JOSÉ MARÍA PAZ GAGO

SEMIÓTICA DEL QUIJOTE
Teoría y práctica de la ficción narrativa

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

Menard -recuerdo- declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.

(Jorge Luis Borges,
"Pierre Menard, autor del *Quijote*")*

* Obras Completas, T. 1, Barcelona:Emecé, 1989:445.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

ÍNDICE

PREFACIO
La Semiótica Narrativa como método crítico, 9

1. INTRODUCCIÓN
Teoría y práctica de la novela moderna, 15.
1.1. Contexto y bases de la teoría literaria expuesta en el *Quijote*, 18 - 1.2. La teoría de la mímesis, 20 - 1.3. La mímesis moderna, 22 - 1.4. El principio de verosimilitud como principio realista: la fición verosímil, 25 - 1.5. Dimensión semiótica de la teoría realista de la novela, 29.

2. UMBRAL
La convención paratextual de lectura, 31.
2.1. Los títulos, 35 - 2.2. Epígrafes internos, 38 - 2.3. Las dedicatorias, 43 - 2.4. El paratexto editorial, 45 - 2.5. Preliminares, 48 - 2.6. Los prólogos, 50.

3. NARRACIÓN
Narradores y narratarios, 55.
3.1. El Cervantismo y los autores ficticios, 57 - 3.2. El narrador extradiegético-heterodiegético, 63 - 3.3. Narradores intradiegéticos y niveles narrativos, 68 - 3.4. El sistema narratorial de la Segunda Parte, 77 - 3.5. Narración y descripción, 81 - 3.5.1. Descripción referencial, 82 - 3.5.2. La descripción creativa: parodia de la descripción ornamental, 86.

4. DIALOGÍA
Pluralidad de voces y de discursos, 89.
4.1. El realismo de los diálogos, 92 - 4.2. Polifonía y poliglosia: pluralidad de voces y de lenguajes, 96 - 4.2.1. El habla rústica: el sociolecto de Sancho, 97 - 4.2.2. El habla culta: el sociolecto de don Quijote, 100 - 4.3. Tipos de discurso, 103.

5. FICCIÓN
Mecanismo referencial y universos ficcionales, 107.
5.1. Una teoría de la ficción narrativa: los mundos ficcionales, 110 - 5.1.1. Mundos ficcionales, 112 - 5.1.2. Tipología, 114 - 5.1.3. Los mundos ficcionales en el *Quijote*, 116 - 5.2. Ficción realista y ficción maravillosa caballeresca, 118 - 5.2.1. La ficción caballeresca, 122 - 5.2.2. El predominio de la ficción realista en el *Quijote* de 1615, 129 - 5.3. Ficción realista y ficciones maravillosas sentimentales, 131 - 5.3.1. Ficciones sentimentales, 132 - 5.3.2. La ficción italianizantes, 135 - 5.3.3. Ficciones históricas: relatos de moriscos y cautivos, 137 - 5.3.4. La ficción pastoril, 140 - 5.4. La ficción fingida, 144 - 5.5. La ficción falsa, 153 - 5.6. Naturaleza existencial de los seres ficcionales: de don Quijote a Dulcinea, 158 - 5.7. Hacia nuevos tipos de ficción: la ficción fantástica, 167.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

6. ESTRUCTURACIÓN
La configuración de la intriga, 173.
6.1. La secuencia simple de las aventuras caballerescas (El primer bloque narrativo del Quijote de 1605), 179 - 6.2. La secuencia compleja de las historias sentimentales (El segundo bloque narrativo de la Primera Parte), 182 - 6.2.1. Las historias sentimentales, 182 - 6.2.2. *El Curioso impertinente*, 184 - 6.2.3. El relato del cautivo, 185 - 6.3. La unidad estructural del *Quijote* de 1605, 187 - 6.4. Secuencias simples incompletas (El primer bloque narrativo del *Quijote* de 1615), 190 - 6.5. Las aventuras fingidas (El segundo bloque narrativodel *Quijote* de 1615), 193 - 6.6. El tercer bloque narrativo del *Quijote* de 1615, 195 - 6.7. La macrosecuencia de la historia sentimental, 198.

7. CRONOTOPÍA
El tiempo y el espacio de la ficción, 201.
7.1. Velocidad y ritmo del relato, 204 - 7.1.1. El ritmo narrativo normal, 205 - 7.1.2. El cronotopo configurante de la novela, 207 - 7.2. La noche más larga: reducción de la velocidad narrativa, 213 - 7.3. El camino de Zaragoza, cronotopo configurante del *Quijote* de 1615, 216 - 7.4. La simultaneidad temporal: don Quijote en el Palacio de los Duques, 220 - 7.5. La aceleración del tiempo y del desenlace, 224 - 7.6. Ficcionalidad realista y maravillosa de las coordenadas espacio-temporales, 226.

8. METATEXTOS
El *Quijote* y la crítica, 233
8.1. El enigma metatextual: el pensamiento de Cervantes en el *Quijote*, 237 - 8.1.1. Erasmismo, 238 - 8.1.2. El judaísmo de Cervantes, 240 - 8.2. El delirio metatextual, 244 - 8.3. La nuevas perspectivas críticas: de la Narratología al Psicoanálisis, 247 .

EPÍLOGO
Por un nuevo Cervantismo, 253

BIBLIOGRAFÍA

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

A Dulcinea, criatura fantástica

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

PREFACIO

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

Al afirmar que el *Quijote* es la primera novela moderna, queremos decir que se trata del primer texto narrativo de ficción realista en prosa, polifónico y de una cierta extensión[1]. Fundamentar y demostrar tal afirmación es el propósito central de este libro, para lo cual hemos recurrido al subdominio que, dentro de la Semiótica General, se ocupa del estudio del texto narrativo, la Semiótica Narrativa.

Apasionado lector de tratados medievales de Lógica, como Cervantes lo fue de toda la literatura de su tiempo y su personaje de libros de caballerías, también en el umbral entre dos siglos, Charles Sanders Peirce (1839-1914) formulaba una nueva teoría lógica a la que él mismo dio el nombre de Semiótica o ciencia de los sistemas de significación. Parafraseando al lógico y matemático de Harvard, podemos definir la Semiótica Narrativa como la disciplina que considera los textos narrativos en tanto que signos (C.P. 1.444). Por signo entendemos una entidad bien definida que representa a otra entidad distinta, en nuestro caso un relato que representa una historia. La ampliación de una concepción restringida de signo (unidad lingüística) a unidades discursivas más extensas estaba ya implícita en la doctrina peirceana donde se afirma que todo un libro podía constituír un signo (C.P. 2.282) y, de hecho, la Semiótica literaria se constituye en una Semiótica Textual.

Frente a la concepción dicotómica consagrada por Saussure para el estudio de los signos en el seno de la vida social, el signo de Peirce es esencialmente terciario pues consiste, en su terminología un tanto arcaizante, en la relación triádica de un representamen con su objeto a través de un interpretante. En el metalenguaje saussureano que se ha generalizado, el texto narrativo en tanto que objeto de la Semiótica sería la asociación del significante o representamen -el relato o materialidad misma del texto verbal- con el objeto o referencia -de naturaleza ficcional- a través de un tercer elemento de carácter mental, la historia significada o conjunto de acciones imaginadas por el enunciador.

En efecto, en el texto narrativo de ficción la historia es representada

---

[1]Esta definición deductiva responde esencialmente al caso paradigmático de la primera novela moderna; los elementos que entran en ella están presentes en uno de los panoramas más abarcadores y completos sobre la definición del género (Bobes Naves 1993:7-58), donde se recogen la de Chevalley -*ficción en prosa de cierta extensión*- junto a otras que retienen el criterio de la extensión (Forster, 1927 y Tomachevski, 1925) (1993:14-15). Muy cercana es la concepción de Riley en su obra sobre la teoría de la novela en Cervantes: *ficción narrativa escrita en prosa*, caracterizada por su extensión frente al cuento o la novela corta (1962 in 1981:10).
Teniendo en cuenta la aportación de Bajtin sobre el carácter polifónico y dialógico del discurso novelístico (1993:25, 49 y ss.), Bobes Naves hace sus propias aproximaciones, de naturaleza esencialmente semiótica, a una definición especialmente adecuada a nuestro propósito: *La novela es un texto narrativo de carácter ficcional, de cierta extensión* (1993:28) o *La novela es una historia literaria en prosa, narrativizada, que inicia un proceso de comunicación a distancia entre el autor y el lector* (1993:38).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

mediante un discurso verbal o relato haciendo referencia a un mundo que no es el universo real sino un mundo ficcional (diégesis) que sirve de marco a la historia y a los personajes que en ella inetrvienen. Ya en los primeros balbuceos de la Semiótica, Jan Mukarovsky exponía en su célebre ensayo sobre *El arte como hecho semiológico* la triple composición de la obra de arte verbal en tanto que signo: la obra-objeto es el significante, el objeto estético el significado y la cosa significada el referente; precisamente el signo literario vendría definido por el valor existencial ficticio del referente (1936 in 1970:392).

Puesto que tanto el significante -la disposición de las acciones funcionales en intriga- como la historia significada y narrada funcionan de la misma forma que en otros tipos de textos como los históricos o periodísticos, la diferencia estriba en el tercer elemento del triángulo semiótico: la especificidad comunicativa de los textos narrativos de ficción consiste en sustituir la referencia al mundo real empírico por la referencia a un mundo imaginario, un mundo de ficción.

La recepción adecuada de una novela como el *Quijote* debe hacerse de acuerdo con la regla semiótica conocida como convención de ficcionalidad narrativa, la cual *exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales* (Villanueva 1991:122-123) y la conexión referencial con el unievrso de la ficción en el que las unidades y estructuras lingüísticas y narrativas encuentran su correlato (cfr. C.P. 2.643).

La ficcionalidad no es una propiedad semántica del texto, sino el resultado del pacto de ficción que se establece entre emisor y receptor en el proceso de comunicación (lectura) literaria, por lo cual es una propiedad que se constituye pragmáticamente (Schmidt 1980:528-529. Villanueva 1991:124), es decir, semióticamente. No podemos olvidar que la de Peirce es una Semiótica pragmáticamente orientada y que el centro de su concepción del signo, el interpretante, es el significado en tanto que *efecto significado por el signo* (Deledalle 1988:c-2), el cual reenvía el significante o representamen al objeto o referencia; como afirma Eco (1992:240), el objeto puede ser imaginario, *un estado de mundo posible*.

Como cualquier texto literario y narrativo, el *Quijote* constituye un fenómeno semiósico, como elemento intersubjetivo desencadenante de un proceso semiótico de significación y de comunicación externo e interno, social y estético (Bobes 1993:28 y ss.). La Semiótica del *Quijote* que aquí pretendemos exponer no es más que el discurso teórico-crítico (Eco 1992:240-241) sobre la novela cervantina, en tanto que texto generador de ese proceso de comunicación estética unilateral.

Dentro de la Semiótica literaria, las aportaciones más relevantes al análisis de los textos narrativos provienen de la Narratología, surgida en la segunda mitad de los años sesenta con la pretensión de explicar los mecanismos estructurales y funcionales internos del relato a partir de los modelos lingüísticos entonces en vigor. Si esa primera Narratología está limitada por su formalismo e inmanentismo intrínsecos, como reconocen sus propios

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

fundadores (Genette 1983:7-8), la integración de teorías críticas como la Poética de la ficción o la Poética sociológica de Bajtin han permitido constituir una Semiótica Narrativa mucho más abarcadora y satisfactoria en sus resultados hermenéuticos.

Nuestra concepción globalizadora de la Semiótica Narrativa nos permite poner en contacto conceptos operativos de diferentes orígenes. Así, por ejemplo, son aspectos complementarios del mismo fenómeno, desde nuestra perspectiva, las nociones de mundo ficcional (Poética de la ficción), cronotopo (Poética sociológica bajtiniana) y diégesis (Narratología estructuralista) que Genette (1972:13) define como el universo espacio-temporal construido por el relato. Aunque algunas concepciones del Círculo de Bajtin son profundamente antiformalistas y, por ejemplo, la noción de dialogía parece a algunos teóricos difícil de incorporar a otras posiciones críticas (Zavala 1989:95), lo cierto es que el insigne crítico ruso expone sus ideas en un contexto explícitamente semiótico. En este sentido, Mitterand (1990:89) ha realizado un intento muy coherente de ampliación del concepto bajtiniano de cronotopo para integrarlo en la Semiótica narrativa[2]; su propuesta de semiotización del cronotopo para hacer de él un elemento funcional del relato, en interrelación con los otros componentes del programa narrativo (1990:102), ha sido muy útil para nuestro trabajo.

Nuestra perspectiva tiene un punto de partida esencialmente formalista, pero tratamos de superar una inmanencia estéril mediante las aportaciones de signo pragmático, contextual y social. Es esta Semiótica postestructuralista, flexible y liberada de dogmas tecnicistas, de terminologías crípticas o de etiquetas escolasticistas la que nos ha abierto un campo metodológico amplio y diverso para analizar, describir e interpretar con el rigor y la amplitud de miras que exigía la primera y, sin duda, la más trascendental de las novelas modernas. En efecto, los instrumentos teóricos y analíticos aportados por esta perspectiva ampliada y globalizante permiten abordar los aspectos del *Quijote* menos tratados por el cervantismo tradicional, como su estructuración narrativa y dialógica, su funcionamiento ficcional o las instancias responsables de la narración de la historia que Cervantes pretendió contarnos.

Una última advertencia metodológica: en todo momento recurriremos al texto objeto de nuestro estudio, por lo que serán continuas y abundantísimas las citas textuales del *Quijote* que ilustran los diferentes aspectos teóricos y prácticos abordados a lo largo de estas páginas[3].

---

[2] Lo que Mitterand intenta hacer es *réfléchir aux développements ou aux prolongements qui permettraient au chronotope bakhtinien de s'intégrer plus rigoureusement à la sémiotique narrative, comme le souhaitait Bakhtine lui-même* (1990:89).

[3] En el último capítulo nos referiremos al gravísimo problema que supone el hecho de no contar todavía con un texto crítico definitivo del *Quijote*. La edición que hemos utilizado es la preparada por Luis Andrés Murillo (Madrid:Castalia, 2 vols., 3ª ed. 1984), cuyas valiosas notas nos han sido de gran utilidad. Otras ediciones que hemos tenido en cuenta se citan al final de este epígrafe.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

El *Quijote* constituye un relato de extraordinaria complejidad, riqueza y modernidad. Además de inaugurar el sistema referencial a un universo realista, el narrador exterior de la novela manipula con una destreza técnica inusitada los procedimientos narratológicos y ficcionales que serán imitados y explotados, subvertidos o recreados a lo largo de estos cuatro siglos de historia del género.

Narrador y niveles narrativos, el tiempo y el espacio, la configuración de la intriga o los diálogos, la diversidad de mundos ficcionales,... todo es sometido a una elaboración consciente, reflexiva y precursora de modo que se halla aquí prefigurada la novela clásica y barroca, tradicional o experimental, moderna y postmoderna, las formas narrativas del pasado, del presente y del futuro.

Como es bien sabido, Cervantes explota un mecanismo paródico de forma que su novela es el resultado de la transformación de una clase textual precedente, la novela de caballerías, que es parodiada con la distancia crítica -cómica e irónica- que tanto fascinó a los románticos. En su tiempo y hoy en día el *Quijote* debe ser leído como una síntesis pluritextual más que bitextual (Hutcheon 1978:469), teniendo en cuenta los textos caballerescos, pastoriles o sentimentales, la alta retórica o el habla rústica,... que son reestructurados ficcional y narrativamente para configurar una nueva clase genérica, nueva y revolucionaria en el contexto neoaristotélico en que surge, que pervivirá seguramente más allá de nuestros días[4].

Este libro debe mucho a algunos colegas y amigos a los que quiero hacer explícito mi reconocimiento: cuando comencé a redactarlo, en la Universidad Nacional de Costa de Marfil, conté con la ayuda inestimable de Serge Gaulupeau, de l'École Normale Supérieure de Abidjan, y de Guy Larroux, de la Universidad de Toulouse-Le Mirail. Buena parte de su contenido fue también leído y comentado por Félix Martínez Bonati, de Columbia University de Nueva York, a quien debo muchas sugerencias, así como a Darío Villanueva, de la Universidad de Santiago de Compostela, y a José María Pozuelo, de la Universidad de Murcia. El magisterio de la Profesora Carmen Bobes Naves, de la Universidad de Oviedo, y del Profesor Juan Bautista Avalle-Arce, de la Universidad de California en Santa Bárbara, donde realicé una provechosa e inolvidable estancia, no han dejado de acompañarme en todo el proceso de elaboración de este trabajo. Por último, en la Universidad de La Coruña, he

---

[4]En sus imprescindibles trabajos sobre la parodia (1978, 1980 y 1985), Hutcheon se refiere al *Quijote* cuando pone de manifiesto cómo la parodia moderna es un factor decisivo de aceleración de la historia y de las formas literarias y, en este caso, del nacimiento de la novela: *Les formes évoluent dans le temps; de nouvelles synthèses apparaissent pour générer de nouvelles formes. Des parodistes comme Cervantès hâtent simplement cette procédure: du roman de chevalerie et de préoccupations nouvelles pour la réalité quotidienne, naît don Quichotte, et le roman tel que nous le connaissons aujourd'hui* (1978:474).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

contado con la colaboración paciente y generosa de José Angel Fernández Roca a quien agradezco sinceramente su cuidada revisión del texto.

Aunque todos han sido enteramente revisados y reescritos íntegramente, algunos capítulos tienen su origen en artículos y comunicaciones publicadas en revistas y Actas de Congresos:

(1989a), "El *Quijote*: Narratología", *Anthropos*, 100:43-48.

(1989b), "El enigma metatextual. Sobre el pensamiento de Cervantes en el *Quijote*", *Suplementos de Anthropos*, 17:202-207.

(1989c), "El mecanismo ficcional del *Quijote*: Ficción realista y ficción maravillosa", *Anales Cervantinos*, 27:21-43.

(1991) "El *Quijote* y la crítica. Por un nuevo cervantismo", *I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Almagro:Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa.

(1992a), "Diálogo y dialogismo en el *Quijote*", *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona:Anthropos, 147-150.

(1992b), "Texto y paratexto en el *Quijote*", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, García Martín, M. *et al*. eds., Salamanco:Ediciones de la Universidad de Salamanca, 761-768.

ABREVIATURAS Y EDICIONES UTILIZADAS:

AC: Anales Cervantinos (CSIC, Madrid).

AdG: *Amadís de Gaula*, Cacho Blecua, J. M. ed., Madrid: Cátedra, 1987.

BHS: *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool).

C.A.I.H.: *Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.

C.I.A.C.: *Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* .

C.I.S.H.: *Congreso Internacional Semiótica e Hispanismo* (Actas), 2 vols., Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid:CSIC, 1984.

C.P.: Peirce, Ch. S. (1931-1958), *Collected Papers*, 1931, vols. I-VIII, Hartshorne, C., Weiss, P. y Burks, A. W. eds., Cambridge (Mass.):Harvard University Press.

DQ: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 3 vols., Murillo, L. A. ed., Madrid:Castalia, 1984, 3ª ed.*.

Hemos tenido en cuenta también las ediciones de Avalle-Arce, J. B. (Madrid:Alhambra, 1979 y 1983), Allen, J. J. (Madrid:Cátedra, 6ª ed. 1984) y Riquer, M. de (Barcelona:Planeta, 2ª ed. 1967).

OF: *Orlando Furioso*. Ludovico Ariosto, Madrid:Editora Nacional, 1984.

MLN: *Modern Language Notes* (The Johns Hopkins U. P., Baltimore).

---

* Las referencias en el texto corresponden al número de tomo, capítulo y página.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

P.: *Poética* de Aristóteles, García Yebra, V. ed., Madrid:Gredos, 1974.
eds. fr.: *Aristote. Poétique* , Hardy, M. J. ed., Paris:Les Belles Lettres, 1932, 7ª ed. 1977.
Poétique, Dupont-Roc, R. y Lallot, J. eds., Paris:Seuil, 1980.
PhAP: *Philosophia Antigua Poética*, 1596. 3 vols., Carballo Picazo, A. ed., Madrid: CSIC, 1953, 2ª ed. 1973.
P.M.L.A.: *Publications of the Modern Language Association of America*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www. Rodopi.nl

1. INTRODUCCIÓN
Teoría y práctica de la novela moderna

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

A lo largo del texto del *Quijote* encontramos toda una teoría literaria de trascendencia y alcance extraordinarios. Es evidente que Cervantes no escribió ni pretendió escribir un tratado teórico, sino que se limitó a diseminar, a lo largo del millar de páginas que ocupa su relato, una serie de ideas y de opiniones manifestadas por el narrador o los personajes, dando de este modo a su novela una de los rasgos definitorios de la literatura moderna, su carácter metaliterario, es decir, su capacidad de reflexionar sobre ella misma.

El escritor no tuvo en ningún momento la pretensión de constituír un corpus doctrinal sistemático y exhaustivo como pone de relieve la forma dispersa y el contexto ficcional e incluso paródico en que expone sus ideas estéticas. Ello no significa que esas ideas sean confusas o contradictorias; hay ambigüedad y ambivalencia, pero ambas son buscadas intencionadamente, pues Cervantes juega con la praxis narrativa y con la reflexión metaliteraria sin descubrir su juego, buscando en todo momento la cooperación del lector inteligente. La ambivalencia y la contradicción son intencionales porque procede como creador que es de un texto ficcional, poniendo en boca de su protagonista y de sus interlocutores más o menos competentes la discusión de los dogmas preceptivistas de su tiempo que conoce y maneja para afirmarlos o subvertirlos y para sugerir y experimentar sus propias concepciones.

No deja de hacer unas cuantas afirmaciones importantes sobre la naturaleza de la ficción narrativa, a las que nos referiremos por extenso, en los intercambios conversacionales o en los discursos digresivos de don Quijote o de algunos personajes dotados de cierta autoridad, como el canónigo de Toledo, el cura o el bachiller Sansón Carrasco, pero en ningún caso debemos considerar a esos seres ficcionales como portavoces de la supuesta teoría personal de Cervantes (cfr. Forcione 1970:91, Riley 1986 in 1990:91).

La misma forma de exposición de estas ideas dispersas y voluntariamente asistemáticas manifiesta el principio dialógico que caracteriza a la novela moderna, pues, al expresarlas, los personajes cervantinos intervienen de acuerdo *con su personalidad peculiar, con su formación, su cultura*, sus preocupaciones y prejuicios intelectuales o sociales, plasmando un proceder respecto a los problemas estéticos y literarios que Canavaggio (1958:16 y 18) no duda en calificar de *dialéctico*. Sana dialéctica de anti-preceptivismo autoritario en virtud de la cual *los puntos de vista más antagónicos, en vez de*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

contradecirse, se enfrentan y completan para una mejor comprensión del problema.

En el tema que más nos interesa, la teoría de la novela, es decir, sus reflexiones sobre la ficción narrativa realista, Cervantes enuncia una serie de ideas y principios que están bien presentes en la Poética post-renacentista, pero los expone y aplica de forma tan revolucionaria que no sólo constituirán los cimientos de una teoría válida de la novela moderna, sino también de sus desarrollos posteriores.

En la vanguardia de la especulación estética, a partir de bases aristotélicas corrientes en su época, y sobre todo de la praxis creativa, el escritor está abriendo caminos de una novedad y de una audacia inusitadas. Independientemente de sus juicios sobre teatro y poesía, no se da el desfase entre su teoría y su práctica creativa narrativas, pues ambas manifiestan la misma *extraordinaria modernidad* a la que se refiere Segre (1976). Esta modernidad resulta de una reinterpretación innovadora de la *Poética* aristotélica para integrar en ella una clase genérica hasta entonces ausente, la novela.

1. 1. CONTEXTO Y BASES DE LA TEORIA LITERARIA EXPUESTA EN EL *QUIJOTE*

Cervantes concibe su obra maestra en el umbral entre los siglos XVI y XVII, el momento de culminación de la Teoría literaria clasicista y de constitución de la teoría moderna europea. El Renacimiento ha redescubierto los textos teóricos fundamentales de la Antigüedad clásica que editan, traducen, comentan y enseñan por todo el Continente los preceptistas italianos: la *Poética* de Aristóteles, la *República* y los *Diálogos* de Platón, la *Ars Poetica* de Horacio, la *Epistola ad Pisones*, las *Instituciones* de Quintiliano...

La teoría estética clasicista consiste en una fusión de las Poéticas y Retóricas clásicas, en un conglomerado de Platonismo, Neoaristotelismo y Horacianismo (cfr. Herrick 1946; Riley 1981:17 y 24; García Berrio 1989:19-20), y es en este ambiente sincrético en el que se mueve Cervantes y del que se hacen portavoces los entes de su ficción.

Sobre todos esos ingredientes predomina en su teoría de la prosa narrativa el aristotelismo, tal como era expuesto en las versiones italianas de la *Poética* -las de Robortelli (1548), Castelvetro (1570), Piccolomini (1575) o Escalígero (1581)- y muy especialmente en una versión española dialogada, la *Philosophia Antigua Poetica* (1596) del Pinciano.

Si Cervantes en su novela es, como corresponde al medio ficcional y dialógico que ha elegido, asistemático y polemista en lo que a la Teoría literaria se refiere, en el momento en que escribe el *Quijote* circula por España un tratado sistemático y riguroso, el más completo y valioso del Post-renacimiento europeo, que sin duda conoció y tuvo muy presente en todo momento.

Es hora de proclamar sin complejos el valor de la *Poética* de Alonso López Pinciano, *la más alta creación de la estética literaria del siglo XVI* para Vilanova (1968), *lúcida e inteligente* para Riley, que Menéndez y Pelayo saludó

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

como la única preceptiva literaria completa que produjo la España contemporánea de Cervantes (1940,II:223). Y lo hacemos aquí, casi cuarenta años después de que Canavaggio (1958:23) -en un magistral trabajo de investigación dedicado a los estrechos contactos entre esta preceptiva en castellano y la estética cervantina- mostrase su disgusto porque no había sido suficientemente destacada la trascendencia de su aparición en el panorama literario español, diez años antes de la publicación del *Quijote*.

