

ReTrato

de Miguel de Cervantes Saavedra

Edición de Florencio Sevilla Arroyo



Museo Iconográfico del Quijote



ReTrato

de Miguel de Cervantes Saavedra

Edición de
Florencio Sevilla Arroyo

Museo Iconográfico del Quijote



ReTrato
de Miguel de Cervantes Saavedra

Edición:

Florencio Sevilla Arroyo

Diseño de portada

Rebeca Ramírez Barajas

Corrección de estilo

Berenice López Romero

Raymundo Mariano Marmolejo Olea

Ilustración de la portada

Autor: Gabriel Flores (México)

Obra: Tríptico mural titulado *Miguel de Cervantes Saavedra*

Ilustración de la portadilla

Autor: Victor Gutierrez (México)

Obra: *Don Quijote* (1992)

Vaciado/bronce

100 x 150 x 215 cm

© Museo Iconográfico del Quijote

Gobierno del Estado de Guanajuato

Manuel Doblado No. 1 Col. Centro

C. P. 36000; Guanajuato, Gto. México

© Fundación Cervantina de México A.C.

© Universidad de Guanajuato

ISBN: 978-60795366-8-8

Primera edición

Septiembre 2011

Impreso en México

Printed in Mexico

Esta publicación no puede ser reproducida, incluyendo el diseño de la cubierta y de páginas, así como el material gráfico, ni todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma, ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Museo Iconográfico del Quijote.

Índice

<i>Presentación</i>	
Onofre Sánchez Menchero	7
<i>Introducción</i>	
Florencio Sevilla Arroyo	9
I	
<i>Los claroscuros de una vida</i>	
Jean Canavaggio	15
<i>Cervantes ante la narración de la Historia</i>	
Alfredo Alvar	41
<i>Semblanza documental de Miguel de Cervantes</i>	
Krzysztof Sliwa	103
II	
<i>Cervantes y la poesía</i>	
Pedro Ruiz	157
<i>Cervantes dramaturgo: historia y presencia del teatro cervantino</i>	
Jesús Maestro	205
<i>Cervantes novelista: de la descomposición del mito pastoril a la formulación de la novela moderna</i>	
Miguel Ángel Teijeiro	233
III	
<i>Cervantes, felice ingenio: lector curioso de Horacio</i>	
Lía Schwartz	285
<i>Cervantes creador: «la rara invención»</i>	
Javier Blasco	315
<i>Algunas claves cervantinas: literatura y vida: poética de la libertad</i>	
Antonio Rey	363

Cervantes creador: «la rara invención»

Javier Blasco
Universidad de Valladolid

Pasa, raro inventor, pasa adelante
con tu sutil disinio, y presta ayuda
a Apolo, que la tuya es importante.
Miguel de Cervantes,
Viaje del Parnaso (I, vv. 223-225).

1. Raro inventor

I

A Cervantes, en el *Viaje del Parnaso*, no le duelen prendas en reconocer que, a pesar de los muchos trabajos y desvelos que siempre hizo para ello, el cielo nunca quiso otorgarle «la gracia» de poeta. Tampoco encuentra impedimento alguno para calificar el ingenio que concibió el *Quijote* de «seco, avellanado, antojadizo». Estas afirmaciones, quizá marcadas por la ironía, constituyen un marco excelente para valorar aquellos otros lugares en los que presume de «pensamientos varios y nunca imaginados» (*Quijote*, I-Prólogo); o en los que, sin empacho, afirma: «Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos» (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 28-29). Poco importa ahora –para lo que me ocupa– que discutamos sobre la sinceridad (o no) de las palabras, ni que nos preguntemos si las mismas han de entenderse en relación con Cervantes autor o con Cervantes personaje literario (Parr, 1988). Esta es ahora cuestión menor. El hecho cierto es que el autor Cervantes, al menos a partir del éxito del *Quijote* de 1605, es un escritor muy satisfecho de su capacidad de «invención» y, a juzgar por los argumentos que se barajan en los textos de las «Aprobaciones» de *La Galatea* y de las *Ejemplares*, tenía razones para ello.

En 1613, presume de haber abierto con sus «*Novelas un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino*» (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-27) y, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, de haber sido «el primero que he novelado en lengua castellana». Y las citas pueden multiplicarse. En todos los casos, las mismas manifiestan un juicio que siempre se sustenta en la capacidad de «invención»: en el prólogo del primer *Quijote*, por ejemplo, se apela (por boca del «amigo») a la admiración que la «invención» de su libro provocará en el pecho de los discretos; y, cuando el cura ha de elogiar la *Galatea*, lo hace destacando su «buena invención» (*Quijote*, I-VI). El mismo argumento se repite en el *Viaje del Parnaso*, donde Mercurio, el mensajero de los dioses, con un redundante «pasa, raro inventor, pasa adelante» (I, v. 223), invita al autor del *Quijote* a formar parte del pasaje que está a punto de emprender viaje rumbo al Parnaso, pues el dios sabe de «aquel instinto sobrehumano / que de raro inventor [su] pecho encierra» (I, vv. 217-218).

Desde luego, la «invención» de la que Cervantes (poco amigo de cualquier ejercicio de petulancia) tan abiertamente presume, tiene que ver con el trabajo que se corresponde a la *inventio* retórica, pero no se limita a ello. Cervantes es consciente de que en su prosa la ficción ha conocido una sustancial transformación, que afecta a la materia narrativa, pero también a las formas del discurso. Y de tal transformación da perfecta cuenta la poética implícita que se puede reconstruir a partir de los abundantes lugares de reflexión teórica que en su obra se contienen. Como Riley afirmó, «la gran originalidad de Cervantes como teórico [...] probablemente sólo en parte de forma consciente, en parte por intuición y por ejemplo del *Quijote*», reside en el hecho de que él «sentó las bases para una teoría de la novela moderna» (Riley: 1981, 84).

Sólo matizaré estas palabras, con las que estoy de acuerdo, añadiendo que la parte más consciente de la teoría narrativa cervantina se halla en la práctica de su escritura.

II

La bibliografía crítica, que la obra cervantina ha ido provocando a lo largo de la historia, no ha podido sino confirmar que la etiqueta de «raro inventor», aplicada a la obra del autor del *Quijote*, está perfectamente justificada. En efecto, Miguel de Cervantes imprime su sello en la prosa de su época, al dar forma a un tipo de relato que transforma en profundidad la ficción y que pone en evidencia la incapacidad de las formas narrativas heredadas de la tradición para hablar del presente.

La «invención» cervantina afecta a la lengua del relato, a la materia de la fábula y a las formas del discurso que actúan de vehículo. Pero, en realidad, va mucho más allá. Desde luego, para definirla, no sirven términos, como *evolución* o *desarrollo*, que presupongan una continuidad con lo anteriormente existente. La práctica narrativa cervantina significa un cambio radical de paradigma, que sólo es posible com-

prender si por tal entendemos una transformación en la mirada del escritor y en la epistemología subyacente al acto mismo de escritura.

Las narraciones de Cervantes no son asimilables a ninguna de las formas precedentes de relato (aunque se hallen más cercanas de unas que de otras). Cervantes, incansable lector, las conoce bien, y sabe de la incapacidad de tales formas para dar cuenta de la realidad de su mundo. En la última década del siglo XVI el mundo ha cambiado sustancialmente, hasta el extremo de hacerse irreconocible en las imágenes que proporcionaban las viejas formas narrativas. El mundo se ha convertido en algo profunda y radicalmente inestable, en el que cuesta reconocer las realidades («bacías de barbero») tras las bambalinas, trampantojos y apariencias («yelmos de Mambrino» varios) que la literatura, al servicio siempre de la difusión de los valores e interpretaciones del mundo que interesaban a los grupos dominantes de poder, había colocado entre el espectador y la realidad. Las cosas pierden consistencia como «ser», dando lugar, con ello, a verdades y soluciones de compromiso («baciyelmos»), que se perfilan como construcciones verbales establecidas por el uso y por la interpretación (y, desde luego, sin validez universal), de modo que «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa». Y este cambio, que afecta por supuesto al lenguaje, tiene también claras implicaciones morales: y, así, lo que para unos es «dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos», resulta ser para otros «saltar de caminos» (*Quijote*, I-XXV).

El contemporáneo de Cervantes está viviendo un momento en el que las imágenes del mundo sobre las que sustentaba la vieja ficción idealista han ido perdiendo consistencia, hasta el punto de que, a quienes se obstinan en seguir viendo las cosas *sub specie aeternitatis* del idealismo vulgarizado por las distintas formas de la ficción contemporánea (cabalresca, sentimental, pastoril, bizantina, morisca), el mundo les parece cosa de encantamiento («son tantas y tan extrañas las cosas que en este castillo [...] me han sucedido, que [...] imagino que cuanto en él se trata va por vía de encantamento»), de modo que «no es posible —en discretas palabras de Sancho— vivir una hora con quietud en él». La realidad se resiste a ser codificada en las imágenes producidas por la ficción idealista, y el hombre acostumbrado a ver las cosas a la sombra de las palabras (y sus ficciones idealizadas) se halla perdido, incapaz de «dar sentencia definitiva» sobre si «ésa es albarda o jaez» (*Quijote*, I-XLV).

«Todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras» (*Quijote*, II-XXIX). Todo es «caos, máquina y laberinto de cosas [...], allí se pelea por la espada, aquí por el caballo, acullá por el águila, acá por el yelmo, y todos peleamos, y todos no nos entendemos» (*Quijote*, I-XLV). Y, en el campo de Agramante en que se ha transformado la realidad, don *Quijote* en la ficción no puede por menos que exclamar: «Venga, pues, vuestra merced, señor oidor, y vuestra merced, señor cura, y el uno sirva de rey Agramante, y el otro de rey Sobrino, y pónganos en paz». Pero, en

la realidad, no hay autoridad a la que apelar ni idea sobre la que reconstruir la *concordia de lo discordante*... Y no se trata sólo de un problema epistemológico (la visión del mundo), sino que el cambio de paradigma al que me estoy refiriendo tiene también repercusiones socio-éticas bien evidentes en la frase con la que don Quijote quiere dar por cerrada la discusión sobre el «baciuelmo»: «Aquí no hay más que hacer, sino que cada uno tome lo que es suyo, y a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga» (*Quijote*, I-XLV).

El mundo de Cervantes no resultaba identificable ya desde ninguna de las imágenes construidas a partir de la filosofía renacentista: contemplada desde dichas imágenes, la realidad cervantina parecía una realidad encantada. El reino de la realidad no era ya el de los castillos; era el de las ventas y, en él, el manual de cortesanía que los libros de caballerías vulgarizan (con todas las imágenes derivadas y con el sistema de valores adheridos) había periclitado. Las implicaciones éticas, e incluso políticas (con el tacitismo, como ejemplo), resultan evidentes del cambio de enciclopedia y de paradigma, como evidentes vienen a ser también los cambios que se operan en las imágenes del mundo que la nueva literatura (pero también las artes pictóricas, y muy especialmente la emblemática) comienza a producir.

III

En efecto, las palabras estaban dejando de tener la misma realidad que aquello que significaban, y como consecuencia de ello se empieza a abrir entre ellas y las cosas una brecha difícil de salvar. La figura misma de don Quijote se convierte, en la pluma de Cervantes, en emblema de dicha brecha: Don Quijote, cuyo cerebro se ha «secado» por la lectura de libros de caballería, en un momento dado se debate —según nos cuenta el narrador— entre dos opciones: la de tomar la pluma y dar continuación a la ficción cabaleresca de Feliciano de Silva o la de tomar la espada y hacer de su propia vida una novela de caballerías. La locura le inclina a decidirse por esta última opción y todo lo que sigue a este capítulo primero no es sino la plasmación de la historia que se deriva de no saber apreciar la distancia que media entre el signo literario y la vida. Y si —recurriendo a Foucault— «en su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía», de modo que «los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres» (Foucault: 1968: 44), la constatación de que las cosas en el tiempo de la historia ya no llevan escritas sobre su cuerpo los nombres que las designan, se traduce en una incapacidad de distinguir inequívocamente si un determinado objeto es bacía de barbero o yelmo de Mambrino; esto es, se traduce en objeto de discusión, de interpretación y de opinión.

Las cosas ya no dicen lo que son, sino que se manifiestan equívocas y sujetas a la opinión. Las certezas han sido sustituidas por las opiniones. Con ello, se abre un territorio fabuloso para la ficción: la realidad, al quedar huérfana de certezas, comienza a ser ocupada por los sueños; las cosas pierden consistencia y estabilidad, y la realidad se fantasmagoriza: «me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha (*Quijote*, II-XXIII).

2. Una tela de varios lazos

La contribución de Cervantes, desde su «rara invención», a la constitución de la novela moderna, resulta, desde un punto de vista histórico, esencial. Pero lo que vamos a encontrar, en la obra de Cervantes, no es todavía la novela moderna (la novela tal y como la define el siglo XIX), sino los tanteos que, desde dentro del romance, van a conducir a ella. ¿En qué consiste la mecánica de ese juego experimental que Cervantes nos propone a los lectores con sus relatos? Prioritariamente se concreta en la propuesta de un diálogo con la totalidad de la literatura de su tiempo.

I

La escritura de Cervantes, al reunir en un mismo discurso materiales de varios géneros, da lugar a una especie de miscelánea [Ardila: 2001, 7], en la que el lector asiste al diálogo de convenciones narrativas muy diversas, provenientes de diferentes tradiciones orales y escritas, desde la épica a la historia, pasando —en lo que se ha definido como una pasión renacentista por el «inclusionismo»— por todos los subgéneros del romance (libros de caballerías, de pastores, sentimentales, moriscos, bizantinos), además de novelas de corte italiano, relatos picarescos, materiales del romancero, refranes, cartas, poemas, discursos, diálogos, sátiras lucianescas, narraciones de milagros, tratados devocionales, sermones, fábulas, aforismos, cuentos, paremias, tratados de educación política y cortesana, genealogías, etc. (Cascardi: 1986, 40 y ss.).

Es difícil localizar alguna forma literaria de la tradición que Cervantes pudiera haber conocido, a la que no acudiese en uno u otro momento de su obra. «Con el *Quijote* sólo —concluye E. Orozco, citando palabras de Menéndez Pelayo— podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él..., porque Cervantes se la asimiló a su obra» (1983, 365 y ss.). Y, en efecto, así es: de una manera u otra, todos los géneros literarios que podía conocer un español de su época están incorporados al *Quijote*, que así se nos ofrece como un auténtico mosaico y muestrario de las formas literarias de su tiempo y, a la vez, como un profundo y sabio debate sobre las posibilidades de las mismas.

Pero no es sólo el afán de experimentación el que guía a Cervantes, cuando decide poner en pie un relato en el que vienen a coincidir plurales formas de ficción. En su obra, cada género narrativo enfrenta la ficción con materiales, retóricas y lenguajes distintos, y de ese hibridamiento surge una imagen de la realidad mucho más compleja y problemática que la que le era consustancial a cada uno de ellos en la tradición de la que procedían. La genialidad del trabajo de Cervantes reside en la capacidad para, con todos los hilos conocidos, tejer una tela absolutamente nueva, en la que los viejos discursos le hablan al lector con diferente voz (o, mejor, con diferentes voces). Para ello, somete los materiales de los que se sirve a una profunda transformación: rechaza la falta de verosimilitud de los libros de caballerías (Riley, 1973: 807; Williamson, 1991], pero no renuncia al territorio de la fantasía al que tales libros apelan, complacido en confrontar la imagen del mundo de la que son portadores con la imagen, igualmente convencional, que se deriva de otro género de libros, así romances como «novelas», crónicas o relatos épicos.

La pluralidad de géneros convocados por la «rara invención» cervantina es conconde con la pluralidad de voces implicadas en la producción del discurso y —por supuesto— con la imagen fragmentada y cambiante de la realidad de la que se pretende dar cuenta. Cervantes no sólo pone a dialogar formas literarias diferentes, sino que, ante todo, somete a confrontación maneras distintas de mirar (y de ver) la realidad. Cervantes centra el problema en el logro de un tipo de discurso que resultase eficaz para apropiarse de ese espacio, inédito y sin voz, al que, por su naturaleza híbrida, ni la historia ni la poesía podían prestar atención. Este espacio (a mitad de camino de la historia y de la poesía, que no es el del «ser», ni el del «deber ser» de las cosas) será, sin duda, el espacio de la novela moderna y tiene una primera manifestación en el *Quijote*.

