

## LA COMPARTIDA RESPONSABILIDAD DE LA "ESCRITURA DESATADA" DEL QUIJOTE

por Javier BLASCO  
(Universidad de Valladolid)

La crítica literaria que en nuestro siglo se ha ocupado del *Quijote* —aunque resulte difícil reducir los innumerables estudios que esta novela ha suscitado en los últimos 90 años a un común denominador— se ha caracterizado, frente a la del siglo pasado, por poner el acento en los aspectos específicamente literarios de la obra cervantina. El espléndido ensayo de Torrente Ballester —proponiendo una lectura del *Quijote* "como juego", ante la "seriedad" de las claves metafísicas ensayadas por Unamuno<sup>1</sup>— resulta claramente sintomático, y muy acorde con las palabras del segundo autor del *Quijote* :

*¡ Oh autor celeberrimo ! ¡ Oh don Quijote dichoso ! ¡ Oh Dulcinea famosa ! ¡ Oh Sancho Panza gracioso ! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes (Q, II, 40).*

Es a partir del romanticismo, sobre todo el alemán y el inglés<sup>2</sup>, cuando —por encima de otras posibles interpretaciones— se impone una lectura metafísica del *Quijote*, que alcanza en los inicios de nuestro siglo su punto culminante con los ya citados trabajos de Unamuno<sup>3</sup>.

---

1.-Gonzalo Torrente Ballester, *El "Quijote" como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984.

2.- Anthony J. Close, *The Romantic Approach to "Don Quixote", a Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism*, Cambridge University Press, 1978.

3.- Remito, para una más amplia referencia al tema, a mi trabajo *La recepción del Quijote en el fin de siglo*, en *Anthropos* (en prensa).

Hoy la orientación en el enfoque de los problemas cervantinos ha variado de manera radical. La realidad textual del *Quijote* ha ganado terreno y, definitivamente, se ha impuesto, sobre cualquier lectura metafísica, una lectura eminentemente literaria<sup>4</sup>.

### I.- "Aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles..." (*Q*, I, 9)

Sabemos hoy que el tema central de la gran novela cervantina es, precisamente, el de *cómo se escribe una novela*. Y, en consecuencia, los Cardenios, Doroteas, Lotarios, Sanchos, etc. pierden interés en cuanto trasunto de seres de carne y hueso; o, incluso, en cuanto trasunto de abstracciones sobre las que se apoya una determinada filosofía de la vida. Sí que nos interesan, sin embargo, en cuanto materiales literarios (con un papel determinado por la tradición y por el género del que proceden); en cuanto materiales literarios que un ser de carne y hueso —Cervantes— manipula para obtener determinados efectos. El *arte nuevo*, que Cervantes, desde el prólogo, pone en práctica en su *Quijote*, abre ante los ojos del lector el proceso mismo de la creación de un libro, incorporando a su estructura todos los problemas que el autor tiene que resolver para vadear las exigencias de la preceptiva y satisfacer el gusto de los lectores.

Significativa es la insistencia con que, en los últimos tiempos, la crítica se ha ocupado de la presencia (tan evidente, por otro lado) de lo libresco en el *Quijote*. Así, A. Castro, pone de relieve cómo "leer y escribir son aficiones o tareas de casi todos los personajes del *Quijote*" y cómo "el tema clave de muchos diálogos, en esta novela, son los libros"<sup>5</sup>; Martín de Riquer, partiendo de tal valoración, adelanta un paso más: "el *Quijote* es una novela que trata de cómo se escribe una novela"<sup>6</sup>; y E. Orozco, citando palabras de Menéndez Pelayo, concluye: "Con el *Quijote* sólo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él..., porque Cervantes se la asimiló a su obra"<sup>7</sup>. Efectivamente, 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 de todas las formas literarias de su tiempo.

Sin pretensión alguna de exhaustividad y sólo a modo de recordatorio, puede configurarse desde la novela de Cervantes un completísimo índice<sup>8</sup> de géneros incorporados a la estructura de nuestro

4.- En el campo de la crítica literaria, los trabajos de Arturo Marasso (*Cervantes, la invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, 1954), Márquez Villanueva (*Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975; y del mismo *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973); de M. Chevalier (*Folklore y literatura*, Barcelona, Crítica, 1978) o M. Molho (*Cervantes, raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976) ejemplifican bien la prioridad, sobre cualquier otro, del componente literario del *Quijote*; en el campo de la creación, novelistas últimos, como J. Goytisolo (*Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977), de vuelta de todos los experimentalismos técnicos de la novela actual, pero también Carlos Fuentes o Alejo Carpentier (*La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981) erigen a Cervantes como modelo para salir del punto muerto en que el 'nouveau roman' ha colocado a la novela de nuestros días. El último de los citados, exactamente, llega a afirmar, refiriéndose a las técnicas narrativas de nuestro autor, "todo está ya en Cervantes" (*op. cit.*, p. 194). De igual manera, muchas páginas de *Disidencias* están dedicadas a demostrar que la vitalidad creativa de Cervantes no se agota con Galdós.

5.- *La palabra escrita y el "Quijote"*, en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 359-408.

6.- *El "Quijote" y los libros*, en *PSA*, LIV (1969), pp. 5 y ss.

7.- *Sobre los elementos o "miembros" que integran el "cuerpo" de la composición del "Quijote" de 1605*, en *Serta Philologica. Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 365 y ss.

8.- Espléndido punto de partida para este índice lo constituye el trabajo de Pablo Jauralde, *Producción y transmisión de la obra literaria en el "Quijote"*, en *AC*, XXI (1983), pp. 33 y ss.

libro, de modo que el *Quijote* puede ser leído como completo *Repertorio de formas poéticas renacentistas*, en el que se puede encontrar una rica muestra de todo tipo de composiciones y de estrofas petrarquistas (canciones, sonetos, madrigales, estancias, etc.)<sup>9</sup>, lo mismo que de fórmulas propias de la lírica tradicional (glosas, romances, coplas, villancicos...)<sup>10</sup>. En lo que a la narrativa se refiere, el *Quijote* es también una rica *Antología de formas novelescas vigentes en la época*<sup>11</sup>. Incorpora igualmente nuestro libro un *muestrario suficiente de formas oratorias*, de manera que, perfectamente ejemplificadas, en sus páginas aparecen los tres géneros de discurso que distingue la retórica<sup>12</sup>. *Muestrario de algunos géneros propios de la historia* pueden ser considerados los retratos de Don Quijote y de don Diego de Miranda (*Q*, II, 16), o la *relación* de méritos que hace el capitán cautivo (*Q*, I, 39). *La literatura de ideas*, tan fecundamente viva en el siglo XVI, está, a su vez, representada por los *diálogos literarios*, que se desatan en la venta de Juan Palomeque y en el posterior encuentro de la comitiva de don Quijote —de regreso a su aldea— con el canónigo (*Q*, I, 47 y ss.) ; y por las *misceláneas y poliantes* en que trabaja el Primo, ese personaje que acompaña a don Quijote en la antesala del descenso de nuestro protagonista a la Cueva de Montesinos (*Q*, II, 22). También el *teatro de la época* está presente en el *Quijote*, a través de las *manifestaciones espontáneas populares* que unas campesinas organizan para amenizar las bodas de Camacho y la bella Quiteria (*Q*, II, 20) ; a través de las *representaciones cortesanas* que organizan los duques, aprovechando la locura de don Quijote (*Q*, II, 30 y ss.) ; y, finalmente, a través del *teatro comercial*, que pasea por la Mancha Maese Pedro, con su Retablo de títeres (*Q*, II, 25-27).

Y, junto a estos géneros, toda una larga lista de formas literarias menores, representadas por la carta, el cuento, el disparate, el jeroglífico, la profecía, la cuestión, el refrán, el sueño, etc. Cervantes parece empeñado en convocar por medio de su discurso a todos los códigos literarios de su tiempo, sometiéndolos luego a un juego intertextual altamente fecundo.

No es fácil repasar este índice de 'formas' incorporadas a la estructura del *Quijote*, sin plantearse toda una serie de preguntas : ¿ a qué género pertenecerá esta obra que quiere —y que lo consigue, no por casualidad— ser compendio de toda la literatura de su época ? ; o ¿ cómo funcionan dentro de

9.- De manera muy especial la crítica ha puesto de relieve la presencia de Garcilaso en el *Quijote*. Cfr. P. Gallagher, *Garcilaso's Second Eclogue and Don Quixote: tradition or polygenesis ?*, en *BZRPh*, XI (1972), 38-49.

10.- Véase P. Jauralde, *Producción y transmisión de la obra literaria en el "Quijote"*, art. cit., pp. 28 y ss.

11.- E. Orozco, por ejemplo, asimila la novelita del *Capitán cautivo* al género de la novela morisca; la de *El curioso impertinente*, a la 'novella italiana'; la *Historia de Grisóstomo y Marcela*, a la novela pastoril; y, finalmente, la de *Cardenio y Luscinda*, a la novela sentimental (*Sobre los elementos o "miembros" que integran el "cuerpo" de la composición del "Quijote" de 1605*, art. cit., p. 366). Y todavía, sobre lo señalado por Orozco, podría tenerse en cuenta, de cara a completar el índice de marcas genéricas presentes en nuestra novela, las sinopsis caballerescas esbozadas por don Quijote (I, 21 y 50), así como la sinopsis picaresca que le sirve de pauta al ventero para trazar su autobiografía (*Q*, I, 3). Sobre la relación del *Quijote* con la novela de caballerías, véase D. Eisenberg, "*Don Quijote" and the Romances of Chivalry: the Need for a Reexamination*, en *HR*, XLI (1973), 511-523, y el reciente trabajo de A. Torres, *El realismo del "Tirant lo Blanch" y su influencia en el "Quijote"*, Barcelona, Puvill, 1979. Para la relación con la novela picaresca, véase C. Guillén, *Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco*, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid, Castalia, 1966, pp. 227-231.