Sin embargo, lo mejor del cervantismo tradicional ha dedicado otra de sus inacabables polémicas a la posibilidad real de esa influencia de la obra del Pinciano en las ideas estéticas expuestas por Cervantes, tema clásico tratado con mayor o menor acierto por Clemencín, de Lollis, Bonilla, Toffanin, Castro, Atkinson, Amezúa, Canavaggio, Riley...

El problema surge cuando el crítico o el historiador literario, siguiendo criterios manidos, convierte un fenómeno natural de intertextualidad teórica en un fenómeno *hidráulico*, es decir, abordándolo como problema de las fuentes -más o menos directas y más o menos determinantes- de las ideas literarias de Cervantes.

Desde Clemencín, ya en el siglo pasado, cervantistas como Bonilla o Atkinson pusieron de manifiesto algunas huellas textuales evidentes de la doctrina pincianesca en el *Quijote*. Toffanin y los siempre sorprendentes de Lollis y Américo Castro (1925:30) pusieron en duda tal extremo, pues consideraron la *Philosophia Antigua Poetica* como un tratado sin mayor trascendencia, mera copia de las preceptivas italianas que serían las verdaderas fuentes del pensamiento estético cervantino.

Tras un documentado y excelente análisis del tema, Canavaggio concluye otorgando *al Pinciano un lugar preferente entre las posibles fuentes de la estética literaria del Quijote* (1958:107), en línea con la opinión de Menéndez y Pelayo, para quien el único preceptista de nuestro siglo XVI estaba entre las lecturas predilectas de Cervantes. Pero Riley, por su parte, pone en duda todos los argumentos textuales y estéticos (1981:18 y ss.), exigiendo la demostración de lo indemostrable. Aunque se declara impresionado por las correspondencias que Canavaggio pone de relieve, su muy británico empiricismo le lleva a afirmar que se trata de meras probabilidades, *que nadie ha establecido aún esa fuente con absoluta certeza* y a pedir *pruebas más persuasivas* y ciertas. A Riley le preocupa que se minusvaloren las influencias de los preceptistas italianos pero no duda en poner en entredicho la función de la obra teórica española, porque no se citan pasajes extensos de ella en la novela (?), y por esa razón insiste en exigir que se aporten *demostraciones palpables* de que Cervantes *hubiera leído* al Pinciano, a Platón o a Luciano.

Hay un fenómeno evidente de intertextualidad doctrinal y de metatextualidad: las ideas de la comunidad intelectual y erudita de la época están en el ambiente, son compartidas y discutidas por humanistas, preceptistas y escritores, y eso es más que suficiente para que los impregnen a todos ellos. La vanguardia del momento es lógicamente italiana y lo que interesa es que en España Alonso López Pinciano redacta un tratado aristotélico que no sólo asume sino que en muchos aspectos supera las preceptivas llegadas de Italia.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

El Pinciano, al redactar su obra, tiene presentes la mayor parte de las preceptivas italianas, además de la fuente de todas ellas, la *Poética* de Aristóteles cuyo texto conocía perfectamente (cfr. PhAP II:7), de modo que -como señala Canavaggio (1958:24)- realiza *un verdadero compendio de preceptiva*, más completo, claro y metódico que los de sus predecesores cuyas limitaciones se permite poner de relieve (PhAP I:9-10). Su *Poética* constituye, pues, una excelente síntesis de la teoría neoaristotélica acumulada hasta finales del siglo XVI, quizás el tratado más riguroso y extenso de la época, cuyos contenidos -aborda la comedia y otros géneros menores como la propia novela- y la misma forma dialógica y dialéctica de exposición revelan su sorprendente modernidad.

No es difícil suponer -sin necesidad de pruebas notariales que no tienen ninguna razón de ser- que ese tratado fuese utilizado por Cervantes, lector de todo aquello que tocaba al centro de sus intereses, la literatura en sus aspectos tanto creativos como estético-teóricos, como demuestra palpablemente el protagonista del texto que pretendemos estudiar aquí[1]. Riley reconoce la existencia de influencias directas y de coincidencias interesantes, concluyendo que la lectura del libro de Alonso Pinciano fu decisiva para las ideas teóricas que Cervantes expone en el *Quijote*, pero frustra la trascendencia de conclusión tan evidente al afirmar que se trata de *meras sospechas, no susceptibles de pruebas* (1981:26-27). Lo que le preocupa es obtener pruebas materiales del acto empírico de lectura, del momento preciso en que Cervantes estaba leyendo en su habitación de trabajo al Pinciano, a Cascales o a los tratadistas italianos, por eso se pierde en un mar de dudas -*Parece que no hay forma de saber si Cervantes leyó primero a Tasso o a El Pinciano* (1981:32)- y matiza hábilmente sus primeras conclusiones: *Debió de haber leído por lo menos a alguno de ellos* (1990:86).

Lo importante es que Cervantes conocía bien la teoría neoaristotélica difundida por los preceptistas italianos y expuesta inmejorable y ampliadamente en una preceptiva redactada en castellano en los años en que trabajaba sobre el texto de su novela definitiva. Esas bases le permitieron realizar la primera lectura moderna de la *Poética*, fruto de la cual surge un núcleo teórico de gran consistencia que el escritor supo plasmar en su relato, de modo que el *Quijote* no sólo es la primera novela moderna sino que contiene, además, la primera teorización sobre ella.

1.2. LA TEORIA DE LA MIMESIS

---

[1]Sin duda leyó otros muchos tratados, pero desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros ningún video doméstico -permítaseme la broma- con Cervantes trabajando en su biblioteca, que ni siquiera sabemos si tuvo. Imagino mal a un enemigo declarado de la pedantería y la afectación erudita -como recuerda el propio Riley- citando el origen de las ideas teóricas de sus personajes.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Esta aportación trascendental de Cervantes consiste en haber hecho del principio nuclear de la estética clásica, la teoría de la mímesis verosímil, el principio central de la estética moderna, convirtiendo la verosimilitud en fundamento teórico del realismo narrativo, que sólo se hará explícito dos siglos más tarde.

Es esa su mayor originalidad como teórico y como creador, haber desarrollado una teoría de la ficción narrativa en la que, superando la Poética clasicista de su tiempo que en todo momento tiene en cuenta, pudo sentar *las bases de la novela moderna* (Forcione 1970; Riley 1973:310 y ss., 1990:84). Cervantes mantiene, efectivamente, un diálogo con el neoaristotelismo, como sostiene Forcione, y sus personajes discuten los principios fundamentales expuestos por el Estagirita como la teoría de la mímesis y la verosimilitud; es en esa discusión donde se encuentra el fundamento teórico de su propia creación narrativa que, a nuestro parecer, no es antiaristotélica, sino consecuencia de la reformulación de los principios aristotélicos.

Tanto para Platón como para Aristóteles -los dos fundamentos de la teoría clasicista- la Poética es el arte verbal de la mímesis, pues las bellas artes son imitaciones que nos placen por contener una representación verdadera de la realidad. En virtud de la mímesis verosímil, se puede representar el mundo real construyendo una ficción, un mundo ficcional en todo semejante a él. De este modo, la ficcionalidad mimética puede interpretarse como ficcionalidad realista, como construcción de modelos hipotéticos que producen la sensación de realidad (cfr. García Berrio 1989:16 y ss.).

Prudentemente situados en la perspectiva neoaristotélica que constituye -como acabamos de ver- el contexto teórico-literario de Cervantes y de su época, y mucho más enraizados en ella que el propio Cervantes, los cervantistas se han resistido a admitir abiertamente la interpretación de la mímesis verosímil como ficción realista que habría hecho en la teoría y en la práctica el autor del *Quijote*[2]. De acuerdo con la concepción generalizada de que la mímesis aristotélica es una característica general de la obra literaria y el realismo un modo particular de representación vinculado a un contexto epocal y de escuela, el realismo burgués de los siglos XVIII y XIX (Bruck 1982:190), la identificación de ambas nociones sería una inconcebible, una idea totalmente ajena al momento y al ambiente de nuestros siglos áureos. Buena parte del cervantismo no parece haberse dado cuenta de que es ésa la gran operación teórica y creativa de Cervantes, su aportación más revolucionaria: hacer bascular toda la estética clásica reformulando su principio fundamental en la clave de lo que va a ser la estética realista de la modernidad.

---

[2] En su magnífico estudio sobre la doctrina aristotélica en el *Persiles*, Forcione (1970:46) señala cómo la interpretación neoaristotélica de la mímesis es de tendencia realista e incluso naturalista, orientada no hacia la verdad poética abstracta, sino hacia la verdad objetiva y externa; pero tal interpretación tendría un resultado negativo pues las teorías renacentistas sobre la mímesis se quedarían en una mera teoría del reflejo de la realidad. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la mímesis verosímil no es un calco de la realidad sino una representación ficcional de ella.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

En un texto divulgativo, pero de especial valor como síntesis de una larga y profunda reflexión cervantina, Riley sostiene que Cervantes opone la ficción maravillosa de las novelas de caballerías (*romance*) a *otra clase de ficción*, la ficción realista propia de su novela y de la novela realista moderna (*novel*), pero niega rotundamente que esa idea de realismo moderno se corresponda con la idea de la verosimilitud (1990:84 y 87). Reivindicando precisamente a Auerbach, quien dedica un luminoso trabajo al *Quijote* en su reflexión sobre la mímesis como representación de la realidad en la literatura (1946), Darío Villanueva ha demostrado últimamente la identificación de la mímesis clásica con un concepto general y generalizado de realismo en tanto que *constante mimética del arte que mira y reproduce creativamente la realidad* (Villanueva 1992:20-25. Lázaro Carreter 1976:121-142).

La prosa narrativa busca su lugar en la Poética, que Cervantes contribuye decisivamente a reformular y ampliar para acoger en su seno las nuevas producciones textuales como la futura novela, sin contradecir explícitamente las bases sentadas por sus fundadores como el principio de la mímesis.

Mientras que Platón considera un modo de enunciación no mimético, el diegético o narrativo, en el que las acciones no son imitadas sino narradas, Aristóteles lo tiene por igualmente mimético, distinguiendo entre el modo dramático, basado en imitación directa, y el modo narrativo propio de la épica, que se basa en lo que llama imitación diegética. Al admitir esta imitación narrativa, Aristóteles ampliaba considerablemente el contenido nocional de la mímesis restringida de Platón, para quien se trataba de una mera copia o calco exacto de la realidad, por lo que sólo admitía la mímesis como reproducción de las palabras de los personajes en los diálogos dramáticos.

Los preceptistas italianos, cuyos comentarios son audaces e inteligentes, ya integraban en la épica las novelas bizantinas y los libros caballerescos, afirmando la posibilidad de escribir poesía en prosa (Tasso). El Pinciano, por su parte, acoge los relatos greco-bizantinos definiéndolos como especies híbridas derivadas de la épica, pero escritos en prosa. Es sorprendente la modernidad del criterio estrictamente realista que apunta para justificar el uso de la prosa: sería poco verosímil utilizar el metro, ya que en el mundo real imitado los personajes no hablan en verso (PhAP III:107 y 165). Es evidente que El Pinciano identifica la verosimilitud con el mecanismo realista cuando opina que es un disparate escribir las fábulas en verso, puesto que la imitación se basa en la verosimilitud y resulta del todo inverosímil hablar *en metro*, como sentencia su interlocutor Fadrique: *los metros repugnan a la imitación* (PhAP I:206-207). Mientras que la épica se funda en la verdad, estas novelas son derivaciones de ella, pero fundadas en pura ficción (PhAP III:165 y ss.).

Son ideas discutidas en la época -aparentemente respetuosas con el sistema aristotélico- que Cervantes utiliza para sus propósitos poniendo en boca de uno de sus más autorizados personajes, el Canónigo de Toledo, la aseveración según la cual *la épica puede escrebirse en prosa como en verso* (DQ I,47:567). El Canónigo está tratando de legitimar la narración en prosa de

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

las novelas de caballerías en el caso de que siguiesen el principio de la verosimilitud, y esa aseveración implica una ruptura incuestionable con la *Poética* de Aristóteles según la cual la imitación diegética debía hacerse en verso heroico, el más amplio y más grave (P. 1459 b 31), ruptura que consuma El Pinciano al declarar que *el metro no es necesario a la poética* (PhAP I:203-205).

1.3. LA MIMESIS MODERNA

Cervantes contribuye a la revisión moderna de la imitación verosímil al concebirla como representación creativa y dinámica de la realidad, tanto de las palabras de los personajes como de las acciones, espacios o pensamientos. Si esta mímesis permitiría la inclusión de la prosa narrativa de ficción en la Poética moderna de los géneros, la primera Narratología rechazaba el carácter mimético del relato, puesto que el narrador no representa la historia sino que la narra, limitándose a transmitir una determinada información. Pero narrar una historia es representarla por medio del lenguaje, sistema de signos que, según Peirce, tiene en sí un carácter icónico y mimético.

Abandonado el sentido platónico de una imitación restringida a la reproducción literal del texto de los personajes, la mímesis como proceso representativo complejo y artístico incluye el texto del narrador y, por tanto, las clases diegéticas como el texto narrativo. Es éste el sentido reclamado por la Semiótica Narrativa cuando propone conciliar mímesis y diégesis concibiendo la actividad mimética como representación creativa de la historia mediante la estructuración específica del relato o configuración en intriga (Ricœur 1984, Pavel 1985:45-46). Esta disposición de las acciones en intriga instaura al mismo tiempo la narratividad y la ficcionalidad del texto pues, al representar la historia, el narrador reordena las acciones haciendo referencia a un mundo de ficción más o menos semejante al mundo real.

En su edición de la *Poética*, Hardy proponía despojar la mímesis de toda idea de reproducción o copia para entenderla en su sentido propio de representación de acciones verosímiles, las cuales son al mismo tiempo representadas, reconstruídas y configuradas narrativamente (1932 in 1977:12), reflexión que adopta Ricœur para definir la mímesis en toda su generalidad y para justificar la consideración de los textos narrativos, tanto históricos como ficcionales, como objetos legítimos de la actividad mimética.

Es esta idea moderna de la mímesis como proceso dinámico y activo de representación la que está implícita en Cervantes y en la doctrina que le sirve de base, expuesta en la primera Poética aristotélica española. El relativo retraso con el que llega a nuestra lengua la doctrina del Estagirita es tanto más beneficioso cuanto que la recepción de esta versión dialogada a finales de siglo se hace en un medio intelectual y literario activísimo, tanto en el campo de la reflexión estética, con un conocimiento previo de los escritos italianos, como de la producción creativa, al que no podía ser ajeno Cervantes.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La obra de Alonso López Pinciano atraviesa el umbral del Renacimiento penetrando en el Barroco -Post-renacimiento, Manierismo, Barroco,...- para convertir la última poética del siglo en el primer tratado estético de la modernidad, pues en él se contiene la primera revisión explícita del principio clásico: al referirse a la mímesis cómica que Aristóteles tiene por mera variante de la trágica, El Pinciano recurre a un nuevo matiz, *imitación activa* (P 1449 a 31. PhAP III:17)[3].

Cervantes maneja, efectivamente, esta nueva concepción de la mímesis aristotélica como imitación dinámica, activa y creativa, sin traicionar la doctrina expuesta en la *Poética*. Como afirma Canavaggio (1986:283-284), Cervantes ha sabido ir más allá de los comentarios y escolios sobre Aristóteles redescubriendo el auténtico espíritu de su obra. Si al redactar el *Persiles*, siguiendo la estructura narrativa de la novela bizantina, el escritor tiene la conciencia clara de estar escribiendo un poema épico en prosa, al escribir la primera novela moderna está creando algo diferente, una nueva clase genérica sin raigambre ni prestigio, ausente del sistema modal clásico y en aparente contradicción con el sistema neoclásico imperante en la época.

La novela, el nuevo género que tardará dos siglos en obtener su identidad y su puesto en la Poética moderna de los géneros, está bien ligada a la tradición aristotélica genuina a través de esta relectura moderna sobre la que discuten los personajes del *Quijote*, teniendo como fondo la teorización desarrollada en la *Philosophia Antigua Poetica*. Para el Pinciano, en efecto, la poesía es imitación por medio de lenguaje, pero no se trata de una reproducción servil de la naturaleza real, sino de una representación enriquecedora que la aventaja e incluso la mejora (PhAP I:195 y 198).

Lacoue-Labarthe encuentra la fundamentación de la mímesis moderna no en la *Poética* sino en la *Física*, donde Aristóteles declara que el arte imita la naturaleza y la perfecciona (*Física* II, 8: 199 a)[4]. El arte puede añadir algo a la realidad natural, completarla y perfeccionarla, mediante la imitación artística propia de los modernos que el crítico francés rastrea en la filosofía y la literatura de los tres últimos siglos, en un largo recorrido que le lleva de Kant a Heidegger, de Diderot a Hölderlin, para llegar a unas conclusiones de lo más decepcionantes (1986:54-56), puesto que no encuentra más que las concepciones platónicas de la imitación restringida, ingenua y servil.

Por ninguna parte aparece en el corazón de la modernidad europea esa imitación productora, ampliadora de la realidad, que Lacoue-Labarthe cree finalmente descubrir en un Nietzsche en contradicción consigo mismo: al criticar la interpretación neoclásica de la *Poética* de Aristóteles, el Nietzsche del *Nacimiento de la Tragedia* suscribiría al Aristóteles *secundum moderni*

---

[3] El sitagma *imitación activa* aparece por primera vez en la versión italiana de Riccobini, de donde es tomado por los teóricos españoles como El Pinciano y Cascales (García Berrio, 1975).

[4] *En general, el arte perfecciona y acaba en parte lo que la Naturaleza misma no puede acabar y ultimar y, en otra parte, imita a la misma naturaleza* (Aristóteles. *Física II, Obras*, Samaranch, F. P. ed. y trad. Madrid:Aguilar, 1973, 2ª ed.).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

superando la mímesis platónica. Suposición un tanto gratuita, el filósofo alemán optaría por la mímesis que elabora y reelabora su modelo, apropiándose de él y *refigurándolo* (1986:102), pero parece evidente que está hablando de la imitación no de la naturaleza sino del modelo, la *imitatio* de las poéticas y retóricas latinas que el neohoracianismo había divulgado en el Renacimiento.

El célebre fragmento de la *Física* que Lacoue-Labarthe toma de Beaufret para hacer de él el texto matricial de la reelaboración moderna de la mímesis era bien conocido en la España post-renacentista. Los preceptistas y escritores españoles de la época diferenciaban perfectamente entre el arte puramente imitativo, réplica de la realidad, y el arte basado en una imitación activa y creativa, perfeccionadora de la naturaleza representada (Menéndez Pidal 1964:77, Riley 1981:100), de manera que Cervantes y sus contemporáneos cuentan con un concepto de mímesis dotado de una extraordinaria riqueza nocional: imitación simple o artística, las cuales pueden a su vez representar una naturaleza en estado puro o artística de por sí.

Cervantes y el Pinciano redescubren, dos siglos antes que Diderot, Heidegger o Nietzsche la posibilidad de que el arte, al representarla, añada a la realidad lo que le falta en perfección, originalidad u ornamento. Es en el seno de una de esas polémicas entre antiguos y modernos, que renacen cíclicamente en la historia de la cultura donde se desarrollan estos conceptos estéticos: la tradición platónica, bien enraizada en los medios literarios hispanos, defendía el principio ciceroniano según el cual las cosas hechas por la naturaleza son mejores que las que el arte perfecciona (*Natura Deorum* II:87), en abierta oposición a la tesis neoaristotélica de la mímesis artística perfeccionadora de la naturaleza desnuda o artificiosa. Será precisamente Alonso López Pinciano el primero que dé el paso -trascendental para Almeida (1980:43)- desde la concepción platónica restringida a la mímesis generalizada, aquella que reelabora estéticamente la realidad natural, en la que se fundará la estética de la modernidad.

En ese mismo contacto cultural, Cervantes pone explícitamente en boca del protagonista de su novela el pensamiento de la *Física* aristotélica, precisamente en uno de sus discursos sobre materia literaria en el que don Quijote toma la defensa de los modernos -los *modernos romancistas* que escriben en lengua romance-, a quienes aconseja mezclar la naturaleza y el arte, el arte y la naturaleza, para lograr una mayor perfección, *la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficionala* (DQ II,17:156), donde entiende por arte tanto la imitación como sus reglas.

La mímesis, en su concepción moderna, experimenta una enorme ampliación nocional en el post-renacimiento hispánico; así Darst (1985:11-13) aprecia tres significaciones diferentes que manejan los personajes cervantinos: imitación como conocimiento, cuando se añade a la naturaleza representada ciencia y erudición (*estudio y artificio*, dice Cervantes); como elección cuando

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

se seleccionan los elementos artísticamente imitados y, por último, la mímesis como actividad artística que completa y perfecciona la naturaleza[5].

Todos estos sentidos, efectivamente, aparecen formulados dialógicamente en las digresiones teóricas y en las intervenciones de los entes que habitan la diégesis del *Quijote*.

1.4. EL PRINCIPIO DE LA VEROSIMILITUD COMO PRINCIPIO REALISTA: LA FICCION VEROSIMIL

El rasgo y el objeto esenciales de la imitación aristotélica es la verosimilitud, concepto algo impreciso que los habitantes del mundo creado en la novela interpretan inteligentemente, con fidelidad a la *Poética* y con la audacia que provocará la gran revolución narrativa moderna. En la doctrina de Aristóteles tantas veces citada, el objeto de la escritura poética no es la verdad de los hechos tal como suceden -la verdad factual y particular que corresponde a la narración histórica-, sino una verdad universal y abstracta; la verosimilitud es esta verdad poética de los hechos tal como deberían haber sucedido.

Es el Pinciano quien da una definición muy adecuada de la verosimilitud como *semejanza a verdad* (PhAP II:62), el sentido propio que va a ser interpretado en términos de realismo en la narración ficcional que inaugura Cervantes, al diseñar un mundo ficcional a semejanza del mundo real de la época, frente al universo inverosímil evocado en las novelas de caballerías.

La representación verosímil del mundo real constituye el fundamento de la ficción realista, el nuevo tipo de ficción característico de la narratividad moderna. En este sentido se inscribe la lectura muy coherente que hacen quienes, como el Canónigo o el cura, censuran los relatos caballerescos por su falta de verosimilitud, por no tener apariencia de verdad.

Todas las aventuras sucedidas a don Quijote son calificadas de *contingibles y verisímiles* por el autor ficticio Cide Hamete Benengeli, que juzga lo ocurrido en la Cueva de Montesinos como no verdadero; por las informaciones que se nos dan, todo parece increíble, inventado y en nada semejante a la verdad, juicio apoyado en un preciso argumento racionalista: *por ir tan fuera de los términos razonables* (DQ II,24:223). Para el propio don Quijote, por su parte, las historias ficcionales son mejores, más perfectas y más placenteras, cuanto más verosímiles, *cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della* (DQ II,62:521), idea que repetirá el sabio canónigo de Toledo para quien la mentira contenida en las novelas *es mejor cuanto más parece*

---

[5] Ricœur expone la extraordinaria complejidad conceptual que afecta a la noción aristotélica de mímesis en la modernidad, que él también entiende en tres sentidos: como composición, configuración o representación y como refiguración. De todos modos, esta triple distinción de Mímesis I, II y III es una mera abstracción: *La refiguration, en effet, est à bien des égards, une reprise au niveau de mimèsis III des traits du monde de l'action précompris au niveau de mimesis I, à travers leur configuration narrative (mimesis II)* (1984:32 nota 2).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

verdadera puesto que la perfección de los escritos consiste en la *verisimilitud* y en la imitación (DQ I,47:565).

La lectura de esa verosimilitud en clave realista la hace otro personaje cervantino con una buena formación literaria, el cura, en su curiosa crítica al *Tirant lo Blanc*, el mejor libro del mundo por su verosimilitud pues integra en la historia caballerescas una serie de acciones y detalles descriptivos procedentes de la experiencia cotidiana y en todo ajenos al universo de las caballerías: *aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con todas estas cosas que todos los demás libros deste género carecen* (DQ I,6:117). Precisamente, la hasta ahora inexplicable condena de su autor sería consecuencia de su falta de consciencia sobre la transformación ficcional que estaba llevando a cabo, no haber realizado conscientemente - *de industria* - la transformación realista de la ficción caballeresca.

Canavaggio (1958:33) reconoce que, desde nuestra perspectiva actual, la distinción aristotélica entre verosímil y verdadero puede interpretarse en términos de realidad, mientras que en el contexto neoaristotélico representado por López Pinciano o Cervantes se trataría de una cuestión de valor, interpretaciones que no se contradicen, sino que se complementan: quienes reformulan la doctrina de Aristóteles exigen para las ficciones la imitación y la verosimilitud (PhAP II:8), pues propugnan la escritura de historias ficticias verosímiles, es decir, racionales y creibles, realistas en una palabra, más propias de la nueva mentalidad moderna, frente a las ficciones maravillosas e inverosímiles en consonancia con la sensibilidad medieval.

Es esa la dicotomía teórica que plantean los personajes cervantinos: la oposición entre lo verosímil y lo maravilloso, entre ficción realista y maravillosa, y esa ambivalencia, como apunta acertadamente Forcione (1970:344), refleja el difícil nacimiento de la novela moderna, una génesis traumática que pasa por la liberación de las ataduras clasicistas, por su transformación en esta nueva forma literaria.

El Pinciano diferencia entre la narración basada en hechos realmente acontecidos que integra historia, como las epopeyas clásicas, y *la narración común fabulosa del todo*, como las novelas bizantinas o los *romanzi* italianos caballerescos (PhAP III:165). Se trata, en ambos casos, de narraciones épicas, pero que se diferencian precisamente en la oposición verdad/verosimilitud: mientras que las primeras se basan en historia verdadera, las segundas se fundan *en pura ficción y fábula*; aunque no son verdaderas pueden llegar a la perfección e incluso aventajar a las ficciones históricas si son verosímiles.