II

Cervantes, por boca del cura y del canónigo, concreta la «rara invención» a la que responde su obra en la imagen de una «escritura desatada», que se define por su «apacibilidad de estilo», por su «ingeniosa invención», por su apuesta «en lo posible» por la «verdad», y por su pretensión de «enseñar y deleitar juntamente». Todo ello se materializa en el tejido de «una tela de varios y hermosos lazos», que «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» (*Quijote*, I-XLVII).

La «rara invención» cervantina, anudando y entrecruzando los hilos de las vidas de varios personajes (procedentes con frecuencia de muy diferentes universos ficticios), va tejiendo un tapiz en el que destaca el carácter híbrido y misceláneo que, desde el punto de vista de la composición (con la incorporación a la fábula central de materiales procedentes de tradiciones y de géneros diversos), domina el relato tal y como lo practica Cervantes. Todos los subgéneros del romance (pastoril, ca-

balleresco, sentimental, morisco, bizantino) dejan huella en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares*. Pero en ninguna de estas direcciones, ni en la suma de todas ellas, se explica definitivamente lo que de hallazgo y de novedad tiene la fórmula cervantina.

Cervantes va tomando, de aquí y de allá, los elementos que le interesan (de forma, de contenido o de estilo) y, mezclándolos, se complace en experimentar con ellos, atento al funcionamiento de una determinada retórica en el marco de una convención ideológica que le es ajena (o al revés). Especialmente le interesa someter estos materiales a un proceso de extrañamiento, situándolos en unas coordenadas que inicialmente les eran insólitas y que, esencialmente, dejan al descubierto sus respectivas convenciones. Con ello, a la par que se consigue una imagen de la realidad más compleja que aquella que reflejaba cada género por sí solo, se pone en evidencia el artificio sobre el que cada una de las formas literarias reunidas se sustenta.

Tapiz de varios hilos, la narrativa cervantina da lugar –siguiendo una imagen muy cara a Ariosto– a un tejido de vidas, procedentes éstas de universos ficticios (pastoriles, caballerescas, sentimentales, picarescos, etc.) que, al responder a convenciones diferentes, nunca antes se habían encontrado en una misma ficción. El resultado es ciertamente híbrido, como lo es la vida, donde también se encuentran en un tiempo y espacio precisos seres que viven fantasías y sueños muy diversos. La realidad de unos personajes (frecuentemente alimentada por la ficción) se cruza y entremezcla con las ficciones que viven otros personajes, consiguiendo construir así la impresión verosímil de la existencia como totalidad.

La forma de conseguir esta impresión difiere en cada uno de los libros cervantinos, pero está presente en todos ellos. Al leer el *Quijote*, por ejemplo, el lector (al menos hoy) tiene la impresión de que el relato de la historia pastoril de Grisóstomo y Marcela podría haber sido desarrollado más detenidamente hasta convertirse en la fábula principal, y que en él, abreviada, hubiera podido insertarse la historia de la locura de don Quijote como un episodio caballeresco interpolado. En ambos casos, ese tejido de varios hilos que para Cervantes era el relato se acaba convirtiendo en metáfora de la realidad.

Visto en el marco de su época, lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con que Cervantes, desde el interior mismo del «romance», frente a los moralistas, replantea la relación de literatura y vida; o, frente a los preceptistas, la relación entre poesía e historia. Y ello, que ocurre siempre ante los ojos del lector, tiene una motivación fundamental: las exigencias de un nuevo público (Laspéras: 1987, 359), que ya no se identifica con los «valores», «ideales» y «principios» que rigen en el universo de la narrativa caballeresca, sentimental o pastoril, y que demanda un nuevo tipo de ficción ligada a una concepción del universo mucho más compleja que aquella que podía ofrecer el romance (Sieber: 1985, 251); una concepción del universo que, sobre todo, se sustenta en el diálogo.

III

Vieron muy bien el problema aquellos críticos que han vinculado los orígenes de la novela al diálogo. Aristóteles, en la *Tópica* y en la *Retórica*, relega el diálogo al reino de las materias opinables: Frente al diálogo platónico —construido sobre la idea de una solución de compromiso, en la que los interlocutores, inicialmente enfrentados, finalmente habrían de reconciliarse en una verdad que sumase las verdades parciales de cada uno de ellos—, en el verdadero diálogo todo el interés se centra en la confrontación, en el debate, entre dos ideas, dos puntos de vista diferentes.

Desde esta constatación, conviene recordar lo que Ortega y Gasset dice, sobre la novela, en «Adán en el paraíso»:

Pintura y novela son artes románticos, modernos, nuestros. Maduraron como frutas del Renacimiento, es decir, como expresiones del problema del individuo. [...] Frente al mundo de las cosas fijas, firmemente asentadas en el espacio, surge el mundo fugaz de las emociones, esencialmente inquieto, fluyente en el tiempo. Este reino vital de los afectos halló al punto su expresión estética: la novela. [...] La vida de nuestro espíritu es sucesiva [...] Por eso, el principio unitivo que emplea este arte temporal es el diálogo. En la novela el diálogo es esencial, como en pintura la luz. La novela es la categoría del diálogo [...] La novela acaba de nacer en España: *La Celestina* es el último ensayo, el último esfuerzo de orientación para fijar el género. Cervantes, en el *Quijote* [...] ofrece a la humanidad un nuevo género literario. Ahora bien: el *Quijote* es un conjunto de diálogos. La luz es el instrumento de articulación en la pintura, su fuerza viva. Esto mismo es, en la novela, el diálogo (1910, 488-489).

Efectivamente, el diálogo, como forma del discurso, es fundamental en el nacimiento de la novela, porque es el diálogo el que permite construir una imagen de la realidad como choque y confrontación de puntos de vista. El diálogo, como forma del discurso que sitúa y define a los personajes en el universo, es, sin duda, consustancial a la novela. Pero —pensando en la novela— yo no reduciría el significado del diálogo a lo meramente discursivo. Tan relevante como lo anterior me parece el hecho de que la novela cree un espacio textual que haga posible el diálogo de la vida con la literatura, del presente con el pasado, de la teoría con la práctica, de lo particular con lo general. En esta apertura del discurso narrativo hacia lo dialógico se concreta, me parece, otra de las características esenciales de la «rara invención» cervantina.

La invención de la novela, evidentemente, tiene mucho que ver con la apertura de las estructuras monológicas de la literatura precedente a través del diálogo. La novela favorece la puesta en marcha de un relato, que, potenciando la interacción entre una pluralidad de discursos de diferente procedencia, da voz, «frente al mundo de las cosas fijas, firmemente asentadas en el espacio», al «mundo fugaz de las emociones, esencialmente inquieto, fluyente en el tiempo». En esa «tela de varios lazos» que va tejiendo la narrativa cervantina, la realidad física, pero también la

moral, se torna inestable, cambiante, dependiente en cada momento de la mirada con la que cada cual se enfrenta a ella (una mirada siempre condicionada por la ficción que cada uno asume).

Una de las claves fundamentales de la «invención» cervantina reside —en mi opinión— en cómo su discurso narrativo potencia el diálogo de universos que hasta ese momento la tradición sólo había conseguido pensarlos por separado. El diálogo, en la novela cervantina, tiene un importante papel no sólo como modo de enunciación o como forma de la argumentación, sino también, en cuanto espacio de confrontación de convenciones, de lenguajes y de géneros.

Con la acogida de la casi inacabable variedad de formas que reúne en su seno (Castro: 1967, 359-408) el discurso cervantino —en el *Quijote*, por ejemplo— acaba convertido en el escenario sobre el cual el novelista pone a dialogar todas las diferentes formas de ficción que conocía la narrativa de su tiempo; y a todas ellas, a la vez, las enfrenta al discurso reticente de moralistas y de preceptistas.

IV

En la «invención» cervantina hay mucho de experimentación, aunque pocas veces ésta resulta gratuita. Casi siempre el motor que pone en marcha la experimentación procede de la insatisfacción del autor con la imagen del mundo que proyectan las formas de la tradición y con el pensamiento sobre el que se sustentan. Por eso, a Cervantes le gusta tanto partir de elementos codificados por el uso y situar esos elementos en circunstancias extrañas, con el fin —casi siempre— de comprobar cómo el pensamiento subyacente a una determinada convención aguanta la corriente de la vida.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con las doctrinas neoplatónicas del amor, explotadas por la tradición pastoril: si las doctrinas amorosas afirmaban que la hermosura mueve al amor sin que las voluntades puedan resistirse a ello, la doctrina postridentina del libre albedrío hacía inviable cualquier trama sustentada sobre posiciones del neoplatonismo renacentista, pues, como en un ejercicio de libertad argumenta Marcela: «no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y, siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir *Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo*» (*Quijote*, I-XIV). Cervantes, en la historia de Grisóstomo y Marcela, arranca de las convenciones del género pastoril, para examinar qué es lo que ocurre con ellas en la vida. Y el resultado no puede ser más desastroso, como sabemos.

Tomando elementos de diferentes tradiciones narrativas, Cervantes los somete a experimentación bajo tres exigencias que resultan complementarias: a) el extrañamiento de sus elementos por la ubicación en contextos (situacionales, ideológicos, formales o verbales) que son ajenos a los establecidos por las convenciones del género: colocando a don Quijote, por ejemplo, en un escenario procedente de la tra-

dición picaresca; b) el respeto a las exigencias de la verosimilitud para la fábula; y c) el sometimiento de todas sus partes a una unidad de intención, que se cifra en la pretensión de «enseñar y deleitar juntamente». Con la única limitación de estos tres presupuestos, Cervantes va componiendo «una tela de varios y hermosos lazos 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».

V

Junto al romance, fundamental en la constitución de la «rara invención» cervantina resulta también la «novela» de tradición italiana (con Bandello, sobre todo, como referencia). La deuda de sus *Novelas ejemplares* (a pesar de que la materia de las mismas puede adscribirse a distintas formas del «romance») con esta tradición no ha sido discutida por nadie. Y, sin duda, los relatos interpolados a modo de «episodios» (en términos de los preceptistas de su época) en la fábula del *Quijote* y del *Persiles* no son ajenos a la historia de la «novela». Sin embargo, frente a la tradición italiana, Cervantes defiende la radical novedad de las suyas («no traducidas ni imitadas»), apelando a su ejemplaridad.

Más adelante, me referiré a la cuestión de la ejemplaridad de la narrativa cervantina. Ahora me limitaré a anotar que la «novela» es, para Cervantes, la narración breve de un caso, inicialmente concebido como episodio de una fábula superior (en cuyo seno se justifica) y contado como realidad contemporánea del lector, desde la que se cuestionan (no se contradicen o se niegan) los principios ideológicos fundamentales a los que la fábula sirve de vehículo (Blasco: 1999). Lo que la novela le permite a Cervantes es la observación de determinadas cuestiones, que forman parte del debate intelectual de la época, en el escenario conformado por la vida de uno o varios personajes (Blasco: 1994).

Más allá de la literatura —de lo que la tradición normativa considera como literatura—, ese complejo dialógico de discursos que es ya la narrativa cervantina, en el hábil entrelazado de novelas en el seno de una fábula mayor, convierte la ficción en el escenario de una nueva percepción de la realidad, que a partir de ahora ya no será un conjunto dado de «realia», de los que se pueda predicar inequívocamente determinados «verba». Al proyectarse en el espejo de la novela el pensamiento sobre el que se sustenta el mundo de la fábula, la imagen que el espejo devuelve resulta equívoca, tornadiza, inestable, cambiante y dependiente siempre de las circunstancias de las vidas de los personajes. Toda doctrina con pretensiones de universalidad e intemporalidad (de la que derivan los acontecimientos de la fábula) fracasa ante la rotunda evidencia de los «sucesos» concretos que la novela refiere. La «rara invención» cervantina muestra cómo la doctrina cede el protagonismo del primer plano al «caso» en el que los personajes se hallan inmersos.

En el juego que Cervantes propone a los lectores con sus relatos, se reclama de éstos un permanente ejercicio de confrontación de «ciertos sucesos» (las novelas)

con el sistema de valores (la fábula), en el que estos mismos lectores se hallan instalados. El diálogo que se produce en la narrativa cervantina entre el «romance», al servicio de lo general, y la «novela», al servicio de lo particular, encubre otro juego de mayor trascendencia: si los relatos caballerescos se asientan en ese universo de lo maravilloso, con leyes propias, que la enciclopedia medieval ha sancionado dotándolo de existencia propia (al margen y por encima de las leyes que rigen la realidad conocida), el cambio de enciclopedia que se ha producido en tiempos de Cervantes exige otro lenguaje y otras convenciones.

En conseguir dar cuenta de este cambio de «enciclopedia» es en lo que, a mi modo de ver, reside una de las más importantes novedades de la narrativa cervantina; novedad que, desde el seno mismo del romance, va a originar el nacimiento de la novela. Camino de la novela, la narrativa cervantina ofrece a sus lectores una imagen de la realidad que responde a las mismas leyes que rigen el universo en el que los lectores se hallan instalados; y lo maravilloso, cuando hace acto de presencia, reclama tanto del narrador, primero, como del lector, luego, una interpretación que permita su integración en dichas leyes. Es decir, ya no es maravilloso (sustancia de un mundo al margen de lo real), sino extraordinario (es decir, explicable a partir de las leyes de la «experiencia», aunque todavía no haya recibido explicación).

Este esfuerzo de la narrativa cervantina para extender los dominios de la realidad, a partir de la integración de materiales procedentes del espacio de lo maravilloso, da idea de la dimensión epistemológica que subyace a la empresa de creación de la novela.

VI

Cuando Cervantes (en clara evocación de Platón) dice que el *Quijote* nace con la pretensión de desterrar de la república la vana lectura de los libros de caballerías, lo que hace es situar su escritura en el centro de uno de los debates que más interesaron a los preceptistas de su tiempo: el de la recuperación de la épica como forma moderna de la ficción.

En otro lugar (Blasco: 2005a), me he ocupado de las posiciones que, en relación con este debate, defienden Cinthio, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), T. Tasso, en sus *Discorsi del poema heroico* (1567-1570) (Sozzi: 1955, 14-29), y el Pinciano, en su *Philosophia antiqua poetica*. En todos ellos, como en las *Anotaciones* de Herrera, se evidencia un creciente interés por la poesía épica, desde la esperanza de que en la épica (en verso o en prosa) residía una de las vías posibles para dar con esa moderna forma de ficción que andaban buscando.

Herrera, por ejemplo, echa de menos una poesía que inmortalice los hechos heroicos de la España reciente y ve en la épica la vía para que la pluma recupere, junto a la espada, el lugar que le corresponde en la creación de una imagen de la realidad con la que identificarse. El Pinciano, por su parte, apuesta también por la

épica como forma narrativa desde la que abrir para la ficción nuevos caminos, diferentes a los del romance y admite que, para ello, tanto vale la prosa como el verso (*Philosophia Antigua Poética*, I, 206-207); acepta cualquier materia como propia de esta forma moderna de narración (I, 216-217); rechaza lo sobrenatural (II, 65-67), pero recomienda lo maravilloso como instrumento de la «admiratio», aunque limita todo ello a los márgenes de la verosimilitud (III, 167); recomienda la «ejemplaridad», etc. Desde luego, si el concepto de épica en Herrera guarda una cierta relación con la historia, la fórmula que el Pinciano propone se acerca mucho a las virtudes –tan cercanas a lo que hoy conocemos como novela griega– que el canónigo cervantino todavía era capaz de descubrir en los libros de caballerías, «porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas...» (*Quijote*, I-XLVII).