12.- Al género demostrativo cabe adscribir el *Discurso de la Edad de oro*, pronunciado por don Quijote ante los cabreros (*Q*, I, 11); al género deliberativo, el *Discurso sobre la poesía*, pronunciado ante el Caballero del Verde Gabán (*Q*, II, 16); y al género judicial, el discurso de Marcela ante los asistentes al sepelio de Grisóstomo (*Q*, I, 14).

la estructura del *Quijote* los géneros que Cervantes incorpora a la misma ?<sup>13</sup> ; o ¿ los distintos géneros, al ingresar en la nueva estructura que el *Quijote* inventa, mantienen su configuración formal e intencional o la modifican ? Y, si la modifican, ¿ por qué y en qué sentido lo hacen ?<sup>14</sup>

Contestando a la repetida acusación (Unamuno, Madariaga, Moreno Baez, Stagg) de que en el *Quijote* falta un plan estructural definido<sup>15</sup>, pretendo con esta investigación demostrar cómo el arte compositivo de Cervantes, en esta novela, adquiere indudable consistencia, cuando se estudia su obra como ejercicio en el que se someten a experimentación práctica las cuestiones más candentes de la poética de su época. La misma variedad de géneros se explica desde la intencionalidad *experimentalista*, a la que acabo de hacer referencia<sup>16</sup>.

## II.- "Hay dos prosas diferentes : / poética y historial" (*La dama boba*)

Para un lector del siglo XX no caben muchas dudas. El *Quijote* es, sin reservas importantes por parte de nadie, una novela ; la primera novela moderna. Pero, para un contemporáneo de Cervantes, las cosas —por la novedad de la fórmula hallada— no estaban nada claras<sup>17</sup>. Cervantes, consciente

13.- Algunos de estos géneros —especialmente, las novelitas interpoladas— han sido bastante bien estudiados. Cfr. E. Riley, *Episodio, novela y aventura en "Don Quijote"*, en AC, V (1955-56), 209-230; y también L. Bianchi, *Nella Prima Parte dei "Quijote"*, en *Collata di testi e studi ispanici*, Pisa, Giardini, 1980. Además debe consultarse la bibliografía selectiva que L. Murillo, en su edición del *Quijote*, Madrid, Castalia, 1982, vol. III, propone para cada uno de los episodios del libro de Cervantes. No obstante, son muchos los géneros presentes en el *Quijote*, que aún no han merecido la atención que se merecen (carta, disparate, jeroglífico, etc.). Por otro lado, la bibliografía existente ha tendido, por lo general, a justificar la diversidad de materiales que acoge el libro de Cervantes en virtud del respeto de la norma de "variedad en la unidad" (Cfr. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1972, 191-212) y no al estudio de la función que los mismos cumplen dentro de la estructura general de la novela.

14.- Ya Emilio Orozco, al enumerar los "elementos que componen el cuerpo" del *Quijote*, hace referencia a la necesidad de "completar con otras lecciones referentes a su [de Cervantes] sabia técnica compositiva y arte de montaje, engarce, intercalación y entrelace de los elementos". Cfr. E. Orozco, *Sobre los elementos...*, art. cit., p. 365.

15.- Si Unamuno, en su *Vida de don Quijote y Sancho* (Madrid, Fernando Fe, 1905), habla de "inconsciencia" cervantina, Madariaga, en *Guía del lector del Quijote, ensayo psicológico* (Madrid, Espasa-Calpe, 1926) y, ya en nuestros días, Moreno Baez (*Nosotros y nuestros clásicos*, Madrid, Gredos, 1961) y *Reflexiones sobre el "Quijote"*, Madrid, Prensa Española, 1968) lo harán de "improvisación". En la misma línea se sitúan trabajos posteriores, como el de G. L. Stagg, *Sobre el plan primitivo del "Quijote"*, en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. F. Pierce, Oxford, The Dolphin Books, 1964, 463-471. Espléndida contestación a tales valoraciones —desde presupuestos muy diferentes a los míos— se encuentra en la obra de Knud Togeby, *La composition du roman "Don Quijote"* (1957), hoy con traducción española a cargo de A. Rodríguez Almodóvar, con el título *La estructura del Quijote*, Universidad de Sevilla, 1977.

16.- Desde luego, en el caso de el *Quijote*, la integración de esa pluralidad de géneros que he enumerado no puede leerse —como hace K. Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1940, 174), para explicar una situación similar en *El Peregrino en su patria*— desde la intención de "procurarse un recipiente literario pasadero", sino que el *Quijote* es la estructura resultante del diálogo que Cervantes establece con toda la literatura de su tiempo. Desde la *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras, hasta el *Quijote*, pasando por *El peregrino en su patria*, se ha recorrido un importante camino, respecto al cual la novela moderna tiene una deuda que aún no ha sido justamente valorada.

17.- Como se desprende de aquellos trabajos que se han ocupado de la teoría literaria renacentista, entre los que cabe citar los de García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna, I* (Madrid, 1977), *Formación de la teoría literaria moderna, II* (Murcia, 1980) y *La teoría literaria en la Edad del*

de la confusión que venía a traer su libro, convierte, como espero demostrar, esta misma confusión en materia novelesca de su obra.

Desde el primer capítulo del Quijote —con ese protagonista al que la lectura de ciertas obras de ficción han sorbido el seso—, Cervantes nos sitúa en el centro mismo de un debate, al que no se sustrae ninguna de las poéticas de la época: un debate que tiene que ver con la *justificación ética de la literatura de ficción*. Profunda había sido la huella dejada por la crítica de los erasmistas, de Vives, de Arias Montano, de Juan de Valdés; profunda, hasta el punto de agostar casi definitivamente las viejas formas de ficción narrativa medieval.

Toda la segunda mitad del siglo XVI revela, sin embargo, un cambio de signo, sobre todo al hilo del discurso puesto en pie por la larga serie de comentaristas y anotadores de la *Poética* aristotélica que produjo la última etapa del humanismo italiano<sup>18</sup>. Es cierto que, inicialmente, el enfrentamiento con el texto del filósofo griego está presidido por un afán estrictamente filológico. Pero, pronto —Trissino (1529), al frente—, las reflexiones en torno a la *Poética* se proyectan hacia la realidad literaria del presente, favoreciendo la transformación de la reflexión teórica en reflexión crítica, útil para enjuiciar los textos modernos, entre otros los poemas de Boccaccio, Boiardo y Ariosto. Trae consigo este cambio de orientación el nacimiento de una clara conciencia (muy clara en los endecasílabos del *Arte nuevo*, pero también en las páginas del *Quijote*) de las "limitaciones" del texto aristotélico respecto a la realidad literaria del momento, así como el sentimiento de la urgente necesidad de poner remedio a dichas limitaciones.

Empujados de un mayor interés por las implicaciones de la práctica de la literatura contemporánea que por los viejas discusiones sobre géneros y definiciones aristotélicas, surge una moderna *teoría de la novela*, que poco a poco se va definiendo frente a la teoría clásica del poema épico o de la historia<sup>19</sup>; y dicha *teoría* es, sin lugar a dudas, lo más fecundo y original de toda la

---

*Renacimiento*, en *Studia Philologica Salmanticensia*, V (1980), 101-120; y los ya clásicos de J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia University Press, 1949; V. Hall, *Renaissance literary Criticism*, Nueva York, 1945; B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1974; y, concretamente para lo español, K. Hut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, 1973; S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid, 1970; y A. Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, en *HGLH*, III, Barcelona, Vergara, 1968.

18.- A pesar del influjo que Horacio siguió ejerciendo en las ideas literarias de la segunda mitad del siglo XVI (Cfr. M. Y. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism*, en *UISLL*, XXXII, 1946), fue Aristóteles el eje sobre el que se incardina toda la preceptiva de ese momento, sobre todo a partir de las ediciones romances (la primera fue la traducción al italiano de Bernardo Segni, 1549). Larga fue la lista de anotadores italianos, de cuyos comentarios y notas surge una teoría literaria bastante elaborada sobre tres temas que aquí interesan muy especialmente: el poema épico, la historia y la novela. Entre todos ellos cabe destacar los nombres de Minturno [*De poeta* (1559) y *Arte poética* (1564)], Varchi [*Lezione sulla poesia* (1553)], Escalígero [*Septem libri de Arte poetica* (1561)], Castelvetro [*Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta* (1574)], T. Tasso [*Discorsi dell'Arte Poetica*], Pinciano [*Philosophía Antigua Poética* (1596)], Cascales [*Tablas poéticas*], Carvallo [*El cisne de Apolo* (1602)], como más influyentes en la obra y el pensamiento de Cervantes. Por lo que a España se refiere, fue tardía la incorporación de nuestros preceptistas al debate suscitado en torno a la poética (la primera traducción al castellano del texto de Aristóteles fue la de Alfonso Ordóñez - Madrid, 1626), pero con la obra de Alonso López Pinciano el mencionado debate se sitúa en nuestro país al máximo nivel europeo. Cfr. R. Clemens, *López Pinciano's Philosophía Antigua Poética and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory*, en *HR*, XXIII (1955), 48-55.

19.- Véase, de J. Rico Verdú, *Sobre algún problema planteado por la teoría de los géneros literarios en el Renacimiento*, en *EdO*, II (1983), p. 161, donde se hace una puntual referencia a los esfuerzos de

exégesis renacentista en torno al texto de Aristóteles ; una *teoría de la novela* (como género diferente de la historia y de la epopeya), que en tiempo de Cervantes —el texto de El Pinciano es todo un ejemplo— se halla ya suficientemente madura y evolucionada<sup>20</sup>.