A este tipo de ficciones verosímiles opone el más grande intérprete de Aristóteles, según Vilanova (1968), los libros de caballería españoles. Es ese el punto de partida de la inteligente crítica a la que somete el erudito canónigo esta subclase narrativa: se trata de ficciones sin imitación ni verosimilitud, *este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias*, denominación literal que reservaba el Pinciano para los libros de caballerías, negándoles incluso la naturaleza de fábulas por encerrar

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad, por carecer de *verosimilitud y doctrina* (PhAP III:154 y 178).

La imitación y la verosimilitud implican, además, un aspecto formal y estructural[6], de modo que la narración verosímil depende tanto del mundo ficcional representado como de la configuración de las acciones. Desde un punto de vista estrictamente racionalista que no es ajeno al proceso reestructurador moderno de la poética, Barthes pone de relieve cómo la lógica secuencial de las acciones estructura profundamente el texto, dándole su apariencia de racionalidad narrativa, es decir, su verosimilitud (1969 in 1985:209).

Es otro de los argumentos del canónigo sobre la perfección de la fábula, que estriba en la imitación verosímil conseguida mediante la configuración de las acciones, según la estructura secuencial con un principio, una parte central y un fin. Los libros de caballerías no respetarían esa disposición, sino que se componen de miembros desordenados y desproporcionados (DQ I,47:565), según la argumentación de tan fiel seguidor del Estagirita que utiliza su misma imagen zoológica, también recogida por el Pinciano (PhAP II:48 y III:151). Con el cura, su interlocutor, termina proponiendo perfeccionar la intriga de las novelas de caballerías mediante una disposición adecuada de las diferentes acciones -hazañas, amores, batallas y viajes... *naufragios, tormentas, reencuentros y batallas...* sucesos trágicos y acontecimientos alegres - para componer intrigas perfectas y construir auténticas ficciones, hechas *con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad*, es decir, con verosimilitud (DQ I,47:566-567).

Cervantes escribe la primera novela realista moderna al hacer esta revisión crítica de las novelas de caballerías y al tratar de perfeccionarlas liberándolas de su mayor defecto: la falta de verosimilitud como consecuencia del recurso abusivo a elementos maravillosos y extraños al mundo real y de la saturación de acciones fabulosas y disparatadas, sin una disposición estructural adecuada al progreso de la intriga.

El arte de imitar las acciones consiste, para Aristóteles, en componer μυτοσ, fábulas para la tradición clasicista, que nosotros preferimos traducir e interpretar como historias ficcionales. Para acoger el aspecto mimético y diegético, ficcional y formal, Ricœur (1984) prefiere utilizar el término *intriga* que integra, efectivamente, la idea de historia ficcional y la idea de disposición estructural presentes en la definición aristotélica: la historia ficcional (*fábula* en las preceptivas renacentistas) es la imitación de la acción, pues yo llamo aquí historia ficcional a la disposición de las acciones (P 1450 a 3-7)[7].

---

[6]En efecto, el Pinciano considera la verosimilitud como la esencia *de la poética y de la forma* y llega a identificar la imitación con la forma (PhAP II:92) y (PhAP I:268).

[7] En griego clásico el término μυτοσ tiende a fijarse en el significado de *historia ficcional o ficción*, tal como indica Hoffmann, y de ahí el derivado que utiliza Platón para *inventor de ficciones* (Chantraine, P. *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*, CNRS, Paris:Klincksieck, 1974:718-719). Riley deja claro que en la teoría

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Al contar una historia ficticia, el narrador debe seguir las convenciones estructurales de la composición narrativa, la disposición en intriga de las acciones tal como aparecen en el relato. Es esta nueva y específica configuración narrativa la que produce la ruptura con el mundo real y la apertura a un mundo ficcional, en este sentido afirma Ricœur que la mímesis constituye *el corte que abre el espacio de la ficción* (1983:76).

El propio Ricœur se pregunta si la interpretación de la imitación como intriga presente en la Poética clásica era aplicable a obras tan novedosas como el *Quijote* y a clases genéricas nuevas como la que con él se inaugura. Como hemos visto, en la teoría de la novela que enuncian los personajes del texto cervantino está presente ese doble sentido de historia o conjunto de acontecimientos ficticios y de configuración de la narración mediante una disposición específica de los hechos, tal como pone de manifesto Wardropper (1965 in 1987:238) al afirmar que Cervantes manipula y reordena artísticamente las distintas acciones y aventuras de su protagonista de acuerdo con el principio estético de la mímesis creativa.

Al admitir que algo imposible puede presentarse como verosímil y posible, Cervantes redescubre el espíritu de la doctrina aristotélica, en la que se prefiere lo imposible pero verosímil a lo posible pero inverosímil, aceptándose incluso lo irracional a condición de que se le dé una cierta apariencia de verdad (P 1460 a 26 y 33). La verosimilitud consiste esencialmente en un criterio de credibilidad, que los acontecimientos narrados parezcan verdaderos, independientemente del criterio de posibilidad.

Al hacer de la mímesis un concepto estético dinámico y flexible, en el *Quijote* se admiten como verosímiles las modalidades tanto de lo posible como de lo imposible a condición de que sean aceptables al lector. De acuerdo con su base teórica, la Poética del Pinciano, se afirma que la perfección del arte consiste en la imitación verosímil si se integra en las *ficciones fantásticas* (PhAP II:95-96), nueva modalidad ficcional que sólo se consolidará tres siglos más tarde.

Por medio de sus portavoces ficcionales, en contradicción dialéctica constante, Cervantes propone una nueva formulación de la mímesis clásica, expone de este modo el principio nuclear de la estética de la modernidad que fundamenta la narración realista moderna, pero que anuncia también la narración fantástica e incluso los textos real-fantásticos y real-maravillosos propios de la postmodernidad. Todas las posibilidades que explotarán cuatro siglos de tradición narrativa y que continuarán explotando los narradores de los siglos venideros.

---

del siglo XVII se consideran sinónimos *imitatio, fictio y fabula* además de *inventio* (1981:101).

En la crítica contemporánea, tanto los formalistas rusos como los últimos traductores de la *Poética* al francés, Dupont-Roc y Lallot (1980) identifican fábula con historia (*histoire*). La propuesta de Ricœur coincide esencialmente con la concepción de Scholes que entiende por fábula la estructura narrativa de una ficción en la que se imita una historia.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

1.5. DIMENSION SEMIOTICA DE LA TEORIA REALISTA DE LA NOVELA.

La reformulación de la teoría de la mímesis verosímil para hacer de ella la teoría de la novela moderna -que lleva a cabo desde el punto de vista teórico Alonso López Pinciano y desde el punto de vista creativo Cervantes, integrando en el primer texto narrativo realista una profunda discusión sobre ella- tiene una dimensión semiótica y pragmática que ya estaba presente en Aristóteles.

En la *Poética*, en efecto, se enseña que las representaciones verosímiles producen un efecto placentero característico, se trata del placer sensitivo y emotivo experimentado por el lector en la recepción de la narración mimética, el gusto o deleite al que se refieren continuamente los narratarios del *Quijote*.

Al final de su periplo vital y ficcional, el protagonista cervantino es explícito cuando enuncia en forma de aserción muy teórica que, cuanto más verosímiles, las historias fingidas *son mejores y más deleitables* (DQ II,62:521). La verosimilitud es indispensable para el deleite; es la idea aristotélica expuesta por el Pinciano (PhAP III:168).

En el texto dialógico fundamental para la discusión de las teorías literarias, el célebre diálogo entre el canónigo y el cura, se da importancia particular también al mecanismo referencial pues se hace depender la recepción placentera que experimenta el lector -el deleite que en el alma se concibe- en la *concordancia* que se establece entre el texto y el mundo que representa, *la concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante* (DQ I,47:564).

Más adelante el canónigo insiste en que las fábulas mentirosas *hanse de casar... con el entendimiento de los que las leyeren* (DQ I,47:565), es decir, deben asemejarse a la verdad y a la experiencia del mundo real que tiene el lector para ser comprensibles y deleitables. De este modo, la historia ficcional verosímil constituye una ficción realista si evoca un mundo semejante al real, pero esta convención de lectura depende en igual medida de las intenciones del emisor y del receptor, que es quien experimenta la impresión de verosimilitud (cfr. Williamson 1991:128-129), el efecto de realidad. Conectamos así la concepción de Cervantes con las teorías contemporáneas del realismo como resultado de una convención establecida entre emisor y receptor, el cual tiende a aproximar el mundo ficcional del texto al suyo propio, al mundo real[8] (cfr. Villanueva 1991:126-127).

Estamos ante otra de las aportaciones trascendentales de Cervantes: el efecto placentero sólo se produce en la recepción de una representación ficcional verosímil con una configuración narrativa adecuada, de modo que las ficciones inverosímiles provocarán ese efecto estético intelectual y emotivo si se

---

[8]Para la teoría del realismo intencional de Darío Villanueva, se trata de *un contrato o convención* en virtud del cual el lector proyecta *su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída* (1991:127).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

adecuan -*concuerdan*- con el mundo de referencia del lector, *con el entendimiento de los que las leyeran* (DQ I,47:565).

Esta teoría de la concordancia sitúa la verosimilitud no en la verdad real y empírica, sino en la relación de semejanza con ella que realiza el lector de acuerdo con su experiencia. Emisor y receptor establecen ese pacto de ficción refiriéndose en los procesos de producción y de recepción, a un mundo semejante al mundo real, conclusión que constuye para Riley (1981:43-44) una de las declaraciones más inteligentes de la época en materia literaria y una de las contribuciones más importantes del siglo XVI a la crítica literaria.

Aunque hemos dejado de lado el aspecto ético y didáctico que la preceptiva clásica tiene siempre presente en la obra literaria, el portavoz más autorizado de la teoría estética discutida en el *Quijote* ataca a los libros de caballerías porque son *compostura y ficción*, sólo deleitan y no enseñan (DQ I,47:564). El canónigo concluye su importante digresión teórica proponiendo para este tipo de ficciones .un fin más completo, *enseñar y deleitar juntamente* (I,47:567). La transformación de las ficciones caballerescas no verosímiles en ficciones verosímiles está en la base de la creación de la novela moderna, cuyo modelo fundacional es justamente una parodia de la novela de caballerías inverosímil de la que resulta una novela de caballerías realista.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

2. UMBRAL
La convención paratextual de lectura

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Cuando el lector inicia la lectura del *Quijote*, se encuentra con un amplio pórtico que debe atravesar: una portada cargada de informaciones como el título del libro, el nombre de su autor, una extensa dedicatoria, un escudo con su lema y otros datos sobre la edición e incluso sobre la venta de la obra; a continuación, una serie de preliminares administrativos -tasa, fe de erratas, aprobaciones y el privilegio real-, epístola dedicatoria y un jugoso prólogo en el que Cervantes hace uso de toda la ironía y la ambigüedad paródica que caracterizan sus producciones literarias, y en modo muy particular el *Quijote*.

Este complejo umbral constituye el paratexto, una zona intermedia entre el texto de la novela propiamente dicho y lo exterior a ella (Genette 1987:12), que no es algo aleatorio sino que supone una exigencia tanto literaria y artística como institucional, administrativa y comercial. El conjunto de todos los elementos que forman el paratexto es lo que convierte un texto en libro, es decir, en un objeto empírico del mundo real cuyos destinatarios son los lectores: encuadernación y portada con el título, prefacio e índices, datos de la edición y todo tipo de preliminares exigidos por la ley, convencionalmente dispuestos al principio y al final del volumen impreso, constituyen el aparato protocolario que da al texto narrativo su existencia y su consistencia material, su forma y su entidad de libro (cfr. Sabry 1987: 83).

El desaparecido manuscrito de Cervantes pasó a ser un objeto de recepción literaria y un preciado bien cultural que podía adquirirse o venderse -en los albores de la modernidad, una época en la que la literatura escrita empezaba a hacerse un lugar junto a las modalidades orales- cuando fue impreso en 1605 en forma de volumen con una organización convencional en volúmenes, partes y capítulos, que el propio escritor variará en los años que van de 1605 a 1615.

Si el aparato paratextual del *Quijote* es amplio y complejo, ello se debe a razones extraliterarias cuya explicación podemos encontrar en el contexto metapragmático en el que se genera el relato: el medio sociocultural en el que Cervantes redacta su novela está regido por la Inquisición, instrumento eclesiástico-civil que instituye, en la segunda mitad del XVI, los *Indices de Libros Prohibidos y Expurgados*. Este documento iba precedido por un reglamento que obligaba a incluir en todos los libros publicados, además de los preliminares administrativos de rigor, el título de la obra y el nombre del autor -

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

estaban expresamente prohibidas las obras anónimas- así como el del impresor, lugar y fecha de impresión. Se garantizaba así el control ideológico y teológico de los responsables tanto de la creación como de su edición.

Además de este aspecto censorial y puramente burocrático, el paratexto es una zona privilegiada de la dimensión pragmática del texto, pues son las informaciones paratextuales las que, colocadas estratégicamente en cabeza del volumen, reclaman inmediatamente la atención de los receptores, determinando la convención y el proceso de lectura. Esas informaciones inmediatas que figuran al frente de los dos volúmenes del *Quijote* son las que invitan al lector a establecer el pacto genérico y ficcional en virtud del cual se dispone a leer un texto narrativo, de ficción y en clave paródica: la parodia a la vez cómica e irónica de un libro de caballerías, subclase genérica muy familiar al público de la época.

En efecto, como veremos a continuación, el umbral de la novela cervantina está cargado de marcas de ficcionalidad y comicidad que determinan esa convención de lectura. Tanto el contexto metapragmático en el que se sitúan Cervantes y el conjunto de su producción literaria -el paratexto factual- como el cuerpo peritextual propiamente dicho, ponen al lector desde el primer momento en una situación ficcional específica, caracterizada por la parodia y la ironía, en la que carecen de pertinencia tanto el sistema semiótico de la comunicación ordinaria como el que aplicaba en la comunicación literaria más convencional en la época.

Desde la portada del libro, y tras la lectura de las dedicatorias y de los célebres prólogos, el receptor competente se da cuenta de que se enfrenta a un relato original e innovador, en cuya descodificación debe desechar las significaciones literales y usuales para adoptar un conjunto de sistemas semióticos ficcionales, unos diseñados por primera vez y otros ya conocidos, pero que han sido reestructurados, transformados o parodiados.

Cervantes innova también al construir el marco paratextual de su novela y se permite ficcionalizar y parodiar sus diferentes partes, lo que son clases textuales en régimen serio, responsabilidad de las personas reales del autor y del editor, fuertemente codificadas. Con su ambigüedad característica, ironiza y ridiculiza el envoltorio oficial de la primera novela moderna, desestructurando con habilidad estilística insuperable las convenciones bien fijadas en el contexto literario de los siglos XVI y XVII.

Además de integrar una serie de signos de ficcionalidad y de las claves paródica e irónica que filtrarán la recepción del relato de la Historia del Ingenioso Hidalgo, son especialmente interesantes las imbricadas relaciones que se establecen entre texto y paratexto. Si el protocolo paratextual es una zona intermedia, *fronteriza*, entre lo que es texto y lo que no lo es, el autor transgrede continuamente esa frontera, traspasando el umbral en uno y otro sentido, de modo que el relato cervantino integra -comentándolos y analizándolos- buena parte de los elementos peritextuales, dando lugar a continuas interferencias entre aparato protocolario, normalmente serio, y texto narrativo de ficción.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

2.1. LOS TITULOS

Cuando un lector de principios del XVII se topaba con el título -que muy pronto se hizo popular- *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tenía ante sí un signo lingüístico cargado de significaciones denotativas y connotativas a partir del cual podía establecer su estrategia de lectura.

Este largo sintagma nominal que -destacado tipográficamente en la portada con tres tamaños de mayúsculas en tres líneas- sirve para designar el libro, posee la estructura morfosintáctica más usual en la titulación de los libros de caballerías, los más leídos durante el siglo anterior. Estas novelas adoptaban como título el nombre, atributo fundamental, estatus social y patria del héroe andantesco: *El virtuoso cavallero Amadís de Gaula* o *El famoso cavallero Palmerín de Oliva*, por no citar más que los dos relatos caballeriles más diversos.

A partir de este molde lingüístico, el título del libro presenta una serie de peculiaridades lexemáticas que van a condicionar decisivamente su recepción, orientando las expectativas del lector hacia una transformación paródica y genérica de la ficción caballeresca[1]. Según la forma de titular característica de Cervantes, el adyacente adjetival antepuesto *ingenioso* aporta el sema definidor de la personalidad del protagonista, como ocurre en *el celoso extremeño*, *el curioso impertinente* o *la ilustre fregona*.

El contenido semántico de *ingenioso* ha hecho correr los ríos de tinta a los que nos tiene acostumbrados el cervantismo erudito, desde Harold Weinrich (1956) y Otis H. Green (1957). De acuerdo con las fuentes lexicográficas de la época (Herrera, Covarrubias, Mal Lara o Ambrosio de Morales), Weinrich interpreta el ingenio que define al protagonista como una aptitud natural del entendimiento para las *ciencias*, las *artes* y toda suerte de *invenciones* y engaños (cfr. Covarrubias, *Tesoro*), sentido que integra la inclinación a las invenciones, en el sentido literario de ficciones. También ha sido interpretado el lexema a la luz de la literatura precientífica de la época, sobre todo del *Examen de Ingenios* de Huarte de San Juan, contexto en el que ingenio sería sinónimo de un carácter complejo en el que se incluye el delirio y la visión, la melancolía y la discreción. Si Rosenblat (1971:160) rechaza de plano esta significación para los usos de *ingenio* e *ingenioso* en el *Quijote*, Avalle Arce (1976:120-123) aporta una precisión definitiva del sentido que tiene el lexema adjetival tanto en la obra

---

[1]Al tratarse de la transformación no de un texto sino de todo un género, Genette prefiere considerar *El Quijote* como una antinovela y no como una parodia; de todos modos, reconoce que la antinovela está emparentada por algunos rasgos con la parodia y está muy próxima a ella (1982:169-170).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de Huarte como en la de Cervantes, presente en el título de ambas: en la obra de medicina, los hombres ingeniosos tienen tendencia a ciertas monomanías idénticas a la que afecta al héroe de la novela cervantina.

El escritor está jugando con la polisemia, con la complejidad semántica de este adjetivo en función epitética que connota la capacidad intelectual e imaginativa del personaje y, al mismo tiempo, la peculiaridad comportamental que de ella resulta: la monomanía que lleva a Don Quijote a interpretar el mundo realista de su novela de acuerdo con el sistema semiótico de las invenciones ficcionales más leídas en el siglo XVI, los libros de caballerías.

Mientras que los héroes legendarios de la caballeresca son designados por el tratamiento específico de caballeros, el adyacente nominal *hidalgo* introduce una precisión sémica algo peyorativa pues el estatuto social del protagonista correspondería al escalón inferior de la nobleza baja. El medio rural y el contexto vital en el que se lo sitúa desde el primer capítulo nos presentan al hidalgo de aldea solariega, pobre vergonzante, que malvive aferrado a la limpieza de su linaje sin poder liberarse de una miseria material y monetaria endémica. Esta connotación peyorativa es más eficaz si tenemos en cuenta que este hidalgo había dado lugar a un tipo actancial característico en algunas subclases narrativas de la época como la novela picaresca.

El título de la novela de 1615 sufre una modificación importante al otorgársele al protagonista el tratamiento propio del escalón inmediatamente superior de la nobleza, aunque Don Quijote ha accedido a tal condición desde los inicios de la Primera Parte. La diferencia entre ambos atributos adnominales refleja el fenómeno que da lugar a la intriga de toda la novela: el protagonista carece de la condición social de sus héroes favoritos, es un simple hidalgo, por lo que es armado caballero en el capítulo 3 de la Primera Parte, momento a partir del cual ya puede utilizar el título que mejor le corresponde para la función andantesca que adopta[2].

El nombre del héroe acaba de confirmar la clave paródica y cómico-realista del relato que narra su historia. En efecto, el patronímico *Quijote* es una creación léxica compuesta del apellido ordinario, de localización rural y sonoridad judaizante, Quijana o Quejana, y del morfema derivacional despectivo -ote. El significado referencial del nombre común resultante -pieza de la armadura que proteje el muslo o parte del trasero de las caballerías comprendida entre el cuadril y el corvejón- en confluencia con otros patronímicos de la caballeresca española como Lanzarote (del francés *Lancelot*) o Camilote (también un hidalgo en el *Primaleón*) produce un efecto connotativo fuertemente cómico, situándonos en la clave paródica de la novela de caballerías.

---

[2]Desde este punto de vista se ocupa N. Ushijima del título que es, para él, *la historia de una metamorfosis o transfiguración del hidalgo Alonso Quijana en el caballero andante Don Quijote, motivado por los libros de caballerías* (1993:325-326). No hemos de olvidar que Don Quijote no se convierte en verdadero caballero pues es armado en forma burlesca.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

El último elemento de los títulos librescos de los que nos estamos ocupando es la patria del protagonista, que Don Quijote se otorga a imitación de Amadís, el protagonista del hipotexto que tiene continuamente presente en su transformación paródica, como se indica en una narración que continuamente da cuenta de su aspecto paratextual: *así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse Don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della...* (DQ I,1:77). Se produce aquí otra innovación respecto a las convenciones del género andantesco: frente a las tierras fantásticas y lejanas, en las que se desarrollaban las intrigas caballerescas, solamente localizables en una geografía fabulosa e imaginaria, la patria de nuestro héroe es una región con una existencia real y bien conocida, con una localización precisa en la Península Ibérica. La Mancha denotaba una comarca muy cercana al lector español de principios del XVII cargada de connotaciones prosaicas: el pastoreo trashumante, la elaboración de quesos o la pobreza de un medio rural poco favorecido por el clima o por la Monarquía; en todo caso, un marco espacial muy poco adecuado para las aventuras maravillosas que narraban los libros de caballerías.

Si el título contribuye, junto con las indicaciones genéricas, a establecer el contrato de lectura entre autor y lector, el sintagma titular del *Quijote* nos sugiere la adhesión a un pacto genérico en virtud del cual el receptor se dispone a leer una narración ficcional con una base cómico-realista a la que se superponen otros sistemas ficcionales como el de las caballerías, o el de los libros sentimentales y pastoriles, que son transformados paródicamente desde la perspectiva realista, tan alejada de esos mundos maravillosos como apegada al mundo cotidiano.

Este título temático, tal como aparece en la portada, carece de indicación genérica, la cual no se incluye en el paratexto sino en el texto: es en el capítulo 9 de la Primera Parte donde el autor-editor ficticio encuentra la versión original del libro que lleva por título *Historia de Don Quijote de la Mancha* (DQ I,9:143). Esta ambigua y aparentemente inadecuada indicación genérica se repite a lo largo de todo el relato de forma estrechamente vinculada al título del volumen impreso. Son particularmente los personajes del Quijote de 1615 que han leído el de 1605 los que saben *que andaba ya en libros la historia de Vuestra Merced, con nombre de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (DQ II,2:57), en palabras del bachiller Sansón Carrasco reproducidas por Sancho, a quien más adelante pregunta la duquesa: *Este vuestro Señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha?* (DQ II,30:270).

El término *historia* plantea el problema de su ambivalencia semántica, pues posee tanto el sentido de género no literario -relación de hechos realmente sucedidos, históricos- como el sentido narratológico de contenido de una narración que, a su vez, puede ser de sucesos reales o de hechos ficcionales, y en este caso también puede designar un género literario. Wardropper (1965 in 1987:238-239) piensa que Cervantes usa el término en su sentido propio de historia verdadera (*history*) y no el de narración de hechos ficticios (*story*), pero

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

lo cierto es que la naturaleza ficcional tanto del texto como del paratexto incluido en el relato sugiere más bien la idea de que el escritor utiliza el lexema en toda su complejidad semántica, combinando sus diversas significaciones para crear los efectos ambiguos y connotativos de que tanto gusta.

Por una parte, está presente el sentido de discurso historiográfico serio, en relación con el recurso explotado por los libros de caballerías de citar fuentes históricas falsas como criterio de veracidad. Desde ese mismo origen, este uso aparece ficcionalizado y la fiabilidad historiográfica del relato puesta en duda: la historia de Don Quijote ha sido escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo poco fiable, en ocasiones verídico y en ocasiones mentiroso, según el narrador. El sentido que parece prevalecer es el de los hechos imaginarios del personaje: la historia de Don Quijote es la narración de sus hazañas desde que se vuelve loco hasta que muere.

Por otra parte, consciente de los procedimientos narrativos que despliega, el autor parece utilizar *historia* en su sentido narratológico preciso tanto en el prólogo, en el que afirma que la historia debe divertir, distraer y admirar por su invención (DQ I:58), como en el texto cuando alaba *no sólo la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della* (DQ I,28:345), donde da la misma consideración ficcional a la historia verdadera y a los cuentos y episodios que en ella se integran.

A partir del título, con las informaciones sociológicas y geográficas apuntadas, sabemos que el universo en el que se desarrolla la historia de Don Quijote es un universo ficcional realista, y precisamente constituye una técnica realista tanto la preocupación del narrador por producir un efecto de verosimilitud e incluso de historicidad, como el proceso paródico al que somete las ficciones maravillosas caballerescas. La percepción de la frontera imprecisa entre historia y ficción, entre realidad histórica y realidad ficcional, es para Wardropper lo que diferencia la novela medieval representada por los libros de caballerías de la novela moderna inaugurada por *El Quijote* (1965 in 1987:243). Cervantes considera su libro como una historia, pero una historia -en ningún caso nos lo oculta- ficcional; todo es historia ficticia y el contraste verdaderamente pertinente es el que existe no entre ficción y realidad sino entre ficción realista y ficciones no realistas.

2.2. EPIGRAFES INTERNOS

Los epígrafes que encabezan los capítulos del *Quijote* contribuyen a confirmar la convención de ficcionalidad cómico-paródica. Como pone da manifiesto Genette (1987:281), esos largos títulos con comentarios cargados de humor e ironía connotan genéricamente la ficción narrativa cómica.