Para el Pinciano, como para el canónigo, los libros de caballerías son tan épica como la *Iliada* y la *Eneida* [*Philosophia antigua poética*, III, 166-167 y III, 192-94], y ello es así, con toda seguridad, porque uno y otro (el personajes histórico y el de la ficción cervantina) tienen su mirada puesta en la superación del romance por el camino que apuntan las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio, que gozan de sólido prestigio, incluso entre aquéllos que son más contrarios a la ficción. En obras como la *Aethiopica*, preceptistas y creadores creen descubrir un modelo ejemplar para esa moderna «épica en prosa», en la cual la reconciliación de Aristóteles con algunas formas narrativas del momento habría de resultar, según esperaban, posible y fructífera. Julio César Escalígero, en sus *Poetices libri septem* (1561), se refiere a la *Aethiopica* como «quem librum epico Poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum» (Escalígero: 1964, 6). Y la misma idea podemos rastrearla en los *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* de Tasso, que también incluye en el canon de la moderna épica «gli amori di Teagene e di Cariclea» (Tasso: 1964, 13).

El relato bizantino (Forcione: 1970 y 1972; Ruiz Montero: 1979), a partir del modelo de Heliodoro, ocupa un lugar importantísimo en la configuración estructural del *Quijote* (Carilla: 1968, 155 y ss.), hasta el punto de que, leído en el marco al que nos conducen las reflexiones anteriores, el *Quijote* de 1605 se nos presenta, ante todo, como la novelización por parte de Cervantes de un debate teórico y la puesta en acto del modelo que propone Vgo, uno de los personajes de la *Philosophia antigua poética* (más adelante volveré sobre ello).

En efecto, sabemos que los modelos que se barajaban, para dar forma a una fábula épica moderna que superase las limitaciones del romance, eran tres: la epopeya clásica, el relato de aventuras (a la manera de la *Historia Etiópica*, de Heliodoro) y la «historia» en cuanto immortalización de lo heroico en la palabra. Y precisamente estos tres modelos son los que explican el complejo juego de la «enunciación» del discurso con el que Cervantes, en el *Quijote* de 1605, pretende superar las limitaciones del romance.

VII

La escritura de Cervantes se inscribe, sin duda, en el centro de ese debate al que acabo de referirme y, en obras como el *Quijote*, somete a una profunda revisión crítica la viabilidad de todas las propuestas de los preceptistas, complacido precisamente en novelizar las alternativas que éstos llegan a alumbrar.

Contemplada desde esta atalaya, su obra se revela como el ensayo de una forma de narración que pudiese leerse, a la vez, como cómica epopeya, como parodia del relato histórico y como aventura con su fábula y sus episodios (tal y como la describe Pinciano a partir del modelo de la *Historia Etiópica*). A ello, en una parte importante, responde la superposición de narradores que se responsabilizan del discurso del *Quijote*: Cide Hamete Benengeli, el más cercano (aunque en clave de parodia) a los postulados del Pinciano, concibe su relato desde las perspectivas de la épica; el segundo autor, el que trabaja sobre los materiales de archivo y cartapacios en caracteres arábigos, reescribe el discurso como si de una historia real se tratara; el morisco aljamiado, finalmente, se extralimita en sus funciones de traductor, y ajusta los materiales, en lo que puede, a la estructura del romance (Blasco: 1989). La paternidad plural y compartida de Cide Hamete, del morisco aljamiado y del segundo autor convierte el discurso final en un espacio «sospechoso» y de dudosa «autoridad», que puede ser leído como historia, como libro de caballerías y, a la vez, como poema épico en prosa.

En cualquier caso, la «rara invención cervantina» responde a los esfuerzos de un narrador por dar solución, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico (la «invención» de una forma de ficción que diese respuesta a la problemática relación entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia) más grave que la crítica de su tiempo tenía planteado, así como a la necesidad de hallar acomodo, entre una y otra (poesía e historia), a un género de ficción acorde con los gustos y exigencias del lector moderno. Con el *Quijote*, Cervantes se hace eco del interés de los preceptistas por un moderno poema épico, que acertase a canalizar la demanda de ficción de su tiempo. Y, como le ocurre con otras muchas cuestiones, en vez de intervenir en el debate con propuestas teóricas alternativas, responde desde la práctica de la escritura, demostrando un extraordinario ingenio en su forma de plantear su posición.

3. Historia y ficción

I

Tenía que ser el estudiante Sansón Carrasco quien, en el *Quijote*, se hiciese eco de ciertos presupuestos, bien definidos en la *Poética* aristotélica, que todos los preceptistas del momento repiten: «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» (II-III). Sin embargo, en el momento en el que Cervantes toma en sus manos la fábula del caballero manchego, historia y poesía se hallan ya confundidas y muy mezcladas.

Cuando se trata de narrar esa nueva realidad (la de los «baciyelmos»), que no depende de ninguna autoridad, sino que refleja el choque (en muchos casos interesado y nunca ingenuo) de los pareceres, tanto la historia como la poesía (con toda la variedad de géneros narrativos que pueden ofrecer en tiempos de Cervantes) se revelan insuficientes. En esa realidad a la que apuntan los «baciyelmos», el «ser» de las cosas pasa a un segundo plano, dejando el protagonismo al consenso entre el «parecer» de las personas, a la opinión; el «ser» de las cosas no existe como algo dado, que el lenguaje deba «imitar», sino que es una construcción verbal, fruto en todo caso de una convención consensuada (Blasco, 2005a).

Constatada la disociación de palabra y cosa, sólo una mentalidad arcaicamente ingenua podría esperar que la narración histórica fuese capaz de contar las «cosas como han sucedido». Se desconfía de aquellos escritos (cartas de relación, por ejemplo) que narran en primera persona determinados sucesos, sazónándolos de pequeños detalles para así dotarlos de credibilidad, pero que se desacreditan, ante los historiadores graves, por reducir la interpretación de los hechos a lo que «interesa» para la obtención de las mercedes que acostumbran a solicitar. Así que, desde el punto de vista de la práctica de los géneros de la historia, el contemporáneo de Cervantes sabe que la historia –en la mayoría de sus manifestaciones «graves»– no imita la realidad, sino que imita discursos previos.

Así, concretamente, es como también se define el *Quijote*: discurso que es la reelaboración de otros discursos previos y que no trabaja, en consecuencia, ni con hechos ni con verdades inmutables, sino con «conjeturas», opiniones, interpretaciones de la realidad: «en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles, se deja entender que...» (I-I). Y en otro lugar: «Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero, lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día...» (I-II).

Sólo un lector ingenuo podría confundir los plurales discursos de la historia con la verdad de la historia, como había enseñado –por ejemplo– la «Epístola del capitán Salazar» (Mayer: 1994, 96). Y Cervantes no era un ingenuo; por ello su escritura arranca y se halla instalada en la desconfianza hacia el lenguaje de cualquier género que pretendiese imponerse como vehículo de la realidad. Cervantes (que sin duda conocía bien el trabajo de cronista por haber dedicado al mismo algún tiempo de su existencia, con toda seguridad al servicio de Antonio de Herrera y Tordesillas) era perfectamente consciente de que la verdad del discurso histórico era el resultado de una construcción narrativa y que, en sus mecanismos, era imposible distinguir esta construcción de la empleada en poner en pie la mentira de la ficción; era

perfectamente consciente de que lo «inventado», al igual que lo histórico, cobraba verosimilitud a través de ciertos mecanismos narrativos. Sabía bien que, en relación a la verdad, resultaba secundario e irrelevante el hecho de que lo narrado procediese de la realidad histórica o de la inventiva del escritor. En ambos casos la verdad se configura como tal a partir de un artificio narrativo.

II

Si la historia de Grisóstomo y Marcela pone el acento en los efectos de la Belleza, al narrar la crisis de los absolutos neoplatónicos (Verdad, Bien, Belleza), el relato de *El curioso impertinente* se refiere a otro episodio de la misma crisis, pero ahora el foco se sitúa sobre la Verdad. Los contemporáneos de Cervantes tienen muy claro que no existe la verdad inmutable y absoluta, sino que la verdad es una cuestión de perspectiva y sobre todo de discurso: será verdad aquel discurso que logre imponerse como verdad, porque la verdad se construye y, si es posible, se impone. En última instancia, es verdad para una comunidad lo que esa comunidad acepta, en un tiempo y para un espacio dados, como verdad.

Pero es claro que ciertos mecanismos narrativos resultan más eficaces que otros para dar credibilidad a lo narrado y para hacerlo pasar por verdad, se trate de un suceso extratextual o del producto de la imaginación. El concepto de poesía épica, que se maneja en las *Anotaciones* a las *Obras de Garcilaso de la Vega* (a cargo de «escritores sabios y cuerdos» que «eternizasen la memoria» de los hechos de los «varones heroicos» [Fernando de Herrera, 1973: 615]), y que Cervantes conoce bien, tiene mucho que ver con este hecho. Cuando Cervantes se jacta de haber «abierto» con sus *Novelas ejemplares* «un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino» (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-28), se está refiriendo al dominio de los artificios narrativos a los que ahora estoy aludiendo; artificios que él conocía bien por haber estado cerca de historiadores profesionales (Blasco: 2006a y 2006b). Conoce bien, por ejemplo, cómo en determinados discursos con pretensiones historiográficas, el detalle verosímil sirve para dar cuerpo a la verdad y, a la vez, para «marcar los silencios» instrumentalizadores de alguna de las fuentes precedentes (Mayer: 1994, 97). Y en los dos sentidos Cervantes hace uso del recurso, tanto en el *Quijote*, como en el *Persiles*.

Cervantes es consciente de que el género de la historia, en el siglo XVII, está empezando a dar nombre a un discurso comprometido, antes que con los hechos, con la manipulación ideológica, con la promoción de determinadas interpretaciones de la realidad cercanas al poder y, en última instancia, con la creación de estados de opinión (algo bien conocido, por ejemplo, para esa literatura testimonial que nace con voluntad de propaganda y de recaudación de fondos para rescatar cautivos en el norte de África [Enrique Fernández: 2000, 8 y ss.; Brodmann: 1986]). La obra de Cervantes no es ajena a la literatura redentorista del cautiverio, bien representada por títulos como la *Topografía e historia general de Argel* (en la edición de la cual, y quizá

en la redacción, tuvo algo que ver) o como los *Diálogos de la cautividad* y el *Tractado de la redención de cautivos* (1603), del padre Jerónimo Gracián. Y, así, *Los tratados de Argel* demuestra que Cervantes conoce bien los mecanismos por los que en esta literatura el testimonio se transforma en propaganda (Teijeiro Fuentes: 1987).

III

En su obra (especialmente en el *Quijote*, pero no sólo en este libro), Cervantes impuesta diversas fórmulas y mecanismos del trabajo del historiador (por ejemplo la permanente apelación a las fuentes), para crear la ilusión de que el relato es tan verdadero que se está tejiendo ante los ojos del lector y, quizá, también para otras cuestiones de carácter (si no propagandístico) crítico. Esto se ve favorecido por una práctica que se impone a lo largo del siglo XVI y que hace que a principios del siglo XVII los límites entre *poesía e historia* casi se hayan borrado (Lara Garrido: 1993, 319 y ss.). Si para Lope «Las malas historias son novelas / y las buenas novelas son historia» (Morby: 1968, 52-53), para Diego de Ágreda y Vargas sus novelas son «successos dignos de mirarlos cuyadosamente por *verdaderos*» (*Doze novelas morales*).

Tampoco desde el punto de vista teórico estaban muy claras las diferencias. La concepción de la poesía como compendio universal de todas las ciencias y como discurso de verdades universales (frente a las verdades particulares de la historia) determinó en muchos posiciones teóricas harto confusas (Nelson: 1973). Si tanto Benedetto Varchi (*L'Hercolano*, 1560), como el resto de preceptistas platónicos (Ludovico Ricchieri, Bernardino Tomitano) elogian el valor de la verdad universal de la poesía (Spingarn: 1908), los propios teóricos de la historia —Francesco Patrizi, *Della historia* (1560)— identifican, en su definición, historia y poesía en no pocas ocasiones, definiendo la historia como poesía en prosa. Como demostración de esta confusión de géneros, dentro de la cual la narración ficticia (inseparable de la manipulación ideológica) se desarrolla con pretensiones de historia, en tanto que la historia tiende a la novelización, hay que recordar las «pseudo-historias», la viciosa aparición —con bastante éxito en la época— de historias apócrifas, cuyo modelo más cercano puede hallarse en las *Historias sarracinas*, de Pedro del Corral, que ya Wardropper se encargó de poner en relación con la manera que Cervantes tiene de construir su narrativa (Wardropper: 1965, 8-9), o en la ficción de los *Libros plúmbeos del Sacromonte*.

IV

Si desde las filas del humanismo se habían denunciado las limitaciones de la «poesía» (al menos de la forma de poesía que representan los «romances») para dar cuenta de la realidad, Fray Antonio de Guevara pondrá su punto de mira en las limitaciones de la historiografía (Castro: 1967) y probará fortuna en la ficción por el camino que podían ofrecer los materiales y los mecanismos narrativos de la *historia* (Zamora: 1946). Guevara reconstruye imaginativamente la situación cotidiana y

humana (es decir, novelesca) que rodea los hechos que refiere y humaniza el dato, acentuando con el detalle la singularidad del personaje; remeda el lenguaje de la tradición erudita a que pertenece el historiador humanista y –«gran falsario», en el decir de Márquez Villanueva– se inventa a sí mismo como narrador, superponiendo una máscara a su propia personalidad histórica. Todo ello proyecta sobre lo narrado una pluralidad de sombras y de quiebras irónicos. Él ya no imita las fórmulas de la historia, sino que, mucho más allá, inventa la «novela paródica de la historia»; inventa la «ficción oficialmente abordada como historia». Falsifica todo el proceso creativo del historiador (autoridades, erudición, modos de trabajo, tipos de discurso, etc.), de modo que sus obras acaban siendo un magnífico contrapunto irónico de la historiografía y de la erudición humanistas, así como un laboratorio en el que se ensayan muchas de las técnicas de las que luego se servirá Cervantes, tales como la de concebir un discurso que «parezca a la vez –en palabras de Márquez Villanueva– como presente y como pasado, como vida y como historia; la valoración del detalle humano concreto sobre el dato curricular frío de la historia; la reivindicación, frente a la verdad, de la eficacia narrativa de la verosimilitud, etc.» (1973; Mayer: 1994).

Son muchos los relatos cervantinos que se sustentan sobre una serie de hechos históricamente documentados, sobre los que él reconstruye imaginativamente los silencios del discurso histórico respecto a determinados casos o circunstancias vitales concretas y cotidianas de los personajes, para que surja así un relato ficticio, que –desde un punto de vista lógico– seguirá siendo mentira, pero mentira verosímil; mentira con capacidad de hablar del mundo concreto e histórico de los lectores (Hahn: 1979, 271-272). Para Soto de Rojas, «la forma sustancial de la poesía es la imitación variada con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas» (1950, 25). Esta «imitación variada» –tan del gusto, por otro lado, de Cervantes– abre un espacio entre poesía e historia, que la novela sabrá aprovechar ventajosamente (Lope de Vega: 1980, 60 y 61), dando entrada en la narración a lo que no es ni verdadero ni falso, sino opinable.

Frente a la actitud de los preceptistas, Cervantes se divierte en romper los límites y se complace en mezclar «bacías» y «yelmos», poniéndolos a dialogar. Y será para servir a este diálogo para lo que su escritura, complacida en examinar los teóricos contrastes entre literatura y vida (que noveliza la historia de *El curioso impertinente*), explorará las posibilidades de un espacio virgen, al que hasta ese momento ni la historia ni la poesía –ancladas, como estaban, en ciertos principios fundamentales– habían prestado la atención debida. Este espacio será el de la novela moderna.

V

Como en Guevara, los juegos de la ficción cervantina intentan atrapar al lector, pero ahora el autor se cuida mucho de multiplicar los signos y los indicios de que aquello (lo narrado) nada tiene que ver con la realidad. Cervantes nunca pretende hacer pa-

sar la mentira por verdad o el discurso narrativo por imagen verdadera de la realidad: cuando se insiste en que lo contado es verdad, la insistencia siempre corre a cargo de sujetos poco fiables (por su naturaleza o por las circunstancias en las que se encontraban cuando se estaban produciendo los hechos referidos). Es el caso, por ejemplo, de Campuzano, en el *Coloquio de los perros*; o el de don Quijote, en la cueva de Montesinos. Recuérdesse lo que, a la pregunta de si lo narrado por don Quijote sobre la cueva de Montesinos era falso o verdadero, dice el mono al oído de Maese Pedro: «El mono dice que parte de las cosas que vuestra merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles» (II-XXV); esto es, una parte de las cosas son falsas y la otra parte, también, aunque contadas con verosimilitud. Y esto se lo dice un mono a un personaje al que ya se le ha desacreditado por mentiroso en varias ocasiones.

