fundamentos sobre “lo que vemos y tratamos y traemos ante los ojos y entre las manos como cosa común”.³⁴ Frente a la cultura católica que emana de Trento, Cervantes pone al desnudo la “barbarie” del dogmatismo y fanatismo que alimentan muchas ideas contrarreformistas. En palabras de David Castillo y Nicholas Spadaccini, que comparto plenamente:

Cabe pensar, por lo tanto, que el tono irónico que domina en muchos de los pasajes del texto del *Persiles* que Cervantes se propone ridiculizar la creencia utópica en la superioridad del universo católico y de España como tierra santa destinada a pacificar un mundo extraviado por el paganismo y la división religiosa por medio de sus esfuerzos militares tanto en América como en Centroeuropa. Todo esto nos permite releer los primeros capítulos de *Persiles* en tierra bárbara como una parodia del impulso imperial de la monarquía como transmisora de la ideología contrarreformista. La creencia mítica que demuestran los bárbaros en la inminente llegada de un gran rey que ha de conquistar el mundo puede relacionarse con la figura de Felipe II como dueño del mayor imperio de su tiempo o incluso con las utopías nacionalistas ligadas al sebastianismo en Portugal, que unos años más tarde popularizaría el jesuita Antonio Vieira.³⁵

33 “Quiero también que sepáis que los tales encantadores sus contrarios no ha más de dos días que transformaron la figura y persona de la hermosa Dulcinea del Toboso en una aldeana soez y baja” (Q, II, 14).

34 *Jardín de flores curiosas*, op. cit., p. 571.

35 “El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1 (2000), pp. 123-124.

Cervantes, que conoce bien a Tasso³⁶ y sus *Discorsi del poema eroico* (1567-1570), se halla inmerso como el italiano (de esta materia he tratado ya en otro lugar)³⁷ en un proceso de experimentación con las posibilidades de un moderno poema épico, pero no creo que se hallase muy de acuerdo con las tesis del autor de la *Jerusalén liberada*, cuando en los *Discorsi* se propone buscar un equilibrio entre lo verosímil y lo maravilloso, apelando al recurso de lo milagroso, desde el pensamiento de que lo maravilloso cristiano es más digno y posee mayor grandeza que lo maravilloso pagano. En la misma línea de Tasso, Cascales justifica lo maravilloso en la acción de los ángeles del cielo o de los santos de la tierra, estableciendo que la épica debía fundamentarse en la “historia verdadera” de la religión cristiana.³⁸

Lo que observamos, al analizar la presencia de lo maravilloso en Cervantes (sobre todo en el *Persiles*, pero no sólo en este libro),³⁹ donde lo que se observa, en multitud de episodios, es una parodia de lo maravilloso cristiano. En tales parodias, levemente marcadas por el humor o la ironía, Cervantes se sirve de lo maravilloso para dejar en evidencia el proceso de encantamiento de la realidad (encantamiento, que Cervantes entiende en un sentido totalmente opuesto al que le da su personaje), que desde varios centros de poder (laicos y religiosos) se está intentando; y, sobre todo, Cervantes se sirve de lo maravilloso para dejar en evidencia la subordinación de una parte importante de la literatura de su tiempo al mencionado proceso de encantamiento. En su concepción de la poesía, el autor del *Quijote*

36 William Entwistle afirma rotundamente que Cervantes es “a passionate admirer of...Tasso”, en *Cervantes* (Oxford, Clarendon Press, 1940), p. 18; Alban Forcione a su vez afirma “I am convinced that we are dealing with a case of direct influence”, en *Cervantes, Aristotle, and the “Persiles”* (Princeton: Princeton University Press, 1970), p. 102.

37 *Cervantes, raro inventor, op. cit.*

38 F. Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 325.

39 Véase mi lectura del episodio de Grisóstomo y Marcela, en el *Quijote* de 1605 dirigido por Francisco Rico, en http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap11/nota_cap_11.htm.

se sitúa en los antípodas de la teoría que, siguiendo la opinión generalizada de su tiempo, defiende Luis Cabrera de Córdoba, al afirmar que

la poesía no teniendo límite alguno en su jurisdicción... muda las acciones, las crece, [...], las adorna, las amplifica y [...] narra las cosas [...] para que salgan más, parezcan maravillosas y más estupendas.⁴⁰

Si es verdad que una parte importante de la literatura española colabora con el poder en que las cosas “parezcan maravillosas y más estupendas”, Cervantes, demostrando una actitud totalmente contraria, entiende la literatura como una forma de desnudar los gigantes, dejarlos en cueros, para que así cobre forma la realidad material, cotidiana e histórica, de los molinos. Y, en este empeño, se sirve de lo maravilloso para reflejar en su imagen pagana el engaño y falsedad de otras formas de lo maravilloso, generalmente aceptadas (incluso, impuesta). Los españoles se hallan instalados en una imagen “crecida, adornada y amplificada”.