El conjunto de los 116 epígrafes internos constituyen una metaparodia de contenido evidentemente humorístico: se imitan y transforman las fórmulas morfosintácticas de raigambre arcaizante usadas por los autores de libros caballerescos que parodiaban, a su vez, tratados serios de erudición histórica, filosófica o teológica. Si para Thomas Mann representan *la quintaesencia del*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

humor (1934 in 1986:43), Genette los considera como *un modelo fuertemente lúdico o humorístico* (1987:277).

La estructura morfosintáctica más utilizada en los epígrafes -55 ocurrencias- es la introducida por la preposición *De* más un relativo con antecedente indefinido: *De lo que sucedió...*; o las variantes con antecedente nominal acompañado o no de atributivo epitético: *De la respuesta que..., De las admirables cosas que...*; el relativo adverbial *Donde* seguido de núcleo verbal impersonal -*Se cuenta..., Se prosigue..., Se trata...*- introduce el título de 45 capítulos. Hay unos cuantos epígrafes híbridos que mezclan los distintos componentes de las fórmulas canónicas: *De donde..., De cómo...* o *Que trata de donde se prosigue...*, aunque en la Tabla de la *editio princeps* figura este título siguiendo el tercer grupo de epígrafes: *Que prosigue la historia...*

Estos subtítulos contienen comentarios significativos a las aventuras o historias narradas en los capítulos correspondientes, comentarios en los que el autor despliega procedimientos lingüístico-retóricos muy eficaces en la producción de los efectos semánticos de la ironía o el humor. Así, los epítetos hiperbólicos atribuídos al lexema *batalla* contrastan con la narración de un combate puramente imaginario en *la brava y descomunal batalla* que Don Quijote entabla con un gigante que en la realidad ficcional de la novela resulta ser unos cueros de vino (el título aparece en cabeza del capítulo I,36, aunque la aventura se relata en el capítulo anterior); *la descomunal y nunca vista batalla* del protagonista con el lacayo Tosilos (DQ II,56:461) no llega a realizarse, pues el sirviente de los duques se rinde antes de comenzarla; sin embargo, la batalla con el escudero vizcaíno, que sí se lleva a cabo, es calificada de *estupenda* (DQ I,9:139) en el paratexto.

Es el lexema *aventura* al que se atribuye el más variado corpus de epítetos hiperbólicos de gran efectividad semántica como es el caso de la *espantable y jamás imaginada* aventura de los molinos de viento (DQ I,8:128) o de *la jamás vista ni oída* aventura de los batanes (DQ I,20:239), que ni siquiera llega a ser aventura y en la que los protagonistas caen en el más irrisorio de los ridículos. Otros adjetivos epitéticos contrastan con la entidad de la aventura produciendo el efecto irónico-burlesco buscado: el episodio en el que Don Quijote arrebata una bacía a un pobre barbero es una *alta* aventura y la estancia enteramente soñada en la Cueva de Montesinos es calificada de *grande*. Cargados de comicidad son los epítetos que nos dan una información temática de algunos capítulos con funestas consecuencias para la pareja protagonista: la *desgraciada* aventura de los yangüeses en la que amo y criado son apaleados por unos arrieros gallegos, o la *cerdosa* aventura en la que son pisoteados por una piara de cerdos. El capítulo que reproduce los diálogos entre los héroes auténticos y los personajes del falso Quijote contiene *un extraordinario suceso*, pero se duda de su condición de aventura puesto que no se narra en él ninguna acción de la intriga pseudo-caballeresca, razón por la cual el autor añade una explicación del *suceso, que se puede tener por aventura* (DQ II,59:483).

Si la mayor parte de los títulos internos de la novela tienen de por sí un fuerte contenido lúdico, el autor recurre continuamente a los juegos de palabras basados en la repetición de lexemas homófonos -*Donde se ponen los versos*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos (DQ I,14:180)- o del mismo lexema: *Donde secuenta la desgraciada aventura que se topó Don Quijote en topar con unos desalmados yangüeses* (DQ I,15:190)[3].

El efecto humorístico es especialmente intenso en la recepción de una serie de epígrafes no informativos sino puramente distractivos, en los que no se hace ninguna alusión al contenido del capítulo, produciéndose una ruptura en las expectativas del lector; es precisamente esa incoherencia funcional de estos elementos paratextuales lo que desencadena el humor (Núñez Ramos 1984:270-271). El fenómeno se da sobre todo en la Segunda Parte, en títulos como *Lo que se cuenta lo que en él se verá* (DQ II,9:99), *De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien las leyere, si las lee con atención* (DQ II,28:256) o *Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer* (DQ II,66:541), en los que no sólo no se da la información esperada, sino que se invita al lector a obtenerla por sí mismo leyendo el capítulo correspondiente, como si el autor jugase con él incitándolo y desafiándolo.

Otros títulos distractivos mencionan la historia u otros términos muy genéricos, dando una valoración jocosa de las peripecias relatadas, como sucede en los epígrafes *Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia* (DQ II,24:223), *Que trata de muchas y grandes cosas* (DQ II,31:273), *Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna* (DQ II,54:446); el autor se permite incluso construir el título refiriéndose a la numeración de los capítulos -*Que sigue al de sesenta y nueve, y trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia* (DQ II,70:562)- procedimiento para-paratextual que se inscribe en la práctica paródica que constantemente ejerce Cervantes.

La estrategia retórica de la ironía predomina en aquellos epígrafes en los que un lexema se utiliza no en su significado propio sino en el contrario: *Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo Don Quijote, en Sierra Morena* (DQ I,26:318), cuando las tales finezas son las cabriolas, saltos y otras locuras que el protagonista realiza, en cueros, a imitación de Roldán. En este sentido interpreta Mann (1986:69) el sintagma circunstancial que cierra el título del capítulo en el que se narran las Bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos: *¡gustosos!* -exclama el novelista- *cuando es una boda de espanto ese matrimonio*; es evidente que el adjetivo epitético es aquí una marca de distancia irónica, de comicidad paródica que podría jugar con la ambivalecia del gusto por su lectura o de la degustación del banquete.

Algunos epígrafes son equívocos además de irónicos. Así, el larguísimo *De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso Don Quijote de la Mancha* (DQ I,20:237) no es más que una versión ironizada del título que, reestructurado sintagmáticamente, diría *De la jamás vista ni oída aventura que*

---

[3]El juego de palabras, fragmento textual breve en el que se explota la repetición de significantes de acuerdo con una regla explícita (Todorov 1978:294-310), es continua en el texto de la novela; para el análisis del procedimiento sigue siendo útil el trabajo de A. H. Corley "Word play in the Quixote", *Revue Hispanique*, 40:543-591, 1917.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

cualquier famoso caballero en el mundo hubiera acabado con menos peligro que... (cfr. Murillo 1984:237, n. 1), haciendo alusión a las peculiaridades del protagonista. Varios epígrafes temáticos incluyen comentarios explícitamente cargados de humor e ironía: *De la libertad que dio Don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir* (DQ I,22:202), hablando de los condenados que iban condenados a galeras; *Donde se da cuenta quiénes eran Maese Pedro y su mono, con el mal suceso que Don Quijote tuvo en la aventura del rebuzno, que no la acabó como él quisiera y como lo tenía pensado* (DQ II,27:249), aventura en la que el protagonista termina apaleado y huyendo bajo una tormenta de piedras y flechas.

Dos son los lugares en los que normalmente se citan los títulos internos: al frente de cada capítulo y en la Tabla recapitulativa final, que en la novela de Cervantes no siempre refleja con fidelidad los enunciados diseminados a lo largo del texto, fenómeno paratextual bastante frecuente, como reconoce Genette al afirmar que *la table n'est pas toujours la relevée fidèle de l'appareil intertitulaire* (1987:292). En efecto, el Índice de la edición príncipe presenta ligeras variantes con respecto a los epígrafes que casi siempre aparecen abreviados. Suelen suprimirse las fórmulas finales tales como *con otros sucesos de felice recordación* (DQ I,8:128), *con otros acaecimientos famosos* (DQ I,19:228) o *con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero* (DQ I,21:252), especie de sumarios que sintetizan alguna peripecia secundaria incluida en el mismo capítulo; en ocasiones se eliminan los comentarios humorísticos : *en la venta que, por su mal, pensó que era castillo* (DQ I,17:206) o *que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir* (DQ I,22:202). También se suprimen de la Tabla el nombre del protagonista, en dos ocasiones (DQ I, 8 y 46), así como algunos adyacentes epitéticos[4].

Más interesantes son las divergencias existentes entre los títulos internos y el texto de los capítulos correspondientes, otro ejemplo de las complejas relaciones que mantienen en el *Quijote* el texto de la novela y su paratexto. Las principales anomalías parecen consecuencia de la génesis textual y editorial: un complejo proceso de estructuración de la novela -cuya primera versión habría sido reorganizada posteriormente en capítulos y partes- daría lugar a algunos descuidos por parte del escritor a la hora de revisar el manuscrito antes de entregarlo al editor, cuyos colaboradores pudieron introducir también algunas incoherencias, en mayor medida en los aspectos paratextuales que son responsabilidad de éste.

Desde Stagg (1959) hasta Martín Morán (1990), los cervantistas se han ocupado del desorden textual y paratextual aportando hipótesis explicativas bastante coherentes. Si Stagg fue el primero en proponer la hipótesis de la existencia de una primera redacción manuscrita que Cervantes modificó antes

---

[4]Otra anomalía la constituye el epígrafe del capítulo 43, que no aparece en cabeza del texto, pero que sí se cita en la Tabla de la *editio princeps* con la indicación *Comienza: Marinero soy de amor*. El capítulo siguiente tiene numeración incorrecta, XLIIII en lugar de XLIV; todo ello parece error del cajista responsable de esta y de otras anomalías tipográficas, ortográficas y de composición.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de entregarla al editor Cuesta, Martín Morán trata de reconstruir un complejísimo proceso de elaboración textual desde una versión primitiva que será dividida en capítulos y partes, completada mediante diversas interpolaciones y retocada posteriormente.

Consecuencia de todo ello es la falta de correspondencia entre los capítulos 10, 29, 30, 35 y 36 de la Primera Parte con el contenido que en ellos se narra. Así, el capítulo 10 lleva por título *De lo que más avino a Don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses*, epígrafe que no corresponde a lo relatado en el texto pues las aventuras del vizcaíno y de los yangüeses son relatadas en el capítulo 15. El gentilicio yangüeses constituye otra manifestación de la discordancia entre texto y paratexto puesto que se cita en dos epígrafes (DQ I,10 y 15) cuando el texto habla de arrieros gallegos y no de castellanos de Yanguas. A partir de la segunda edición, Cuesta sustituye gallegos por yangüeses , cambio aceptado sin problemas por Cervantes, tal como se refleja en el texto de la Segunda Parte, donde Sancho pregunta al Bachiller Carrasco: *¿entra ahí la aventura de los yangüeses?* (DQ II,3:61).

El capítulo 36 lleva por título *Que trata de la brava y descomunal batalla que Don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto...*, pero en él se relata el encuentro de las parejas de enamorados en la venta y no el episodio de los cueros de vino, al que se dedica el capítulo precedente. Al reorganizar la estructura del relato, por razones de equilibrio temático y narrativo, como veremos al estudiar la configuración de la intriga, ciertos episodios cambiaron de lugar olvidando el escritor corregir los epígrafes concernidos, de donde resultan los desacuerdos entre texto y aparato intertitular, especialmente evidentes entre los capítulos 8 y 22 (cfr. Martín Morán 1990).

Se sitúa aquí el célebre problema del rucio de Sancho a cuya cola se encuentra atado -en feliz expresión de Avalle (1988:3)- *el nudo gordiano* de toda edición del *Quijote*: en la edición príncipe se habla del tal rucio hasta el capítulo 25 -por última vez en DQ I,25:308- y, unas páginas más adelante, Sancho advierte que ha de suplir la falta del asno, pues se lo han robado, pero en ningún lugar se nos habla de ese robo. La explicación parece encontrarse en el desplazamiento del episodio pastoril de Grisóstomo y Marcela del capítulo 25, que le correspondía en la primera redacción, al capítulo 12, por lo que el escritor se habría visto obligado a suprimir la narración del misterioso robo que se encontraba al final de ese capítulo, tal como sugiere Stagg (1959:360); al mismo tiempo, la aventura de los yangüeses habría sido desplazada desde el capítulo 10, en cuyo epígrafe se anuncia, al 15 en el que se narra efectivamente, tras el relato pastoril.

El problema del robo del rucio encuentra también un tratamiento curioso en el nivel textual en el que el narrador pone en boca del autor ficticio Cide Hamete Benengeli un comentario sobre el dasaparecido pasaje del latrocinio, exculpando al autor y haciendo responsables de la omisión precisamente a los impresores: *que por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la Primera Parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta* (DQ II,27:249).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Otros problemas paratextuales parecen, sin embargo, responsabilidad directa del autor: la novela del *Curioso Impertinente* debía de narrarse en la redacción primitiva sin interrupción en los capítulos 33 a 35, mientras que en la versión impresa Cervantes intercala la peripecia de los cueros de vino al principio del capítulo 35, retrayéndola desde el 36 en que sería relatada primitivamente, y esta reordenación no se refleja en el epígrafe.

Estos cambios en la configuración de las acciones pueden explicarse por razones estructurales, pues el autor trataría de conseguir un mayor equilibrio actancial y un mayor dinamismo narrativo. Así, Avalle piensa que Cervantes busca equilibrar el protagonismo de los personajes principales con el de otros que participan tanto en la intriga primaria como en las secundarias (1988:3-4); Martínez Bonati, por su parte, justifica la inserción de un episodio pastoril entre dos aventuras caballerescas en razón de unos contrastes narrativos de gran eficacia (1977a:45-46, in 1992a).

En el capítulo siguiente trataremos de dar cuenta de esta reestructuración de la intriga, mediante la cual el narrador combina armónicamente las aventuras caballerescas protagonizadas por Don Quijote y las historias sentimentales protagonizadas por las diferentes parejas de enamorados que desfilan a lo largo de la novela. De todos modos, al realizar esta reordenación, el autor produjo ese *formidable desarraigo episódico* del que habla Avalle, que no fue revisado y corregido ni por los impresores ni por el propio escritor, y de ahí los desajustes que hemos comentado entre texto narrativo y paratexto titular.

2.3. LAS DEDICATORIAS

Como era usual en la época, Cervantes dedica las dos partes del *Quijote* a sendos protectores, Grandes de la España de entonces, con el fin de obtener de ellos una satisfacción moral y material.

Una primera manifestación de la dedicatoria es la mención en la portada del nombre y calidad del beneficiario, con una lista de títulos nobiliarios tan amplia que, como pone de manifiesto Genette, no deja de sorprender que se confiera mayor espacio al dedicatario que al título de la obra o al nombre del propio autor. La razón es fácilmente comprensible en el contexto metapragmático en el que se publica la novela, un medio sociocultural en el que la tarea literaria era tarea poco lucrativa, por lo que se hacía necesario acogerse al auxilio de los hombres de mayor fortuna.

Una epístola dedicatoria desarrolla este elemento paratextual, que pasa así a integrarse en el cuerpo prefacial junto a los prólogos, exponiendo tanto los méritos de la obra ofrecida como los del beneficiario del homenaje. En el Quijote de 1605, esta epístola precede al prólogo como era de rigor, mientras que en la Segunda Parte va situada después de él. En el protocolo paratextual correspondía el primer lugar a la dedicatoria, por lo que esta inversión del orden normal debe de tener un sentido que en este caso no es ajeno a la contaminación

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

que se produce entre la dedicatoria y el prólogo redactado contra Avellaneda: en sus últimos párrafos se inicia el panegírico dirigido al Conde de Lemos[5].

La célebre Dedicatoria de la Primera Parte plantea un interesante problema de interferencias entre paratextualidad e intertextualidad puesto que, como es bien sabido, Cervantes la compone citando literalmente algunos fragmentos de la epístola que Herrera había redactado, un cuarto de siglo antes, dedicando las obras de Garcilaso al Marqués de Ayamonte: de las 19 líneas de que consta la dedicatoria en la edición de Murillo, justo la mitad son tomadas literalmente de Herrera. Aunque el fenómeno no es nuevo, pues había sido practicado por otros escritores, este pastiche no declarado, pero perceptible sin gran dificultad para el lector competente de la época, debe tener una significación especial y específica, como todo en Cervantes.

Integrar unas cuantas fórmulas estereotipadas en un texto propio no responde a pereza o comodidad, ni a falta de inspiración, pues en ese caso habría copiado toda la dedicatoria. Esta práctica hipertextual del pastiche o la falsificación[6] responde, según Genette (1987:106), a dos fines contradictorios, la expresión de la burla o de la admiración, que se funden para producir el efecto pragmático de la ambigüedad, tan característico de todo el texto cervantino. Esa ambigüedad, el matiz más justo del pastiche (1987:106), determina la recepción de las frases en las que el autor reclama del lector un acogimiento bueno y agradable de la novela, salida al abrigo del *clarísimo nombre de vuestra Excelencia*, epítetos que pueden ser leídos en clave admirativa o irónica. Esa misma clave de lectura conviene a la declaración de falsa modestia sobre su obra, enteramente imitada -falsificada- de Herrera.

El carácter intencionalmente formulario de la dedicatoria, que utiliza la tópica laudatoria de esta subclase paratextual, y el código burlesco en el que se inscribe al hacerse evidentes los préstamos literales, obtuvo la correspondencia debida por parte del duque de Béjar pues, a pesar de ser celebrado como *príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes*, nunca debió de conceder sus favores a Cervantes quien no volvió a citarlo en ninguna de sus obras.

El pastiche dedicatorial se convierte así en un signo paratextual para el lector que ve parodiadas las convenciones retóricas del género, y en este sentido se ha interpretado la dedicatoria en el seno de los estudios cervantinos como expresión irónica del desprecio que Cervantes sentía por la alabanza hueca y

---

[5] Esta *disposición novedosa de los preliminares*, sería una *equívoca práctica cervantina* que tendría como objeto, en la interpretación de Carrascón (1991:173), intensificar el grado de intimidad y verídico reconocimiento, perdiendo la dedicatoria su carácter protocolario y retórico.

[6] Más que la imitación lúdica en que consiste el pastiche, esta dedicatoria parece una falsificación (*forgérie*, en la terminología de Genette), pues a primera vista estamos ante una imitación seria no declarada. Independientemente del carácter burlesco de esta dedicatoria a Béjar, lo cierto es que resulta confusa la distinción genetiana entre las prácticas imitativas lúdica y seria. Así dice sobre un poema del Satiricón, *qui m'apparaît plutôt comme une imitation purement ludique -voire serieuse- à la manière de Lucain* (1982:106).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

formularia que constituía el tópico central del subgénero de la dedicatoria (Carrascón 1991:174, *cfr*. Gaos 1986,3:13-14).

Cervantes explota el equívoco al dedicar la Primera Parte del *Quijote* a Béjar con frases laudatorias copiadas de otra dedicatoria, y así logra una ambigüedad tal que nunca sabremos si fue redactada en régimen serio o en régimen cómico; nunca sabremos cómo interpretarla, como alabanza o como burla. Para confirmar una vez más la imbricación de la novela y de su marco editorial, Gaos explicó este elemento del paratexto recurriendo al procedimiento paródico explotado a lo largo de todo el texto: Feliciano de Silva había dedicado su *Crónica de Don Florisel* al cuarto Duque de Béjar y, por tanto, Cervantes estaría *extendiendo así la parodia de los libros caballerescos hasta la misma dedicatoria* (1986:3).

Mucho menos equívoco parece el texto dedicatorio al séptimo Conde de Lemos, Don Pedro Fernández Ruiz de Castro quien, a juzgar por los respetuosos elogios que le dirige Cervantes desde el prólogo, debió de ayudar efectivamente al escritor, aunque no le sacó de la pobreza en que vivió y murió. Como afirma Carrascón (1991:174-175), frente a Béjar, Lemos sería el mecenas ideal para Cervantes, un lector inteligente al que no es preciso adular con retórica hueca, y por eso le dedica las Novelas, las Comedias y -como anuncia en este mismo texto prefacial- el *Persiles*, su obra preferida. También por eso redacta un texto desenfadado y sincero, que Martínez Torrejón define como *antidedicatoria* (1985:192).

De acuerdo con su actitud crítica e innovadora, Cervantes desmonta las convenciones retóricas del género y construye una epístola directa, casi familiar, en la que -de acuerdo con su tendencia a ficcionalizar incluso los elementos paratextuales más convenciuonales- introduce una forma ficcional bien estudiada, la historieta del Emperador de China, para hacerse justicia a sí mismo y hacerla a su admirado protector.

Como es habitual, también esta dedicatoria encuentra su comentario en el relato: Cuando un mediocre escritor habla de sus libros afirmando que *Señores y Grandes hay en España a quien puedan dirigirse*, el protagonista se apresura a contradecirlo, pues muchos no admiten dedicatorias *por no obligarse a la satisfacción que parece se debe al trabajo y cortesía de sus autores*, comentario que vislumbra un cierto rencor del autor hacia destinatarios como Béjar. Y enseguida inicia un sentido elogio de Lemos: *Un príncipe conozco yo que puede suplir la falta de los demás, con tantas ventajas...* (DQ II,24:224-225).

2.4. EL PARATEXTO EDITORIAL

La portada de la novela incluye, además del nombre del autor, el del impresor y el del librero de la corte Francisco de Robles, a quien Cervantes vendió los derechos de las dos partes del *Quijote*.

Es al impresor a quien corresponde la realización material del libro, hallándose bajo su responsabilidad directa buena parte de los elementos

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

paratextuales externos e internos, como la disposición y contenido de la portada, la composición tipográfica del texto o la elaboración de los índices. Bajo la dirección de Juan de la Cuesta, regente de la imprenta propiedad de la viuda de Pedro Madrigal, trabajaron en la composición de la edición príncipe de la novela al menos cuatro cajistas (cfr. Flores 1975) los cuales alteraron caprichosamente la ortografía y puntuación del manuscrito cervantino de acuerdo con sus preferencias personales, de modo que Flores ha podido identificar la labor de los cuatro compositores según sus respectivas idiosincrasias y particularidades ortográficas.

En la segunda edición, realizada unos meses más tarde en la misma imprenta y siguiendo el texto de la primera, los tipógrafos introdujeron casi un centenar de alteraciones. El editor Cuesta sería el responsable de añadir en un lugar inadecuado los pasajes del robo y recuperación del rucio de Sancho -como denuncia el narrador en el texto ya citado de la la Segunda Parte-, que el autor habría eliminado del original[7]; por último, el impresor se permitió suprimir ciertas frases de dudosa ortodoxia por temor al control inquisitorial.

De acuerdo con su práctica constante de transgresión de la frontera paratextual, en el relato de la historia de Don Quijote hay continuas referencias a la impresión y a la imprenta. Ya hemos citado el pasaje en el que el narrador denuncia como error del impresor (DQ II,27:249) la incoherencia textual y paratextual surgida en torno a la falta del rucio. Además, hay referencias explícitas en el relato a la impresión material del libro con datos más o menos precisos sobre la tirada y ciudades en que se edita. El Bachiller Carrasco, uno de los muchos personajes que en la Segunda Parte hablan de la Primera como un libro que leen y comentan, nos informa de que *el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama de que se está imprimiendo en Amberes...* (DQ II,3:59-60).

Es sorprendente en el *Quijote* este fenómeno metatextual y metaparatextual, esa reflexión sobre el libro no sólo como creación literaria sino como objeto material, hecha desde el propio libro, y es éste uno de los síntomas innegables de su modernidad. Jaksic (1994: 86 y ss.) ha expuesto con acierto cómo Cervantes ilustra en *El Quijote* el impacto social y cultural de la imprenta en la España de los siglos XVI y XVII; al igual que los molinos de viento, la imprenta constituye uno de los avances tecnológicos que irrumpe en la España de la época como manifestación inequívoca de la modernidad.

Por otra parte, se cita en el relato un editor ficticio, el llamado segundo autor, que desempeña auténticas funciones editoriales: busca la continuación del manuscrito que contiene los 8 primeros capítulos y, una vez encontrado, lo hace

---

[7]El latrocinio y recuperación del asno aparecen en los capítulos I,23 y 30, cuando en I,24 y 25 se menciona el tal rucio. La mayor parte de los editores modernos, siguiendo a Hartzenbusch, insertan el episodio en el capítulo 25. No parece haber sido el escritor el que lo coloca en el capítulo 23, como tampoco habría hecho el resto de las correcciones sobre el asno que aparecen en la edición de 1608. Aunque la mayoría de los cervantistas no ponen en duda la autoría de los fragmentos añadidos sobre el robo y la recuperación de la montura de Sancho, Lathrop (1984) ha expuesto serias dudas al respecto.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

traducir e imprimir. Al integrar en el texto narrativo todo un sistema paratextual ficcional, Cervantes origina un conflicto entre las informaciones del paratexto serio y las del ficticio. Así, el nombre del autor empírico que aparece en la portada es el de Miguel de Cervantes, mientras que en el relato se cita a Cide Hamete Benengeli y a otros autores igualmente ficticios como responsables de la autoría de ciertas partes de la novela. Y este conflicto aparentemente incente ha confundido -como veremos en la capítulo siguiente- a buena parte de los cervantistas. Pero además se menciona el nombre del autor auténtico en el texto como autor de *La Galatea* sobre la que el cura hace un comentario no del todo favorable pues el *libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada* (DQ I,6:120).

Los dos tomos carecen de *devisa* de autor -una cita colocada generalmente entre la dedicatoria y el prefacio- pero llevan en la portada un escudete con la del editor, la cual pasará a convertirse en devisa de la novela y de su protagonista. *Spero lucem post tenebras* es la cita del Libro de Job (17, 12) que había sido adoptada como marca por Pedro Madrigal, quien la había recogido de otros impresores[8]. El regente Juan de la Cuesta dispuso el escudo y su leyenda en la portada del libro, de modo que la devisa tomada de la obra maestra de la literatura sapiencial judeocristiana se convertirá en lema del relato cervantino.

Los signos icónicos que componen el escudete son motivos heráldicos de amplia tradición, el halcón con la cabeza tapada y el león en reposo. El ave de cetrería con una venda sobre los ojos puede simbolizar la esperanza de los autores en que sus escritos, desde las tinieblas del anonimato, accedan a la gloria al ver la luz por obra de la imprenta.