La historia tenía la ventaja, sobre el romance, de justificarse en la verdad y, apoyado en tal justificación, el discurso de la historia goza de un prestigio del que, al filo de 1600, ya no puede presumir el romance. Cervantes se aprovecha de ello, y envuelve su relato en los ropajes de la historia (como, por cierto, habían hecho también algunas novelas de caballerías [Eisenberg: 1975, 253-259]), pero en ningún momento pretende hacer pasar sus relatos por historia. Ni siquiera lo intenta con seriedad en aquellos pasajes en los que él mismo (como personaje extratextual, con su nombre y apellidos) se introduce en el relato. Muy al contrario, a cada paso Cervantes exige de sus lectores algo muy diferente a lo que de ellos estaba demandando la historiografía: les exige que sean conscientes del «artificio» con el que el autor ha sabido fingir la «verdad» en su discurso, para que, así, puedan apreciar en lo que vale la coherencia de su «mentira»: «Que entonces la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia, que al discreto y simple aplace» (*Viaje del Parnaso*, VI, vv. 61-63).

Cervantes, como bien se deduce de los versos que acabo de citar, acota la mentira como territorio natural de la ficción, y no se oculta —más bien lo contrario— para hacerlo. Si los libros de caballerías (y lo mismo podría decirse de los de pastores) son objeto de parodia por su falta de credibilidad y por carecer de recursos para hacer verosímil lo narrado, determinadas formas de narración histórica merecen idéntico trato por pretender presentar como verdaderas determinadas imágenes de la realidad lastradas de prejuicios o limitadas por la interpretación. Cervantes sabe que tanto la verosimilitud que persigue la ficción, como la verdad que persigue la historia, son creación del discurso y de ciertos artificios narrativos semejantes para una y otra forma de discurso, aunque la historiografía no lo reconozca. Y en ese sentido, renunciando a las pretensiones de verdad de la narración con ínfulas de historia, Cervantes explícitamente hace de la mentira la materia de la ficción, convencido de que también desde la mentira se pueden predicar discursos válidos sobre la realidad.

En San Agustín (*Quaestionum Evangelorum*) encuentra justificada autorización el ensayo cervantino de una forma moderna de ficción, construida sobre la afirmación de que no todo «fingimiento» es necesariamente «mentira» («*Non enim omne*

quod fingimus mendacium est: sed quando id fingimus quod nihil significat, tunc est mendacium. Cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis» [Ife, 1985: 183, n. 58]). En esta clave hay que leer el «con propiedad un desatino» de Cervantes. El lenguaje de la ficción no es, necesariamente, el de la mentira, sino el de la figuración de la verdad, ya que «el mentir de los poetas para en el sonido de las palabras, mas no en el sentido que hacen» (Pineda: 1963-1964, I, 73).

VI

Con Cervantes el autor gana entidad en cuanto sicología, pero la pierde en cuanto *auctoritas*, de donde se derivan consecuencias importantes para el universo de la ficción, tanto como para el universo de la realidad y del comercio que la realidad soporta con la palabra: las polémicas italianas en torno a las diferencias teóricas que la «narración histórica» y la «narración poética» comportan, son polémicas bizantinas. Bien lo sabe Cervantes cuando, en el *Quijote* de 1615, dice de los bachilleres de Salamanca que «los tales no pueden mentir, si no es cuando se les antoja, o les viene muy a cuento» (XXXIII). La diferencia entre poesía e historia no es sólo, como querían los preceptistas neoaristotélicos, una cuestión de «construcción» *autorial*, sino que, sobre todo, es una cuestión de «deconstrucción» *lectorial*. La diferencia entre historia y poesía no es sólo un problema de escritura; es también un problema de lectura.

Los falsos cronicones habían hecho evidente que también «la narración de lo que nunca ocurrió, puesta en boca de quien nunca estuvo allí» podía –sin demarrar un punto de lo exigido por la preceptiva– pasar por creíble historia; y no sólo eso: podía también convertirse en un medio de instrumentalización y manipulación política e ideológica.

El caso de los *Libros plúmbeos del Sacromonte* (Case: 2002, 9 y ss.) constituía un magnífico ejemplo de que no es el autor, mediante la fidelidad a ciertos principios teóricos o en virtud al género al que dice adscribe su relato, el que está en disposición de signar un determinado discurso como historia; es el lector quien, en una especie de acto de fe, convierte ese discurso en «poesía» o, en su caso, en «historia», según la interpretación que hace del mismo.

4. La escritura desatada cervantina

I

Cuando presume de haber «abierto» en sus *Novelas* «un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino» (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-27), Cervantes está reclamando el aplauso por su habilidad para crear ficciones con respeto a la verosimilitud. El logro de la verosimilitud se convierte en una

Javier Blasco

exigencia ineludible. La fábula podrá ser «mentira» en cuanto a la acción que la constituye, pero deberá siempre ser «verdad», en cuanto imagen de la realidad que reproduce.

La exigencia de verdad que se le pide a la historia, se corresponde con la exigencia de verosimilitud a la ficción. Con palabras que casi pueden considerarse una traducción de las de San Agustín que cité más arriba, Juan de la Cueva (1953, 124-125) reivindica la ficción de esta manera:

Ningún precepto hace ser forzoso
el escribir verdad en la poesía,
más tenido en algunos por vicioso.

La obra principal no es la que guía
solamente a tratar de aquella parte
que de decir verdad no se desvía.

Mas en saber fingilla de tal arte
que sea verisímil, y llegada
tan a razón, que de ella no se aparte.

Nicandro en su *Triaca* celebrada
dicen que no es poeta, y que Lucano
no lo fue en su *Farsalia* laureada.

Históricos los llama Quintiliano
porque tanto a la historia se llegaron.
Poetas a Platón y Luciano.

Estos que en sus poesías se apartaron
de la inventiva son *historiadores*.

Y la opinión de Cervantes es coincidente, en todo, con las palabras de Juan de la Cueva; pero él da un paso más allá al localizar en el detalle y la minucia de lo cotidiano un importante recurso —muy frecuentado por determinadas narraciones con pretensiones históricas— para «fingir» la verosimilitud. La ficción narrativa reclama para sí el territorio de lo concreto, cotidiano e intrascendente; de todo eso, en fin, que —en palabras cervantinas— podríamos identificar con esas «menudencias» tan «mínimas y rateras» que, despreciadas por los historiadores de oficio y por esa mirada «sub specie aeternitatis» que pretende la épica, el segundo autor del *Quijote* considera lo «más sustancial de la obra» (*Quijote*, I-XVI).

Insistiendo en el valor de lo pequeño y concreto como vehículo de la verosimilitud, en el *Persiles* Cervantes pone en evidencia las diferentes estrategias textuales de uno u otro modo de narración:

Porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la *historia*, que cualquier cosa que en ella se escribía puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la *fábula*, a quien conviene

guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (III-X).

Conviene recordar, a la luz de esta cita, las palabras con las que el narrador conjetura acerca de las aldeanas que salen del Toboso al encuentro de los protagonistas del *Quijote*: «vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas» (II-X). No es éste el único pasaje en el que el segundo autor manifiesta sus escrúpulos respecto a la falta de precisión de Cide Hamete Benegeli. Camino de Barcelona, a caballero y escudero les «tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele» (II-LX). Tanto en un caso como en otro, las palabras de Cervantes tienen que ver con la teoría del *Persiles* que acabo de citar: la verdad de la historia hace innecesarios el detalle pequeño y las cosas menudas, en tanto la ficción necesita referencias puntuales y precisas, en aras a dotar las mentiras inventadas con el traje de la verosimilitud.

La teoría de la historia del momento previene contra esa puntualidad narrativa, que si resulta operativa para obtener la verosimilitud en un relato ficticio, es condenable en el trabajo del historiador. Cervantes, con pasajes como los citados, está parodiando —y criticando— el recurso al detalle y a la minucia referencial en que, contraviniendo la doctrina, están cayendo algunos historiadores contemporáneos, quienes pretenden con ello dar la impresión de haber sido ellos testigos oculares de lo que se narra, cuando en realidad el suyo era un trabajo sobre materiales de archivo. Incluso podría ponerse nombre y apellidos a estos historiadores objeto de la parodia cervantina, pero ahora no me detendré en ello, porque lo que interesa es insistir en la verosimilitud como condición irrenunciable de la «rara invención» que su experimento narrativo persigue.

Con todo, lo que hace Cervantes, con su llamada de atención sobre esa forma de «guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto», es reivindicar para la ficción ese espacio —el de la vida de todos los días, por decirlo en breve—, al que ni la historia ni la poesía épica, confinadas en los límites que el neoaristotelismo había diseñado para ellas, podían atender. Es para esta realidad para la que la tradición literaria carecía, hasta Cervantes, de modo de expresión, siendo esta carencia precisamente la que la convertía, en contra de lo recomendado por la preceptiva, en una tentación para los géneros de la historia.

II

Según declaración del autor, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, el artificio narrativo que las mismas ponen en pie las convierte en algo parecido a una «mesa de trucos». Esta identificación se justifica en la doctrina tomista de la eutrapelia y en la realidad lúdica de la tropelía.

La ficción se confunde con la tropelía en tanto en cuanto su discurso tiene por objeto la creación, para el lector al que se dirige, de una ilusión de realidad. La ficción invita al lector a asistir a un simulacro de realidad; y el lector que acepta la invitación ingresa en un espacio, en el que aparentemente funcionan las mismas leyes que rigen en la realidad cotidiana, pero en el que todo lo que ocurre es mentira. Su realidad es fingida; no se levanta sobre el concepto de verdad, sino sobre el de verosimilitud. El error en el que caen los libros de caballerías reside en la inverosimilitud del universo en el que sitúan la acción y en la acción misma que refieren; y es ello lo que impide (o al menos dificulta) la ilusión de realidad.

A la manera del espectador ante una sesión de prestidigitación, el lector de un texto literario debe poseer, a la vez, la capacidad de participación en la «ilusión» creada por el texto y la del distanciamiento del que sabe que todo es producto de la habilidad en el manejo, por parte del autor, del «artificio» adecuado para crear un simulacro de la realidad. Sólo desde esta suma de distanciamiento y de participación es posible concebir un texto que, a la vez, cumpla con la función catártica que Aristóteles le había asignado a la fábula, sin correr el riesgo de violar las fronteras entre realidad y ficción. Don Quijote carece del necesario distanciamiento/discernimiento; olvida que se halla ante un juego de prestidigitación; y, por ello, está presto a inmiscuirse siempre en el universo de la ficción de los personajes que pasan ante sus ojos, de aquellos que se mueven en idéntico plano de ficción que él (Marcela o Cardenio, por ejemplo) y de aquellos que pertenecen a ficciones instaladas dentro de la propia ficción habitada por el caballero. Los títeres de maese Pedro ejemplifican magníficamente el error de don Quijote ante la ficción. Lo contrario ocurre con el canónigo, que, por ello, es incapaz de la catarsis: «De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que todo es 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» (*Quijote*, I-XLIX).

La obra literaria ha de crear las leyes de su propia realidad y ha de tener fuerza, también, para inmiscuir al lector en tal realidad. Pero, a la vez, dentro de esas mismas leyes, ha de contener el preciso recordatorio de que todo es solamente un juego. Muy otra sería la narración de Berganza a Cipión, en el *Coloquio*, si toda ella no dependiera de un narrador que insiste a cada paso en la naturaleza poco fiable de su discurso: lo que cuenta son «sucesos que exceden a toda imaginación», sucesos «fuera de todos los términos de naturaleza», sucesos que «no habrá persona en el mundo que los crea». Este tipo de discurso exige un lector que, a la vez, crea y no crea; que sea, en cuanto lector, capaz de implicarse en la historia, pero que sea también, en cuanto crítico, capaz de tomar distancia de ella. Juan de Timoneda, en la «Epístola al amantísimo lector», con que se abre *El Patrañuelo* (1978) explícitamente insiste en que,

como la presente obra sea no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, *no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene*

sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto... y por más aviso el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad.

Si lo que el autor pretendiese fuera el hacer pasar esos simulacros de la realidad, que él ha creado, como verdad, sería un mentiroso y un estafador, como lo es —¡y caro que le cuesta!— Campuzano con la viuda en *El casamiento engañoso*, o como lo son los autores de los libros de caballerías, que imitan ciertos recursos del discurso histórico con una finalidad totalmente opuesta a la cervantina; pero, si lo que pretende, como el mago y el prestidigitador, es que los lectores-espectadores aplaudan el «artificio» con el que se ha sabido fingir la realidad en los simulacros que de ella han acertado a poner en pie los relatos, su posición es muy otra, como muy otra es también la intención que preside su trabajo. Con el licenciado Peralta podemos decir: «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta». Lo importante es que el objetivo perseguido por el autor, al poner en pie ese universo de ambigüedades al que conducen sus ficciones, deje abiertas en cada rincón de la fábula las puertas que comunican con la realidad, pues el lector (y ésta es una de las facetas más interesantes del experimento narrativo cervantino) llega a la ficción, a esa ilusión de realidad que pone ante su imaginación el relato, desde la vida. Y tras el paréntesis de la lectura, es a la vida a donde deberá regresar.

El lector que la narrativa cervantina prefigura ha de tener muy claro que se las tiene que ver con una mentira, pero también que tal mentira habla (o puede hablar) de la verdad. Como ocurre en el juego, la literatura crea un espacio de libertad que compromete la existencia real del lector.

III

Para Aristóteles, los lectores disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste (en el libro o en el cuadro) es aquél (en la vida); pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer *como imitación*, sino por la *ejecución* o por el color o por alguna cosa semejante (*Poética*: 1874, 1448b, 4-19). Bastaría recordar esto para entender la permanente insistencia de Cervantes en el «artificio» y «gala» de sus novelas (*Quijote*, II-XLIV). El placer del texto literario, en una parte al menos, reside en la eficacia y acierto con que se han producido sus estructuras formales de representación. Como Fray Alonso Remón sentencia, el gusto de cualquier forma de recreación reside tanto en «la enarración del caso, o quento», como «*en el modo y método de referirlo*» (Remón: 1623, 56v).

De la correcta ejecución de la «imitación» dependerá, en alto grado, tanto el tipo de pacto de lectura que el texto establezca con el lector, como el logro de la verosimilitud, como insiste Luis Alfonso de Carballo en su *Cisne de Apolo*. El relato del

capitán cautivo es la muestra de cómo artificiosamente se recurre a la «autobiografía» por exigencias compositivas, o de «ejecución», para justificar como verosímil un relato legendario (Hahn: 1979). La «ejecución» del texto entraña, pues, una gran importancia y de ello son conscientes casi todos los contemporáneos de Cervantes, como demuestra el texto de Timoneda citado más arriba.

El texto es, a la vez, construcción y representación. La verosimilitud es una cuestión que depende tanto de la ejecución (composición y estructuración de los hechos de la fábula), como de la «imitación» y de las condiciones de la recepción (de la necesidad de «haber visto antes» lo «retratado» en el texto). El caso del pintor Orbaneja, al que alude Cervantes en el *Quijote* de 1615 (III), resulta interesantísimo en este sentido (Portús Pérez: 1988).

IV

Entre los artificios que caracterizan la narrativa cervantina, en lo que a la «ejecución» se refiere, destaca la disposición de los distintos episodios en el cuerpo de la fábula.