El punto básico de referencia, hay que buscarlo en la definición aristotélica de la épica, pero la aplicación de esta definición a los textos modernos acabó enriqueciendo y transformando la base teórica de referencia. Cinthio<sup>21</sup>, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, es el primero en dar un paso importante hacia la caracterización de una forma moderna de narración, diferente de la del poema épico clásico : esa nueva forma narrativa tendría como materia las acciones heroicas y como finalidad la enseñanza y la ejemplaridad, pero, en lo que a la *dispositio* se refiere, no tendría que sujetarse a la ley del *in media res*, ni tendría, por lo que se refiere a la *inventio*, que buscar sus materiales en la historia. T. Tasso<sup>22</sup>, en sus *Discorsi del poema heroico*, hizo más amplia la brecha : reconoce la licitud de cualquier tema, como materia narrativa, aunque recomienda la elección de un asunto próximo al autor en el tiempo, para evitar los anacronismos ; así como aconseja la exclusión de lo sobrenatural y muy especialmente lo sobrenatural no cristiano. El Pinciano<sup>23</sup>, lector sin duda de Tasso, contribuye decisivamente, con su *Philosophia Antigua Poética*, a la configuración teórica de esta moderna forma de narración, añadiendo a las "licencias" de sus predecesores la valoración de la prosa<sup>24</sup> como forma de expresión más adecuada a la misma (PHAP, I, 206-207) ; admitiendo como propia de esta forma moderna de narración cualquier materia (PHAP, I, 216-217) ; rechazando lo sobrenatural (PHAP, II, 65-67), pero recomendando lo maravilloso como vehículo y como instrumento de la *admiratio*, aunque limitado todo ello a los márgenes de la *verosimilitud*<sup>25</sup> (PHAP, III, 167) ; recomendando, para este tipo de narración, la "ejemplaridad", aunque se rechace explícitamente la alegoría (tan valorada en la teoría del poema épico) como método del *prodesse* ; justificando la combinación de fábulas con materiales históricos y recomendando, frente a la desmesura de los héroes de los libros de caballerías, las dimensiones humanas del protagonista (PHAP, III, 153-154)<sup>26</sup>.

---

Buonamici, Minturno y Escalígero, para incorporar un género como el de la historia en el marco teórico de la poética aristotélica.

20.- Véase Alberto Sánchez, *Historia y poesía en el "Quijote"*, en *CLit*, III (1948), pp. 139 y ss.

21.- *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Venecia, 1554.

22.- *Discorsi dell'arte poetica... e Discorsi del poema heroico*, en T. Tasso, *Opere*, Ed. Florencia, 1724, vol. IV. Véase, en relación al tema, B. T. Sozzi, *La poetica del Tasso*, en *SiT*, V (1955), 14-29.

23.- *Philosophia Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, 1973.

24.- Para la extensión y generalización de esta idea, ya apuntada por Escalígero (Cfr. E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit., 92-93) y por Tasso (Cfr. José Lara, *Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano*, en *RLit*, XLIV, 1982, 5-56), puede verse de José Lara, *La estructura del romance griego en "El Peregrino en su patria"*, en *EdO*, III (1984), p. 124, que documenta la idea en Díaz de Ribas, en el propio Lope, en Pedro de Castro y en J. Pellicer; y, sobre todo, debe verse el espléndido trabajo de A. Egido, *Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro*, en *EdO*, III (1984), 33-65.

25.- La respuesta teórica al problema que plantea la necesidad de conjugar el "muovere gli animi con la meraviglia" y la *verosimilitud*, ha sido bien enfocado por B. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, op. cit., pp. 646-53. La fórmula que prospera y que se llega a hacer tópica es la de que "no nos maravillamos sino de lo que creemos", fórmula cuyo origen es posible rastrear desde Castelvetro.

26.- Para un buen resumen de lo que dice El Pinciano respecto a este tipo de narración, que él denomina *épica imperfecta*, véase el libro de S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1970, especialmente pp. 126 y ss.; también T. D. Stegmann, *Cervantes' Musterroman "Persiles". Epentheorie und Romanpraxis 1600 (El Pinciano, Heliodor, "Don Quijote")*, Hamburgo, 1971.

Cuando Cervantes toma la pluma para escribir su *Quijote*, la moderna teoría de la novela se hallaba ya plenamente delimitada. Y el canónigo, lector sin duda de El Pinciano, hace una buena síntesis de la misma<sup>27</sup>, cargando las tintas en la "escritura desatada"<sup>28</sup> de un género nuevo que, especialmente por el carácter sincrético de su discurso<sup>29</sup>, se define meridianamente, frente a la *épica clásica*, en tanto que, por su "ingeniosa invención", se destaca también claramente de la *historia*<sup>30</sup>.

He aquí —sucintamente reseñada, en ese recorrido a grandes pasos con que he ido de Giraldo Cinthio al canónigo toledano— la receta con la que la preceptiva renacentista (especialmente desde posiciones aristotélicas) responde a la sentida necesidad de una forma de narración acorde con los tiempos. Cervantes agrupa los componentes teóricos esenciales de tal fórmula en las palabras del canónigo, pero ecos de la misma resuenan, como estudia en reciente trabajo Alberto Sánchez, en múltiples parlamentos de muchos otros personajes : Sansón Carrasco, el cura, el ventero, don Quijote, etc.<sup>31</sup> Edward Riley ha sabido (puntual y minuciosamente) reunir todas y cada una de las opiniones literarias dispersas en el libro de Cervantes, y ha sabido, también, formar con ellas una coherente teoría de la novela ; una teoría de la novela que no es otra que la que el Renacimiento pone en pie a través de la obra de los comentaristas de Aristóteles. El libro de Riley es realmente magnífico<sup>32</sup>, va, con mucho, más allá de las anteriores aproximaciones al tema (Menéndez Pelayo, Bonilla, Américo Castro, Atkinson o Amezúa) y todavía (aunque el original del libro de Riley es de 1962) no ha sido superado<sup>33</sup>. No obstante, cae en un error de bulto, a la hora de encarar el tema,

---

27.- Aunque no es este el único lugar en que Cervantes se hace eco de la teoría narrativa desarrollada a partir de los comentarios al texto de Aristóteles. Imprescindible, para valorar la deuda cervantina en relación con esta teoría, sigue siendo el libro de E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes, op. cit.*

28.- "... porque daban largo y espacioso campo por donde, sin empacho alguno, pudiese correr la pluma", (*Q*, I, 47).

29.- Con espacio para que "el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí... las ciencias de la poesía" (*Q*, I, 47).

30.- Diferencia esta última que aparece con claridad recogida en todos los textos de la época que atienden reflexivamente al tema. A modo de ejemplo, véase el siguiente texto de J. de la Cueva: "Ningún precepto hace ser forzoso/ el escribir verdad en la poesía,/ mas 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". Cfr. Juan de la Cueva, Ejemplar poético, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, pp. 124-125.

31.- El índice de pasajes del *Quijote* en los que se expresan ideas literarias esbozado por A. Sánchez, en su reciente estudio *Arquitectura y teoría narrativa en el Quijote de 1605*, en *EdO*, II (1983), pp. 179 y ss. , es suficiente para seguir la pista, a lo largo de todo el libro (en su primera parte), a los ingredientes que constituyen la receta literaria arriba mencionada.

32.- Desde luego, el estudio de Riley ha hecho envejecer con rapidez a los que, con anterioridad a él, se habían enfrentado al mismo tema. Entre ellos cabe mencionar las páginas que Menéndez Pelayo dedica al tema en su *Historia de las ideas estéticas* (Buenos Aires, 1943); de A. Bonilla, *Las teorías estéticas de Cervantes, en Cervantes y su obra* (Madrid, 1916); Américo Castro, en el espléndido primer capítulo de su *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925); W. C. Atkinson, *Cervantes, El Pinciano and the Novelas ejemplares*, en *HR*, XVI (1948); A. G. de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española* (Madrid, 1956-58); y J. F. Canavaggio, *Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote"*, en *ACerv*, VII (1958).

33.- Entre los trabajos recientes sobre la estética y teoría literaria cervantina, las mejores aportaciones siguen correspondiendo al propio Riley. Especialmente destacaré su trabajo *Cervantes: una cuestión de género*, en *El Quijote*, ed. G. Haley, Madrid, Taurus, 1984, 37 y ss., con importantes

y ello acarrea graves consecuencias para las conclusiones de su estudio. Riley no tiene en cuenta que los juicios literarios y opiniones, que él somete a análisis, son opiniones (puesto que aparecen dentro del juego que una ficción nos propone) del cura, del ventero, del canónigo, etc., etc.; son opiniones de seres de ficción, que en absoluto conviene confundir con Cervantes y que, en consecuencia, si conforman una *teoría de la novela en Cervantes*, en absoluto resumen la *teoría de la novela de Cervantes*. Conviene no olvidar un detalle: la meditada teoría del Tasso no es capaz de pasar la prueba de la práctica en la *Gerusalemme liberata*, de la misma manera que la sobresaliente teoría literaria de Alonso López Pinciano no consigue el aprobado en su *Pelayo*; y, para no romper las simetrías, Cervantes hace que tampoco la teoría del canónigo cuaje, a pesar de "las más de cien hojas" escritas, en una buena novela.

En el fondo del *Quijote* alienta el mismo dilema que J. M. Rozas<sup>34</sup>, descubrió en el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope. La teoría narrativa de base aristotélica, dispersa en tantas y tantas páginas del libro, está allí como contrapunto de una práctica narrativa que dista mucho de poderse reducir a reglas. De manera que, además de otras muchas cosas, el *Quijote* resulta ser, por este lado, una novelización del dilema que vive toda la preceptiva renacentista: la necesidad de conjugar y casar teoría (la *Poética* de Aristóteles) y práctica (la de la realidad literaria del momento)<sup>35</sup>.

Muchas son, sin duda, las claves de lectura desde las que es posible acceder al *Quijote*. Una de ellas —hasta el momento muy poco transitada— nos la ofrece el razonamiento con el que el canónigo justifica la interrupción en la escritura de su propio libro:

*Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle [el libro], fue un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: "Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo. (Q, I, 48)*

Con coincidencias de expresión incluso, el dilema que se plantea el canónigo resulta ser exactamente el mismo que se planteará Lope de Vega, en su ya mencionado *Arte nuevo de hacer comedias* (1609)<sup>36</sup>: se trata de decidirse por las reglas y el aplauso de cuatro discretos para, "al cabo

---

conclusiones para diferenciar en la práctica cervantina de la narración entre 'novela' y 'romance'; original me parece el trabajo reciente de Anthony Close, *Cervantes' "Arte nuevo de hazer fábulas cómicas"*, en *Cervantes*, II, I (1982), pp. 3-21.

34.- *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, 1976.