Aunque la devisa del impresor es un aspecto del paratexto totalmente independiente del texto, lo cierto es que Cervantes se permite incluso integrarla en la novela, de modo que Don Quijote se apropia de la marca editorial cuando declara que *yo post tenebras spero lucem* (DQ II,68:553). Junto con los mensajes que pueden leerse en los motivos heráldicos que ilustran el lema, puede establecerse una relación analógica entre el intertexto bíblico reformulado por los impresores y la historia del ingenioso hidalgo quien, después de la tinieblas de su locura caballeresca, espera la luz de la razón que recupera definitivamente momentos antes de su muerte.

Lo más curioso en *El Quijote* de 1605 es el lema final, una cita deformada del Ariosto que clausura el texto: *Forsi altro canterà con miglior plectio* (DQ I:608). Cervantes introduce en este verso del *Orlando* (OF 30,16) dos modificaciones morfológicas -*altro* por *altri* y *plectio* por *plettro*- que quizás indiquen su deficiente manejo del italiano. También esta enigmática devisa situada después de los versos finales -que Lope había utilizado con toda

---

[8]Esta marca tipográfica fue utilizada por Jehan II Bonhome de París (1551) y seguida en España, entre otros, por Pedro Madrigal, impresor en Madrid de 1578 a 1599; Juan Gracián, Juan Godínez de Millis o Adrián Ghemar, impresor de Medina entre 1551 y 1578. Puede verse el trabajo de E. Batey "La marca del impresor Juan de la Cuesta", *Revista Bibliográfica y Documental*, 2/1-2:179-182, 1948.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

precisión en uno de sus prólogos- encuentra su lugar en el relato traducida al castellano: *quizá otro cantará con mejor plectro* (DQ II,1:52).

Se trata de un epílogo abierto que sugiere la posibilidad de una Segunda Parte a cargo de un escritor mejor dotado, esa había sido la intención del Ariosto y esa sería la de Cervantes, que parece haberse arrepentido ante la aparición de una continuación -sin duda justificada- a cargo de Avellaneda. Como era previsible, sólo Cervantes podía superar a Cervantes y la continuación ajena dará lugar a una continuación autógrafa, el Quijote de 1615, que perfecciona la configuración de la intriga y profundiza en los procedimientos ficcionales, como veremos en próximos capítulos.

La autocontinuación anunciada en la devisa postfacial es inmotivada estructuralmente, pues la Primera Parte es un texto narrativo completo con un desenlace funcional, el retorno del héroe a casa. Si la función terminal de la muerte del protagonista es mucho más eficaz para clausurar definitivamente el relato, sólo las consabidas razones extratextuales motivaron la continuación cervantina: la difusión y el éxito de la Primera Parte y la aparición de la continuación alógrafa, malintencionada y agresiva, el Segundo Tomo de Avellaneda. De todos modos, dado que muy probablemente Cervantes conoció este pastiche cuando ya tenía bastante avanzada su Segunda Parte, no constituye un motivo esencial de esa autocontinuación auténtica. Para Togeby (1957, in 1991:97), este verso del Orlando es una declaración intencionada que debe leerse en el registro irónico peculiar a Cervantes quien habría querido decir que nadie podría hacerlo mejor que él, y esta declaración de falsa modestia se habría hecho realidad por obra de Avellaneda.

La continuación alógrafa es una falsificación imitativa generada por la apropiación -quizás legítima en el contexto de la época- de una historia ajena, hecha en vida del autor con la intención de aprovecharse de su éxito y arrebatarle sus méritos; de ahí la crítica cruel y agresiva que dirige contra Cervantes su autor, enmascarado tras un seudónimo. En un guiño imitativo y justificativo, el mismo Avellaneda pone fin a su novela invitando a continuar la narración de los hechos de su Don Quijote, pues *no faltará mejor pluma que los celebre* (DQAv III: 230), invitación cargada de valor predictivo que lleva a sus últimas consecuencias las complejas relaciones transtextuales que teje en torno a sí *El Quijote*.

En todo caso, tal como anunciaba la profética devisa epilogal, la Segunda Parte autógrafa constituye, en palabras de Genette (1982:230), una prolongación genial.

2. 5. PRELIMINARES

Toda una serie fe preliminares -tasa, fe de erratas, aprobación y privilegio- constituyen un aspecto paratextual que depende también de la instancia editorial, aunque cada uno de ellos cuenta con su enunciador específico, una autoridad administrativa, política o eclesiástica. Estos elementos

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

del paratexto nos remiten al contexto metapragmático en el que fue generado el texto y en el que fue publicado como libro, pues todos ellos son el resultado de la estrecha colaboración entre poder civil y eclesiástico para la tarea de controlar y censurar los libros que se imprimían en la época.

Una pragmática de principios del XVI estipulaba la obligatoriedad, para imprimir libros, de una licencia previa que era expedida indistintamente por la autoridad civil o eclesiástica; ésta se desentiende de ello desde 1554, año en que las Ordenanzas de La Coruña atribuyen al Consejo de Castilla la facultad de expedir el privilegio de impresión. De este modo, el privilegio real de la primera edición de Cuesta es de 1604, fecha que sirve para identificarla como la única editio princeps, y concedía a Cervantes la licencia para editar la obra por un período de diez años en el Reino de Castilla, mientras que la segunda edición contará con un privilegio para los Reinos de Castilla, Aragón y Portugal.

Si la Inquisición se había desentendido del control administrativo, no dejó de preocuparse por la que era su misión propia: el control ideológico, ejercido a través de prohibiciones y expurgaciones de libros. El nuevo procedimiento censorial, incorporado a partir de 1550, es el Índice de Libros Prohibidos y Expurgados, que se ocupaba exclusivamente de libros doctrinales y espirituales para detectar ideas protestantes. Este Índice se ocupó raramente de textos literarios y, como han demostrado historiadores del fenómeno inquisitorial como Pinto o Alcalá (1984:280 y 290), las letras españolas fueron muy poco inquietadas por la Inquisición a partir del Índice de Valdés de 1559.

Es curioso que el Quijote de 1605 apareciese sin aprobación para su impresión mientras que el de 1615 incuye nada menos que tres, la primera firmada por el Vicario General de la Diócesis de Madrid como censor principal, quien había comisionado a otros dos censores. La aprobación del licenciado Márquez Torres tiene un interés paratextual inusitado debido a su contenido y a las alusiones a la propia subclase paratextual. Se trata de un texto censorial a la medida de la novela y de su autor, puesto que explota las estrategias irónicas y críticas, dialécticas y paródicas que definen el relato objeto del juicio inquisitorial.

Al contrario de lo que se ha mantenido en el seno del cervantismo tradicional, el *Quijote* no parece haber sufrido ningún tipo de expurgación o eliminación de párrafos sospechosos de contener proposiciones erróneas o suspectas de protestantismo[9]. El célebre párrafo en el que se dice que el protagonista rezó *un millón de avemarías* (DQ I,26:319-320) fue suprimido en la segunda edición, pero esta supresión parece responsabilidad exclusiva del impresor Cuesta en momentos en los que los familiares del Santo Oficio visitaban las imprentas y librerías. Sí se ocupó de la Primera Parte la Inquisición portuguesa y como consecuencia de ello, el Índice Expurgatorio de 1624

[9]La expurgación como método de salvar obras enteras de contenido ortodoxo con algunas ideas heréticas aisladas fue regulada por el *Dictamen acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio*, obra de Zurita, que respetó prácticamente la totalidad de la producción literaria del Siglo de Oro (Alcalá 1984:307).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

eliminó largos pasajes como el relato de la seducción de Dorotea por Don Fernando (DQ I,28:351-354).

El contexto sociocultural de la época propició el uso de una libertad autocontrolada que tiene como manifestaciones, en el nivel textual, esas estrategias retóricas como la parodia y la ironía, la presuposición y la ambigüedad, la metaforización o la ficcionalidad. Mediante esos recursos expresivos intencionales, los escritores se expresan con relativa libertad, propiciada también por censores dotados de inteligencia y sensibilidad como Márquez Torres, y eso explica las realizaciones intelectuales y literarias de nuestros siglos áureos, entre las que la mayor es, sin duda, el *Quijote*.

La Segunda Parte habría sufrido también la supresión de la frase enunciada por la duquesa: *las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada* (DQ II,36:320), que figuraba en la edición de Cuesta de 1615 pero que desaparece de las ediciones posteriores a la de Valencia de 1616. También éste parece un caso de autocensura del editor, temeroso del sentido protestantizante de la proposición, idéntica a otra del Arzobispo Carranza, que había sido acusado de protestantismo medio siglo antes. De hecho, no se hace mención de tal expurgación en el Índice del Cardenal Zapata de Sevilla, de 1632. Es el Índice portugués de Mascarenhas, de 1624, el que eliminó esta frase y los pasajes ya citados de la Primera Parte (Márquez 1989:58).

La Inquisición española, en conclusión, no sólo permitió la aparición, venta y libre circulación del *Quijote* de 1605 sin aprobación -que aparece citada en el Privilegio-, sino que no incluyó la obra en ningún Índice Expurgatorio, razón por la cual no se conserva ningún expediente de *expurgo* de la producción cervantina. Las dos frases en cuestión fueron suprimidas por el impresor que habría manipulado el texto; se trata, pues, de un fenómeno de autocensura aplicada por el responsable del paratexto y en manera alguna es responsabilidad ni del autor ni de los censores inquisitoriales.

En los privilegios se exige que, antes de comercializar el volumen, éste sea corregido y tasado, razón por la cual figuran a continuación de la portada la tasa y la fe de erratas. Cada volumen del *Quijote* fue tasado en 290,5 maravedís la Primera Parte y 292 los de la Segunda, cantidades que sólo harían rentable la edición si se vendiesen más de medio millar de ejemplares, cosa probable en una obra de tanto éxito como la que aquí estamos tratando. Desde luego, el *Quijote* no hizo rico a Cervantes, a juzgar por la aprobación de Márquez Torres de la Segunda Parte, otro elemento del paratexto en el que se confirma la condición indigente de Cervantes. La novela del Licenciado Vidriera actúa como intertexto de este aspecto, pues el protagonista hace un juicio sobre los libreros que compran el privilegio de un libro e imprimen más ejemplares -tres mil- de los que comunican al autor -mil quinientos-, enriqueciéndose a su costa.

Los testimonios de las erratas fueron realizados por el médico y corrector Murcia de la Llana, miembro de una conocida familia de correctores, que no debió de cumplir su tarea con demasiado celo puesto que no objetó las abundantes modificaciones ortográficas que introdujeron los impresores.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

2.6. LOS PROLOGOS

Los elementos con mayor funcionalidad de todo el complejo aparato paratextual del *Quijote* son sin duda los célebres prólogos, dos textos que constituyen la introducción directa a la lectura de ambas partes de la novela, aportando gran parte de las claves de su lectura.

Aunque esta subclase paratextual constituyó en la época un género próximo a los literarios, lo cierto es que el autor modifica sustancialmente el estatuto serio del discurso prefacial integrando en él modalidades como el diálogo o la narración homodiegética, propias del texto ficcional. Ambos textos prologales son sometidos a un proceso de ficcionalización y parodización que, dada su función introductiva, refuerzan la convención que regirá la lectura del texto narrativo prologado[10].

2.6.1. Tras una tópica declaración de falsa modestia, sutil autocrítica cuya intención es dar todo su valor a la novela (cfr. Avalle 1976:29), el prólogo de 1605 comienza con una reflexión sobre su propia elaboración y redacción, en apariencia laboriosa para el escritor, de acuerdo con su tendencia metatextual que se generaliza a todos los niveles del texto y del paratexto. El resultado del diálogo con un amigo ficticio al que pide ayuda es este célebre texto prefacial cargado de ironía engañosa, indirecta y evasiva para Williamson (1984, in 1991:125), que constituye *una obra maestra de malicia y humor* en palabras de Canavaggio (1986:229).

De acuerdo también con su actitud de ruptura con todo convencionalismo genérico, Cervantes hace aquí una crítica en profundidad de los tópicos prologuísticos desmontando las prácticas que habían hecho del paratexto introductivo un discurso vacío: fundamentalmente, la cita de autoridades para expresar una erudición vana y pedante y las composiciones laudatorias de encargo para expresar el elogio exagerado y gratuito.

Para desmontar esta retórica al uso, tanto al frente de textos serios como de las ficciones caballerescas más fantasiosas, recurre el escritor a la estrategia paródica estableciendo una distancia irónica y hasta sarcástica entre su texto y otros prefacios fieles al modelo imperante redactados por Lope, Francisco de Medina o Malon de Chaide (cfr. Porqueras 1981:6-7).

Este prólogo se convierte así en una maliciosa parodia de la cita de autoridades (Williamson 1991:126) y, sobre todo, de esos modelos prefaciales canónicos donde se utilizaban citas y sentencias en lenguas clásicas que incluso podían ser inventadas y donde se mezclaban sin concierto materiales didácticos muy heterogéneos, desde mitología profana hasta teología escriturística, filosofía o fabulaciones maravillosas, todo por un puro alarde de erudición hueca e inútil.

---

[10] La literaturización de los prólogos mediante recursos formales o la integración de cuentos y fragmentos ficcionales es una tendencia común a la producción prefacial de la época manierista y barroca, según ha demostrado Porqueras (1957 y 1968:10-12).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Esta crítica contiene ideas absolutamente insólitas en la época (Vilanova 1989:64) que, al ser llevadas a la práctica, van a producir un texto prefacial innovador y original, un auténtico *antiprólogo* (Martínez Torrejón 1985:169), que constituye un nuevo signo paratextual de la originalidad del relato prologado, de su estrategia ficcional realista y paródica en oposición a las ficciones maravillosas, caballerescas o pastoriles, que abusaban de los prólogos eruditos.

Resulta difícil determinar la situación comunicativa que instaura este prólogo: autorial por estatuto genérico, se convierte en actorial al ser asumido por el discurso oral de un personaje-narrador. Si el autor de un prefacio se sitúa normalmente en el mundo real, identificándose naturalmente con el autor empírico, al adoptar el estatuto de un personaje, entra en el mundo ficcional y ficcionaliza el discurso que produce. El interlocutor, el amigo ficticio, es un testigo intradiegético que se convierte en el enunciador del contenido esencial del prólogo, parodiando y ficcionalizando este elemento del paratexto, de modo que su atribución ficticia es, a la vez, una estrategia narrativa que introduce la atribución del texto narrativo a Cide Hamete Benengeli y a todo el sistema de autores ficticios.

Otros procedimientos contribuyen a intensificar los procesos formales de ficcionalización y parodización de un prólogo sin embargo serio, que censura los prólogos falsamente sabios. Entre ellos, uno de los más eficaces es la declaración de Cervantes según la cual él es no el padre sino el padrastro del *Quijote* (DQ I: 50) puesto que, como afirma Genette, los prefacios denegativos son siempre ficcionales (1987:170 y ss.); otra marca de la convención de lectura que rige la recepción del texto prologal y, en consecuencia, también del texto ficcional propiamente dicho que introduce. En este sentido, Rivers hace notar que la sofisticación de este prólogo sirve de preparación para la lectura de la novela (1983:110).

Además, el prólogo de 1605 contiene una reflexión teórica sobre la modalidad ficcional realista en los términos neoaristotélicos de imitación verosímil: lo importante no es la verdad de las acciones sino la imitación perfecta de la escritura, es decir, la representación lo más perfecta y verosímil posible de las acciones mediante la narración.

En la función introductiva que cumple este prefacio a la Primera Parte, uno de los aspectos más pertinentes es, sin duda, la declaración de intenciones que expone el autor, ofreciendo a los lectores una clave interpretativa -la función cardinal de la mayor parte de los prefacios (Genette 1987:15 y 205)- que, si bien no agota las interpretaciones de un relato narrativo de por sí polisémico y ambiguo, constituye una lectura privilegiada de la novela al proceder de su autor.

La interpretación autorial del *Quijote* está puesta en boca del amigo que sintetiza la totalidad del libro como *una invectiva contra los libros de caballerías* (DQ I:57), dando una de las claves de la intencionalidad pragmática del relato. En efecto, este propósito específico que constituye el núcleo temático de la novela se expresa reiteradamente en el pórtico paratextual -*esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

tienen los libros de caballerías (DQ I,57)- y el autor ficticio lo repite con mayor contundencia en el epílogo que clausura definitivamente la historia de Don Quijote -*no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías* (DQ II,74:593)- dando así una estructura temática cerrada a las dos Partes.

El sentido de estas afirmaciones, reiteradas además en diversos lugares del relato, ha dado lugar a una polémica interminable en el seno de los estudios cervantinos: siguiendo las tesis expuestas ya por Menéndez y Pelayo (1905, 1942:352), según las cuales esas declaraciones autoriales son un mero recurso de presentación, Menéndez Pidal sostiene que Cervantes no sólo no intentó destruir las novelas de caballerías sino que trató de mejorarlas y perfeccionarlas para hacer del *Quijote* el perfecto y definitivo libro de caballerías (1920,1964:16). Ortega, por el contrario, piensa que es esencial interpretar la novela cervantina de acuerdo con la declaración de intenciones expresada por el autor, la cual estaría en el origen de la gran revolución de la novela moderna, la máxima ampliación estética que experimenta el arte literario (1914 in 1984:210-236).

Ateniéndose al hecho de que la literatura caballeresca había dejado de estar de moda cuando se escribe *El Quijote*, algunos investigadores suponen que el objeto de la crítica es otro y proponen leer en clave el paralexema *libros de caballerías*, pues la parodia iría dirigida hacia otros textos en boga a fines del XVI: las comedias y todo el sistema dramático de Lope (Morinigo 1957) o los libros piadosos y de devoción (Robert, 1962, 1967:62). De forma mucho más amplia interpreta Lázaro Carreter la declaración cervantina que opondría la ficción realista a la mayor parte de las clases genéricas frecuentadas en la época: no sólo la novela caballeresca, pastoril, picaresca y sentimental, sino también la literatura folclórica y popular, oratoria, sapiencial, etc. Contra tales hipótesis se han pronunciado otros cervantistas (Spitzer 1962 in 1987:390; Gilman 1970 in 1987:122) defendiendo la interpretación literal de la declaración cervantina como la única que permitiría comprender y explicar toda la trascendencia literaria de la novela.

Ambas tesis, aparentemente opuestas, pueden integrarse si consideramos que la primera novela moderna surge en oposición a los libros de caballerías, como declara su autor, transformando y parodiando, racionalizando y perfeccionando su mecanismo ficcional maravilloso, transformación que tendrá como resultado el sistema semiótico realista, característico de la ficción narrativa moderna.

Cervantes somete a una crítica, teórica y práctica, las novelas de caballerías; las narraciones de aventuras caballerescas responden a una lógica maravillosa que es parodiada con la distancia crítica del humor y la ironía (Hutcheon 1978) en el *Quijote*, texto que, de esta forma, instaura una nueva modalidad de ficción, regida por una lógica similar a la lógica del mundo real, más acorde con la racionalidad moderna. La revolución de la prosa narrativa de ficción que Cervantes lleva a cabo se basa en la revisión de las historias increíbles e inverosímiles contadas en la narrativa caballeresca, que ya no respondían a los gustos de los lectores del nuevo siglo.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Consciente de la trascendencia del fenómeno, es esa la intención que pone el autor en boca del amigo ficticio, responsable directo de la enunciación de este discurso prefacial: *llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco* (DQ I:58). Son éstas las ideas que serán desarrolladas práctica y teóricamente a lo largo de todo el relato, en las digresiones sobre materia literaria a las que hemos pasado revista, puestas en boca de personajes dotados de evidente autoridad como el cura o el canónigo toledano.

2.6.2. El prólogo a la Segunda Parte tiene una función distinta y bien precisa: es una respuesta consecuente a su intertexto paratextual, el prólogo colocado al frente del *Quijote* Apócrifo, denunciando esa falsa continuación. Ante la injusticia y la agresividad insultante de la que es víctima, Cervantes reacciona con su ironía habitual, dirigiendo una réplica decidida pero contenida al falsificador, oculto tras la máscara autorial del seudónimo Avellaneda.

La estrategia ficcionalizante conforma también este paratexto que contiene dos breves historietas, la del loco que hinchaba perros con aire y la del que les dejaba caer una pesada losa de mármol sobre ellos, dos *metáforas despiadadas* (Moner 1989:91) contra el relato apócrifo aquí definido por la vacuidad, simbolizada por el aire, y la pesadez connotada por la losa de mármol ; explícitamente, los libros de este *historiador*, Avellaneda, *en siendo malos, son más duros que las peñas*. Si para Avalle (1976), frente a la actitud violenta de Avellaneda, Cervantes mantiene en su prólogo una actitud severa pero digna, lo cierto es que todo el prefacio es una manifestación de ironía corrosiva (cfr. Porqueras 1981:10) y esas breves ficciones contienen una carga de agresividad irónica como sólo puede plasmarla el autor de la primera novela moderna.

Termina este prólogo con una indicación dirigida al lector para autentificar su continuación frente a la falsa imitación: *Esta Segunda Parte de Don Quijote que te ofrezco es cortada del mismo artificio y del mismo paño que la primera* (DQ II:37). Reivindica de esta forma el autor no sólo la propiedad intelectual (Martínez Torrejón 1985:188), sino también la técnica narrativa y ficcional del *Quijote* de 1605 y la convención de lectura paródica y realista establecida en él y válida para la Segunda Parte auténtica.

Como suele ocurrir en esta clase de elementos paratextuales, los prólogos del *Quijote* fueron escritos, sin duda, una vez finalizada la redacción de la novela (cfr. Castro 1941 y Avalle 1976), pero eso no quiere decir que constituyan en realidad epílogos, parte del paratexto con una funcionalidad muy diferente. El hecho de haber sido redactados a posteriori, a la vista del resultado final de un proceso creativo prolongado y fecundo, nos señala su relevancia para comprender la intencionalidad intrínseca al texto de ficción y para su recepción.

El protocolo paratextual del *Quijote* determina las previsiones que, según Eco, el lector realiza para configurar el mundo ficcional al que hará referencia en la lectura; ese mundo sugerido por el título, las dedicatorias, los títulos

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

internos o los prólogos es un universo realista consecuencia de la reestructuración paródica del mundo maravilloso de los libros de caballerías, lúdicamente parodiado a partir de la actitud comportamental del protagonista, que cree vivir en el mismo universo que Amadís y Palmerín.

Si, como afirma Stempel (1979 in 1988:243), la recepción literaria se realiza en la experiencia de la producción semiótica de una nueva configuración genérica, Cervantes logra plenamente, desde el umbral de la novela, establecer una convención textual de lectura nueva. Al transformar la novela de caballerías, el autor del *Quijote* logra configurar un nuevo género caracterizado por una estructuración narrativa y ficcional específicas e innovadoras que analizaremos en los capítulos siguientes.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

3. NARRACION
Narradores y narratarios

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La Semiótica del texto narrativo se ocupa preferentemente del análisis de los signos que manifiestan la presencia en el relato de su emisor y de su receptor los cuales, en tanto que instancias ficcionales integradas en el texto narrativo, reciben la denominación de narrador y narratario. Debemos tener en cuenta que el autor y el lector, como seres empíricos que pertenecen a la realidad, no pueden confundirse con esas instancias textuales que no son más que su proyección en el mundo ficcional y cuya entidad es, por tanto, puramente ficcional.

Lo expresaron gráficamente los iniciadores de la Narratología estructuralista, Barthes (1966 in 1985:196) o Genette (1972:226), al afirmar que quien habla en el relato no es quien escribe en la vida real, puesto que la situación narrativa de un relato no se confunde jamás con la situación de su escritura.

Conceptos como los de autor implícito (Booth) o lector implícito (Iser) pueden hacerse corresponder, en el paradigma semiótico actual, con los de narrador y narratario, aunque pueden ser conservados para designar la intrusión del autor empírico o del lector real en el texto cuando quieren transmitir sus ideas, opiniones o puntos de vista personales.

Esta presencia personal del autor en el texto se produce cuando podemos establecer una relación directa -*signalética*, para Barthes- entre él y su lenguaje, utilizado como instrumento de expresión de su pensamiento. En este sentido, podemos observar la presencia de Cervantes en aquellos pasajes del Quijote en los que algunos personajes o el propio narrador extradiegético[1] exponen ideas de teoría literaria. En todo caso, el autor y el lector empírico están fuera del texto y existen fuera de él aunque puedan implicarse en cierto modo en él.

3.1. EL CERVANTISMO Y LOS AUTORES FICTICIOS

[1]Utilizamos la terminología propuesta por narratólogos como Gérard Genette (1972 y 1983) o Gerald Prince (1973 y 1985) que en la actualidad ha alcanzado una difusión considerable y una aceptación muy general en el universo científico de los estudios literarios.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Los estudios cervantinos del último cuarto de siglo han consagrado un esfuerzo notable a la explicación y clarificación del complejo sistema de autores ficticios que Cervantes despliega en el relato de la historia de Don Quijote. El problema surge de la confusión persistente que mantienen estos estudios entre el esquema autorial ficiticio , un recurso puramente estilístico y temático, y el sistema narratorial de la novela, recurso enunciativo de naturaleza diferente.

Es el cervantismo norteamericano el que, sin duda, ha abordado el recurso con mayor rigor: Georges Haley (1965 y 1984) y Ruth El Saffar Snodgrass (1968 y 1975) establecen un esquema de cinco autores ficticios a los que denominan narradores, considerándolos como auténticas instancias responsables de la narración. Todo el cervantismo posterior ha heredado el equívoco, que se mantiene en los estudios más recientes y que ha obstaculizado, de esta forma, un auténtico estudio narratorial del *Quijote*, cuya necesidad se hace cada vez más urgente.