En el *Persiles*, en el *Quijote* y en menor medida en *La Galatea*, las historias interpoladas son como imágenes en movimiento reflejándose en la historia principal, que las devuelve distorsionadas. En la composición de sus libros, creo que Cervantes tiene muy en cuenta la estructura que Vgo, en *Philosophia antiqua poética*, cree descubrir en la *Odisea*:

el argumento de aquel poema es de un hombre que, peregrinando muchos años, guardado de Neptuno sólo, padeció en las cosas de su casa [...], el qual peregrino vino a su tierra después de grandes tempestades, [...] *Veys el propio de la fábula, y los demás que la «Vlysea» contiene, son episodios.* Estas son palabras del Philosopho mismo, adonde, por el vocablo *propio*, distingue a la *fábula* del *episodio*, como que lo que es contenido en este argumento sea *propio* y necesario, y lo que es fuera dél, que son los *episodios*, no lo sean, sino que se pueden quitar y poner y variar según la voluntad del poeta (López Pinciano: 1973, II, 16-17).

De acuerdo con este planteamiento, que es el planteamiento teórico de la época, sólo las «locuras de don Quijote» y las «sandeces de Sancho» (aventuras que emprenden y diálogos en los que participan) constituyen «el argumento *propio de la fábula*», en tanto que «los demás materiales que el *Quijote* contiene, son episodios». La distinción entre lo propio de la fábula y los episodios era, en la época en que Cervantes escribe, muy clara (Riley: 1955-56) y todos aquellos que intentan construir un relato de cierta extensión la tienen muy presente.

El procedimiento de mezclar fábula y episodios, con antecedentes clásicos (Apolo, además del mencionado ejemplo de la *Odisea*), cobra nuevo prestigio en las letras del Renacimiento. La primera edición del *Orlando* (1516) cuenta con 10 na-

raciones interpoladas, que se convierten en 13 en la edición revisada de 1532, complicando, desde un punto de vista estructural, el conjunto de la narración. Y lo mismo ocurre con la *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso, que me interesa muy especialmente, pues los «episodios» con que Tasso enriquece su relato (suscitando ya en su tiempo enconadas polémicas) han sido analizados como otras tantas islas de «cotidianidad burguesa» en el marco de la épica narrativa. A través de los episodios, la «cotidianidad burguesa» se introduce en el «maravilloso» universo del poema épico y lo hace en forma de «novelle» (Güntert: 1989).

En relación con el papel que a la fábula y a los episodios les corresponde, esto es lo que dice Vgo de la suma de fábula y episodios, en la *Philosophia antiqua poetica*: «la fábula toda es un vientre o menudo, y que el argumento es aquella tela mantecosa, dicha entresijo, de donde están asidos los intestinos, y que éstos son los episodios, los cuales se van enredando con la fábula como los intestinos con la tela» (II, 21). Cervantes, que le dice al lector de sus novelas que «en ningún modo podrá hacer pepitoria» con ellas, conoce sin duda la imagen del Pinciano a la que acabo de referirme, una imagen en la que no queda ninguna duda de que fábula (vientre) y episodios (intestinos) están estrechamente enredados por el «entresijo» del argumento. Y ello, si lo interpreto bien, quiere decir que, dado que forman parte del mismo argumento, episodios y fábula han de leerse conjuntamente.

Cervantes (como Cide Hamete Benengeli) tiene muy claro que los episodios dan variedad al relato y contribuyen, así, al «delectare»: gracias a la locura de don Quijote y a su decisión de «resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que...» (*Quijote*, I-XXVIII). Pero, más allá de servir al «deleite» del lector, los episodios cervantinos le permiten al autor poner en marcha un permanente diálogo entre ficción y cotidianidad, al chocar y enfrentar su universo con el romance —y no sólo por nacer en su seno—, o con el de la historia.

V

Conviene no olvidar que, si atendemos a su origen, las novelas cervantinas no son sino un elemento constitutivo de una fábula superior que le sirve de marco. La fábula, en la que se engarzan los episodios, guarda todavía estrecho parentesco (a veces desde la parodia y casi siempre desde la crítica) con los viejos romances o con las fórmulas que la preceptiva había sugerido en su persecución del poema épico en prosa. Pero Cervantes entiende la relación de los episodios (que son sus novelas intercaladas) con la fábula propiamente dicha como una relación dialéctica, de la que se sirve para traer a escena el problema de las limitaciones de la ficción (de las distintas formas de poner en marcha la ficción, que su época le ofrecía), cuando ésta

pretende dar cuenta de la realidad que emerge del modelo de mundo que los nuevos tiempos están alumbrando.

En su narrativa, muy pocas veces Cervantes se enfrenta abiertamente con los códigos imperantes en su tiempo. Por prudencia o por autocensura (con razón previene sobre las literarias «quimeras, / que llevan a los hombres al brasero, / y a las mujeres, a la casa llana» (*La elección de los alcaldes de Daganzo*, vv. 148-149), Cervantes no discute las ideas dominantes, razonando en contra de ellas o argumentando acerca de su validez. Por lo general, las adopta como premisa inicial, y se limita a inventar situaciones en las que la vida de los personajes actúe como espejo que las desmienta o que traduzca sus certezas en problema. Los gigantes con los que en su imaginación cree enfrentarse don Quijote son, en el plano de la realidad, «la soberbia..., la envidia... y la ira» (II-VIII). Como hace don Quijote (que traduce lo moral al plano material, aunque en su caso se trate de material generado por su enferma imaginación, los gigantes), Cervantes no sabe argumentar con premisas lógicas y ha de recurrir a las vidas de sus personajes para encarnar en ellas las ideas y comprobar cómo allí se comportan.

En efecto, no es con ideas, sino con vidas, como argumenta Cervantes, y toda su narrativa podría contemplarse desde esta óptica. Quizá este proceder no es ajeno del aprecio de las imágenes (emblemas, estampas, etc.) por parte de la pedagogía tridentina (especialmente, entre las gentes de la Compañía de Jesús), en razón de la fuerza que las mismas tienen para impresionar la imaginación y la conciencia (Egido: 1990). No cabe duda de la fuerza de la imagen (la demostración «*ad oculos*») en la enseñanza y sobre todo en ciertos ejercicios de actuación sobre la conciencia («*compositio loci*»). Y, en parte, eso (una especie de demostración «*ad oculos*») son los episodios cervantinos, en relación a la filosofía subyacente a la fábula que los acoge. El juego de episodios intercalados convierten la fábula (caballescica, épica o histórica, que en las tres direcciones admite lectura el *Quijote*, como ya he apuntado) en escenario de un debate articulado —eso sí— con vidas en vez de con ideas.

El cuerpo de fábula en que se inscriben los episodios cervantinos constituye, como ya hemos visto, un marco adecuado para poner en diálogo «lo particular» de los casos referidos en las novelas interpoladas (los episodios), con «lo general» de la fábula. Diálogos y discursos de los personajes, en el marco de la fábula principal, contribuyen a poner en escena, a modo de «notables aforismos y sentencias», la doctrina de la época sobre las más variadas cuestiones. En relación con tal doctrina, los relatos episódicos, con su narración circunstanciada de casos concretos referibles al universo cotidiano de los lectores, vendrán a poner en cuarentena sus presupuestos básicos. Un número importante de cuestiones de la narrativa breve cervantina (en las *Novelas ejemplares*, pero también en los relatos interpolados en sus libros mayores) giran en torno a la idea del amor como pasión, que atenta contra las estructuras orgánicas (sociales, económicas, culturales, etc.) del marco en que se produce: amor vs. razón, amor vs. amistad, amor vs. honor, amor vs. libertad. Como

algunos han señalado, el hombre del barroco arranca el tema del amor del marco de la especulación teórica, que el armonismo neoplatónico había diseñado para esta cuestión, y haciéndolo encarnar en la vida lo analiza como eje de pulsiones existenciales (Blasco: 2001). La quiebra entre la teoría recibida y la experiencia cotidiana constituye el eje de libros como el *Quijote* o el *Persiles*.

VI

Si libros como el *Quijote* o el *Persiles* se le presentan al lector como narración miscelánea de géneros y universos ficticios varios, ello no es algo caprichoso. Lo que el autor persigue no es ofrecer una enciclopedia, sino crear, con la mediación de un nuevo género sintético (Cascardi: 1986, 43), las condiciones adecuadas para que, al reflejarse la realidad en tan variado espejo, quede puesto en evidencia el carácter irreductible, huidizo y plural de la vida. Con el juego al que Cervantes somete el proceso de la enunciación, en esta misma narrativa, se persigue un efecto complementario del anterior (El Saffar, 1975; Fernández Mosquera, 1986; Haley, Lathrop, 1981 y 1988; López Navia, 1996; Maestro, 1995; Mancing, 1981 y 2003; Parr, 1988; Paz Gago, 1995; Weiger, 1988).

Tampoco es por capricho por lo que Cervantes multiplica en el *Quijote* las instancias narrativas, hasta el punto de que algunos críticos han llegado a identificar no menos de 11 voces y presencias (Parr, 1988: 30-36). Incluso la voz del prólogo resulta problemático atribuírsela al autor extratextual llamado Miguel de Cervantes, que figura al frente de la edición. Puestas así las cosas, la responsabilidad final del discurso queda –al menos desde el capítulo VIII de la *Primera parte*– en la figura de Cide Hamete Benengeli (de dudosa credibilidad) y en la de unos inconcretos e innominados «autores que deste caso escriben» o en los escritos (también sin atribución cierta) de los «anales de la Mancha». Con ello se diluye la identidad del autor (del real o del implícito), se enmascara su responsabilidad y se convierte el discurso en algo sumamente inestable. Más allá del artificio que esto encierra (artificio, por cierto, bien conocido por los preceptistas contemporáneos de Cervantes y recomendado por el Pinciano), se trata de una forma prudente de evitar la censura o la sanción por parte de Cervantes, pero también de una forma de dejar constancia de que «la realidad es demasiado compleja y fugitiva como para que una sola persona, o un solo narrador, pueda comprenderla y darnos definitiva cuenta de ella» (Maestro, 1995: 117 y ss.).

Sin entrar ahora de lleno en la cuestión (que sin duda es relevante a la hora de definir la «rara invención» cervantina), hay que constatar que la experimentación cervantina con las voces de los distintos narradores, que colaboran en el acto de enunciación de la fábula y de los episodios, es realmente importante, sobre todo por cuanto se traduce en la generación de un discurso muy inseguro y de enorme inestabilidad. En efecto, ¿qué credibilidad es posible otorgar al *Coloquio de los perros*, cuando nos llega de manos de un poco fiable Alférez Campuzano, quien, además de

ser mentiroso en la vida (como queda demostrado en *El casamiento engañoso*), confiesa que él es sólo el transcriptor de una conversación entre dos perros a la que asiste (!) bajo los efectos de la fiebre? Las circunstancias de la enunciación del discurso, así como el juego con los narradores, convierte el texto en problemático desde el origen.

Por un lado, ocurre siempre en la narrativa cervantina que el discurso es irreducible al pensamiento del autor extratextual, cuya voz (sin posibilidad alguna de ser aislada e identificada) queda enmascarada en las voces de los distintos narradores; por otro, estas otras voces vicarias tras las que se refugia el autor extraficcional quedan desacreditadas, explícita o implícitamente, por las sospechas que hacia ellas se derivan del discurso mismo o de las afirmaciones de otros narradores. Todo ello determina que lo que el discurso predica sobre la realidad esté siempre bajo sospecha. Se acaban todas las certezas. La verdad deja de tener un valor absoluto y se fragmenta en pequeñas verdades subordinadas a un momento, a una perspectiva o a unas circunstancias precisas.

Estoy totalmente de acuerdo con Mary Gaylord Randel, cuando identifica al narrador cervantino con una figura que «*not suggest authority, control, power*», sino «*contingency, limitation, even impotence*». Y me parece muy gráfica la imagen con la que sintetiza esta idea: «*In Cervantes' literary cosmos, the authorial deity is a crippled god*» (Randel: 1983, 102).

Emitido desde la inseguridad o desde la perspectiva limitada de un narrador a todas luces infidente, el discurso cervantino choca con los discursos emitidos desde una autoridad, una ideología o unos valores de clase que condicionan la mirada. Es lo que sucede, por ejemplo, con todos los discursos que vamos a escuchar a partir, por ejemplo, de ese discurso omnisciente que los abarca a todos desde el inicio de *La Gitanilla*:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. Una, pues, desta nación...

La inestabilidad del narrador omnisciente de este inicio de relato (por esconder una psicología o, mejor aún, una ideología dogmática y prejuiciada) queda puesta en evidencia enseguida por la variedad de acciones y discursos que ese mismo universo gitano, tan monolítico en las palabras del narrador, es capaz de producir. De ello lo que se deriva es la inseguridad de cualquier discurso con pretensiones de ser espejo de la vida, o de servir para la transmisión de doctrina o ideología. Tal discurso, en todo caso, es el discurso de la opinión dominante, un discurso esencialmente libresco, frente a los plurales discursos de la vida, que son cambiantes, subjetivos, fragmentarios.

En Cervantes los narradores no pueden ser impersonales (para eso habrá que es-

perar a Flaubert), sino personalidades bien definidas, lo que determina también que en él, en su obra, empiece a tener muy poco espacio la voz de ese narrador omnisciente –cuasi divino– que se le impone al lector como la voz de la verdad absoluta e incuestionable. Claro que narradores como Cide Hamete Benengeli caerán en la tentación de escribir desde la omnisciencia (Sancho, en los inicios del segundo *Quijote* se maravilla de que el sabio autor que ha escrito sus andanzas y las de don Quijote conozca incluso lo que pasó estando a solas caballero y escudero [II-III]), pero la «omnisciencia» de Cide Hamete es –y eso ha quedado ya suficientemente claro desde el capítulo nono del *Quijote* de 1605– la omnisciencia mentirosa del relato inventado, no del relato histórico. La narración sigue siendo omnisciente en gran parte del relato, pero tal omnisciencia es siempre una ficción del narrador (ficción, con frecuencia, contestada, complementada o negada, por la de otros narradores). Todo lo que vemos en las novelas de Cervantes lo vemos a través de unos ojos, individualizados y circunstanciados, de unos personajes concretos, y, en consecuencia, los lectores sabemos que lo que nos cuentan no remite a la realidad, sino (en todo caso) a su vivencia interesada de la realidad. Así, el discurso de los libros de Cervantes es siempre relato y narración «de parte», que está esperando, no nuestro asentimiento, sino nuestro juicio.

Cervantes, al multiplicar las instancias productoras y responsables del discurso, multiplica también los puntos de vista y los posicionamientos ideológicos, de modo que en la mayor parte de las situaciones narradas resulta imposible saber con certeza qué opina el autor respecto a ciertas cosas. En todo caso, podemos deducir qué opina el narrador, que aplaude o censura a los personajes, pero ya sabemos que el narrador no es fiable. Y así en un mismo discurso se superponen la perspectiva del discurso cultural oficialista, la opinión que el personaje tiene del discurso oficial, la opinión que el narrador tiene del discurso oficial y de la opinión del personaje. Y esto lo complica más la ironía (por ejemplo en *La Gitanilla*, donde el discurso oficialista se impone desde el inicio), el humor, la sátira o la parodia que domina muchos de los discursos insertos en la fábula principal o disperso en los episodios.

VII

Las dudas sobre la autoridad (y sobre la autenticidad) de los textos se convierten en una cuestión básica en el siglo XVI. El *Quijote*, un discurso del que son responsables una multiplicidad de narradores, constituye, desde el inicio (pero muy especialmente desde el capítulo octavo), un ejemplo extraordinario de discurso inestable, en el que ni siquiera sabemos cuál es la primera aventura que vivió el protagonista: «Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero, lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que...» (I-II). Con esta inestabilidad discursiva, Cervantes satiriza la credulidad ingenua de los lectores de libros de caballerías, a la vez que pone al descubierto las

muchas posibilidades del lenguaje (sobre todo en los discursos dogmáticos con que se expresa el poder) para manipular al lector e instrumentalizar la realidad, que siempre le llega al lector a través del cedazo (ideológico, psicológico y emocional) del narrador.