35.- La novelización de la distancia que va de la teoría a la práctica es una constante (y no sólo en este tema que ahora nos ocupa) en todo el libro de Cervantes. Así, se puede citar cómo a la idílica exposición que D. Quijote hace del amor en su *Discurso de la Edad de Oro* (Q, I, 11) suceden la violenta muerte de Grisóstomo, el acceso de lujuria de Rocinante ante las yeguas y la velada nocturna del arriero y Maritornes: o cómo al elogio de la vida militar, en el *Discurso de las armas y de las letras*, sigue el fracaso del soldado y el éxito del letrado, protagonizados ambos por los hermanos Pérez de Viedma.

36.- Compárese las similitudes que guarda, en el siguiente fragmento, el texto de Lope de Vega con el razonamiento del canónigo: "... que quien con arte ahora las escribe [las comedias],/ muere sin fama y galardón; que puede/ entre los que carecen de su lumbré,/ más que razón y fuerza, la costumbre;/ verdad es

de haber[se] quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, [venir] a ser el sastre del cantillo", o seguir el gusto del vulgo. El canónigo renuncia elegir, y guarda sus cien emborronadas cuartillas; Lope elige —o al menos así lo afirma— el aplauso del vulgo. ¿Y Cervantes?

Cervantes, en el Prólogo, confiesa por boca de su inventado *alter ego* su adhesión al siguiente consejo: "procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla" (*Q*, I, prólogo). En cumplimiento de tal consejo, Cervantes lleva a cabo la escritura de su libro con un ojo puesto en "los preceptos referidos" y con otro, puesto en sus lectores<sup>37</sup>. Buena muestra de ello se encuentra en la discusión que tiene lugar entre el cura y el ventero, con la división de opiniones entre los gustos del ventero, ama, hija y criada, que se inclinan por *Don Cirongilio de Tracia*, de Bernardo de Vargas, y por *Felixmarte de Hircania*, frente a las preferencias del cura, y del resto de los circunstantes, que se inclina por la *Historia del Gran Capitán*, de Diego García de Paredes. De toda la discusión se desprende un corolario: la historia enseña sin deleitar, en tanto que la pura ficción incontrolada de los libros de caballería deleita sin enseñar<sup>38</sup>. El discurso ideal sería aquel que, respetando la verosimilitud exigida por la preceptiva, aprovechase deleitando<sup>39</sup>, que enseñase como la historia y que deleitase como la ficción más libre. En él vendrían a coincidir los gustos de los simples y las exigencias de los discretos<sup>40</sup>. Tal es el tipo de historia que persigue Cervantes en el *Quijote*. De un lado están los límites establecidos por la preceptiva aristotélica; de otro, su experiencia de lector y de escritor. A la preceptiva que predicaban sus personajes<sup>41</sup>, estrechamente dependiente del texto de Aristóteles, él opone la realidad literaria de la época, convirtiendo finalmente su libro en una novelización de este enfrentamiento, mediante un juego que afecta, sobre todo, a la enunciación del discurso y que me propongo analizar a continuación.

---

que yo he escrito algunas veces/ siguiendo el arte que conocen pocos;/ mas luego que salir por otra parte/ veo los monstruos de apariencias llenos,/ adonde acude el vulgo y las mujeres,/que este triste ejercicio canonizan,/ a aquel hábito bárbaro me vuelvo;/y cuando he de escribir una comedia,/ encierro los preceptos con seis llaves;/ saco a Terencio y Plauto de mi estudio,/ para que no me den voces; que suele/ dar gritos la verdad en libros mudos;/ y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron;/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto". Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 11.

37.- Acerca del cuidado con que Cervantes estudia los efectos de su narración sobre el lector, véase G. Haley, *The Narrator in "Don Quijote": Maese Pedro's Puppet Show*, en *MLN*, LXXX (1965), 145-165.

38.- Para un planteamiento más amplio del dilema entre historia y novela, véase Carlos M. Rama, *Teoría de la historia*, Madrid, 1968, pp. 26 y ss.

39.- De manera creciente, desde el medio siglo, resulta notable la insistencia con que los preceptistas, al comentar la *Poética* de Aristóteles, superponen a la exigencia de verosimilitud otra exigencia que tiene que ver con la finalidad, con la búsqueda del "delectare", para diferenciar la poesía de la oratoria y de la historia. Salviati, como estudia J. E. Spingarn (*Literary Criticism in the Renaissance*, *op. cit.*, 609 y ss.) es un punto de referencia importante en esta inflexión.

40.- La historia ideal, parece sugerir en la misma discusión el cura, sería la *Historia del Gran Capitán*, si ésta, en vez de ser contada por el propio protagonista, lo fuera por una tercera persona, abriendo el relato a lo verosímil.

41.- Confróntese la definición que da Sansón Carrasco de *historia* y de *poesía* (*Q*, II, 3) con el siguiente texto de la *Poética* de Aristóteles: "El historiador y el poeta no se diferencian por las cosas en verso o prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podía suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular". *Cfr.* Aristóteles, *Poética*, ed. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 158.

### III.- "Dando ocasión que los libros viejos se obscureciesen a la luz de los nuevos que saliesen para honesto pasatiempo..." (Q, I, 48)

Situado Cervantes en la disyuntiva de tener que refrendar la validez de unos principios teóricos con la realidad de unas formas narrativas concretas, son muy pocas las salidas válidas que su época le ofrece. Para el experimento que él quiere llevar a cabo, no pueden servirle las ya gastadas —y condenadas— fórmulas de la narrativa precedente (novela de caballerías, novela sentimental, novela picaresca, etc.), de la misma manera que no le sirve tampoco el cauce excesivamente limitado del "poema épico perfecto", en verso. Prueba, por ello, con aquellas otras fórmulas narrativas que, entonces, apuntaban como posibles salidas del punto muerto en que, al decir de D. B. Randall, se encontraba la novela europea de ese momento<sup>42</sup>, haciendo de su escritura un juego en el que permanentemente se confrontan teoría y práctica.

I.- La Historia etiópica. "Un poema muy loado, mas en prosa" (Philosophía Antigua Poética, I, p. 206)

La primera de estas salidas la ofrece la novela griega de aventuras ; un género que, con antecedentes interesantes en el siglo XVI estudiados por López Estrada, se pone de moda en el siglo XVII<sup>43</sup>, como resultado de buscar —enmendando la plana a Aristóteles— un ejemplo clásico que autorizase ese poema épico en prosa definido por los preceptistas. Dicho ejemplo lo encuentra el Barroco en Heliodoro y en Aquiles Tacio, y a la *dispositio* de la *Historia etiópica* y del *Leucipa y Clitofonte* se ajustan *El Criticón* de Gracián<sup>44</sup>, como recientemente ha estudiado Lázaro Carreter ; *El Peregrino en su patria* de Lope, como también recientemente ha estudiado Lara Garrido ; así como el *Persiles* de Cervantes, libro este último que —según su propio autor— "se atreve a competir con Heliodoro"<sup>45</sup>. La *Historia etiópica* ofrecía un modelo muy próximo al esquema que la preceptiva había diseñado para la novela del futuro, una novela que diese realidad a la epopeya en prosa con que sueñan los preceptistas.

Resumido en unas pocas palabras, esto es lo que para Alban Forcione<sup>46</sup> y Ruiz Montero caracteriza el esquema de construcción de la novela griega de aventuras<sup>47</sup> : a) un motivo —el del

42.- Cfr. D. B. Randall, *The Golden Tapestry. A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*, Duke University Press, 1963.

43.- Aunque ya el siglo XVI documenta el aprecio erasmista al género, así como su fértil huella en textos como el de Núñez de Reinoso, o como en la *Diana*. Cfr. Heliodoro, *Historia etiópica*, ed. López Estrada, Madrid, 1954.

44.- Muy interesante y revelador resulta, al respecto el reciente trabajo de F. Lázaro Carreter, *El género literario de "El Criticón"*, en *Gracián y su época*, Zaragoza, 1986, pp. 67 y ss.

45.- Al estudio de la posible presencia del relato bizantino en el *Quijote*, dedica su estudio E. Carilla *Cervantes y la novela bizantina*, en *RFE*, LI (1968), pp. 155 y ss.. Muy acertada me parece su hipótesis de que la presencia de tal elemento en el *Quijote* tenga que ver tanto con la moda y gusto de la época hacia Heliodoro, cuanto con la competencia con Lope que había ensayado el esquema de la novela bizantina en su obra *El Peregrino en su patria* (1604).

46.- *Cervantes' Christian Romance*, Princeton University Press, 1972, 142-148; del mismo, puede verse también *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, Princeton Univ. Press, 1970, 61-68. Para el esquema compositivo de la novela griega, véase C. Ruiz Montero, *Análisis y estructura de la novela griega*, Salamanca, 1979.

47.- Uno de los mayores atractivos de la fórmula narrativa que trae consigo la novela griega es que la misma *dispositio* trabaja en favor de la consecución de la *meraviglia*. Cfr. G. Baldassari, "Inferno" e "Celo". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*, Roma, 1977, pp. 91 y ss.

viaje— funciona como eje de la unidad temática, generando toda una sucesión de episodios guiados por el azar ; y b) sobre este hilo principal, se van entretrejiendo multitud de otros hilos narrativos (las *digresiones* que aportan *variedad* y sirven para *retardar* y *suspender* la resolución de la acción principal), que se organizan en virtud de dos principios : la analogía y la repetición. De manera que casi todos los episodios marginales reiteran el ritmo cíclico marcado por la trama principal. El propio Forcione examina cómo este esquema se cumple en el *Persiles*. No es difícil, sin embargo, reconocerlo también —más allá de las palabras del canónigo— en la estructura del *Quijote*, como intento demostrar en otro lugar. Y es que, ante el agotamiento de los caminos abiertos en el siglo XVI y ante las exigencias de la preceptiva de la época, Cervantes vuelve la vista —Carilla lo ha documentado con todo lujo de detalles— hacia la antigüedad clásica en busca de posibles salidas. Allí se encuentra con Heliodoro, creyendo descubrir en su fórmula narrativa (como muchos de sus contemporáneos) el camino adecuado para la consecución de esa épica en prosa, que es una de las grandes obsesiones de los teóricos del momento<sup>48</sup>.