Tanto desde una perspectiva crítica de corte tradicional como desde otras más avanzadas metodológicamente, que se incorporan al cervantismo a partir de los años ochenta, persiste la confusión entre las fuentes enunciativas de la narración y el recurso dependiente de éstas a una serie de máscaras autoriales. Para Nepaulsing, por ejemplo, la narración de la novela es asumida por cuatro personajes que serían, a la vez, autores ficticios y narradores (1980:515-516), función cuanto menos complejísima; Flores habla de la identidad ficcional de los narradores (*the fictional identity of the narrators*) para referirse a la identidad de los autores ficticios (1982:11) y su aparición al final del capítulo 8 constituye, para Rivers (1983:111-112), una multiplicación de los narradores (*multiplication of narrators*). Ya desde un punto de vista estrictamente semiótico, Lázaro Carreter llama al sistema autorial ficticio *complejo sistema narrativo* (1985:117). En una excelenete *mise au point* sobre el tema publicada en *Anales Cervantinos*, Fernández Mosquera insiste en identificar autores ficticios e instancias narratoriales (1986:47); la aplicación de una tímidas bases narratológicas no ha arreglado las cosas, puesto que ni Ford (1986) ni Molho (1989) o Weich (1989) consiguen superar el persistente malentendido.

Los distintos autores que el autor empírico cita en el *Quijote* constituyen un procedimiento esencialmente argumental y estilístico estrechamente vinculado con la opción temática expuesta en la declaración autorial del prólogo a la Primera Parte, la crítica dirigida contra los libros de caballerías. Dentro del contexto paródico, los autores ficticios no son más que una parodia de los que solían figurar en esos libros como garantía de una historicidad insistentemente declarada, pero del todo inverosímil. Se trata del recurso a pseudoautoridades historiográficas del todo ficticias que eran usadas como falso testimonio de veracidad e historicidad. Como señala Segre (1976:198), estas figuras autoriales tenían una amplia tradición tanto en la caballeresca española como en la italiana y, por tanto, es un elemento más que Cervantes parodia y manipula argumentalmente sin darles una función narrativa que no pueden tener.

El procedimiento es manipulado por la proyección ficcional del autor real, el narrador, y no puede confundirse con él: consiste en un conjunto de autores ficticios cuyo estatuto no es, en ninguna medida, el de narradores.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Constituyen versiones ficticias del autor empírico, del responsable del acto de escribir, no del responsable del acto de narrar.

3.1.1. El más importante de los autores ficticios es Cide Hamete Benengeli, el historiador arábigo citado en *El Quijote de 1615* como autor primero, responsable del manuscrito original que cuenta la historia de las andanzas del caballero de la Mancha. Su estatuto ha sido definido de forma muy heterogénea como personaje y ente imaginario, como autor ficticio o ficcionalizado, narrador e incluso como autor real (El Saffar 1968, Flores 1982, Martín Morán 1990). Son numerosos los teóricos que insisten en su función narrativa recurriendo a la terminología prenarratológica -autor implícito representado y narrador inmanente lo denomina González Maestro (1993:447-448)- e incluso mezclando con los criterios narratológicos otros éticos y étnicos, caso de Weich que define al sabio musulmán como narrador extradiegético, narrador arábigo o moro falsario, al contrario de Flores (1982:11) que llega a considerarlo, contra todo pronóstico textual, como historiador fidedigno.

Cide Hamete es una entidad ficticia sin ninguna función actancial ni narratorial; resulta incomprensible que haya sido considerado como narrador cuando su nombre es citado con frecuencia en el texto, y sólo puede ser el verdadero narrador, aquel que lo manipula y que se enmascara tras él, quien lo cite. Ya Riley había hecho notar que Benengeli debía entenderse en relación con los pseudoautores de las novelas de caballerías, personajes nigrománticos que constituían un antiguo artificio muy usado en la prosa narrativa anterior a Cervantes, sobre todo en las novelas de caballerías que se parodian[2]. Riley insistía con acierto en que se trataba de un autor ficticio que se encuentra *en una situación periférica respecto a la narración* y en que *no debemos ocuparnos de él como narrador* (1966:316-317).

Pero casi toda la crítica posterior, de Haley a Weich, se ha empeñado absurda e incomprensiblemnete en darle una consideración narratorial que conlleva problemas irresolubles e incoherencias múltiples. Así, por ejemplo, este supuesto narrador alternaría indiscriminadamente la omnisciencia con el punto de vista restrictivo. Martínez Bonati ha puesto de manifiesto que el tono estilístico de sus intervenciones en estilo directo es muy diferente al estilo del resto del relato; en efecto, el discurso transferido del historiador arábigo corresponde a un registro fuertemente arcaizante y exclamativo, que aparece en citas literales de la supuesta versión original, práctica intertextual que sólo puede realizar un narrador principal exterior. Si toda la novela fuese la transcripción del manuscrito benengeliano, ésta se habría hecho en discurso transpuesto al estilo indirecto o en discurso narrativizado, y las dos posibilidades suponen un narrador diferente y situado en una posición superior que asume el texto transcrito. Tanto en el capítulo 17 como en el 44 de la Segunda Parte (DQ II, 17:163-164 y 44:370-371), el discurso directo de Benengeli aparece entrecomillado, signo gráfico que indica inequívocamente

---

[2] Así, en el modelo fundador del género, aparece el sabio Elisabad en función de ese tópico historiador poco fiable; además se recurre también al manuscrito encontrado en una tumba, escrito en griego y traducido por el narrador (cfr. Eisenberg 1982:119-129).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

que se trata de citas literales hechas por el narrador exterior; además, ese discurso transferido tiene un tono estilístico -exclamaciones, interrogaciones retóricas,...- marcadamente distinto al tono general del relato.

Por otra parte, es el personaje protagonista de la novela el primero que cita al sabio que ha de escribir *la verdadera historia de mis famosos hechos*, para lo cual incluso llega a citarle el primer párrafo del relato, invocádolo como *sabio encantador... a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia* (DQ I,2:80-81). Tampoco Segre (1976:188-189) duda de que se trata de un puro recurso ficticio, pues el autor inventa un personaje, Don Quijote, el cual a su vez inventa un autor, Cide Hamete Benengeli. En el primer estudio narratológico amplio de la novela cervantina, Parr es tajante al afirmar que Cide Hamete no narra absolutamente nada, dejando sentado que no es un narrador sino una figura paródica que depende de un recurso trillado (1988: 8, 1990:112).

Ciertos procedimientos metanarrativos manifiestan cómo Cide Hamete no es, efectivamente, más que un artificio utilizado como máscara por el narrador principal. En dos ocasiones al menos se produce una vacilación respecto a un detalle descriptivo: *le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suela* (DQ II,60:491) y *Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque- que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era* (DQ II,68:555), en ambos casos la vacilación sobre el dato botánico se achaca al autor ficticio, especie de guiño cómico que refleja el propio recurso pues la duda no puede ser más que del narrador que lo está citando.

3.1.2.El manuscrito de Cide Hamete es traducido por un morisco aljamiado, intermediario al que corresponde muy marginalmente el papel de autor ficticio que le endosan algunos cervantistas, integrándolo en el sistema autorial-narratorial. Su intervención no constituye más que un aspecto accidental del recurso paródico a los pseudoautores que solían escribir en lenguas antiguas muertas -latín, griego, caldeo o árabe- y que, por tanto, podían necesitar del auxilio de intérpretes o traductores.

Este traductor adquiere cierta relevancia autorial en algunos capítulos de la Segunda Parte, donde interviene para comentar e incluso manipular la versión benengeliana. Así, tomaría la iniciativa de eliminar la descripción de la casa de Don Diego Miranda, evitando una digresión inútil para el desarrollo de la intriga (DQ II,18:169). Observa la materialidad del texto manuscrito original y cita, por ejemplo, una anotación del historiador Benengeli al margen del texto sobre la veracidad del pasaje de la Cueva de Montesinos (DQ II,24:223).

Una vez finalizada la transcripción de la nota autógrafa, el narrador introduce el relato con la fórmula narrativa *Y luego prosigue, diciendo:*. ¿Quién prosigue, el traductor o el autor primero?. Ninguno de los dos: es el narrador principal el que asume la narración de todo el relato y el que se manifiesta en el capítulo siguiente mediante una explícita primera persona *Olvidábaseme de decir...* (DQ II,25:233), comenzando el siguiente con otra intervención

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

personalizada, *quiero decir*... (DQ II,26:239), revelando su presencia y su control sobre la totalidad del texto narrativo.

Es evidente que se trata de nuevo del artificio de enmascaramiento y extrañamiento que usa el narrador, ocultándose tras una doble máscara ficticia. En el juego de complicación intencional del proceso comunicativo el narrador primario reduplica el mecanismo del estilo indirecto diciéndonos que el traductor dice que Cide Hamete dice... La posición superior del narrador sobre el autor arábigo y sobre su traductor está muy clara en el capítulo 44 de la Segunda Parte, donde una forma impersonal introduce una complejísima referencia a los distintos niveles de la autoría ficticia: *Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él lo había escrito*...Ese original sería el texto del narrador que integra los recursos a Cide Hamete y al traductor.

3.1.3. Además de estos dos autores ficticios, cuya personalidad es más o menos conocida, se cita un primer, un segundo y hasta un tercer autor. Aunque sólo los dos primeros son citados en el texto, el tercero es una entidad enunciativa imprescindible para los estudiosos que no han conseguido identificar la instancia narratorial responsable del *Quijote*.

En primer lugar, está el autor de los 8 primeros capítulos, sobre cuya identidad los cervantistas no consiguen ponerse de acuerdo: para unos, es un autor anónimo, totalmente desconocido (Haley, El Saffar, Fernández Mosquera), mientras que para otros es el mismo Cide Hamete, autor único de la versión original en su integridad (Nepaulsing, Martín Morán); Flores trata de reconciliar ambas tesis proponiendo que ese primer autor sería en realidad un primer traductor del manuscrito benengeliano.

El segundo autor del que se hace mención al final del capítulo 8 no es más que otra máscara del narrador y se integra perfectamente en el procedimiento paródico de los distintos autores de versiones y fuentes arcaicas diferentes que eran mencionadas en las ficciones caballerescas para lograr un extraño efecto de historicidad. Sin embargo, algunos estudiosos del esquema autorial ficticio le atribuyen un estatuto narratorial importantísimo que sólo podría corresponder a lo que, con terminología de Gérard Genette, llamaremos narrador extradiegético-heterodiegético, como el que asume en realidad la narración integral de la historia de Don Quijote de principio a fin de su relato.

Para Haley, este autor es quien se esconde detrás del yo narrativo, responsable de toda la narración; Nepaulsing lo considera también como responsable de todo lo que leemos, y más explícitos son De Toro (1981) y López Navia (1989:16) al afirmar que el segundo autor es *la voz narrativa* o *la instancia narrativa principal*.Los críticos que consideran a Cide Hamete como instancia narrativa, se ven obligados a recurrir a otra fuente de la narración, este segundo autor, para resolver la enorme parte del texto que quedaría sin solución narrativa. Es el caso de López Navia o de Martín Morán (1990) quien, ante la falta de autonomía enunciativa -es mencionado en el texto- y de omnisciencia que afecta a Cide Hamete, recurre al segundo autor, que compartiría con él las funciones narrativa, estructural y organizativa del relato.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

A este segundo autor se le llama también Editor, función que no parece corresponder a una entidad autorial, sino paratextual o actancial pues, en efecto, en el capítulo 9 el segundo autor aparece representado como un personaje activo en la historia del libro editado con el manuscrito de Benengeli en el que se cuenta la historia de Don Quijote (El Saffar 1975:39). Fernández Mosquera da a este Autor-Editor una competencia narratorial tan predominante que resulta evidente que lo confunde con el narrador extradiegético: se trataría de *la voz autorial* responsable de todas las intervenciones de los demás autores ficticios, incluido el primero y principal, Cide Hamete. Asumiría, además, el comienzo y el final de la mayor parte de los capítulos, las frases de presentación y enlace, así como los comentarios metanarrativos y -dice Fernández Mosquera- *posiblemente* las apelaciones al lector (1986:58).

A pesar del papel narrativo tan relevante que se les atribuye a Cide Hamete y al segundo autor, el hecho de no reconocer la existencia de un narrador exterior, la voz ficcional del autor en el texto, da lugar a numerosas incoherencias, fragmentos dudosos y otros que incluso quedan sin solución narrativa[3].

Weich, por ejemplo, habla de *obvios errores* de los autores en tanto que narradores, cuando el error estriba precisamente en considerar a los autores ficticios como narradores, porque no lo son de ninguna manera. Todo ello explica la polémica entre los cervantistas que se han ocupado del sistema autorial-narratorial del *Quijote* y explica además la invención de un tercer autor ficticio que no se cita por ninguna parte pero al que se ven obligados a recurrir para introducir a los demás -incluído el segundo autor- y para resolver los fragmentos dudosos o sin paternidad ni autorial ni narratorial.

Es Haley (1965) el primero que habla de este agente autorial que organizaría todo el relato y resolvería la difícil conexión de los ocho primeros capítulos con el resto de la novela. Posteriormente le da también la consideración de Autor-editor (1984) confiriéndole las competencias que otros investigadores le atribuían al segundo autor como responsable de la integralidad de la narración. El Autor Final de El Saffar (1975) coincide con lo que es nuestro narrador extradiegético pues, además de enlazar los capítulos 8 y 9, presentaría desde una posición exterior, *desde fuera* -en régimen extradiegético, en terminología narratológica- a todos los restantes autores ficticios, en su función propia de *unnamecd controlling author*.

A pesar de las amplias funciones narrativas que había concedido al autor segundo-editor, Fernández Mosquera también se ve obligado a recurrir a un tercer autor, el Autor Definitivo, responsable narratorial último de toda la

---

[3]Las dudas y las contradicciones son constantes. Si Weich (1989:110) y Martín Morán (1990:129) constatan los problemas que conlleva considerar a Cide Hamete como narrador omnisciente puesto que ignora fragmentos importantes de la historia, López Navia (1989:17) expresa las similares inquietudes, aun habiendo hecho recurso al segundo autor: *Son muchas preguntas que se alimentan circularmente, y las posibles respuestas se concatenarían en un entramado de especulaciones que no sería nada resolutivo plantear, a no ser que quisiéramos perdernos en la gratuidad de la adivinación*.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

novela, omnisciente y omnipresente, superior a todos los restantes autores ficticios, los únicos en realidad pues sólo el historiador arábigo, su traductor al castellano y el segundo autor son citados en el relato por la instancia narrativa que lo enuncia.

Es indudable que la invención de este tercer autor ficticio, inexistente en el texto, viene exigida por el desconocimiento de la entidad narratorial que asume la narración del *Quijote*, el narrador extradiegético-heterodiegético.

3.2. EL NARRADOR EXTRADIEGETICO-HETERODIEGETICO

La voz narrativa que habla en la novela no es la voz del sujeto personal empírico, del escritor Miguel de Cervantes, sino la de un sujeto textual, la proyección ficcional del primero en cada uno de los textos narrativos que produce. Un relato de ficción como *el Quijote* lo enuncia un emisor ficcional, en este caso un narrador exterior y superior al sistema de autores ficticios y de personajes, sólo a estos últimos se les atribuye en ocasiones una función narratorial.

Los autores ficticios son máscaras del sujeto principal de la narración que fingen representar al sujeto real de la escritura, pero no pueden confundirse ni con el primero ni con el segundo, Cervantes, como ha podido ocurrir desde perspectivas metodológicas ajenas a la teoría narratológica propiamente dicha (Riley 1966, Allen 1976, Flores 1982). Es evidente, sin embargo, que el autor empírico es el responsable último de todo, tanto de la escritura como de la narración[4].

La voz textual que asume y organiza el relato del *Quijote*, su configuración y estructuración, corresponde a un narrador extradiegético-heterodiegético, es decir, a una instancia narratorial situada en una posición exterior a la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha y al universo ficcional en el que se desarrolla o diégesis. Es ésta la instancia superior del relato, a la que se refería Martínez Bonati al hablar, por primera vez, de la voz fundamental del narrador básico, objetivización del autor en el interior del texto de ficción que constituye el *Quijote* (1977b:359 y 366). También Rivers, aun identificando autores ficticios y narradores, se da cuenta de la necesidad de una voz editorial que ostente el control último de la historia y del texto (1983:112 y 116). Se trata del narrador que instaura la referencia al universo ficcional realista, la diégesis del relato que él mismo construye, manejando todo el sistema narrativo, actancial y ficcional, incluidos los autores ficticios.

En su amplio análisis del *Quijote*, Parr (1988:11 y ss.,1990:110-113) denomina supernarrador a esa voz narrativa extradiegética y heterodiegética que

---

[4]Tras los inicios del formalismo francés que, con Barthes a la cabeza, proclamaba la muerte del autor, la Narratología contemporánea ha recuperado esta noción indisolublemente unida a la noción de narrador (véase Briosi 1986).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

domina toda la narración y ejerce un control total sobre la organización del texto y sobre las demás voces[5]. Si este concepto de supernarrador resulta muy adecuado y coincide con nuestro narrador principal, lo cierto es que Parr considera al primer autor (el historiador anónimo de los 8 primeros capítulos), al segundo autor y al traductor como narradores intradiegéticos (1990:113-115), al igual que los personajes de la diégesis que, como veremos en el siguiente apartado, asumen efectivamente y por delegación la función narrativa. A pesar de su acertado estudio narratológico, Parr parece no darse cuenta de que son tan autores ficticios como Cide Hamete Benengeli, narradores fantasmas como él, y que la única instancia narratorial es el supernarrador y los personajes a los que él cede su función[6].

Este supernarrador, en régimen extradiegético-heterodiegético y voluntariamente oculto tras las máscaras autoriales ficticias, resulta mucho más visible de lo que el cervantismo, que lo ha ignorado, supone: se manifiesta no sólo veladamente, sino también a través de operaciones estrictamente narrativas y, más explícitamente, mediante el uso de la primera persona, de un *yo* narrativo que lo designa clara y directamente.

Como toda instancia narratorial, hace uso de la primera persona de la comunicación siempre que le conviene manifestarse como responsable directo del acto narrativo, tal como lo hace en el primer párrafo de la novela: *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre (*yo*) no quiero acordarme* (DQ I,1:69), celebérrimo comienzo citado precisamente por Genette (1983:65) como ejemplo del narrador que se designa a sí mismo[7].

---

[5] *I shall use the term "supernarrator" tu refer to this principal narrative presence... It is, then, the supernarrator who organizes and manipulates the discourse of all the subordinate voices: the historian/collator of chapters 1-8, the second author of chapter 9, the translator, and of course Cide Hamete and his pen. It is not a particularly felicitous term*. (1988:11).

[6] Puesto que este supernarrador no controla efectivamente todo el sistema autorial y narratorial, Parr recurre a una especie de autor implícito que denomina autor inferido (*Inferred Author*), la verdadera instancia exterior que controla todas las voces textuales, diegéticas, miméticas y autoriales, una especie de proyección textual del autor, al que se dan las competencias que, en nuestra opinión, corresponden al narrador externo principal (1988:6 y ss.).

[7] Con su inteligencia crítica habitual, Molho (1989) pone de relieve esta instancia narradora que se manifiesta mediante un *yo intratextual* en el enunciado *apertural* del libro pero, al no reconocer que se trata de la manifestación de una instancia narratorial globalizante, piensa que el *yo* tiene referentes diversos, los autores ficticios, quienes alternarían el uso de la primera y la tercera persona, fenómeno que recibe una interesante y curiosa justificación: *La alternancia de dos instancias narradoras de primera y tercera persona no es sino una consecuencia del principio que todo yo se convierte en él si se le delocuta, y reciprocamente todo él se significa como yo si se erige en locutor, tomando la palabra por cuenta propia.*
En términos de teoría de la enunciación, el Quijote es un organismo narrativo en que cada sujeto de enunciación engendra un sujeto de enunciado, que a su vez pasa a ser sujeto de enunciación, y así indefinidamente (1989:279).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Desde los primeros capítulos, el narrador habla de sí mismo como responsable de la enunciación, también mediante adjetivos posesivos: *Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración del no se salga un punto de la verdad* (DQ I,1:71). Tras la interrupción del relato en el capítulo 8, el siguiente es narrado en una manifiesta primera persona, como si el narrador se hubiese introducido en la historia, pasando del régimen extra-heterodiegético al régimen intra-homodiegético para contarnos la forma en que encontró, sacó a la luz y editó el manuscrito en que se contiene la historia de Don Quijote, la diégesis principal, respecto a la cual sigue siendo extradiegético. Es sin duda por esta razón por lo que los cervantistas que se han dado cuenta de la existencia del narrador global le atribuyen una personalidad editorial (Rivers 1983, Parr 1988).

Cuando cita a Cide Hamete, el narrador lo hace para introducir su propio discurso en estilo indirecto mediante fórmulas como *Cide Hamete Benengeli cuenta que...* donde el historiador arábigo no es más que un sujeto-pantalla de un verbo declarativo introductor de las palabras del narrador principal, cuya huella externa es fácilmente perceptible. De hecho, el recurso alterna con manidos modelos expresivos como *Dice la historia que...* en la que se prefiere una fórmula frecuentísima en la épica medieval y en sus prosificaciones serias (Dice la estoria...) o ficcional-caballerescas (*...dejando de contar algunas cosas que en aquella jornada passó, dice la historia que...* PdI 11:177). Si tienen la misma función, tanto la historia como el falso historiador son puros artificios formularios que se utilizan en las transiciones y enlaces entre capítulos, necesariamente asumidos por el sujeto principal de la narración, tal como ocurre en el paso de las primitivas tercera y cuarta partes: *lo que se dirá en la cuarta parte desta narración que en este punto dio fin a la tercera el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli* (DQ I,27:343).

A partir del capítulo 28 no se vuelve a hablar para nada de Cide Hamete en todo el *Quijote* de 1605, hasta el párrafo final en que se cita al fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia (DQ I,52:604). En el Quijote de 1615 el recurso a este autor ficticio es mucho más frecuente, con un total de 37 ocurrencias, aumentando la evidencia de que se trata de un puro recurso paródico. Las fórmulas *cuenta C. H. B.*, *según dice C. H. B.* o similares introducen o concluyen al menos doce capítulos (DQ II, 1, 8, 27, 40, 46, 50, 52, 53, 60, 71, 73 y 74) y se encuentran en perfecta alternancia con las fórmulas en que no se hace mención del pseudohistoriador como *dice la historia* o *cuenta la historia*, las cuales aparecen en unas quince ocasiones en la Segunda Parte.

La presencia del narrador extradiegético es muy perceptible a lo largo de todo el texto tanto en los sumarios, transiciones y otras operaciones narrativas como en aquellos párrafos en los que demuestra una omnisciencia absoluta y la capacidad de dar toda la información posible, o en operaciones ficcionales como la que consiste en rectificar el sistema referencial y cognoscitivo del protagonista.

Este narrador primario extradiegético, que hace un uso explícito de la primera persona en más de 50 ocasiones, es un agente narratorial omnisciente, omnipresente y omnipotente. Su control sobre los autores ficticios resulta

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

evidente en el triple verbo declarativo del capítulo 12: *Digo que dicen que dejó el autor explícito* (DQ II,12:123) donde el narrador no sólo no se esconde, sino que se manifiesta mediante un yo narrativo que engloba a las dos fuentes ficticias citadas, la historia impersonal y el pseudohistoriador. El confuso párrafo que comienza con un verbo declarativo impersonal -*Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamte a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito...* (DQ II,44:366)- habla de un original en el que se cita tanto al historiador arábigo como al traductor, este relato original no puede ser asumido más que por el narrador externo que los engloba a ambos.

Si de omnisciencia se tratase -noción absurda en un contexto ficcional, puesto que el narrador no tiene nada que saber, pues él mismo inventa todo (Genette 1983:49)- estamos ante la omnisciencia que Friedman llama editorial, pues el narrador nos da toda la información no sólo sobre las acciones y los personajes, sino también sobre el propio soporte textual, su origen, historia y avatares hasta que es descubierto, traducido y editado; De todos modos, como veremos en el capítulo 8, estamos ante un relato dialógico en el que las voces de los personajes tienen autonomía respecto a la del narrador que, además, sabe manifestar inseguridad, flexibilidad y liberalidad para superar el concepto dogmático y monocorde de la omnisciencia total.

El narrador del *Quijote* hace una interesante reflexión metanarrativa precisamente sobre su propia capacidad cognoscitiva e informativa, atribuyéndola a su principal máscara autorial, Cide Hamete, quien cuenta la historia minuciosamente y con todos sus detalles y goza, además, de la posibilidad de acceso al fuero interno de los personajes: *pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta* (DQ II,4:339).

Flores (1982:6) destaca esta omnisciencia de la que goza el narrador -Cide Hamete, para él- gracias a la cual conoce todo acerca de los personajes, tanto sus acciones externas como sus más ocultos pensamientos sobre los que informa al lector. En varios pasajes, en efecto, se transmiten los pensamientos de distintos protagonistas -Don Quijote, el cura, Sansón Carrasco o Sancho- mediante la fórmula introspectiva *dijo entre sí*. Resulta claro que tal capacidad informativa sólo puede corresponder a un narrador extradiegético que puede usar un discurso interior narrativizado, transferido o asumido por él mismo, para reproducir los pensamientos de los personajes con un mayor o menor grado de literalidad.

El narrador se manifiesta mediante el yo narrativo para organizar el relato -*olvidábaseme de decir..., quiero decir, pendientes estaban...*- asumiendo explícitamente todo tipo de operaciones narrativas como la transición de un objeto narrado a otro, las elisiones sumarias, etc. Esas transiciones narrativas se producen cuando los dos héroes se separan y el narrador trata de relatar las acciones simultáneas de ambos. Ya en el capítulo 26 de la Primera Parte, Don Quijote envía a Sancho al encuentro de Dulcinea, momento en el que la instancia narratorial interviene, en primera persona, para reorganizar el relato: *y*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

así le dejaremos (a Sancho) ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve... y volviendo a contar lo que hizo el de la Triste Figura después que se vio solo, dice la historia que... (DQ I,26-27: 537).

Las transiciones del objeto de la narración tienen lugar cuando se nos informa de las acciones paralelas de Don Quijote y de otros personajes -*Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra (al ventero)... y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que Don Luis respondio al oidor, que le dejamos a parte* (DQ I,44:537)- fenómeno en el que se hace muy perceptible la acción del sujeto de la enunciación, especialmente en las formas verbales -*dejémosle, volvámonos*- en las que se solidariza con los narratarios, esas proyecciones textuales de los receptores empíricos, que son invitados a dejar a un personaje y volver su mirada hacia otro.