Hay un pasaje del *Quijote* en el que Cervantes es especialmente duro con uno de sus personajes. Me refiero a aquel en el que Maese Pedro pretende jugar con las emociones de don Quijote, representando ante sus ojos la historia de Gaiferos y Melisendra. En realidad, lo que Maese Pedro acaba representando (asumiendo los papeles de autor e intérprete del relato) es la utilización del arte como ejercicio de manipulación (Brookes: 1992, 89), algo en lo que también es experta Dorotea, como demuestra con la narración de su «verdadera historia» en el papel de princesa Micomicona (*Quijote*, I-XXX). Como muy bien ha visto Hellen H. Reed, con su representación, Maese Pedro lo que hace es poner en marcha un discurso en el que, ejerciendo de tramoyista, de juez, de director y de ejecutor, él lo controla todo. Y lo mismo ocurrirá en el *Retablo de las maravillas*, con la manipulación de la realidad que ensayan Chanfalla y Chirinos (Reed: 1987). Determinadas manifestaciones del lenguaje del mundo (refranes y frases hechas cargadas de doctrina), que se enfrentan o se confabulan con el lenguaje del narrador y que se mezclan (y a veces sazonan) con el lenguaje de los personajes, dan complejidad al discurso. Sabemos que Sancho conoce muchísimos refranes, pero lo que caracteriza el discurso de Sancho no es su familiaridad con la sabiduría popular del refranero, sino los ejercicios verbales a los que somete dicha sabiduría con el fin de instrumentalizarla a su favor.

En todos estos casos, y en otros semejantes que podríamos citar (el episodio de Clavileño o la escena que Lotario y Camila representan ante la mirada oculta de Anselmo, por ejemplo), podemos observar, por parte de los personajes, distintos grados de resistencia o de rebeldía contra una forma de ficción en la que el narrador pretende ejercer una manipulación del lector o del espectador a través del arte y de la literatura. La rebeldía y violencia física de don Quijote contra los títeres de Maese Pedro da vida a la rebeldía moral del lector (El Saffar: 1980, 141-156).

Res y verba pertenecen a universos irreconciliables, por lo que ningún discurso será capaz de dar cuenta fidedigna de la realidad. Todo discurso es una construcción verbal y, en consecuencia, su verdad es sólo la verdad del emisor, nunca la verdad de la cosa referida. Y el juego de narradores que Cervantes nos propone para su *Quijote* complica todavía más las cosas: el texto que llega a las manos del lector no es sino la «interpretación» que un sospechoso «segundo autor» hace de la poco fiable traducción-interpretación, que un morisco lleva a cabo a partir de unos papeles, en los que un «infiel» moro ha ido emborronando su lectura-interpretación de unos inventados cronistas. Es decir, todo se resuelve en un problema de lectura: el texto del *Quijote*, que se pone en manos del lector, es el resultado de una interpretación puntual y circunstanciada, sin capacidad para servir de vehículo a ninguna verdad absoluta. Cuestión aparte será que alguien, aprovechándose de un lector ingenuo, pretenda hacer pasar esa verdad construida por la Verdad absoluta.

5. Literatura y vida

I

El primer capítulo del *Quijote* resulta muy ilustrativo para lo que pretendo decir sobre la actitud cervantina en relación con las «reglas establecidas», sobre todo en el punto en el que don Quijote, preso de su locura, opta por tomar la espada, en vez de la pluma, para imitar con hechos, antes que con palabras, la ficción. Su locura no reside en dejarse penetrar por la ficción —ya que ésta, como el canónigo explica muy bien (*Quijote*, I-XLIX), es la meta legítima de cualquier relato—; sino que la locura del caballero estriba en pretender trasladar lo leído a la vida.

Imposible no pensar, en este momento, en *La imitación de Cristo*, como prototipo de una literatura que promueve el mismo uso y consumo que ejemplifica la locura del caballero manchego. De hecho, Cervantes no necesitaba esforzarse mucho para descubrir en la España de la época gentes, con la misma enfermedad que don Quijote, empeñadas en dedicar su vida al culto a la palabra escrita y a la revelación de las verdades guardadas en libros depositarios de «palabras de vida» y de modelos para la imitación. Es curioso que, cuando el canónigo critica la afición de don Quijote a los libros de caballerías, el caballero entienda que se le critica por tres operaciones: «que yo he hecho mal en leerlos, y peor en creerlos, y más mal en imitarlos». Y, ante tales acusaciones, que don Quijote le responda tachando al canónigo de «blasfemo» (*Quijote*, I-XLIX). Desde luego, no creo que resulte exagerado calificar de «religiosa» —con todas las comillas que se quiera— su actitud ante el libro.

Literatura y vida, en los libros que el *Quijote* parodia, se confunden. «Don Quijote es el hombre-libro que, estimulado por su sed de letra impresa, materializa su libro de memoria en una vida cuaderno» (Carlos Brito Díaz: 1999, 38-39), marcada por lo que ha leído en otros libros y por lo que él cree que se está escribiendo sobre él. La vida pasa a un segundo plano y la literatura codifica la realidad, hasta el punto de llegar a suplantar, en la percepción del caballero, la información que proporcionan los sentidos. Pero lo importante no es que don Quijote, enferma su percepción por culpa de una imaginación herida de literatura, vea gigantes donde sólo hay molinos. Lo realmente importante es que el concepto literario de «imitación», al aplicarse a la vida, cobra implicaciones de tipo ético y psicológico: ve gigantes, porque su imaginativa, enferma de literatura, no es capaz de ver otra cosa que aquello que los libros predicán de la realidad. Cuando mira las cosas, no ve la realidad, ve los libros, lo que dicen los libros.

Es verdad que don Quijote está loco, pero también es verdad que, más allá de la ficción literaria cervantina, entre los contemporáneos de Cervantes son muchos los supuestos cuerdos —santa Teresa, san Ignacio, etc.— que, a partir de una incorrecta interpretación del concepto renacentista de la «imitatio», pretenden hacer de su vida un texto literario y los imitadores del *Amadís*, que nunca llegaron a escribir una sola línea, son legión (Sieber: 1988, 1, 14). No es extraño que la mayor parte de los per-

sonajes cervantinos, en el *Quijote* lo mismo que en las *Novelas ejemplares* o en el *Persiles*, se definan por el «proyecto vital» que encarnan; un proyecto que los salva del anonimato y que es obra de la imaginación, tanto como de la voluntad. El «yo sé quien soy y sé que puedo ser no sólo los dos que he dicho, sino todos los doce pares de Francia» (I-V), de don Quijote, encuentra un excelente comentario en las palabras de Ortega (*Obras completas*, V, 297):

Si el hombre no tuviera el mecanismo psicológico de imaginar, el hombre no sería hombre [...] Todos sabemos muy bien que nos hemos forjado diversos programas de vida entre los cuales oscilamos realizando ahora uno y luego otro. En una de sus dimensiones esenciales la vida humana es, pues, una obra de imaginación.

Íntimamente relacionada con esa cuestión está la idea erasmista del hombre creándose a sí mismo, construyéndose con la palabra una imagen que ofrecer al mundo. Sin salir del *Quijote*, se multiplican los ejemplos de personajes que viven en permanente ejercicio de imitación literaria. Cardenio, Marcela, Grisóstomo, Doro-tea, Lotario, Camila, don Luis, e incluso Sancho, a diferencia de lo que ocurre con el canónigo toledano, no son sino seres que están viviendo una ficción y que, en consecuencia, pugnan por ajustar el discurso de sus vidas a los «principios generales» del discurso libresco del que procede el modelo, o por liberarse —que también hay personajes de este tipo— de la tiranía de tales modelos. Con este recurso, Cervantes, a la vez que denuncia lo fácil de la confusión de vida y literatura, propicia la confrontación de los «valores» a los que la literatura sirve con la realidad circunstanciada de las «vidas». Vida frente a literatura; vidas frente, o contra, textos.

II

Muy cercanos al concepto de «imitación» que maneja don Quijote, los preceptistas están convencidos de que la literatura constituye un modelo para la vida, en mayor grado de lo que la vida lo constituye para la literatura. Y es contra este planteamiento contra lo que reacciona Cervantes, enfrentando en cada uno de sus textos las vidas concretas a los arquetipos literarios y denunciando la tiranía de la verdad del discurso sobre la verdad de la vida. La ficción es un bien en cuanto creación de espacios de libertad, pero es un mal en cuanto imposición a la que una vida intenta someterse o en cuanto espacio desde el que se pretende (los ejemplos de Chanfalla y Chirinos o de Maese Pedro y sus títeres pueden ilustrarlo) manipular la conciencia o la imaginación de los lectores. Desde este punto de vista, el *Quijote* —y esto se ha dicho ya muchas veces— es la novelización de un problema que tiene que ver con el fallo de lectura que comete don Quijote al hacer de los héroes caballerescos el modelo de su vida; pero que es también el fallo de quienes, como aconsejaba Erasmo, pugnan por dar forma a una personalidad impostada, creada por la palabra al margen de la vida.

Cervantes se complace en novelizar, en su escritura, esta confusión. Las fronteras entre literatura y vida son difusas y el riesgo de cruzar la raya que separa una de otra está a la vuelta de cada página. Todos sus escritos se ocupan de la cuestión. Pero conviene prudencia. Si es verdad que la literatura tiene fuerza (Sancho lo sabe muy bien, como demuestran sus esfuerzos al final del *Quijote* por renovar los «nidos de antaño») para animar la vida de una persona como Alonso Quijano, hasta convertirlo en un personaje como don Quijote, el precio que para ello hay que pagar –vivir la vida (molinos) como una ficción (los gigantes)– es muy alto. Los modelos de la literatura nunca podrán tener una operatividad en la vida, entendida como «negotium». Sólo desde la perspectiva del «otium» –y como juego– la comunicación entre vida y literatura halla sentido.

Con sus novelas, Cervantes rompe definitivamente el convenio que tanto la poesía como la historia pretendían establecer entre la realidad textual y la realidad en la que los receptores se hallaban instalados. La ficción no tiene capacidad de ofrecer modelos de conducta, ni por inclusión ni por exclusión, para los que «están en los templos, ocupan los oratorios o asisten a los negocios», porque la vida es demasiado lábil y compleja.

Sus novelas no ofrecen modelos literarios para la vida, sino que contribuyen a desenmascarar los mecanismos que rigen los existentes, a desvelar las máscaras literarias que ocultan y disfrazan la realidad, y a revisar el sistema de valores que tales modelos implican; y lo hacen como un mero juego, útil para ocupar el ocio, pero sin trascendencia para el negocio (Rebhorn: 1978). Frente al ejemplo de don Quijote, el propio Cervantes erige, para sus novelas, un tipo de lector muy diferente: el licenciado Peralta entretiene con la lectura la hora de la siesta, pero, acabado el *Coloquio*, cierra el manuscrito, consciente de que la vida es otra cosa: «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento» (*El casamiento engañoso*).

III

Aunque es cierto que después de Trento, en la década de 1590, la Contrarreforma imprime un giro didáctico y moral a la literatura, dando lugar a productos más cercanos a la ideología oficial que a los gustos del lector, no creo que resulte fácil situar a Cervantes en este clima. En efecto, es muy discutible la adscripción de las novelas cervantinas (para no olvidar ninguna de las líneas que se han apuntado para explicarlas) a la tradición hispánica de los «exempla», adscripción en la que insisten algunos (Menéndez Pelayo: 1962, III; Pabst: 1972, 195) sobre todo a partir del adjetivo «ejemplares».

El «exemplum» y la «novella» constituyen, tanto semántica como sintácticamente, formas tan alejadas, que toda confluencia entre ellas resulta problemática (Laspèras: 1987, 145 y ss.). Para Ortega, la ejemplaridad cervantina hay que leerla, en la clave de la «heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo

XVII», como una hábil estrategia para mantenerse a salvo de los lectores críticos y para desarmar a los censores. Para E. C. Riley, con el título de «ejemplares» Cervantes desearía desmarcar sus novelas de la tradición italiana de los «novellieri», demasiado identificada con contenidos lascivos (1955-56 y 1981, 168). Para Walter Pabst, la promesa cervantina de ejemplaridad no es otra cosa que un reclamo publicitario, por el que el autor intenta acercarse al gusto del lector español medio (1972, 189). Para Avalue-Arce, sólo en términos estéticos es aceptable la etiqueta de ejemplaridad para estas novelas (1982, I, 17). En mi opinión, la etiqueta de *ejemplares* es, antes, una etiqueta de género, que una calificación restrictiva de carácter moral.

IV

El problema de la ejemplaridad en la narrativa cervantina es fundamental desde el momento en que el autor del *Quijote* titula la colección de novelas que publica en 1613 bajo el nombre de *Novelas ejemplares*. Allí, en el prólogo que sirve de carta de presentación de las narraciones y, a la vez, de marco narrativo de todas ellas, Cervantes le avisa al lector:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, 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.

De algún modo, la ejemplaridad de la obra cervantina hay que valorarla a la sombra del «docere et delectare» retórico, y así, la promesa de un «honesto fruto» la realiza Cervantes a la par que confiesa que su «intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras». Sin embargo, limitar las afirmaciones cervantinas, del «Prólogo» de las *Ejemplares*, a la repetición de un tópico del exordio clásico, no me parece lo más oportuno. Por el contrario, creo que ese fruto que se promete, pero no se muestra, constituye todo un pacto o un reto de lectura, que el lector no puede ignorar, pues condiciona, desde el umbral mismo, la interpretación de las narraciones que se reúnen bajo el título de *Novelas ejemplares*: dado que las narraciones no van dirigidas sólo a entretener las horas no ocupadas por los negocios, trabajo del lector será también descubrir ese «honesto fruto» que el autor no ha tenido a bien mostrar de una manera directa.

Para profundizar en esta cuestión, quiero partir de dos presupuestos: la ejemplaridad de la narrativa cervantina nada tiene que ver con adoctrinamiento moral alguno (más bien tiene que ver con lo contrario) y tampoco se refiere a una cualidad exclusiva de sus novelas de 1613. Muy por el contrario, independientemente de lo que entendamos por *ejemplaridad*, se trata de un rasgo esencial en la constitución de esa «rara invención» a la que la obra total de Cervantes da cuerpo. En efecto, para situar

en contexto lo que Cervantes entiende por *ejemplaridad*, es preciso volver a recordar el diálogo entre lo particular y lo general (o entre literatura y vida) que, frente a otras fórmulas de la época, propicia el arte cervantino a partir, sobre todo, de otro diálogo, en este caso discursivo, entre fábula o episodios. La novela es la narración de un «caso» particular y circunstanciado; y la ejemplaridad, que no tiene que ver con la moralización, se deriva de las conclusiones que el lector pueda extraer de la confrontación (potenciada por Cervantes desde el discurso) entre ese «caso» concreto y la doctrina oficial a la que el «caso» remite. La singularidad y equivocidad del «caso» o «suceso» propuesto por la «novela», así como la pluralidad de interpretaciones de que es susceptible, se opone a la universalidad y univocidad de cualquier cuerpo de doctrina.

En sus narraciones mayores es la fábula prioritariamente el vehículo de lo doctrinal. La función de las «novelas», dentro del marco general de la fábula en la que se inscriben, es exactamente la misma que la retórica, en la *argumentatio*, otorga al «exemplum» (el desarrollo narrativo de una «quaestio»): la de poner en pie la narración de un caso que sirviera para confirmar o refutar un argumento. La retórica clásica otorga a la «narratio» dos funciones distintas, según se la entienda como «parte del discurso» que sigue al «exordio» y precede a la «argumentación», o se la entienda como una «técnica» para la construcción de las «pruebas» exigidas por la «argumentatio». En el primer caso, la «narratio» se define como mera «exposición de los hechos», en tanto que en el segundo caso —y es sólo ahora cuando se la califica de «ejemplar»— la narración constituye una forma de razonamiento que procede por inducción, recurriendo a un caso o suceso concreto, real o ficticio (pero verosímil), que potencia la apertura de un diálogo entre lo particular y lo general.

En las *Novelas ejemplares*, que no cuentan con una fábula que sirva de marco (al menos de manera explícita), los recursos para plantear posicionamientos teóricos mayoritariamente aceptados son distintos, pero el concepto de ejemplaridad es el mismo. *La Gitanilla* es —sin pretender con lo que sigue agotar las posibilidades de exégesis de este texto— la narración de un caso (la historia de Andrés y Preciosa) desde el que se contesta, con las vidas, a las posiciones teóricas de un narrador omnisciente cargado de prejuicios.