## 2.- Fray Antonio de Guevara. "Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera..." (Q, I, 47)

La segunda solución que la época encuentra para salvar el dilema antes expuesto (el de conciliar la existencia de una narración ficticia con las exigencias de moralistas y de preceptistas) la aportan algunos desertores de las filas del humanismo<sup>49</sup>. A la cabeza de todos ellos, está Fray Antonio de Guevara y su peculiar manera de convertir la Historia en ficción<sup>50</sup>. A él me referiré enseguida. Pero, antes, se hace preciso señalar algunos precedentes interesantes para contextualizar su trabajo :

a) De un lado, en todo el siglo XVI, las diferencias reales entre narración histórica y ciertas formas de narración ficticia casi se han eliminado por completo y resulta realmente complejo intentar una definición suficientemente aclaradora para una y para otra. A este respecto, es ilustrativa la disputa que mantienen cura y ventero (Q, I, 32) acerca de las diferencias entre *Don Cirongilio de Tracia* y la *Historia del Gran Capitán*. Prueba de la conciencia que el propio barroco tiene de esta confusión es la afirmación de Lope, en su *Corona trágica*, de que "las malas historias son novelas/ y las buenas novelas son historia"<sup>51</sup>.

b) De otro lado, las fórmulas y clichés propios de la crónica histórica han sido, desde antiguo, incorporados por los autores de libros de caballerías para autorizar sus ficciones. Así, el recurso a un viejo manuscrito encontrado por el autor —tras laboriosos esfuerzos— en un olvidado archivo

48.- Interesantes, además de las aportaciones ya citadas de Forcione, siguen siendo, para todo lo que se refiere a la relación de Cervantes con la novela griega, las conclusiones de E. Carilla, art. cit.

49.- Abundantes referencias a la disidencia humanista de Guevara aportan los estudios de las *Epístolas censorias* (ed. I. Montero, Madrid, 1736), de Pedro de Rúa. Cfr. F. Zamora, *El Bachiller Pedro de Rúa, humanista y crítico*, Madrid, 1957, y del mismo, *El Bachiller Pedro de Rúa, censor de Guevara*, en *Archivo Ibero-americano*, VI (1946), 405-440. En concreto, en las *Epístolas censorias* (ed. cit., p.72) critica a Guevara en un procedimiento que prefigura el artificio cervantino de "dar fábulas por historias y ficciones propias por narraciones ajenas".

50.- Interesantísimo, para centrar la figura de Guevara como antecedente de Cervantes, es el trabajo de A. Castro, *Antonio de Guevara, un hombre y un estilo*, en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1967. En la misma línea, hay que mencionar también el capítulo que dedica al tema F. Márquez Villanueva, *Fray Antonio de Guevara y Cide Hamete*, en *Fuentes literarias cervantinas*, op. cit., donde se particularizan y describen muchas de las técnicas cervantinas anticipadas por la escritura de Guevara: la de concebir un discurso que aparezca a la vez como presente y como pasado, como vida y como historia; la valoración del detalle humano concreto sobre el dato curricular frío de la historia; una nueva valoración del concepto de verosimilitud, etc.

51.- Cfr. E. S. Morby, ed. Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, 1968, pp. 52-53.

(*El caballero Cifar*). Arturo Marasso<sup>52</sup>, en trabajo que ya he tenido ocasión de citar, ha hecho un completo recuento de estas fórmulas que los libros de caballerías fingen, a imitación de la historia, comprobando, tras ello, cómo casi todas estas fórmulas se utilizan repetidas veces en el *Quijote*, donde Cervantes las somete al prisma de su creadora ironía.

c) Finalmente, como demostración de esta confusión de géneros, en la que la novela tiene 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<sup>53</sup>, que ya Wardropper se ha encargado de poner en relación con la manera de construir Cervantes su narrativa.

Todos estos fenómenos que acabo de enumerar no suponen todavía nada, más allá de confirmar el estado de confusión en que, en la práctica y en la teoría<sup>54</sup>, se hallan al filo del XVII tanto la historia como la novela. Pero Fray Antonio de Guevara enseñará cómo las limitaciones de ambos géneros pueden ser convertidas en virtuales logros creativos. Guevara falsifica todo el proceso creativo del historiador (autoridades, erudición, modos de trabajo, tipos de discurso, etc.), de modo que sus obras acaban convertidas en contrapuntos irónicos de la historiografía y erudición humanistas. Al hacer 'historia', Guevara, como estudia Márquez Villanueva, haciendo caso omiso de todas las preceptivas de su época, se vuelve de cara al público<sup>55</sup>.

Antes de Guevara, ya lo hemos visto, otros autores de obras ficticias se sirven de ciertos recursos de la narración histórica, para dar a sus fantasías visos de verosimilitud. Pero con Guevara la falsificación de la historia se convierte en un fin en sí misma. Él ya no imita los recursos de la historia, sino que, mucho más allá, inventa la "novela paródica de la historia"; inventa la "ficción oficialmente abordada como historia"<sup>56</sup>. Si, antes que él, se habían servido los novelistas de ciertos recursos históricos para autorizar sus creaciones, el efecto que Guevara persigue es el contrario. No busca al lector ingenuo que se crea lo que su escritura cuenta, sino al lector prevenido que aplauda el arte con que él finge la historia, la labor del historiador y su lenguaje<sup>57</sup>.

Es consciente Guevara de que existe un potencial lector, al que la historiografía humanista olvida y al que no puede satisfacer la crónica histórica en su gusto por el dato concreto, en su gusto por lo cotidiano y por lo pintoresco. Para Guevara, el dato histórico —verdadero o falso— es sólo el punto de partida para elevar sobre él las construcciones de su imaginación. Desde el dato

52.- Cervantes, *la invención del "Quijote"*, Buenos Aires, Hachette, 1954, 37.

53.- Cfr. B. W. Wardropper, "*D. Quixote: Story or History?*", en *MPh*, LXIII (1965), 8-9, donde se analiza la relación del libro de Cervantes, en cuanto pseudo-superchería, con la historiografía apócrifa, tan abundante en la España de la época.

54.- 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 hartamente confusas. Si tanto Benedetto Varchi (*L'Hercolano*, 1560), como el resto de preceptistas platónicos (Ricchieri, Tomitano, Menechini) elogian el valor de la verdad universal de la poesía (Cfr. J. E. Spingarn, *Literary criticism...*, op. cit., p. 16), los propios teóricos de la historia (p. ej. Francesco Patrizi, *Della historia*, Venecia, 1560) identifican, en su definición, historia y poesía en no pocas ocasiones, definiendo la historia como poesía en prosa. Por lo general, no obstante, el poema épico en prosa de la preceptiva renacentista, que se aleja de la historia en cuanto imitación, se aproxima a ésta por reducir, como ella, el "ornatus" propio del verso.

55.- Cfr. F. Márquez Villanueva, *Fuente literarias cervantinas*, op. cit., p. 192.

56.- *Ibidem*.

57.- Para una síntesis del *modus operandi* de Guevara historiador, véase R. Costes, *Antonio de Guevara*, París, 1926.

frío, él reconstruye imaginativamente la situación cotidiana y humana (es decir, novelesca) que rodea el dato, acentuando con el detalle la singularidad del personaje. Guevara 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 mascarada a su propia personalidad histórica. Todo ello proyecta sobre lo narrado una pluralidad de luces y de quiebros irónicos. En una palabra, desde la parodia del género humanista de la historia, Guevara inventa una nueva forma de narración ficticia. Las posibilidades que este hecho ofrecía no podían pasar desapercibidas —y no pasaron<sup>58</sup>— para quien llevaba largo tiempo —según se lee en el prólogo a las *Novelas ejemplares*— investigando nuevas formas de novelar. De hecho la influencia de Guevara en el arte cervantino ha sido señalada por la crítica, por lo menos desde los *Orígenes de la novela*, de Menéndez Pelayo.

3.- *La épica burlesca. "Tornó a pensar... cuál sería mejor y le estaría más a cuento, imitar a Roldán en las locuras desafortunadas... o a Amadís en las melancólicas" (Q, I, 26)*

La tercera de las vías posibles surge de la revisión de los postulados de la preceptiva clásica sobre la Epopeya. Toda una larga lista de preceptistas y de creadores del siglo XVI releen las referencias de Aristóteles sobre la Epopeya, con la intención de extraer de allí unas reglas que hagan viable, como fórmula narrativa moderna, el poema épico en prosa<sup>59</sup>. Entre ellos Escalígero, Tasso, Pinciano. Ahora bien, todos ellos son conscientes de que la Epopeya no se avenía con los tiempos modernos. La Epopeya con su universo de deidades y con su dependencia de lo maravilloso, no podía ser recreada en serio, en el marco de nuestra literatura barroca, nada más que por la visión metafórica de un poeta. Es el caso, soberbio, de Ariosto, con su *Orlando*. Pero la prosa del siglo XVII vive bajo la obsesión de la verosimilitud, y desde tal atalaya el supramundo de la Epopeya no podía ser valorado sino como material cómico. Cómico, sí, pero no inoperante y desechable, ya que deja abierto un gran portillo para la parodia y para la recreación burlesca. Y, por ahí, se introduce también la prosa narrativa<sup>60</sup> en busca de una fórmula válida para el momento. Cuando Cervantes toma en su mano la historia de don Quijote, este camino es ya —Baldus<sup>61</sup>— un camino bastante solicitado.

Planteado el conflicto entre las formas narrativas vigentes en el XVI y la preceptiva aristotélica, desde distintas posiciones comienzan a apuntarse vías de resolución del conflicto. Las tres más significativas (y más fecundas), tal y como las he descrito hasta aquí, serían: la imitación de Heliodoro, la parodia de la crónica y la parodia de la epopeya. Pues bien, Cervantes —y ésta es la lectura del *Quijote* que propongo— hace confluir en su discurso las tres propuestas; sin olvidar los postulados de la preceptiva, las superpone, las somete a crítica, obteniendo como resultado, una fórmula narrativa que puede leerse, a la vez, como parodia de la historia, parodia de la épica y como novela de aventuras. Si esto es así, el *Quijote* surge de los esfuerzos que hace un narrador por dar solución, desde la práctica de la escritura, al dilema teórico más grave que la crítica de su tiempo

58.- Cfr. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, 236 y ss. La influencia de Guevara en el arte cervantino ha sido insistentemente señalada por la crítica, por lo menos desde Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, p. 121.