En la Segunda Parte, cuando se encuentran los caballeros de los Leones y de los Espejos y sus respectivos escuderos, el narrador pone de relieve su función configuradora del relato estableciendo el orden en que son presentados los discursos y acciones en la intriga. Así, distribuye la transcripción de los diálogos de los caballeros por una parte y de los escuderos por otra, enmascarándose esta vez tras la historia, la cual *cuenta primero el razonamiento de los mozos y luego prosigue el de los amos, y así, dice que, apartándose un poco dellos, el del Bosque dio a Sancho* (DQ II,13:127), semejante reflexión metanarrativa no puede depender más que del supernarrador de Parr.

Entre los capítulos 44 y 55 la acción narratorial se hace patente cuando Sancho se traslada a la Ínsula Barataria y su amo permanece en la casa veraniega de los duques. El enunciador extradiegético se ve obligado a realizar continuas transiciones para relatar sucesivamente lo que ocurre a uno y a otro personaje. Una vez Sancho ha partido hacia su imaginaria isla, el narrador invita al enunciatario extradiegético a dirigir su atención hacia el protagonista, ocularizando y focalizando la narración sobre él: *Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche...* (DQ II,44:368), reiniciando la narración con una fórmula impersonal *Cuéntase pues que...* El capítulo se cierra con un sumario y una nueva transición propuesta por una explícita primera persona narrativa -*se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno* (DQ II,45:375)- que también se solidariza con el narratario para ocularizar la narración sobre Sancho. El capítulo siguiente se abre con una invocación exclamativa sobre *la narración del gobierno de Sancho*, no se cita a Cide Hamete, pero se enlaza con un verbo declarativo en primera persona -*Digo, pues que...*- cuyo sujeto parece ser el narrador extradiegético, aquel que tiene el control absoluto de toda la materia narrativa, de su organización y de la configuración que da lugar al relato.

Los sumarios y otras fórmulas y recursos usados para poner fin a un capítulo o para enlazarlo con el siguiente manifiestan de forma significativa la presencia del narrador y su acción enunciativa y configuradora del relato. Así, por ejemplo, cuando transpone al estilo indirecto el resumen de la historia de

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Don Quijote que hace el barbero para Dorotea y Cardenio: *Contó asimesmo con brevedad la causa que allí los había traído, con la estrañeza de la locura de Don Quijote y cómo aguardaban a su escudero, que había ido a buscalle* (DQ I,29:361) o cuando conecta el relato que Cardenio hace primero ante Don Quijote y luego continúa ante dos nuevos enunciatarios intradiegéticos, el cura y el barbero (DQ I,27:332).

Con un sumario especialmente abrupto el narrador pone fin a la estancia de Don Quijote en el Palacio de los duques -*Acabóse la plática, vistióse Don Quijote, comió con los duques y partióse aquella tarde* (DQ II,71:569)-, este apresurado encadenamiento de cuatro acciones diferentes contrasta ostensiblemente con el desarrollo de una estancia cuyas circunstancias y peripecias habían sido descritas y narradas con detalle y amplitud. La intervención de la instancia narratorial también es muy perceptible en otro sumario abrupto y apresurado, muy semejante al anterior y seguido, además, de transición narrativa: *Y despidiéndose del, casi a las ocho del día, dejaron la venta y se pusieron en camino, donde los dejaremos ir; que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia* (DQ II,27:249). La estructura, con una combinación algo diferente, es conocida: tres acciones encadenadas con un ritmo narrativo rapidísimo, la forma verbal en primera persona que se solidariza con el narratario modificando la orientación del objeto narrado y una fórmula verbal declarativa que reinicia la narración.

Manifestación también de la acción del narrador extradiegético-heterodiegético son los comentarios paratextuales que enlazan diferentes capítulos: *Y aquí, con este breve capítulo dio fin el autor, y comenzó el otro, siguiendo la mesma aventura*, incluyendo una valoración metanarrativa de la misma, *que es una de las más notables de la historia* (DQ II,37:328) u otros aun más directos, como la intervención metatextual y paratextual que pone fin al capítulo 31 e introduce el 32: *Pero esta respuesta capítulo para sí merece*.

Otro signo textual de su acción y presencia son determinadas informaciones innecesarias o evidentes que comunica para información del lector, el cual, de este modo, se siente interpelado mediante una especie de *guiño* del narrador, en expresión de Barthes (1966 in 1985:194). Este procedimiento se revela muy eficaz en la insistencia, por ejemplo, con la que se dan a conocer los planes y maquinaciones de los duques para hacer revivir a Don Quijote escenas de sus ficciones caballerescas preferidas: en unas 15 ocasiones la instancia narratorial principal nos da cuenta de cómo entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a Don Quijote (DQ II,33:304) y de la forma en que dan instrucciones precisas a su servidumbre para montar las diferentes puestas en escena. Estas precisiones repetitivas se atribuyen en ocasiones a Cide Hamete desde una posición enunciativa que sólo puede estar por encima de él: *Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida; y dice que...* (DQ II,70:563). Una vez más, la instancia enunciativa principal se refiere a este responsable ficticio

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

del acto de escritura citando su discurso en un estilo indirecto que en sí mismo implica la acción de un narrador que lo asume.

Las transiciones de objeto ficcional narrado y los enlaces asumidos muy perceptiblemente por el narrador principal que hace uso de una notoria primera persona, evidencian tanto su actividad que Genette (1972:245) los considera como auténticas metalepsis, como incursiones del narrador en la diégesis aunque, de todos modos, no se produce una transgresión de nivel narrativo.

Todas estas operaciones, así como las apelaciones al narratario extra o intradiegético y los pasajes que no encuentran una adecuada solución autorial son considerados por un cuidadoso escudriñador de la función pseudonarrativa de los autores ficticios como *intervenciones de dudosa atribución* (Fernández Mosquera 1986:58), puesto que resulta imposible precisar cuál de los autores ficticios es su responsable. Este hecho demuestra irrefutablemente y de forma definitiva que la responsabilidad narrativa de toda la novela corresponde exclusivamente a una instancia exterior a la diégesis, superior y englobante de todo el sistema autorial ficticio, nuestro narrador extradiegético-heterodiegético.

3.3. NARRADORES INTRADIEGETICOS Y NIVELES NARRATIVOS

Uno de los aspectos más interesantes en el funcionamiento narratorial del *Quijote* es precisamente el sistema de narradores intradiegéticos, es decir, el sistema de personajes a los que el narrador extradiegético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadiegéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida en él.

Al introducir una diversidad de voces y puntos de vista en su relato, el autor inaugura la estructura dialógica y polifónica de la narración ficcional moderna y, además, lo hace conscientemente al dar cuenta del motivo que le ha llevado a utilizar esta pluralidad de voces y de conciencias: *el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por la boca de pocas personas era incomportable* (DQ II,44:366).

El narrador primario finge que cede su función enunciativa a los personajes puesto que sigue siendo él y sólo él quien asume la función narratorial, pero al delegar en los entes ficcionales que él mismo diseña, éstos hablan por sí mismos, con su propia voz y su propia conciencia, incluso trasmitiendo su propia versión ficcional del mundo en el que habitan.

Ya Dudley (1972:357-358), en su interesante estudio sobre la retórica de las interpolaciones, afirmaba que lo fundamental en estas historias insertadas es el cambio de narrador, de modo que el *Quijote* tendría una estructura bipolar con dos grupos de instancias narrativas: el constituído por Cide Hamete y el segundo autor -de nuevo los autores ficticios erróneamente considerados como narradores-, que remiten al mundo caballeresco, y el grupo de los narradores de las historias interpoladas que remitirían a sus propios mundos de origen.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

También en lo que se refiere a los niveles narrativos está presente la contaminación del esquema autorial ficticio, considerado como sistema narratorial. Ford, por ejemplo, considera un nivel extradiegético, que correspondería a las voces del segundo autor y del traductor, mientras que en el nivel diegético se situaría el historiador arábigo cuyo discurso verbal daría lugar a una nueva diégesis. En los tres casos se trata de autores ficticios situados en el mismo nivel diegético, no de narradores, como hemos insistido repetidas veces. Cide Hamete carece de naturaleza narratorial y su discurso no puede constituir nivel narrativo alguno puesto que sólo es citado o evocado en algunos breves pasajes.

Es realmente extraordinaria la riqueza y complejidad que presenta la tipología de narradores intradiegéticos, así como sus relatos insertados en las dos partes de la novela cervantina, a los cuales corresponde, a su vez, un completo sistema de narratarios, personajes-lectores y personajes-oyentes que realizan una recepción ficcionalizada del relato desde una posición diegética.

3.3.1. Pedro relata, en el capítulo 12 y a petición del protagonista, que asume la función de narratario intradiegético, la historia del pastor-estudiante Grisóstomo, muerto por casusa de su amor no correspondido hacia Marcela.

Pedro es un observador que no interviene en la historia que relata, pero su estatuto natural de narrador intradiegético fluctúa, desde el punto de vista de su participación en la intriga, entre el homodiegético-testigo y el heterodiegético, cuyas fronteras son de por sí imprecisas. En principio, el cabrero no participa en la acción pastoril, por lo que parece una instancia enunciativa heterodiegética, pero el hecho de su contemporaneidad con los protagonistas y de su relación con ellos -*y todos los que la conocemos (a Marcela) estamos esperando...* (DQ I,12:167)- lo transforman en homodiegético, posibilidad prevista por Genette (1983:70) cuando comenta la gradación de narradores propuesta por Stanzel.

Don Quijote constituye un narratario activo pues interrumpe y corrige ciertos errores léxicos del narrador hasta el punto de que éste protesta y el protagonista, manifestando esa pasión por la narración y por el acto narrativo mismo que impregna toda la novela, le invita a proseguir su relato: *y proseguid vuestra historia, que no os replicaré más en nada* (DQ I,12:164). Mediante una reflexión digresiva, el narrador se dirige al receptor intradiegético reclamando el asentimiento y la solidaridad con el contenido de su relato - *Que quiero que sepa, señor andante, que en estos lugares cortos, de todo se trata y de todo se murmura; y tened para vos, como yo tengo para mi...*-, interpelación a la que asiente efectivamente el narratario reiterando su interés, a la vez que hace una valoración muy positiva tanto del relato como de la instacia y de la forma de la enunciación: *Y proseguid adelante; que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, lo contáis con muy buena gracia* (DQ I,12:165), de forma que se materializa un pacto prometedor entre narrador y narratario (cfr. Schuerewegen 1987:248).

De hecho, todo el relato de Pedro está sembrado de aserciones narratoriales dirigidas al personaje-receptor, lo que estamos llamando narratario

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

intradiegético -*no os sabré buenamente decir* ... - o a la proyección diegética del lector empírico, nuestro narratario extradiegético -*y no se piense que porque Marcela se puso en aquela libertad*...- para reforzar la eficacia comunicativa y estética de ese acuerdo pragmático que se establece dentro del mundo en que se desarrolla la historia de Don Quijote. Este pacto narrativo resulta tan eficaz que el protagonista termina con una referencia explícita a la satisfacción que ha producida en él: *Agradezcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento* (DQ I,13:167).

El acto narrativo intradiegético termina convergiendo con la diégesis al recuperar el narrador principal su función para relatar el entierro de Grisóstomo, al que asiste Don Quijote siguiendo el consejo dado por el cabrero. Se produce así la conexión actancial y espacial entre la metahistoria de Grisóstomo y Marcela y la historia principal de Don Quijote.

3.3.2. Cardenio y Dorotea son dos narradores intradiegéticos del tipo autodiegético pues ambos asumen el relato de sendas historias sentimentales que se entrelazan y de las cuales ambos son protagonistas.

Los dos relatos metadiegéticos están en relación directa de causalidad con la diégesis al dar cuenta de la extraña situación en que se encuentran ambos personajes cuando se cruzan sus tortuosos caminos con el camino de Don Quijote y de sus amigos: Cardenio enloquecido, dando tumbos por las cumbres de Sierra Morena, y Dorotea disfrazada de mancebo, huyendo por los mismo escarpados parajes. En ese momento de sus respectivas historias se sitúan los dos actos narrativos que dan lugar a sendos relatos retrospectivos con función explicativa.

De nuevo, los personajes de la historia primaria se convierten en narratarios intradiegéticos para escuchar el relato que Cardenio comienza en primera persona revelando su identidad: *Mi nombre es Cardenio* (DQ I,24:292), después de haber impuesto una condición a sus receptores-oyentes: *Si gustáis, señores, que os diga en breves razones la inmensidad de mis desventuras, habéisme de prometer de que con ninguna pregunta, ni otra cosa, no interrompereis el hilo de mi triste historia; porque en el punto que le hagáis, en ese se quedará lo que fuere contado*... (DQ I,24:292).

La intriga es interrumpida efectivamente por el narratario activo, Don Quijote, incapaz de cumplir la condición ante un estímulo tan fuerte para él como la cita del nombre de Amadís; el nombre de su modelo le lleva a conectar con su mundo caballeresco de referencia, interrumpiendo la narración que de este modo queda en suspenso. El narrador extradiegético hace uso de un sumario, elidiendo la parte de la historia contada por el narrador intradiegético que recomienza su relato en el punto en el que lo había dejado.

Puesto que todo relato metadiegético exige la presencia de un narratario integrado en la ficción -esos personajes determinados por su pasión por la narración- este metarrelato se prosigue ante otros dos personajes, el cura y el barbero, cuya función narratarial es convenientemente justificada: Cardenio les ruega *que escuchéis el cuento, que no lo tiene, de mis desventuras*, para encontrar alivio a su locura y al dolor que la ha provocado. De nuevo se

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

establece un pacto explícito entre narrador y narratarios que cumplen su función con respecto a él, escuchándole podrán ofrecerle la ayuda moral y vital que necesita. Cardenio es consciente de ello y llega a declarar que es el cielo quien le ha enviado *algunas personas que, poniéndome delante de los ojos con vivas y varias razones cuán sin ella ando en hacer la vida que hago han procurado sacarme desta a mejor parte* (DQ I,27:331).

Movidos por la inevitable pasión narrativa, estimulan la consecución del acto enunciativo -*los dos, que no deseaban otra cosa que saber de su mesma boca la causa de su daño, le rogaron se la contase* (DQ I,27:332)- . El efecto a la vez estético y emotivo que en ambos personajes produce la información progresiva sobre el desarrollo de la intriga sentimental, les lleva a transformar su función de receptores intradiegéticos en la solicitada función de consejeros, tratando de aportar remedio y consuelo al enunciador, el cual pone fin a su intervención dirigiéndose expresamente a los enunciatarios intradiegéticos: *Esta es, ¡oh señores!, la amarga historia de mi desgracia* (DQ I,27:342), dando cuenta de su acto narratorial y rechazando, al mismo tiempo, retóricamente los consejos y consuelos ofrecidos.

En el momento en que la metanarración concluye, haciéndose simultánea con la historia principal ya en su mismo nivel diegético, se enlaza directamente con el metarrelato de Dorotea. Los narratarios son los mismos más Cardenio, que cambia su función de narrador por la de narratario. Una vez más, el acto narrativo metadiegético viene justificado por un pacto previo con los oyentes integrados en la diégesis, los cuales se identifican moralmente con la narradora, a la que ofrecen ayuda y comprensión: *que en nosotros juntos, o en cada uno, hallaréis quien os ayude a sentir vuestras desgracias* (DQ I,27:346).

Mediante la fórmula narrativa *Comenzó la historia de su vida desta manera*, el narrador extradiegético cede su función a Dorotea, que inicia su relato en forma de confesión. Este desahogo autobiográfico da lugar a una situación comunicativa provocada por los narratarios, entre los cuales se encuentra precisamente un sacerdote; el tema de la seducción de la que ha sido víctima explica un tipo de texto intimista en el que Dorotea decide decir lo que quisiera callar, si pudiera (DQ I,28:347). El deseo irrefrenable de contar que mueve a la mayor parte de los personajes del Quijote, ese impulso de recrearse en un interminable acto narrativo, no impide ni siquiera sacar a la luz historias inconfesables como la de esta narradora intradiegética.

De la misma forma que Cardenio, Dorotea pone fin a su metarrelato dirigiéndose explícitamente a los narratarios, los receptores-oyentes imprescindibles para satisfacer la pasión narrativa que la mueve, pidiendo un juicio sobre el contenido de su historia -*Esta es, señores, la verdadera historia de mi tragedia: mirad y juzgad ahora si los suspiros que escuchastes*...(DQ I,29:359)- rechazando también el consuelo y el remedio.

Mediante las apelaciones constantes a los lectores presentes en la diégesis, el narrador trata no sólo de comprobar que están ahí y que el acto narrativo se consuma efectivamente satisfaciendo esa especie de erótica de la narración que rige el comportamiento de los personajes cervantinos, sino que además trata de implicar a los narratarios extradiegéticos, a los lectores

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

empíricos que penetran en la diégesis proyectando en ella una personalidad ficcional imprescindible para realizar con éxito la recepción de un texto de ficción. Unos y otros, narratarios intra y extradiegéticos, que se funden en el mismo nivel diegético, independientemente de su situación de origen, son así manipulados por los narradores extra e intradiegéticos, que orientan su lectura percibiendo, en este caso, toda la dramaticidad de las historias sentimentales intercaladas.

Los metarrelatos de Cardenio y Dorotea están relacionados actancial y ficcionalmente de modo que el segundo abre la posibilidad de una solución al conflicto planteado en el primero. En su estatuto de narrador intradiegético, Cardenio tiene un conocimiento restringido de los acontecimientos, pero obtiene a través de la narración de Dorotea la información sobre la boda de Luscinda y Don Fernando, la cual no ha sido válida, por lo que su historia sentimental puede llegar todavía a un desenlace feliz. Esta doble historia no termina con el fin de los relatos metadiegéticos que dan cuenta de ella, sino que continúa su desarrollo en el nivel diegético cuando el narrador extradiegético asume la narración de las dos intrigas amorosas enlazadas hasta llegar al doble desenlace: el matrimonio por amor de Cardenio con Luscinda y de Don Fernando con Dorotea.

3.3.3. A partir del capítulo 33 se inserta la *Novela del Curioso Impertinente*, relato metadiegético cuya instancia narrativa plantea varios problemas interesantes narratológicamente: al no aparecer bajo forma de un personaje en la diégesis, la voz del narrador parece confundirse con el narrador extradiegético primario. Sin embargo, al ser leída esta *novella* en voz alta ante un amplio grupo de personajes por el cura, éste adquiere el estatuto de narrador intradiegético, sujeto de la fórmula declarativa *Estenme todos atentos, que la novela comienza desta manera...* (DQ I,34:399), con una expeditiva apelación a los narratarios intradiegéticos. Parr se ha referido a la complejidad planteada por el narrador del *Curioso*, considerándolo como un heterodiegético *que crea su propio marco narrativo, situándose en un nivel extradiegético* (1990:113), Molho (1990) por su parte recurre sagazmente al código fílmico para hablar con acierto de una narración en *off*.

En todo caso, estamos ante un estatuto complejo, a la vez narrador y narratario, extradiegético e intradiegético, cuya posición predominante sería la de un narrador extra-heterodiegético, puesto que no está integrado en la diégesis como tal instancia narratorial sino como simple lector, y está ausente de la historia que lee y narra, produciendo un relato totalmente desconectado actancial y ficcionalmente de la historia principal. La clave está en el estatuto no de narrador intradiegético, sino de narratario e incluso de lector empírico que tiene este personaje diegético, el cura, puesto que esta narración es filtrada en todo momento por su voz (cfr. Parr 1990:113).

El que podríamos llamar autor implícito, en uno de sus abundantes comentarios metanarrativos en el que, además, se cita a sí mismo, pone de relieve el hecho: *Una de las tachas que ponen a la tal historia es que su autor puso en ella una novela intitulada El curioso impertinente: no por mala ni por*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor Don Quijote (DQ II,3:63).

La conexión de este texto con la diégesis está basada en el propio acto narrativo y en el acto de recepción consecuente, tal como lo manifiestan los personajes que se instituyen en narratarios, como siempre seducidos por la irresistible atracción del relato y del placer que éste les produce. Dorotea manifiesta su deseo de *entretener el tiempo oyendo algún cuento*, y el cura decide leer la novela *entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría* (DQ I,32:399). Todos los receptores intradiegéticos se integran en esta erótica de la narración característica de los narradores y narratarios del Quijote, por ese placer cognoscitivo y sensitivo que provoca en ellos la acción de narrar, tanto en sentido activo (relatar) como pasivo (escuchar o leer).

Además de esta relación puramente narrativa, el cervantismo ha tratado de demostrar la existencia de relaciones temáticas indirectas entre la historia de Anselmo y Camila y las historias narradas por Cardenio y Dorotea, que se desarrollan en el nivel diegético y cuyos protagonistas desempeñan aquí la función de narratarios. De este modo se ha hablado de sutiles correspondencias entre el conflicto metadiegético y los conflictos planteados a los personajes que escuchan la lectura-narración del *Curioso* (Ayala 1960:189). Aunque está claro que no existe continuidad ni espacial ni temporal ni ficcional entre diégesis y metadiégesis, entre el universo realista básico de la novela y el mundo abstracto del relato insertado, sí parece posible establecer una relación temática de analogía según la cual el insensato conportamiento que lleva a Anselmo a la catástrofe matrimonial y a la muerte constituiría una especie de *exemplum* para Dorotea y Cardenio[8]. Por otra parte, es relevante la interrupción que sufre la lectura del *Curioso* en cuyo marco se inserta un episodio protagonizado por el héroe de la diégesis, la aventura de los cueros de vino.

El narrador-lector de la *novella* lleva a cabo una de las raras prolepsis perceptibles en el Quijote: cuando la intriga parece progresar a favor de los protagonistas, Lotario y Camila, una intervención narratorial anuncia inesperadamente un desenlace catastrófico: *Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda, y salió a plaza la maldad con tanto artificio hasta allí encubierta, y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad* (DQ I,35:437). Es tras esta anticipación del desenlace cuando el suspense se intensifica a la espera de los acontecimientos que desarrollan la intriga, cuando se interrumpe bruscamente el relato y se encaja en él la aventura de los cueros de vino. La intensificación del suspense afecta tanto al lector empírico como a los narratarios, motivada fundamentalmente por el efecto cognoscitivo y estético que experimentan ante la narración de las acciones de la intriga; al ser frenada bruscamente su progresión, los receptores intradiegéticos son espoleados por la ya aludida pasión narrativa que les atenaza -*Cardenio, Dorotea y todos los demás le rogaron la acabase. El, que a todos*

---

[8] El valor ejemplar de la *novella* consiste, para Ayala (1960, in 1974:143 y ss.), en una lección sobre la libertad individual del hombre, por una parte, y en una lección de prudencia y sabiduría, por otra.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla, prosiguió el cuento (DQ I,35:441)- y les inclina irremediablemente hacia ese placer -*el gusto*- que en ellos provoca el acto de narrar.

3.3.4. El sistema de narratarios va engrosándose: el cura y el barbero, Cardenio y Dorotea, Luscinda y Don Fernando, insisten para que la última pareja que hace su entrada en la venta se sume al grupo, identificándose con ellos y asumiendo la función de receptores intradiegéticos. Una vez finalizada la historia contenida en *El Curioso*, la inclinación natural de estos personajes movidos por la erótica del poder narrativo les lleva a pedir al cautivo recién llegado que inicie su propio relato, que *les contase el discurso de su vida, porque no podría ser sino que fuese peregrino y gustoso* (DQ I,38:472).

Inmersos en el placer del relato, los receptores ficcionales se disponen de la mejor forma posible a asumir su función propia, la función de narratarios que da sentido a la función de los narradores. Tal como apunta el enunciador principal, sólo una vez que las condiciones de comodidad, silencio y atención han sido reunidas, el narrador intradiegético-homodiegético inicia su relato que concluirá con la consabida apelación a los narratarios -*no tengo más, señores, que deciros de mi historia* (DQ I,41:513)- solicitando de ellos una valoración tanto estética como formal, si les ha resultado agradable -placentero- y si les ha parecido excesivamente extenso.

La estrategia de interpelación al receptor intradiegético tiene como finalidad determinar y orientar el proceso de recepción tanto extradiegético como empírico, de ahí que el sistema de narradores y el correspondiente sistema de narratarios del *Quijote* se refieran persistentemente a los efectos sensitivos y cognitivos que produce el acto de la narración en el acto consecuente de la recepción, esa impresión placentera -el gusto- al que hacen continuamente alusión los destinatarios ficcionales de los relatos metadiegéticos.

Es ésta también la razón que explicaría las intervenciones metanarrativas de algunos personajes como el cura o Don Fernando que se erigen en teóricos de la novela para comentar aspectos ficcionales -la falta de verosimilitud-, formales -*el modo con que habéis contado*- o pragmáticos y estéticos -*maravilla y suspende a quien los oye*- del relato. El narrador extradiegético, por su parte, hace extensivo el juicio de Don Fernando sobre la percepción placentera de la narración a todo el sistema de narratarios intradiegéticos y extradiegéticos, ficcionales y reales, al poner inteligentemente de relieve *el gusto que hemos recebido en escuchalle* (DQ I,42:514). En sus reflexiones metanarrativas se refiere explícitamente al recurso narratológico constituido por los relatos metadiegéticos como el del Curioso o el del Capitán cautivo que poseen cierta autonomía con respecto a la intriga diegética: *Están como separados de la historia, puesto que los demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo Don Quijote, que no podían dejar de escribirse* (DQ II,44:366). Una vez más, Cervantes nos sorprende con sus innovaciones técnicas y con su sorprendente teorización sobre ellas, en este caso comentando la funciones digresiva, distractiva o explicativa de estos metarrelatos cuyo contenido no tiene incidencia en la progresión de la intriga. De todos modos, la narración del

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

cautivo se integra de forma natural en la diégesis principal pues el capitán llega a la venta en la que se aloja el protagonista y sus acompañantes.