Los contemporáneos de Cervantes debieron de leer sus narraciones de una manera muy próxima a la que acabo de explicar. Eso al menos es lo que se deduce de la «Dedicatoria», que Antonio de Eslava coloca al frente de sus *Noches de invierno* (1609). Allí, en la clave cervantina expuesta en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, Eslava declara que su intención, al escribir las novelas de sus *Noches*, ha sido «aliviar la pesadumbre dellas [de las noches de invierno], halagando los oídos del lector con algunas *preguntas* de la Filosofía Natural y moral, insertas en *apacibles historias*». Desde la perspectiva que nos ofrece esta suma de *preguntas* y de *apacibles historias*, si tomamos a Cervantes como punto de referencia, creo que deben revisarse los presupuestos que, para la evolución de la «novella» a la «novela», se han venido barajando.

V

Situada en el contexto teórico a que acabo de hacer referencia, la ejemplaridad de la narrativa cervantina resulta ser un problema de lectura e interpretación, antes que un problema de escritura. En efecto, si alguna enseñanza contienen las novelas cervantinas, ésta deberá desentrañarla y extraerla el lector, porque el autor no se la va a «mostrar» (y no lo hará, no por «falta de espacio» como sugiere el texto prólogo, sino por falta de intención e interés en hacerlo). La enseñanza, si alguna contiene la narrativa cervantina, dependerá del lector, y no del escritor; lo contrario sería adoctrinamiento. El modelo está bien claro: Campuzano, autor del *Coloquio de los perros*, carece de toda autoridad sobre un lector como Peralta, para imponerle el sentido en el que su texto debe ser leído; y, desde luego, Peralta no se lo consiente.

Como acabo de sugerir, la obra cervantina da acogida a multitud de relatos que son *narratio ficta* de una *disputatio* (tesis, refutación y contrargumentación), en la que el autor, a través de la narración de las vidas de los personajes, ofrece como *dubium* algo que para los propios personajes es *certum*. La controversia, como valor del discurso, sustituye a la *auctoritas*, de la misma manera que el perspectivismo, gracias al hábil juego cervantino con las instancias de la narración, sustituye al monologuismo. Por eso, la narrativa cervantina —como casi todos los críticos han señalado— da lugar a obras abiertas en las que el lector tiene absoluta libertad para interpretar la ficción, sin que desde fuera se le imponga un sentido. Aristóteles, en las páginas de su *Retórica*, ya había establecido que la significación de los «ejemplos» de la «argumentatio» dependía de la interpretación que se les quiera dar y de la fuerza moral que tuviera quien los interpretaba; no demuestran nada, porque no son auténticas pruebas (Artaza: 1989).

Dado que esa parte de la argumentación que es el «exemplum» (al que apelan desde el título las *Novelas cervantinas*) sirve lo mismo para probar una «quaestio» que para refutarla, la «ejemplaridad» da nombre a una forma de narración caracterizada por el modo de construcción del discurso, y no por la necesidad de servir de soporte a una moralidad. En esta línea, los ejemplos que la narrativa de Cervantes coloca ante los ojos del lector constituyen un reto de interpretación, no de imitación.

Dos tradiciones, a la vista de los antecedentes cervantinos, parecen reconciliarse en esta aplicación de la novela a la narración de un «caso»: de una parte, hay que contar —ya ha sido apuntado— con lo que parece era una práctica habitual en la enseñanza de los estudiantes de derecho (Feenstra: 1986), a quienes se les proponían en las aulas determinados casos, ante los que ellos debían actuar como defensores o como fiscales, propiciando tal práctica auténticas narraciones (muy próximas ya a lo que será la novela), a partir del desarrollo de los argumentos («de persona», «de tiempo», «de lugar» o «de acción») que la retórica tiene perfectamente definidos; de otra parte, la casuística, a la que —a la manera de la *Curia eclesiástica*, de Francisco

Ortiz de Salcedo (1615)– los catecismos y manuales de predicación contrarreformistas descienden. Este tipo de materiales propicia también una detenida atención a los «casos» y «sucesos», presentados como excepciones de la doctrina general, que, al reclamar una forma narrativa de presentación, acaban constituyendo auténticos antecedentes –bien que en forma abreviada– de la novela. Si el *Lazarillo* apunta en la dirección de las prácticas jurídicas de los estudios universitarios, el *Guzmán* y las novelas de un Gonzalo de Céspedes remiten a los catecismos y a los «casos» que éstos atienden, abriendo el camino en el que muchas de las novelas del siglo XVII dan forma a multitud de cuestiones que los teólogos –en el marco de la casuística– han contribuido a convertir en problema ideológico de la época. A mitad del trayecto, entre una y otra tradición, se hallarían libros como los *Procesos de amores* o libros como el *Manual de casos notables* (1564), de López de Mendoza.

VI

En el tiempo de Cervantes, frente al territorio acotado por la historia y por la épica, la prosa de ficción reconoce como materia propia la narración de casos y sucesos particulares, que el autor del *Quijote* gusta siempre de poner en relación dialéctica con una «quaestio» relevante en el estado de opinión de la época.

Esto (junto con el gusto de la narrativa de ficción por el detalle puntual y, en la mayor parte de los casos, irrelevante desde el punto de vista argumental, frente a lo establecido por la preceptiva para la historia o para la poesía épica) sitúa el trabajo del escritor en claro riesgo de rodar por la fácil pendiente de la murmuración. En efecto, un «caso» no basta para que haya novela. Cervantes en el *Coloquio de los perros* avisa reiteradas veces, a través de sus personajes, sobre el peligro de un tipo de discurso que, a cada paso, corre el riesgo de caer en la «murmuración», riesgo que le es ajeno a la épica, mucho más atenta a «verdades» generales que a la particularidad de los «casos». Coincidiendo con este interés por los casos particulares al que me vengo refiriendo, los avisos contra las «malas lenguas» se repiten en la literatura del momento: en la emblemática (Soto: 1599), en el prólogo de la *Filosofía vulgar* de Mal Lara, en el texto del *Galateo español*, en la obra de Timoneda, en el «prólogo» de Castillo Solórzano a sus *Tardes entretenidas*, y muy especialmente en la de Mateo Alemán, quien centra en esta cuestión toda la «Dedicatoria» de su *Guzmán*. Al aplicar sus narraciones a «lo oído, visto y leído», Timoneda, en su *Alivio de caminantes*, demuestra una clara conciencia del problema y avisa que, «si en algunos [cuentos] he encubierto los nombres a quien acontecieron, ha sido por celo de honestidad y evitar contiendas» (1989, 202).

Idéntica conciencia del riesgo se hace explícita en las páginas de *El coloquio de los perros*. Cipión, vigilante del correcto discurrir de la relación que Berganza hace de su vida, le previene y castiga, a cada paso, para que no abuse de la murmuración; y que, cuando no pueda evitar su uso, al menos no haga sangre; que «señales y no hieras ni des mate a ninguno...», que no es buena la murmuración, aunque haga reír

a muchos, si mata a uno». En la misma línea (y posiblemente por influjo de la práctica cervantina de relato), Cristóbal Suárez de Figueroa no tiene empacho en proponer en la literatura de entretenimiento el aprovechamiento del detallismo narrativo, para «manifestar» alguna «passión» del narrador, con una sola recomendación: «mudando los nombres y dándose a entender el todo con cifras, con alusiones y cosas así» (1914, 257).

No es Cervantes el único que percibe los peligros que acecha a la narración de «casos» de actualidad. Se pueden reprender vicios comunes, pero no difamar a individuos. El lema es: «pica y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no la parezca» (*Coloquio de los perros*). También la sátira (que quizás es consustancial al uso de la palabra por parte del ser humano) tiene sus límites:

Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto (*Coloquio de los perros*).

Así pues, se admite una cierta forma de sátira, que sirva para iluminar, pero que no haga sangre.

Todo lector del texto cervantino recuerda la insistencia con la que ambos perros (uno y otro, según las ocasiones) se llaman la atención acerca del peligro que el discurso de su «historia» corre de caer en la murmuración: Berganza advierte a Cipión de que no murmure, y sin embargo, cuando él cae en algo parecido y Cipión se lo afea, se defiende alegando que lo que él hace es filosofar, a lo que Cipión replica:

Advierte, Berganza, no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido, porque no tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta que darse a entender el murmurador que todo cuanto dice son sentencias de filósofos, y que el decir mal es reprehensión y el descubrir los defetos ajenos buen celo. Y no hay vida de ningún murmurante que, si la consideras y escudriñas, no la halles llena de vicios y de insolencias. Y debajo de saber esto, filosofea ahora cuanto quisieres.

En efecto, si el espacio de la narrativa de ficción, tal y como Cervantes la practica, remite a un caso, un suceso o una vida, cuya relación está siempre mediatizada por un debate sobre ciertas cuestiones de actualidad, entonces la escritura de Cervantes se mueve siempre entre dos extremos: la vida (con todos los accidentes que afectan a la sucesión de casos que la componen) y la inevitable tendencia del pensamiento (opinión, ideología, doctrina) a reducir la vida mediante juicios morales o a clasificar racionalmente los acontecimientos. Y conseguir el equilibrio, entre ambos extremos, es algo más que una exigencia renacentista divulgada por la emblemática (en el medio está la virtud): si la narración gravita hacia los detalles del caso, y se olvida de situar lo referido en un cuerpo de doctrina o de insertarlo en el seno de un debate, la narración se convierte en murmuración y en cháchara inútil.

Por el contrario, si lo que domina es el cuerpo de doctrina y «todo cuanto dice son sentencias de filósofos» sin el relato de una vida al que referirse, el peligro es el de derivar hacia la predicación.

VII

Ciertamente, las pantanosas aguas de la «murmuración» amenazaban continuamente un discurso, centrado por definición en la narración de sucesos contemporáneos, de la misma manera que los riesgos de caer en la «predicación» amenazaban, en la orilla opuesta, a aquellas otras formas de narración atentas a lo universal. Las palabras «rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada», que pronuncia la bruja en el *Coloquio de los perros*, podrían servir (basta ver las estadísticas sobre los libros que se editan en ese momento) para definir también el estado general de la literatura en tiempos de Cervantes.

Muchos son los que perciben el peligro, pero sólo Cervantes señala con segura mano la manera de vadearlo al establecer en el mismo *Coloquio* una distancia clara entre «filosofía», «predicación» y «murmuración». Si la amenaza de la murmuración era clara, no lo era menor la de convertir el relato en predicación. Cipión se ve en la necesidad, en varias ocasiones, de interrumpir el relato de Berganza, porque «no quiero —le dice en varias ocasiones— que parezcamos predicadores. Pasa adelante». Y no es menos sensible hacia esta amenaza Berganza que Cipión: «Todo esto es predicar, Cipión, amigo». A lo que Cipión no tiene otro remedio que asentir: «Así me lo parece a mí, y así callo».

Frente a la *historia-murmuración* y frente a la *historia-predicación*, los dos perros parecen estar de acuerdo en apostar por la *historia-filosofía*: «Cipión, hermano, así el cielo te conceda el bien que deseas —suplica Berganza, en un determinado momento de su relato—, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, *me parece que no sería mi historia ni cabal ni de fruto alguno*». Cuando el equilibrio entre los extremos de la murmuración y la predicación se logra, entonces se consigue una «historia cabal y de fruto» y Cipión no tiene otro remedio que aplaudir el relato de su compañero: «Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía, porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento».

A diferencia de lo que ocurre con Guzmán (que evidentemente es el referente desde el que Cervantes afronta el debate sobre *historia-murmuración* y frente a la *historia-predicación*), los narradores cervantinos del *Coloquio de los perros* son conscientes de que siguen instalados en el mundo pecador que critican, y que, frente a él, sólo valen las acciones; nunca, las palabras. «Bien predica quien bien vive», dice Sancho (*Quijote*, II-XX) y, en aras a este principio, Cervantes (como hacía su personaje) renuncia a «otras tologías». Cervantes responde a la «doctrina» con las

«vidas» y, en la narración de éstas, refrena la tendencia a la murmuración haciéndolas siempre dialogar con la teoría. En conclusión, rechazo de la «predicación» de los discursos monológicos, al servicio de unas ideas dominantes; rechazo de lo particular y circunstanciado de la sátira que persigue antes la «sangre» que la «luz»; y apuesta por un tipo de relato que somete a debate las ideas de su tiempo, argumentando desde las «vidas» que se narran.

Al hacer depender su «narración de sucesos» mucho más de la «filosofía» que de la «murmuración» o de la «predicación» (frente al *Guzmán de Alfarache* [Yarbro-Bejarano: 1991, 121], por ejemplo), Cervantes está marcando un rumbo que la narrativa del siglo XVII tendrá muy presente. Los seguidores de la técnica narrativa cervantina son plenamente conscientes de lo que esta actitud implica: «el contar o el oír una historia bien dicha es poner el manjar en la boca, y el argüir después sobre ella es el mascarla y digerirla», afirma Antonio de Eslava (1942, 16). La fusión de «contar» y «argüir» constituyen, como en la vieja tradición de los «exempla», tan gratos a la predicación, parte esencial de la técnica ensayada por Mateo Alemán, para escapar de los peligros de la «murmuración». Pero Cervantes no sólo quiere evitar la «murmuración», sino que está también contra la —en palabras de Lope de Vega (1950, 128)— «novela sermonario» y contra los que, «guardando en esto un decoro tan ingenioso», «en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncito cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle» [*Quijote*, I-Prólogo]. Por eso, en su escritura, la fusión de «contar» y «argüir» se realiza de una manera muy diferente a la que el «exemplum» propiciaba (Laspéras: 1987, 119 y ss.) y a la que parecen adscribirse el juego de «consejos» y «consejas» del *Guzmán* o el juego de «escarmientos» y «ejemplos» de la *Guía y aviso de forasteros*.

A diferencia de lo que Mateo Alemán hace, Cervantes elimina el narrador-predicador (Riley: 1990, 93 y ss.) y hace que su plural narrador, con la polifónica conjugación de voces que consigue, se limite a plantear la confrontación, invitando al lector a que sea él, por sí mismo, quien saque las conclusiones oportunas; conclusiones que tampoco tendrán una validez absoluta, sino que serán provisionales, circunstanciales, y sólo para uno mismo.

VIII

Todas las ambigüedades del «prólogo» de las *Novelas ejemplares* se resuelven, si la «enseñanza» que en el mismo Cervantes promete no la entendemos como algo incompatible con la definición de sus narraciones como «mesa de trucos». La enseñanza cervantina está, precisamente, en el juego que Cervantes con sus novelas nos propone. Pero de ¿qué juego, realmente, se trata? (Villanueva: 1992, 78 y ss.).

En un magnífico ensayo sobre el *Quijote*, Torrente Ballester ya apuntó la lectura de la gran obra cervantina desde la perspectiva del juego. Pero en las *Novelas ejemplares* es el propio Cervantes el que nos señala esa clave. La definición cervantina

de la novela como «mesa de trucos» está íntimamente vinculada a la teoría de la eutrapelia (Jones: 1985, 19-30; Peña Ardid: 1993, 82-101; Wardropper: 1982, I, 153-169), tal y como la formula Jacques Aymont en el prólogo a su traducción de la *Historia Etiópica* con palabras que tienen su eco en las del autor del *Quijote* y en las de una de la «Aprobaciones» de las *Novelas ejemplares* (Blasco 2005). El ocio se percibe como una necesidad, desde la que se justifica la existencia de novelas –igual que «se consienten en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos» (*Quijote*, I-xxxii)– «para entretener nuestros ociosos pensamientos», porque «no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación» (I-XLVIII).

Pero ahora se impone una pregunta: ¿por qué Cervantes piensa que sus narraciones podían satisfacer las demandas de la eutrapelia, en tanto que les niega esa misma virtud a los libros de caballerías? Al definir Cervantes sus novelas, desde el prólogo de las *Ejemplares*, como «mesa de trucos», lo que hace es proponer a sus lectores un pacto de lectura, «para que adopten ante sus relatos una *actitud* similar a la que exige el juego» (Peña Ardid: 1993, 93) y, en consecuencia, una actitud muy alejada de la «seriedad» e «intransigencia» que en su empeño por negar a la ficción cualquier espacio refleja la prosa, tan abundante durante todo el siglo XVI, de preceptistas y de moralistas.