59.- Para la relación del *Quijote* con este clima, véase L. G. Salingar, "*Don Quijote*" as prose epic, en *FMLS*, II (1966), 53 y ss.

60.- Fielding lee el *Quijote* como poema épico burlesco en prosa.

61.- Las relaciones del *Quijote* con la literatura macarrónica han sido puestas en evidencia por Márquez Villanueva, *Fuentes literarias...*, op. cit., pp. 258-318.

tenía planteado : las diferencias entre poesía e historia, entre la verdad universal de la poesía y la verdad concreta de la historia ; y la necesidad de hallar acomodo entre una y otra (poesía e historia) para un género más acorde con los gustos y exigencias del lector moderno.

Pero ¿ de qué manera consigue Cervantes la integración de las tres vías que acabamos de apuntar ? Antes he escrito, con referencia a Guevara, acerca de la novelización del narrador. Guevara recoge, en este punto, un recurso novelístico que cuenta ya con logros tan interesantes como el de *La Lozana andaluza*. Dicho recurso, sin embargo, no da todo su rendimiento hasta que no cae en las manos de Cervantes.

#### IV.- Los varios libros que el *Quijote* contiene. "Autores hay que dicen que..." (*Q*, I, 2)

Muchas —y buenas— páginas ha dedicado Helena Percas<sup>62</sup> a estudiar cómo, si aceptamos las reglas del juego que, en la enunciación de su discurso, Cervantes nos propone —y hemos de aceptarlas, si queremos profundizar con acierto en la lectura de su libro—, habremos de contar con Cide Hamete Benengeli, personaje que, con el título de "Historiador árabe", parece ser el autor de unos cartapacios manuscritos, al frente de los cuales se lee, en caracteres árabes, el epígrafe *Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete*, etc. ; habremos de contar también con el "morisco aljamiado" que traduce —ya veremos cómo— los cartapacios al castellano ; contaremos, finalmente, con un "segundo autor", responsable final de la forma última con que leemos las hazañas de don Quijote.

Cervantes ha dividido la entidad del emisor en tres narradores diferentes : autor, traductor y editor. Los tres participan activamente en la construcción del texto que llega a las prensas, proyectando cada uno de ellos en la narración su particular visión del hidalgo manchego<sup>63</sup>. El autor —en la ficción inventada por Cervantes— es Cide Hamete, pero antes de llegar a las prensas, su texto pasa por las manos del morisco y por las del segundo autor, que lo modifican dándole el sesgo que a cada uno de ellos le conviene. En consecuencia, el libro que lee Sansón Carrasco lleva incorporadas, en un solo y mismo discurso, tres lecturas diferentes —y por lo tanto tres valoraciones diferentes— de lo que se nos cuenta. Las diferencias, no obstante, no se limitan —según espero probar— al contenido. Al no prestar atención a lo anterior, la crítica no ha sabido ver que cada narrador, según sus peculiares gustos literarios, imprime sobre la historia de don Quijote las marcas de un género diferente.

La crítica no ha sabido ver la consecuencia más interesante que se deduce del diferente carácter que Cervantes da a cada uno de los tres narradores de la historia de don Quijote : esto es, a su

62.- *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 69 y ss.

63.- Acerca de la figura del narrador del *Quijote* han escrito páginas de inexcusable lectura Ruth El Saffar, *The Function of the Fictional Narrator in "Don Quijote"*, en *MLN*, LXXIII (1968), 164-177; C. A. Soons, *Cide Hamete Benegeli, his Significance in "Don Quijote"*, en *MLR*, 54 (1959), 351-357; y A. Castro, *Cide Hamete Benengeli: el cómo y el por qué*, en *Nuevo mundo* (febrero, 1967), 5-9. Sobre la problemática que plantea la presencia de tres autores dentro mismo del *Quijote*, han escrito páginas sugerentes, A. Labertil, *Estilística del testimonio apócrifo en el "Quijote"*, en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Universidad de Pisa, 1973, y M. Baquero Goyanes, *Los capítulos apócrifos del "Quijote"*, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. E. Orozco*, Universidad de Granada, 1979, v. I, pp. 68-91. Quiero recordar también los trabajos de E. Riley, *Three versions of "Don Quijote"*, en *MLR*, 68 (1973), y G. Stagg, *El sabio Cide Hamete Benengeli*, en *BHS*, 33 (1956).

diferente manera de enfrentarse con el texto. Veámoslo, tomando una por una las figuras de cada narrador, siguiendo de cerca las apreciaciones que, desde otra óptica, ha realizado Helena Percas.

### 1.- El "autor arábigo"

Cide Hamete<sup>64</sup>, aunque aparece con la etiqueta de 'historiador arábigo'<sup>65</sup>, desde la primera vez que se le cita, se parece mucho más, en su trabajo, al narrador del *Marco Aurelio*, que al historiador humanista. Su modo de trabajar se ajusta más a la fórmula guevariana, que a la deducible de la preceptiva de la época para la historia. Así, se nos presenta : *más preocupado de la verdad poética que de la verdad histórica*. De manera que el nombre real del protagonista —¿ Quijada, Quesada, Quejano, Quijano<sup>66</sup> ?— no le parece venir al caso de su narración (*Q*, I, 1), en tanto que se deleita —cosa que al traductor le parece muy mal (*Q*, II, 18)— en pintar detallada y minuciosamente "todas las circunstancias de la casa de don Diego [de Miranda]" ; *falta constantemente al decoro*, como le echará en cara el propio don Quijote (*Q*, II, 3), en la elección de los materiales de su historia o en la transcripción de los parlamentos (*Q*, II, 5)<sup>67</sup> ; *rompe a cada paso con la linealidad del relato*, con digresiones filosóficas (*Q*, II, 44 y 53), con discursos atribuidos a los personajes, con cartas, etc.<sup>68</sup>, según esquema constructivo para el que Márquez Villanueva también halla precedentes en Guevara ; *se introduce reiteradas veces en la historia* con exclamaciones (*Q*, II, 8) o apasionados panegíricos del protagonista (*Q*, II, 17) e incluso algunas historias las llega a remitir a su propia observación, algo rotundamente condenado por la teoría aristotélica, opuesta a la libertad que se toma el autor al dejar a sus criaturas para expresarse a sí mismo. Puristas italianos habían censurado duramente a Ariosto por meter en su obra apostillas personales ; finalmente, *se queja amargamente de tener que limitar su ingenio*, en la segunda parte, al sujeto de su historia, D. Quijote, y no poder lucirlo en "digresiones y episodios más graves y entretenidos" (*Q*, II, 44).

No se ha insistido suficientemente, en mi opinión, en el hecho de que todos estos puntos delimitan bastante bien, no sólo el carácter de Cide Hamete, sino también sus gustos literarios. Bastaría el último de los citados, su confesión de haberse aburrido con su papel de historiador, para convencernos de que nos las habemos con un literato y no con un historiador humanista ; con alguien que está escribiendo una novela y no una crónica. Su obra, tal como él la dejó, no la conocemos, porque traductor y editor hicieron y deshicieron sobre ella con absoluta libertad, cuanto les vino en gana. Ahora bien, podemos imaginar perfectamente cómo ella sería : con la fórmula de Guevara al fondo, la novela de Cide Hamete fingiría ser la crónica de un caballero manchego. Tal vendría a ser el soporte básico sobre el que —a modo de contrapunto y según el diseño de la novela griega— vendrían a tomar asiento una variada serie de acciones secundarias, jalonado todo de frecuentes digresiones morales, éticas, etc., puestas en boca del personaje o del propio autor. En

64.- Excelentes son las páginas que al *autor moro* dedica A. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 409-419; en ellas puede verse cuáles son, en opinión de Castro, las funciones asignadas por Cervantes a su narrador.

65.- Conviene, no obstante, que no olvidemos que este título se lo da el editor o segundo autor.

66.- Para la simbología onomástica y para el juego nominal en el *Quijote*, hoy puede consultarse el trabajo de Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du "Don Quijote" de Cervantes*, París, Etudes Hispaniques, 1980.

67.- La impropiedad del lenguaje elevado en boca de Sancho, que es percibida incluso por su propia esposa, cuenta con un conocidísimo precedente en el discurso del salvaje del Danubio.

68.- Según un esquema constructivo que también halla precedentes en Guevara. Cfr. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias...*, op. cit., pp. 230 y 237.

una palabra, la novela de Cide Hamete, al menos en la primera parte, vendría a ser algo así como el desarrollo del modelo de ficción narrativa propuesto por el canónigo :

*...y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros [los de caballería], hallaba en ellos una cosa buena : que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer ; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento ; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada ; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido ; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón ; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado ; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere... (Q, I, 47)*

El modelo, tanto de Cide como del canónigo, no es otro que Heliodoro y son muchos los elementos del libro de Cervantes que responden a dicha fórmula ; su actitud ante la materia narrativa es la de fray Antonio de Guevara, en tanto que el recuerdo de la epopeya clásica —especialmente la *Eneida*— traza el mapa en que se hace patente la intencionalidad paródica del autor primero<sup>69</sup>. Vendrían a reconciliarse, así, en su discurso las tres salidas que la práctica narrativa del tiempo de Cervantes ofrecía como alternativas posibles, frente a los gastados diseños medievales. En cualquier caso, la lectura del libro de Cide nos ha sido vedada. Sólo el traductor, y en menor medida el editor, gozaron de tal privilegio. Ellos la leyeron y cada cual la transformó a su antojo.

## 2.- El "morisco aljamiado"<sup>70</sup>

También los gustos literarios del traductor quedan perfectamente retratados en la realización de su trabajo. De él puede decirse que acepta el trabajo de la traducción cautivado, estipendio aparte, por la primera frase que lee del manuscrito de Cide. Recordemos la escena : tras el hallazgo de un texto en árabe con las figuras de don Quijote y el vizcaíno, el segundo autor, o editor, se acerca a un morisco "aljamiado" y se lo ofrece para ver si éste sabía leerlo :

*Diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguniéle yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro... Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo :*

*— Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto : "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha".*

*Cuando yo le oí decir "Dulcinea del Toboso", quedé atónito... (Q, I, 9).*

Esta primera frase, leída al azar, no es extraño que le haga suponer que se encuentra ante una narración —¿ la hemos de llamar todavía *historia* ?— de contenido cómico ; o cuando menos ante una narración divertida. Pronto, sin embargo, el lector descubrirá en el traductor a un personaje

69.- Véase a este respecto el gran libro de A. Marasso, *Cervantes, la invención del "Quijote"*, op. cit.