España está “encantada”. En esta afirmación coinciden Cervantes y su personaje, pero para este último, en su locura, la realidad verdadera es la de los libros de ficción, y no la de “lo que vemos y tratamos y traemos ante los ojos y entre las manos como cosa común”;⁴¹ en tanto que para el autor, para Cervantes, a través de determinadas formas de literatura el poder secuestra y encanta la verdadera realidad metamorfoseándola en puras imágenes propagandísticas del poder, y como escritor (es verdad que sin acritud, desde la ironía y el humor, más que desde la indignación) se complace en ejercicios varios de “desencantamiento”.

40 *De historia, para entenderla y escribirla*, ed. S. Montero Díaz, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1948.

41 *Jardín de flores curiosas*, *op. cit.*, p. 571.

*

Retomando ahora esa realidad tejida de miradas y de voces en la que se convierten los textos cervantinos, destacaré cómo el ver gigantes donde sólo había molinos (algo que se pretende explicar desde la locura del personaje) no le ocurre a don Quijote en exclusiva, sino que con frecuencia observamos que es una enfermedad que también afecta a otros personajes, alcanzando incluso –y ello es más relevante– a los propios responsables de referir los hechos. En efecto, los narradores cervantinos son siempre dudosos e infidentes. No podemos confiar en ellos, porque con frecuencia su relato está mediatisado, cuando no por su locura, por su ignorancia o por la voluntad de instrumentalizar la realidad a su servicio. Pero no es esto sólo, la propia realidad es cambiante y lo que hoy aparece como blanco, mañana es posible que se nos ofrezca como negro. Lo que parecía una cosa resulta ser otra. Desconcertado por este sindióis en el que se halla inmerso todo, don Quijote busca explicación en los encantadores.

En la época de Cervantes (y esto es el resultado de sumar conquistas desde muy diferentes territorios que van desde la física a la pintura, pasando por la literatura y la filosofía) el hombre empieza a percibir que la realidad es cambiante y cada uno la ve según el cristal desde el que mira (o lo que es lo mismo, según la ficción en que se halla instalado quien mira) y, consecuentemente, ese cristal o esa ficción del observador (personaje o autor) con mucha frecuencia tiñe la realidad ocultándola, disfrazándola, escamoteándola, o en su caso, enriqueciéndola. No existe una realidad abstracta, sino una realidad condicionada a la mirada de cada cual; cada uno de ellos la vive desde una ficción diferente y con una mirada lastrada por intereses diferentes.

Como consecuencia de la diferente percepción de la realidad que comienza a imponerse, Cervantes (como Velázquez en pintura) siente la necesidad de construir un discurso nuevo capaz de servir de vehículo a esa percepción. Para ello, se sirve de todos los géneros conocidos (unos como molde, otros como referentes paródicos) y hace convivir en un mismo relato a personajes que proceden de

convenciones literarias muy diferentes, con intención de lograr una imagen de la realidad compleja: con José Antonio Maravall, en su *Teoría del saber histórico*, quiero llamar la atención sobre la forma de mirar de los personajes cervantinos, para poner en pie una tesis: “lo que nos es accesible ha sido creado, por lo menos en cierto modo, en el proceso de la observación”, de modo que la realidad se va creando ante nuestra mirada, la vamos creando con nuestra mirada. Pero nuestra mirada no es pura, sino que está contaminada. Es lo que ocurre con la bacía de barbero en el *Quijote*. La realidad es inestable y movediza, porque la “caterva de encantadores” se divierte en mudar y trocar todas las cosas, dice don Quijote para explicar un fenómeno bien conocido: la imaginación no es un espejo en el que la realidad exterior quede reflejada, sino que más bien es un proyector que tiñe la realidad exterior de sueños y ficciones.

La revolución de Cervantes en el campo de la novela es equivalente a la de Descartes, casi contemporáneamente, en el ámbito de la filosofía: la novela de Cervantes le dice a sus lectores: “es hora de despertar y abandonar los sueños”. Y yo con el licenciado Peralta, en el *Coloquio de los perros*, le digo a ustedes: “Señores [...] Yo alcanzo el artificio del relato y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya hemos recreado los del entendimiento”.