IX

Puesto que la ficción –según ya se ha comentado– «*non est mendacium, sed aliqua figura veritatis*», leer un texto bien compuesto implica ser capaz de interpretar la verdad que, tras la mentira, esconde la fábula («*cum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem*»): inmiscuirse en las acciones de la ficción, como hace don Quijote o como Campuzano le sugiere a Peralta que haga con el *Coloquio*, supone tomar la «figura de la verdad» por la verdad misma, y ésta es una forma de equivocar la lectura. Pero no se equivoca menos el lector que se queda sólo en la «figura de la verdad», sin preguntarse por el «sabroso y honesto fruto» que la narración contiene y que el autor no puede mostrarle sin riesgo de caer en la predicación.

Los libros de caballerías son mentira, tanto en las palabras como en el sentido. Son una forma de ficción que «*nihil significat*» («*tunc est mendacium*», sentencia San Agustín). Por el contrario, la forma de ficción que persigue Cervantes tiene una doble cara: las acciones que refiere son mentira, en cuanto que –a diferencia de lo que persigue un discurso histórico– carecen de referencialidad en la vida real; pero son verdad, en cuanto tienen la capacidad «*refertur ad aliquam significationem*» de la realidad. Aun siendo mentira, son capaces de envolver al receptor en la ficción, para luego devolverlo a la realidad cargado de interrogantes. El lector habrá de ser capaz de distinguir en la ficción la verdad y la mentira que la constituyen; habrá de ser consciente de que la ficción es «mentira» en lo que a las acciones narradas se re-

fiere, pero que encierra una «verdad» en lo que atañe a su capacidad de significar. En cuanto ficción, el relato remite sólo a una realidad textual, creada por el texto; pero, a la vez, tiene capacidad para, desde esa realidad textual, hablar y significar (en «figura veritatis») en la realidad extratextual en la que se hallan instalados los lectores.

Marcel Bataillon estudió cómo era corriente introducir narraciones (folklóricas o no) en textos con pretensiones científicas, con la función de reforzar narrativamente una determinada argumentación. Eso es lo que hace el doctor Laguna atribuyéndose, como sucesos realmente vividos por él, anécdotas que tienen un bien conocido origen folklórico (Bataillon: 1956, 201-206). Así, en este mismo sentido, puede leerse la historia de Grisóstomo y Marcela como auténtico y canónico *exemplum* de lo defendido por don Quijote en su discurso a esos cabreros, que de acuerdo con las ideas del siglo ven en el celibato y en el matrimonio las dos únicas alternativas de la sociedad al tema amoroso (Blasco 2005). Y lo mismo ocurre con el resto de novelitas interpoladas en el *Quijote* o con la serie de las *Ejemplares*: la narración viene a poner en tela de juicio, cuando no a contestar abiertamente, núcleos ideológicos más o menos arraigados en la época, vengan éstos formulados en forma de sentencias y aforismos –como ensaya Cervantes en el *Persiles* (libro IV), con la *Historia peregrina sacada de diversos autores* (Egido: 1994, 298) y como, en tono evidentemente irónico con Cervantes, parece sugerir Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda*–; se presenten, simplemente, como parte del entramado mental de los personajes; o se ilustren con el recurso a la fórmula de breves representaciones insertas en el marco de otras historias menores, o con el recurso a tejidos tapices que reinterpretan lo narrado en síntesis argumentales (como las que ofrece el *Persiles*).

En esta línea, en la «rara invención» cervantina, las narraciones de «vidas» –o de «sucesos» concretos de una vida–, sirven para examinar cómo funcionan las ideas que constituyen el sistema de valores de la época, al encarnarse en la piel de los personajes. En cuanto tal «narración de sucesos», será a la prosa de ficción a la que se le asignará el papel principal de ese «tratar puntos en que la jurisdicción de las reglas establecidas parecía dudosa o extraña» con el que Cervantes, según afirmación de Riley (1981: 39), se complace. Si los personajes de las narraciones precedentes «se dejaban ir» y se comportaban según las exigencias estéticas del género y de acuerdo con el sistema de valores que el género representaba, lo que caracteriza a los personajes cervantinos –lo apuntó Américo Castro (1971)– es su voluntarismo, su «querer ser». Y es este «querer ser» el que permanentemente les empuja a convertir sus vidas en palestra de debate de las «reglas establecidas».

Pero Cervantes evita siempre las conclusiones; su revisión de la «doctrina» nunca se traduce en la creación de otro cuerpo de lectura alternativo; las propuestas que puedan alumbrarse como solución para los casos o las vidas narradas tendrán validez para esas vidas, pero no para otras. En cualquier caso, será el lector quien decida y tenga siempre la última palabra, porque lo que a uno parece una cosa, a otros

parecerá otra distinta. En Cervantes no hay definiciones ni dogmas; él trabaja sólo con «conjeturas verosímiles» y la verdad que se predica para uno, puede muy bien no tener valor para otro.

Sin la «banalización escapista» que es propia de la novela corta de la época (Rodríguez: 1986, 25), evitando tanto la murmuración como la predicación, la narrativa cervantina constituye un puro juego; se define como una «mesa de trucos», pero en la práctica su «juego» se resuelve en una «revisión» de cómo ciertos planteamientos doctrinales de su tiempo funcionan en el escenario de las vidas de los personajes. Por esta vía, alumbra en el universo de la ficción esa «duda metódica» que constituye la base filosófica de la edad moderna: la sospecha de que la naturaleza, la realidad, no puede ser entendida en clave de categorías o ideas teóricas, independientes de su multiplicidad (Cascardi: 1986, 43-44).

La «rara invención» cervantina habrá de tener capacidad para dar cuenta de la conciencia del hombre barroco, que está condenada a convivir con imágenes fragmentadas y cambiantes de la realidad, en batalla unas contra otras; habrá de estar preparada para responder a una realidad que sólo puede ser vivida por los lectores como campo de Agramante y que indudablemente parece creada, quiero decir narrada, por un «dios cojo».

Bibliografía

- ARDILA, John G., «Cervantes y la Quixotic Fiction: El hibridismo genérico», *Cervantes*, 21.2 (2001), pág. 5-26.
- ARTAZA, Elena, *El ars narrandi en el siglo XVI español*, Navarra: Universidad de Deusto, 1989.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid: Castalia, 1982 (3 vols.).
- BATAILLON, Marcel, «Contes à la première personne (Extraits des livres sérieux du Docteur Laguna)», *BHI*, LVIII.2 (1956), págs. 201-206.
- BLASCO, Javier, «La compartida responsabilidad de la “escritura desatada” del *Quijote*», *Críticón*, 46 (1989), págs. 41-62.
- , «Tropelía o novela: notas cervantinas sobre el *Que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana*», *Tropelías*, 4 (1994), págs. 15-58.
- , «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona: Crítica, 2001.
- , *Cervantes raro inventor*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005a.
- , «El género de las genealogías en el *Quijote* de Avellaneda», *BBMP*, LXXXI (2005b), págs. 51-79.
- , *Cervantes, un hombre que escribe*, Valladolid: Difácil, 2006a.
- (ed.), Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid: Biblioteca Castro, 2006b.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Cervantes al pie de la letra: *Don Quijote* a lomos del “Libro del Mundo”», *Cervantes*, 19. 2 (1999), págs. 37-54.
- BRODMANN, James William, *Ransoming Captives in Crusader Spain: The Order of Merced on the Christian-Islamic Frontier*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.
- BROOKES, Kristen G., «Readers, Authors, and Characters in *Don Quijote*», *Cervantes*, 12.1 (1992), págs. 73-92.
- CARILLA, Emilio, «Cervantes y la novela bizantina», *RFE*, LI (1968), págs. 155-167.
- CASCARDI, Anthony J., «Genre Definition and Multiplicity in *Don Quixote*», *Cervantes*, 6.1 (1986), págs. 39-50.
- CASE, Thomas E., «Cide Hamete Benengeli y los *Libros plúmbeos*», *Cervantes*, 22.2 (2002), págs. 9-24.
- CASTRO, Américo (ed.), «Cómo veo ahora el *Quijote*», en M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- , «Antonio de Guevara, un hombre y un estilo del siglo XVI», en *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 1967 (3ª), págs. 86-109.

- , «La palabra escrita y el *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 1967 (3ª), págs. 359-419.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, ed. de F. A. de Icaza, Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- EGIDO, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», en *Cervantes y las puer-
tas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelo-
na: PPU, 1994.
- , «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», *Fronteras de la
poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 164-197.
- EISENBERG, Daniel «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», *Quaderni
IberoAmericani*, 45-46 (1975), págs. 253-259.
- EL SAFFAR, Ruth, «Cervantes and the Games of Illusion», in *Cervantes and the Renais-
sance*, ed. de M. D. McGaha, Easton, Pa.: Juan de la Cuesta Monographs, 1980.
- , *Distance and Control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique.*, Chapel
Hill: University North Carolina, 1975.
- ESCALÍGERO, Julio César, *Poetices libri septem* (1561), ed. facs., Stuttgart: F. Verlag,
1964.
- ESLAVA, Antonio de, *Noches de invierno*, Madrid: Editorial Saeta, 1942.
- FEENSTRA, Robert, *Le droit savant au moyen âge et sa vulgarisation*, Londres: Variorum Reprint, 1986.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «Los tratos de Argel: obra testimonial, denuncia política y litera-
tura terapéutica», *Cervantes*, 20.1 (2000), 7-26.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervan-
tinos*, 24 (1986), págs. 47-65.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Mystery of Lawlessness. A Study of “El casa-
miento engañoso y El coloquio de los perros”*, Princeton: Princeton University Pre-
ss, 1984.
- , *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton: Princeton University Press,
1970.
- , *Cervantes’ Christian Romance*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- FOUCAULT, M., «La escritura de las cosas», en *Las palabras y las cosas*, trad. de E. C.
Frost, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- GRACIÁN, Jerónimo, *Tractado de la redención de captivos, en que se cuenta las gran-
des miserias que padescen los christianos que están en poder de infieles, y de la
qual sancta obra sea de su rescate*. Madrid, 1603.
- GÜNTERT, Georges, *L’epos dell’ideologia regnante e il romanzo delle passioni (saggio
sulla “Gerusalemme liberata”)*, Pisa: Pacini, 1989.
- HAHN, Juergen, «*El capitán cautivo*: The Soldier’s Truth and Literary Precept in *Don
Quijote*, Part I», *JHP*, 3 (1979), págs. 269-303.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando
de Herrera*, ed. facs. de A. Gallego Morell, Madrid: CSIC, 1973.
- IFE, B. W., *Reading and Fiction in Golden-Age Spain*, Cambridge: Cambridge Universi-
ty Press, 1985.
- JONES, Joseph, «Cervantes y la virtud de la eutrapelia. La moralidad en la literatura de
esparcimiento», *Anales cervantinos XXIII* (1985), págs. 19-30.

Javier Blasco

- LARA GARRIDO, José, «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», *RLit*, XLIV (1982), págs. 5-56.
- , «Las variaciones de historia y poesía en la evolución del canon épico (algunas calas en la épica culta española del siglo de oro)», en *Ex Libris. Homenaje a José Fradejas Lebrero*, coords. A. Lorente Medina, J. N. Romera Castillo y A. M^a. Freire López, Madrid: UNED; 1993, vol. I, págs. 319-356.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier: Université de Montpellier, Castillet, 1987.
- LATHROP, Thomas A., «Who is the Narrator in *Don Quijote?*», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. Ricapito, Newark: Juan de la Cuesta, 1988, págs. 297-304.
- , «Cide Hamete Benengeli y su manuscrito», en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. de M. Criado de Val, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 693-697.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1980.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Atlas, 1950.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso, *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid: C.S.I.C., 1973 (3 vols.).
- MAESTRO, Jesús G., «El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje de Cide Hamete Benengeli», *Cervantes*, 15.1 (1995), págs. 111-141.
- MANCING, Howard, «Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*», *Cervantes*, 1.1-2 (1981), págs. 63-81.
- , «Cervantes as Narrator of *Don Quijote*», *Cervantes*, 23.1 (2003), págs. 117-140.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973.
- MAYER, María E., «El detalle de una *historia verdadera*: Don Quijote y Bernal Díaz», *Cervantes*, 14.2 (1994), págs. 93-118.
- MCKEON, Michael, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid: CSIC, 1962.
- MORBY, E. S. (ed.), Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid: Castalia, 1968.
- NELSON, W., *Fact or Fiction: the Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.
- OROZCO, Emilio, «Sobre los elementos o “miembros” que integran el “cuerpo” de la composición del *Quijote* de 1605», en *Serta Philologica... Fernando Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 365-379.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Adán en el Paraíso», en *Obras Completas*, vol. I, Madrid: Revista de Occidente, 1987, págs. 473-492.
- PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid: Gredos, 1972.
- PARR, James A., *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark: Juan de la Cuesta, 1988.

- PAZ GAGO, José María, *Semiótica del «Quijote»: Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam: Rodopi, 1995.
- PEÑA ARDID, Carmen, «La mesa de trucos de Miguel de Cervantes», *Angélica*, 4 (1993), págs. 82-101.
- PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), ed. de J. Meseguer Fernández, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963-64, vol. I.
- Poética* de Aristóteles, ed. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 5 (1988), págs. 46-55.
- RANDEL, Mary Gaylord, «Cervantes' Portrait of the Artist», *Cervantes*, 3.2 (1983), págs. 83-102.
- REBHORN, Wayne, *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione's «Book of the Courtier»*, Detroit: Wayne State University Press, 1978.
- REED, Helen H., «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes*, 7.2 (1987), págs. 71-84.
- REMÓN, Fray Alonso, *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas para que en todo género de estados se recreen los sentidos*, Madrid: Viuda de Alonso Martínez, 1623.
- RILEY, E. C., «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), págs. 209-230.
- , *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1981.
- , «Three Versions of Don Quixote», *Modern Language Review*, LXVIII (1973), págs. 807-819.
- , «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1990, págs. 83-94.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1986.
- RUIZ MONTERO, Consuelo, *Análisis y estructura de la novela griega*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1999.
- , «Miguel de Cervantes: realidad, ficción y verosimilitud», en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Imaginación y fantasía*, coord. G. Fernández Ariza, Málaga: Universidad de Málaga, 2004, págs. 91-128.
- , «La voz del Cervantes "creador" en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, XLII (2010), págs. 89-116.
- SIEBER, Harry, «Preliminar» a M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid: Cátedra, 1988.
- , «The Romance de Chivalry in Spain», en *Romance: Generic Transformation*, ed. Brownlee and Brownlee, New England: University Press of New England, 1985.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizados*, Madrid: Juan Iñiguez, 1599.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, «Discurso sobre la Poética, escrito en el abrirse de la Academia Selvage», en *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, Madrid: CSIC, 1950.

Javier Blasco

- SOZZI, B. T., «La poetica del Tasso», *Studi Tassiani*, V (1955), 14-29.
- SPINGARN, Joel Elias, *A history of literary criticism in the renaissance*, New York: The Columbia University Press, 1908.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El Pasajero*, Madrid: S. B. E., 1914.
- TASSO, T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. di L. Poma, Bari: G. Laterza, 1964.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *Moros y turcos en la narrativa áurea*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1987.
- TIMONEDA, Juan, «Epístola al lector», en *El sobre mesa y alivio de caminantes*, ed. de P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- , *El patrañuelo*, ed. de J. Romera Castillo, Madrid: Cátedra, 1978.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- WARDROPER, B. W., «D. Quijote. Story or History?», *Modern Philology*, LXIII (1965), págs. 1-11.
- , «La «eutrapelia» en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. di G. Bellini, Roma: Bulzoni, 1982, págs. 153-169.
- WEIGER, John G., «The Prologuist: The Extratextual Authorial Voice in *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 65 (1988), págs. 129-139.
- WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne, *The Tradition of the «ermonc» in Spain, from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» (1621-1624)*, New York-London: Garland Publishing, 1991.
- ZAMORA LUCAS, Florentino, «El Bachiller Pedro de Rúa, censor de Guevara», en *Archivo Ibero-americano*, VI (1946), págs. 406-440.