70.- Para el trabajo del morisco como traductor hay que contar, además de con el trabajo ya citado de Helena Percas, con el artículo de Antonio Martí Alanís, *La función epistemológica del traductor en el "Quijote"*, en AC, XXIII (1985), pp. 31 y ss.

desbordado por una estructura narrativa que no entiende y —sin reserva alguna— entra a saco en el texto de Cide Hamete, aligerándolo de todo aquello que retarda la mera sucesión de aventuras de Caballero y escudero.

El caso es que, al pasar por las manos de traductor, el texto queda sustancial y notablemente transformado. En efecto, el morisco *suprime* las descripciones que puedan retardar la acción, imprimiendo a la historia un *tempus* narrativo más acelerado que el inicialmente previsto por Cide Hamete :

*Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico ; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia ; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. (Q, II, 18).*

Especialmente son significativas aquellas supresiones de incisos que le parecen ajenos a la historia, incisos que, en gran número, son, precisamente, aquellos que el canónigo pensaba que eran propios para que "luciese un buen ingenio". Algunas digresiones, no obstante, se le escapan al traductor (Q, II, 44, p. 373)<sup>71</sup>. Además de todo lo anterior, el traductor *racionaliza* pasajes que le parecen problemáticos :

*Entra Cide Hamete, coronista desta historia, con estas palabras en este capítulo : "Juro como católico cristiano..." ; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro, y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas. (Q, II, 27).*

El morisco aljamiado, posible lector de novelas de caballerías —como tantos otros en el *Quijote* : Cardenio, el canónigo, el ventero, el cura, el barbero, Sansón Carrasco—, ha intentado reducir una fórmula narrativa que no conoce (la del 'poema épico en prosa') en otra que conoce : la sucesión lineal de episodios propia de la novela de caballerías. En ese sentido apuntan las modificaciones que el traductor imprime al texto de Cide.

Lo que Cide había concebido como poema épico en prosa (imitando el esquema de la novela griega), lo convierte el traductor en un libro de caballerías. Pero no parará ahí el peregrinaje formal del manuscrito hallado en Toledo. El editor, que tiene la última palabra, no perderá tampoco la ocasión de meter baza en tan apasionante historia. Y nunca mejor dicho lo de "apasionante historia", porque eso es lo que es el texto de Cide para el segundo autor o editor.

---

71.- En este sentido, la figura del traductor le sirve a Cervantes para "aligerar la fábula" de toda la variopinta erudición, que recomiendan los preceptistas y, entre ellos, el canónigo. De la idea de la *poesía como compendio de todas las ciencias* se hace eco Cervantes en el *Quijote* (II, 16), reapareciendo la idea en *El licenciado vidriera*, en el *Viaje del Parnaso* y en *La gitanilla*. Para la fundamentación de esta idea en la preceptiva, véase B. Weinberg, *A History of Literary Criticism...*, *op. cit.*, I, p. 97, n. 61, que la anota en Parrasio, en Minturno y otros. Resulta elocuente, frente a la poesía como síntesis de todas las ciencias (tesis en la que coinciden el canónigo y don Quijote), la recomendación que, en el prólogo, le hace a Cervantes su *alter ego*.

### 3.- El "autor cristiano"

Este último —*el editor*— se nos retrata de cuerpo entero, en el capítulo 9 de la primera parte, donde se cuenta el hallazgo del manuscrito. No es difícil ver en él la parodia del historiador humanista : aficionado a la lectura de cuantos papeles caían en sus manos, con pruritos de filólogo describe el original (Q, I, 9) y mantiene inicialmente —sólo inicialmente— una actitud precavida y crítica ante el texto de Cide ["porque los moros son falsarios"]; su humanismo, sin embargo, no va más allá de ser un barniz, que se borra fácilmente con las primeras gotas de la pasión con que toma en sus manos la defensa de la verdadera historia de don Quijote. Antes de conocer el contenido del manuscrito arábigo, que (no lo olvidemos) él no sabe leer, ya exclama :

*Si a ésta [la historia de don Quijote] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de quella nación ser mentirosos ; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado faltar en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio ; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En ésta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible ; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (Q, I, 9)*

Este es nuestro editor : un pobre hombre, tan simple como Juan Palomeque o tan loco como don Quijote, pues como uno o como otro cree en caballeros andantes :

*Esta imaginación —sigue reflexionando el autor cristiano— me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle... (Q, I, 9)*

Y he aquí a nuestro hombre que, con su simpleza a cuestras, se siente en el deber de sacar a la luz, libre de errores, "tan verdadera historia". Así, convencido de que tiene entre sus manos una "verdadera historia", alaba en Cide Hamete la precisión y rigor de su crónica en aquellos puntos en que éste extrema su puntilliosidad narrativa :

*Real y verdaderamente —afirma en el cap. 40, II—, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las seminimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a la luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos ; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta.*

Elogia su veracidad :

*Cide Hamete promete de contar con la puntualidad y verdad que suele contar las cosas desta historia, por mínimas que sean (Q, II, 47)*

Incluso lo presenta como modelo de historiadores<sup>72</sup>, en una concepción de la historia que Guevara hubiera firmado :

*Fuera de que Cide Hamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas sus cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio ; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. (Q, I, 16)*

Se queja, sin embargo, de que Cide Hamete no precise si son pollinos o pollinas las monturas sobre las que cabalgan las tres labradoras del Toboso (Q, II, 10) ; que no diga si eran encinas o alcornoques los árboles bajo los cuales se acomodan don Quijote y Sancho (Q, II, 60) ; resume parte del texto de Cide, cuando esto le parece lo indicado (Q, II, 62 y 70) ; explica el porqué de algunos de los sucesos de la historia, cuando le parece que no quedan suficientemente explicadas en la narración de Cide (Q, II, 70) ; precisa, ante ciertas lecturas, que el traductor se ha entrometido entre el original y la traducción que a él le ha llegado (Q, II, 24 y 27) ; y, finalmente, suprime todas referencias —¿ por no parecerle decorosas ?— a la amistad del rucio y Rocinante (Q, II, 12).

Todo esto, parece evidente, altera y modifica sustancialmente el texto inicial. La estructura de la novela griega, la técnica narrativa de un fray Antonio de Guevara y el tono de la parodia de la épica, son los materiales desde los que Cide Hamete pone en marcha un discurso cuya funcionalidad el lector está permanentemente invitado a confrontar con relación a la preceptiva aristotélica, explícitamente defendida por varios personajes de la obra. Pero lo que salió de la pluma de Cide como respuesta a la teoría del poema épico en prosa, se convierte en manos del traductor en una novela de caballerías, para ser definitivamente una crónica humanista anotada y comentada. Este último paso, por obra y gracia del segundo autor<sup>73</sup>. Y manejando los hilos Cervantes, que se complace en novelizar —de esta manera— el difícil diálogo entre historia y ficción, que tanto preocupaba a novelistas y preceptistas del momento. Cervantes —como ya se ha apuntado— conocía con bastante exactitud la preceptiva. Y ésta, lo mismo en sus formulaciones clásicas que en sus actualizaciones renacentistas, recomienda la interposición, entre el autor y su fábula, de un intermediario, al que responsabilizar de aquellos aspectos menos creíbles de la misma<sup>74</sup>. "Procuré —dice Balbuena en su epopeya *El Bernardo*<sup>75</sup>— que la persona del autor hablase en él lo menos que fue posible, con que también se pudo añadir a la fábula más deleite, siéndole por esta vía permitido el extenderse a cosas más admirables, sin perder la verosimilitud, porque si la persona del poeta contara los monstruos de Creta o el origen de la ciudad de Granada, careciera lo uno y lo otro de apariencia de verdad ; mas referidos estos casos por tercera persona, queda con todo lo admirable, y el autor no fuera de lo verosímil ; porque, si no lo es que Granada se convirtiese en árbol y

72.- La figura del segundo autor le sirve a Cervantes para criticar, desde la más fina ironía, la labor del historiador humanista y su limitado sentido de la verosimilitud. Sobre las variantes introducidas por Guevara y Cervantes en el concepto renacentista de *verosimilitud*, véase F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, op. cit., 213 y ss.

73.- En cierto modo, aunque sin alcanzar todo el fruto que Cervantes obtiene, este juego de narradores está ya prefigurado en la enunciación heterodiegética de la *Historia etiópica*, con un "narrador omnisciente (aquí el segundo autor) que dosifica los distintos niveles de presencia de una primera persona variable". Cfr. J. Lara, *La estructura del romance griego...*, art. cit., p. 128.

74.- Cfr. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, III, op. cit., pp. 208-209.

75.- Bernardo de Balbuena, *El Bernardo*, ed. J. Van Horne, en *University of Illinois Studies in Language and Literature*, XII (1927), p. 148.

Estordían en gusano de seda, eslo y muy posible que aquellos cuentos anduviesen en las bocas de los hombres de aquel mundo".

V.- "Es tan clara que... los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran" (*Q*, II, 3)

Cervantes, sin duda, conoce la utilidad del recurso mencionado por Balbuena ; el cura mismo insinúa algo parecido, en relación con la *Historia del Gran Capitán* (*Q*, I, 32). Pero, ciertamente, no reduce la funcionalidad de sus narradores a esta única misión. Muy por el contrario, el plural emisor del *Quijote* lo que hace<sup>76</sup>, entre otras cosas que ahora no puedo comentar, pero que sí que apunto a pie de página, es subrayar la *doble naturaleza* del discurso puesto en pie por Cervantes. En relación con la narrativa, las posiciones teóricas barrocas estaban —como ya se ha visto— muy claras, y Lope de Vega, en su obra *La dama boba*<sup>77</sup>, establece con precisión las coordenadas del debate : de una parte, queda claro que "también hay poesía/ en prosa" ; de otra, se puntualiza que "hay dos prosas diferentes/ poética y historial". Desde estas coordenadas, el propio Lope produce *El Peregrino en su patria* y Cervantes, el *Persiles*, ambas prosa poética perfectamente diferenciada de la prosa historial. Pero el *Quijote* es otra cosa. El *Quijote* contesta los límites de la teoría, ofreciendo (gracias a la diferente actitud estética del traductor y del segundo autor) un discurso en el que, frente a los cánones, se hace dialogar la prosa poética con la prosa historial. Y es la doble naturaleza de este discurso —como bien ha visto Aurora Egido<sup>78</sup>, en reciente trabajo— la que hace posible ese juego, en el que lo poético se desmitifica y lo ideal se somete constantemente a la prueba de la realidad ; juego en el que se basa la profundidad de perspectivas que tiene el *Quijote* y que, por contra, no tienen ni el *Persiles* ni *El Peregrino en su patria*. Al margen de la preceptiva de la Contrarreforma, Cervantes crea un espacio verbal, que ya no es el de la poesía ni el de la historia, sino que, situado entre uno y otro, incluye a ambos y los hace dialogar. Es el espacio de la novela ; espacio de baciyelmos, y no de bacías de barbero o de yelmos de Mambrino. Por eso el texto de la Primera Parte no lo entienden ni Sancho, cuyas expectativas sólo admiten la historia, ni don Quijote, que piensa siempre en un molde épico para sus hazañas (recuérdese cómo él mismo sueña el inicio del relato de su primera salida, *Q*, II, 3). Sin duda, la *Poética* aristotélica, sobre todo a través de El Pinciano, está presente en el *Quijote*, pero no como *teoría* a la que Cervantes se adscribe. En el juego que éste despliega en la enunciación de su discurso, lo que descubrimos, convertido en novela, es la crítica humorística de una ortodoxia literaria que, paradójicamente, resultaba mucho más constrictiva y encasilladora para la narración imaginada que para la propia historia<sup>79</sup>.

76.- Complejo, sumamente complejo, es el uso que Cervantes hace de esa entidad del discurso que llamamos narrador. Aquí no he podido sino apuntar algunas de las direcciones hacia las que señala dicha complejidad. Pero, a modo de apunte, conviene no olvidar que el juego con los tres narradores (de personalidad y gustos perfectamente diferenciados) le permite también a Cervantes encarar, desde la práctica de la escritura, el problema teórico de los tres estilos; o le permite plantear, a nueva luz, el viejo debate sobre los problemas éticos de la ficción, anticipando una respuesta que llama la atención por su modernidad: la de responsabilizar totalmente al lector del uso que éste hiciera de la ficción. Morisco y segundo autor ejemplifican muy bien esto último.

77.- Ed. A. Zamora Vicente, Madrid, 1978, pp. 154-155.

78.- *Las fronteras de la poesía en prosa*, en *EdO*, III (1984), p. 92.

79.- Cfr. B. W. Wardropper, "Don Quijote": *Story or History ?*, art. cit., pp. 1-11.

Cervantes, con el *Quijote*, pone en pie una fórmula narrativa que responde a su despierta conciencia de las insuficiencias tanto de la *épica*, como de la *historia*, para "imitar" la fluencia de la realidad<sup>80</sup>. La insatisfacción de Don Quijote frente a la realidad histórica de Sancho (*Q*, II, 3) se resuelve mediante la supresión de la misma y la sustitución de ésta por otra de dimensiones poéticas. Pero a Cervantes tal actitud no le sirve. Es cierto que los *castillos* de don Quijote no son tales ; pero no es menos cierto que, en otro sentido, tampoco los *castillos* de Sancho (a la vista del de los duques) lo son.

Alberti, Leonardo da Vinci, Palladio y, sobre todo, Viator con su obra teórica *De artificiali perspectiva*<sup>81</sup>, han familiarizado al hombre del Renacimiento con la idea, tan moderna todavía en Ortéga, de que no hay 'una' realidad, sino que, ante un objeto, hay tantas realidades como espectadores que, en su imaginación, lo recrean cada uno de forma diferente. En *El arte y la ilusión*, Gombrich muestra, con múltiples ejemplos, que desde el Renacimiento la participación subjetiva —cultural, fisiológica y psicológica— del espectador y de su modo de percepción forman parte integrante de cualquier objeto estético. Para un hombre del Renacimiento, al filo ya del Barroco, la realidad es poliédrica y perspectivista, y los viejos géneros trazados por la preceptiva clasicista no resultaban ya hábiles para dar cuenta de ella. Se multiplican, por ello, los experimentos en todas las artes y disciplinas, para lograr nuevas fórmulas que sean capaces de dar cuenta de una realidad que se siente como una realidad problemática.

En literatura, la consecuencia más relevante que se produce, como resultado del intento de estar a la altura de una realidad que se siente equívoca y problemática, es el nacimiento de esa fórmula narrativa nueva, que Cervantes pone en pie en el *Quijote* ; una fórmula que se caracteriza por un *sincretismo* del que emerge un *mundo* cuya calidad depende tanto de la mirada plana de Sancho, cuanto de la visión deformadora de don Quijote, y que es capaz de asumir, a pesar de su mutua contradicción, ambas perspectivas. Fórmula que se caracteriza también por un *sincretismo* del que surge un *discurso* polifónico en el que caben todo tipo de voces.

Desde este punto de vista, el *Quijote* —y esto se ha dicho ya muchas veces— es *la novelización de un problema epistemológico de alta repercusión en el pensamiento de la época*, el problema de la naturaleza de la realidad. Pero no debemos olvidar que tal novelización se construye, esencialmente, sobre la apoyatura de esa enunciación plural a la que me estoy refiriendo ; y que tal enunciación no sólo integra tres perspectivas ópticas, sino que, sobre todo, integra tres diferentes actitudes estéticas, tres gustos literarios diversos, con lo que el *Quijote* es también —y esto también hay que ponerlo de relieve— *la novelización de un debate estético*.

\*

---

80.- Véase Alberto Sánchez, *Historia y poesía en el "Quijote"*, art. cit., pp. 157 y ss. Aunque es preciso decir que Alberto Sánchez, en su trabajo, no tiene suficientemente en cuenta el contexto y el emisor de las citas de que hace uso en su estudio.

81.- *De artificiali perspectiva*, Toul, 1505.

BLASCO, Javier. *La compartida responsabilidad de la "escritura desatada" del "Quijote"*. En *Crítica* (Toulouse), 46, 1989, pp. 41-62.

**Resumen.** Con el planteamiento de las posibles diferencias entre "prosa poética" y "prosa historial" ; con la preocupación por hallar una forma narrativa, diferente de la épica canónica y a la vez concorde con las exigencias fundamentales de la preceptiva clásica ; con la búsqueda de un tipo de discurso capaz de integrar toda una pluralidad de voces y de géneros, el *Quijote* se convierte en la novelización de los más importantes núcleos del gran debate abierto, en la segunda mitad del siglo XVI, por los comentaristas de la *Poética* aristotélica. Las voces de estos últimos —sobre todo, a través de la pluma de El Pinciano— resuenan en muchas de las palabras del canónigo o del cura. Cervantes, sin embargo, no se pliega, sumiso, a las posturas por aquellos defendidas. Frente a las opiniones teóricas de su canónigo, él pone en práctica un discurso, que quiere ser la suma de las tres posibilidades narrativas que había erigido su época (la fórmula guevariana, la parodia de la epopeya y la novela griega de aventuras) como superación de desprestigiadas formas de ficción medieval. Elemento clave para lograr un discurso funcional y coherente, a partir del sincretismo de las tres opciones mencionadas, resulta el juego de la enunciación, que el autor pone en manos de tres narradores, dibujando en ellos, no sólo tres personalidades muy diferentes, sino también tres gustos literarios perfectamente diferenciados.

**Résumé.** Problème des différences qui existent entre "prose poétique" et "prosa historial" ; souci de trouver une forme narrative à la fois différente des modèles épiques et répondant aux exigences fondamentales de la poétique classique ; recherche d'un type de discours capable d'intégrer tout un ensemble de voix et de genres : le *Quichotte* peut être lu comme la "mise en roman" des débats qu'autour de ces trois thèmes ouvrent, dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les commentateurs d'Aristote. C'est leur voix que l'on entend —surtout à travers les écrits du Pinciano— dans nombre des déclarations du chanoine ou du curé. Mais Cervantes n'est pas prisonnier de leurs perspectives particulières. Face aux énoncés théoriques du chanoine, il met en œuvre un discours qui veut être la résultante des trois options narratives (la formule guévrienne, la parodie de l'épopée, le roman byzantin) que son époque avait inventées pour dépasser les formes obsolètes de la fiction médiévale. Aussi, pour parvenir à un discours fonctionnel et cohérent où puisse s'articuler la synthèse des trois options considérées, accorde-t-il une importance toute particulière au jeu de l'énonciation : celle-ci est confiée à trois narrateurs, qui ont des personnalités fort différentes et, également, des goûts littéraires parfaitement différenciés.

**Summary.** An assessment of the difference between "poetic prose" and "*prosa historial*", with an eye to defining a narrative form differing from epic models, and at the same time ministering to the fundamental requirements of classical poetics ; a quest for a type of discourse integrating various voices and genres : *Don Quixote* can be read as a fictionalization of the main points of the vast debate started in the course of the second half of the XVI<sup>th</sup> century by the commentators of Aristotle. We can hear echoes of that debate —particularly in the writings of El Pinciano— in many a statement made by canon or vicar. But Cervantes is not confined to their views. In front of the opinions of the canon, he uses a discourse which claims to be the sum of the three narrative modes invented in his days in order to supersede the obsolete forms of Medieval fiction : the "guevarian" type, the mock-heroic and the Byzantine novel. So the most useful means of achieving a consistent and functional discourse, which might integrate the three varieties just mentioned, is to give particular attention to enunciative strategies, which role the author entrusts into the hands of three narrators with not only original personalities but also widely different literary tastes.

**Palabras clave.** Cervantes. *Quijote*. Narrador. Preceptiva.