La pareja que protagoniza este relato intercalado se mueve en el mismo universo que los protagonistas del relato primario, con respecto al cual el metarrelato está en relación de causalidad, pues informa de la situación en que se encuentran el narrador y Zoraida en el momento en que se produce el acto narrativo. En este sentido, el capitán es un narrador autodiegético que construye un texto de memorias de soldado fuertemente ficcionalizado; no se trata de una autobiografía propiamente dicha, sino de un relato formalmente mimético, reestructurado por acción de un proceso de ficcionalización consciente (cfr. Glowinski 1977, in 1987).

Una vez finalizada la narración autodiegética-intradiegética, el propio enunciador realiza la conexión expresa con el nivel diegético -*No tengo más, señores, que deciros de mi historia* (DQ I,41:513)-, implicando a los narratarios en un perceptible cambio de nivel, en virtud del cual el narrador extradiegético asume la historia de la pareja hasta que se confirma la posibilidad de un desenlace feliz, el matrimonio por amor entre el español y la morisca, y se produce su despedida del grupo de personajes que acompaña al protagonista de la intriga principal.

La utilización repetida de la apelación explícita al sistema de narratarios produce una especie de *diegetización* (Schuerewegen 1987:254) del lector empírico, externo y real, que de este modo es incorporado al universo ficcional. Los narradores del *Quijote* explotan continuamente esta estrategia mediante pactos, llamadas de atención e indicaciones solidarias dirigidas a los narratarios intradiegéticos -los personajes, entes de ficción en función de receptores- y, por extensión, a los narratarios extradiegéticos, receptores reales que son invitados de esta forma a introducirse en la ficción diegética. El resultado es una orientación interesada del acto de lectura: tanto si se ponen de relieve los efectos estéticos de deleite que produce la narración como si se intensifican los efectos pragmáticos de dramatismo, sorpresa o intriga que provoca la historia narrada, se están proponiendo e incluso imponiendo esos mensajes dirigidos al lector-personaje ficcional al lector real ficcionalizado.

3.3.5. La estrategia se explota hasta sus últimas consecuencias en otro metarrelato asumido por un cabrero, Eugenio, cuando narra la triste historia de Leandra. Don Quijote se instituye de nuevo en narratario modélico, dando insistentes muestras de tener un gran deseo por escuchar *el cuento deste buen hombre*; explícitamente hace extensiva su pasión narrativa a todo el sistema de receptores intradiegéticos -*Yo por mi parte, os oiré, hermano, de muy buena gana, y así lo harán todos estos señores, por lo mucho que tienen de discretos y de ser amigos de curiosas novedades...*- insistiendo en los efectos pragmáticos sensoriales, informativos o estéticos que provoca el relato -*...que suspendan, alegren y entretengan los sentidos como, sin duda, pienso que lo ha de hacer vuestro cuento. Comenzad, pues, amigo, que todos escucharemos (DQ I,50:589)*, invitando al narrador y a los narratarios intradiegéticos a desempeñar sus funciones propias.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Consumado así el acuerdo comunicativo entre narrador y narratario, el primero comienza su relato haciendo uso, al mismo tiempo, de un yo narrativo y un yo narrado, puesto que participa en la acción como pretendiente de Leandra. Se trata, en consecuencia, de una instancia situada en la frontera entre el narrador homodiegético simple y el autodigético protagonista pues, además de personaje testigo, participa activamente en la intriga. La explicación de esta situación narrativa fronteriza se encuentra en el estatuto actancial de co-protagonista que posee este narrador: tanto Eugenio como Anselmo pretenden a Leandra y todas sus acciones en relación con ella son narradas por Eugenio en perfecto paralelismo; los dos piden la mano de la doncella, se nos informa conjuntamente de sus nombres respectivos -*Llámase mi competidor Anselmo, yo, Eugenio* (DQ I,51:591)-, de la reacción de ambos cuando se hace pública la huída de Leandra - *Yo quedé suspenso, Anselmo atónito* (DQ I,51:593)- y de la vida pastoril que deciden llevar ambos a partir de entonces -*Finalmente Anselmo y yo nos concertamos de dejar la aldea y venirnos a este valle...* (DQ I,51:594)-, situación vital en que se encuentran en el momento en que tiene lugar el acto narrativo intradiegético. Este doble protagonismo enmascara la condición autodiegética del narrador que es testigo de la historia de Anselmo y protagonista de la suya propia.

Como es habitual, la instancia narratorial concluye esta metadiégesis haciendo referencia conjuntamente al aspecto formal y pragmático del relato. Al señalar que su excesiva extensión podría contribuir a disminuir el efecto estético placentero, haciendo el relato excesivamente pesado, el narrador trata de provocar en el receptor la reacción contraria: puesto que la narración no ha sido ni demasiado larga ni pesada, el efecto sensitivo placentero será plenamente satisfactorio. Además, el narrador extradiegético confirma expresamente la eficacia sensorial y estética de la recepción ficcional -*general gusto causó el cuento* - haciéndola extensiva a la recepción real que se introduce en la diégesis. Explotando al máximo el procedimiento, la instancia narratorial superior pone en boca de un narratario dotado de una indudable autoridad crítica y teórica la valoración final del metarrelato desde el punto de vista formal y pragmático: *Especialmente lo recibió el Canónigo, que con extraña curiosidad notó la manera con que le había contado* (DQ I,52:597).

Como pone de relieve Gerli, en el texto cervantino el acto narrativo forma parte de la historia que él mismo genera hasta tal punto que, en el *Quijote*, el acto de contar importa más que la historia misma (1989:59 y 63), de ahí las continuas e insistentes referencias textuales y metatextuales a la acción y a la función de los narradores intradiegéticos, cuyos relatos son introducidos, comentados, valorados y juzgados por todo un complejo sistema de narratarios extra e intradiegéticos.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

3.4. EL SISTEMA NARRATORIAL DE LA SEGUNDA PARTE

En *el Quijote de 1615* el narrador extradiegético cede con menos frecuencia su función a los personajes, lo hace en unos pocos casos dando lugar a breves relatos metadiegéticos cuya continuación asume él enseguida, integrándolos en la diégesis.

Con la sorprendente conciencia de todos los procedimientos narratológicos que explota, el propio autor se refiere a este cambio en la estrategia narratorial en una de sus frecuentes reflexiones metatextuales: *Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración...* (DQ II,44:366).

3.4.1. La historia de las frustradas bodas de Camacho y Quiteria es introducida por el metarrelato del estudiante, en régimen de narrador intradiegético testigo, bastante periférico respecto a la acción. Don Quijote interviene también aquí como narratario activo, interrumpiendo la narración para hablar de sus caballerías y para moralizar sobre la institución matrimonial hasta que la pasión narrativa le invade, induciéndole a poner fin a su digresión y a recuperar su papel de narratario: *Muchas más cosas pudiera decir en esta materia, si no lo estorbara el deseo que tengo de saber si le queda más que decir al señor licenciado acerca de la historia de Basilio* (DQ II,19:180). Si son los aspectos informativo y cognoscitivo los que despiertan ese deseo irrefrenable de escuchar la progresión de esta intriga secundaria, lo cierto es que el bachiller pone inmediatamente fin a su relato que es continuado por el enunciador principal.

Más adelante será don Quijote quien asuma la condición de instancia narratorial para relatar la aventura, soñada más que vivida, de la Cueva de Montesinos. Una serie de indicaciones sobre el acto del narrador y sobre la presencia ostensible de narratarios ficcionales, Sancho y el primo, introduce no sin ironía la narración: *Dio lugar a Don Quijote para que sin calor y pesadumbre contara a sus dos clarísimos oyentes lo que en la Cueva de Montesinos había visto* (DQ II,23:211). Enunciador y enunciatarios intradiegéticos hacen alusión a los consabidos efectos pragmáticos que experimentan en el ejercicio de sus correspondientes funciones: *... prosiga vuesa merced, señor don Quijote; que le escucho con el mayor gusto del mundo. - No con menor lo cuento yo* (DQ II,23:213). En forma dialogal esta vez, los implicados en el proceso comunicativo ficcional hacen referencia a la sensación placentera que les produce el acto de la narración y el correspondiente acto de recepción.

Ante el problema de falta de verosimilitud que plantea la narración de esta aventura calificada como apócrifa, el narrador atribuye al autor ficticio Cide Hamete Benengeli la responsabilidad narrativa de un fragmento encabezado por una apelación dirigida esta vez al narratario extradiegético - *Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más* (DQ II,24:223) -. Las dos instancias extradiegéticas, enunciativa y

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

receptiva, tienden a situarse en un nivel extraficcional, pues las palabras de Cide Hamete son transcripción de una nota manuscrita que aparece en el margen del texto escrito por él mismo y contiene un juicio sobre la veracidad de ese texto. Si una indicación de tal naturaleza no puede ser más que autorial, también su lector -al que en último término se le deja entera libertad para considerar el relato como verosímil o inverosímil- puede identificarse con el lector empírico que, por otra parte, queda integrado en la diégesis cuando es citado en el texto narrativo ficcional y se integra él mismo proyectando una personalidad ficcional cuando lee un texto de esa clase.

3.4.2. El héroe de la intriga principal, Don Quijote, cambia de nuevo de estatuto narratorial para adoptar una vez más la función de narratario modélico, como el lector incansable de libros de caballerías que es. Por esta razón, su erótica del relato se convierte en neurosis del relato cuando se trata de la literatura caballeresca y se acrecienta su deseo de escuchar la historia del cabrero Eugenio porque *tiene este caso un no sé que de sombra de aventura de caballería* (DQ I,50:589). Su pasión narrativa se despierta ante cualquier personaje que puede convertirse en eventual narrador y es ése el instinto impaciente que le consume ante el hombre de las lanzas y las alabardas: *No se le cocía el pan a Don Quijote, como suele decirse, hasta oír y saber las maravillas prometidas del hombre conductor de las armas*. Este nuevo narrador intradiegético tiene la habilidad de despertar el interés y el deseo en sus receptores intradiegéticos mediante un discurso sugerente, pues denomina *maravillas* las acciones que se dispone a relatar y refiriéndose explícitamente también a los efectos sorpresivos que puede producir su narración, admirar y suspender juntamente.

El narrador extradiegético, por su parte, comunica con irónica precisión la disposición e identidad de los narratarios, ese *auditorio* que ha sido seducido por el responsable del acto narrativo intradiegético: *... y sentándose en un poyo y Don Quijote junto a él, teniendo por senado y auditorio al primo, al paje, a Sancho Panza y al ventero, comenzó a decir desta manera* (DQ II,25:231). Dirigiéndose y solidarizándose explícitamente con ellos, el enunciador ficcional inicia su relato con una fórmula verbal clásica -*Sabrán vuesas mercedes que...* (DQ II,25:231)- para narrar una historia poco original y sin gran interés para el desarrollo de la intriga principal.

Como para corroborar la opinión de Gerli, lo realmente importante aquí es el acto narrativo mismo, sobre el que el sujeto hace una reflexión formal -*...con estas circunstancias todas, y de la mesma manera que yo, lo cuentan todos aquellos que están enterados de la verdad deste caso* (DQ II,25:231) - restando relevancia a una historia conocida. El régimen de esta instancia narratorial es heterodiegético, y en este sentido hace uso de una primera persona narrante pero termina pasando a un régimen homodiegético muy marginal, cuando informa a sus narratarios que lleva las armas y alabardas para la batalla que su aldea va a entablar con otra vecina a causa de la historia del rebuzno que acaba de relatar.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

El pacto entre narrador y narratarios consiste en el efecto sorpresivo -maravillar con el relato de la anécdota y maravillarse en su recepción- tal como recuerda el primero invocando, sin demasiada convicción, esa consecuencia perceptiva que deben experimentar los receptores intradiegéticos: *Y éstas son las maravillas que dije que os había de contar, y si no os lo han parecido, no sé otras. Y con esto dio fin a su plática el buen hombre...* (DQ II,25:233). El narrador exterior recupera su función enunciativa poniendo término de este modo al metarrelato del personaje.

3.4.3. Todo el complejo sistema de narratarios que aparece en esta Segunda Parte es citado, con las referencias típicas a su posición y situación espacial, cuando la instancia que controla la totalidad de las voces narrativas se dispone a transcribir la representación del Retablo de Maese Pedro ofrecida en la venta: *Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados Don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le leyere o viere el capítulo siguiente* (DQ II,25:239).

El tal trujamán es el intérprete que declama la historia representada en el retablo, por lo que puede considerarse como un narrador-lector similar al cura en el *Curioso*, heterodiegético por que no participa en la historia que narra e intradiegético porque se encuentra en la diégesis. En ciertos momentos, el intérprete transgrede los niveles narrativos dando sus opiniones personales sobre la intriga que relata; es para denunciar estas posibles metalepsis narrativas por lo que Don Quijote o Maese Pedro intervienen interrumpiendo la narración, rectificando a la vez ciertos defectos formales como la afectación de estilo o esas digresiones metalépticas.

El héroe sufre aquí una de sus crisis de conducta provocada por una escena caballeresca e interrumpe de forma definitiva este relato transcrito en la doble clave de la narración-declamación y de la representación con títeres.

3.4.4. Sancho ejerce su función de narratario activo, desencadenada por la pasión narrativa que impregna a los personajes de la novela cervantina, ante un nuevo narrador intradiegético ocasional: -*Vuesa merced desembaúle su cuita, y cuéntenosla, y deje hacer; que todos nos entenderemos* (DQ II,38:335), dice con decisión y humor a la Dueña Dolorida, que se dispone a contar sus desgracias ante el nuevo caballero andante.

La narradora inicia, en régimen autodiegético, el relato de una historia ambientada en el universo de las ficciones caballerescas, tal como anuncia la fórmula *Del famoso reino de Candaya...*, utilizada para transportar a los receptores intradiegéticos a un mundo diferente de la diégesis realista en que se encuentran. Sancho ejerce aquí de forma activa su papel e insta al personaje-narrador a proseguir su relato -*Pero dése vuesa merced priesa, señora Trifaldi; que es tarde, y ya me muero por saber el fin desta tan larga historia* (DQ II,38:335)-, Sancho es presa del deseo irrefrenable de obtener la información progresiva que conduce al desenlace de esta intriga secundaria, desenlace en el

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

que se consuma el efecto placentero característico de la recepción del texto ficcional.

3.4.5. En la última parte de la novela dos personajes femeninos, Claudia Jerónima y Ana Félix, se instituyen en narradores autodiegéticos de sendas historias sentimentales, aunque la primera no hace más que comenzar su relato, que inmediatamente es asumido por el narrador extradiegético.

Ana Félix, sin embargo, produce un metarrelato de cierta entidad e interés debido a su función explicativa de determinados hechos ocurridos en la diégesis y a su naturaleza formal de confesión autobiográfica ficcionalizada. En efecto, este personaje femenino cuenta su historia personal para informar de su curiosa situación en el momento de producirse el acto narrativo: en traje de hombre, haciendo el oficio de arráez en un bajel corsario procedente de Berbería, cuando es mujer cristiana.

El relato de su expulsión de España y de las peripecias subsiguientes constituye la necesaria explicación de ese estado de cosas, bastante sorprendente en el mundo que constituye la diégesis, a la vez que contiene un fragmento de memorias autobiográficas ficcionalizado, con un doble objetivo: revelar su condición de morisca conversa, sinceramente convertida a la fe cristiana, por una parte, y salvar su vida, por otra. Además del caballero y su escudero, el Virrey y el General de Galeras son los destinatarios intradiegéticos de la narración en cuyas manos se encuentra, precisamente, la vida de este narrador condenado a muerte. El dramatismo de las circunstancias en que se produce el acto narrativo se intensifica ante la actitud expresamente negativa de los narratarios -*El general le dijo que dijese lo que quisiese, pero que no esperase alcanzar perdón de su conocida culpa* (DQ II,63:526)- quienes, sin embargo, también parecen seducidos por la posibilidad de escuchar el relato y permiten su inicio - *Con esta licencia, el mozo comenzó a decir desta manera* -; las consecuencias pragmáticas de la narración no se hacen esperar, y es el narrador extradiegético el que apunta el cambio de actitud del Virrey a quien *le vino deseo de escusar su muerte* (DQ II,63:529), sensible sin duda al arte de relatar y a las peripecias vividas por el enunciador intradiegético.

Como otros narradores autodiegéticos (Cardenio o Dorotea), Ana Félix concluye poniendo de relieve el dramatismo del contenido de su relato, apelando esta vez con fines pragmáticos muy concretos a los narratarios -*Este es, señores, el fin de mi lamentable historia, tan verdadera como desdichada* (DQ II,63:529) -, trata de moverlos a compasión y alcanzar su perdón. La eficacia de la propia narración y de la apelación a los receptores ficcionales, extensiva a los receptores reales ficcionalizados en el acto de lectura literaria, es total y, además del efecto puramente estético, se produce en todos ellos el deseado sentimiento compasivo. Este efecto emotivo suele ir unido a los efectos cognoscitivos y estéticos característicos de la recepción del texto narrativo de ficción que, en este caso, tiene como consecuencia el indulto de la doncella por parte del Virrey.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

3.4.6. Un fenómeno interesante se produce en el *Quijote* de 1615, en el cual buen número de personajes han leído la novela de 1605, por lo cual se convierten en narratarios con un complejo estatuto: a la vez intradiegéticos, pues se encuentran en la diégesis de su tomo, y extradiegéticos, pues se permiten comentar y valorar críticamente el libro, parodiando la actitud de Don Quijote.

El problema de este estatuto ambivalente de los lectores ficcionales implica el problema de la existencia o no de transgresión de niveles narrativos y el de la naturaleza del libro leído por los narratarios incluídos en la Segunda Parte: el volumen primero del *Quijote* es un objeto del mundo real, pues fue impreso efectiva e históricamente en 1604, pero al mismo tiempo es un objeto ficcional que aparece en el mundo realista cuyos habitantes hacen referencia a él y a su materialidad como libro impreso en circulación.

La representación de la lectura del propio libro en el nivel diegético del *Quijote* es muy compleja: además de ser citado como objeto material, el protagonista podría haber llegado a leerlo, aunque se limita a oir a otros personajes hablar del libro en el que se encuentra escrita su propia historia (Sabry 1993: 189-190). Sansón Carrasco habla de la historia de Don Quijote *que anda ya impresa en libros* (DQ II,2:57), la duquesa se refiere al caballero *de quien anda impresa una historia* (DQ II,30:270) y el pastor fingido también hace referencia a *una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído* (DQ II,58:478). No se produce, pues, metalepsis puesto que el libro en cuestión, además de un libro real, es un objeto ficcional que existe en la diégesis y se encuentra integrado en el mismo universo ficcional en el que habitan los narratarios intradiegéticos que lo han leído.

Si los personajes del *Quijote* se sienten atraídos y seducidos por su función de narratarios, Sabry (1993:185) habla de esa fascinación que nosotros, lectores reales, sentimos al contemplarlos ejercitar esa actividad deseada y placentera de escuchar relatos y leer libros, viéndonos reflejados en esa misma actividad placentera.

3.5. NARRACION Y DESCRIPCION

La voz textual que enuncia el *Quijote* recurre esencialmente a la narración de acciones y, sobre todo, de las palabras de los personajes, dejando poco espacio a la presentación de objetos, lugares o personajes: a la descripción. No abundan en la organización discursiva de la novela las secuencias descriptivas autónomas, unidades estilísticas que constituyen la manifestación más destacable de este componente de la textualidad narrativa, fenómeno opuesto al diálogo y a la narración propiamente dicha en opinión de Greimas (1980).

El componente descriptivo, en efecto, se integra perfectamente en el discurso narrativo a través de microproposiciones y proposiciones descriptivas que cumplen una función fundamentalmente referencial en la configuración del universo realista en que se desarrolla la novela.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

En una de esas declaraciones teóricas que hacen de Cervantes no sólo uno de los grandes creadores sino también uno de los grandes teorizadores de la novela moderna, el narrador declara su preferencia por centrarse en *el propósito principal de la historia* pasando en silencio la presentación de la casa de Don Diego mediante un sumario metadescriptivo (DQ II,18:169).

La menor incidencia de las secuencias descriptivas, que adquirirán tanta importancia en la evolución posterior del género, en la novela realista decimonónica, puede deberse también a la teoría de la *descriptio* que conoció Cervantes. En el contexto de la retórica renacentista, en efecto, la *descriptio* tiende a ser integrada en la *narratio*, hasta el punto de que Agrícola habla en términos de *narración descriptiva* y cita como objeto de la actividad de describir no sólo los lugares, personas, animales y plantas sino también las acciones. El terreno está abonado para que sus comentadores españoles lleven a cabo la fusión total de ambas modalidades textuales: mientras que para Juan de Guzmán la *narratio* debe presentar las circunstancias de las acciones, es decir, el lugar, el tiempo y el modo, Miguel de Salinas integra esas circunstancias -la pintura del lugar y del tiempo- en la narración[9]. El léxico castellano de la época, por otra parte, no distinguía entre *narrar* y *descrevir*, de modo que Covarrubias considera sinónimos los términos narración y descripción.

La oposición entre narración y descripción fue formulada por la primera narratología: para Barthes, los detalles descriptivos contribuyen a crear la ilusión referencial enraizando la ficción en la realidad pero tienen una funcionalidad débil (1966:11), son elementos residuales e inútiles en la economía de la narración (1968); para Genette, por su parte, la descripción se sitúa en la diégesis pero es ajena a la acción y está supeditada a ella (1969:58). Será Bal quien revise esas concepciones al sostener que la descripción tiene su lugar en el sintagma narrativo y se integra naturalmente en él (1977:104).

La semiótica narrativa reconoce la conjunción de ambos componentes textuales en el relato: la descripción se integra en la narración que siempre está dotada de un factor descriptivo más o menos evidente. El uso de un lexema verbal u otro, de un adjetivo epitético o de frases referidas al marco espacial en que se desarrolla la acción constituyen microproposiciones o proposiciones descriptivas; cuando éstas adquieren una mayor significatividad, extensión y relevancia textual estamos ante secuencias con mayor autonomía[10], que pueden significar una suspensión en el curso temporal de la acción y una acentuación de su dimensión espacial (cfr. Genette 1966, 1969:59. Villanueva 1989:185).

Los fragmentos o proposiciones descriptivas cumplen en la novela cervantina la función mimética de representar el mundo realista al que se refiere el narrador y los personajes, describiendo el conglomerado espacio-tiempo en

---

[9] Nos referimos a la traducción latina que hizo Agricola de los Progymnasmata de Aphtonio, obra muy difundida en nuestro país a partir de la edición salmantina de 1550. Tuvo numerosísimos anotadores y comentaristas desde El Brocense hasta Lorenzo Palmireno (Valencia,1553), A. Lull (1572) o Pedro Juán Núñez (Zaragoza,1596).

[10] Las secuencias propiamente descriptivas se producen, en opinión de Dorra, cuando ese factor emerge a la superficie del texto haciéndose plenamente visible (1984:515).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

que se desarrolla la historia de Don Quijote, su cronotopo. Aunque, como veremos, junto a este tipo de descripción referencial el narrador incluye la parodia de descripciones ornamentales, con una función puramente retórica en sí; al parodiar el topos del *locus amoenus* logra Cervantes las descripciones creativas, con una funcionalidad semiótica precisa, con las que se adelanta, una vez más, a una de las vías de renovación de la novela contemporánea.

3.5.1. Descripción referencial.

La narratología de los años sesenta hablaba de los detalles descriptivos que contribuyen a crear *l'effet du réel*, auntentifican la realidad aparente del referente para configurar la ficción realista (Barthes 1966:11) actuando como *connotadores de mímesis* (Genette 1969, 1972:186 y ss.), *operadores realistas* (Imbert 1983:105), que crean la ilusión referencial de realidad. Un ejemplo interesante de esos detalles no funcionales pero pertinentes ficcionalmente e integrados en el discurso del narrador, puesto que contribuyen decisivamente al diseño del universo realista básico que sirve de marco espacial a la acción, se encuentra en la descripción de uno de los ámbitos característicos del cronotopo configurante del *Quijote*: los bosques y arboledas que circundan el camino, en los que los protagonistas gustan de internarse para descansar o para pasar la noche. En la descripción de estos ámbitos naturales, el narrador se preocupa de precisar las clases de árboles de que se trata en cada caso, haciendo un uso significativo del campo léxico-semántico de la botánica.

El narrador utiliza los diferentes lexemas que designan las clases arbustíferas más frecuentes en el medio rural de la época y así se citan en el relato hayas, alcornoques, sauces, castaños, robles, encinas, olmos o álamos. Los árboles altos del bosque en el que tiene lugar la fracasada aventura de los batanes son *castaños* (DQ I,20:246); Don Quijote duerme al pié de un *alcornoque* en una ocasión y de un *olmo* en otra, mientras que Sancho se acomoda junto a una robusta *encina* primero y junto a una *haya* en la segunda de las ocasiones (DQ II,12:124 y 29:261).

Si esta información botánica tan precisa es en sí innecesaria para el desarrollo de la intriga, su finalidad es la de producir el efecto referencial por el cual el lector se refiere a esos tipos concretos de árboles que existen en la realidad de la Castilla histórica, y que probablemente conoce efectivamente; en las novelas de caballerías, que carecen de verosimilitud y de intencionalidad realista, no suele especificarse el tipo: *Amadís se assentó al pié de un árbol...* (AdG I,13:366) *... y llegando a un montón de árboles que cerca de la huerta estava...* (AdG I,14:383), *... en un fermoso patio dosnde los fermosos árboles que vos contamos estavan* (AdG II,56:794) sólo en alguna ocasión se habla de *pinos* (AdG I,17:420-421).

En el *Quijote*, el procedimiento realista es llevado hasta el extremo para tratar de convertir lo que es un discurso mimético y verosímil en discurso verídico. Mediante la alusión al autor ficticio, el narrador expresa en un par de pasajes una vacilación cognoscitiva sobre la clase de árboles que constituyen los contornos del espacio cronotopológico: una de las noches les coge entre unas espesas *encinas o alcornoques*; en otro momento don Quijote se arrima a un

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

tronco de *una haya o de un alcornoque* (DQ II,60:491 y 68:555). El narrador simula no poder distinguir de qué tipo exacto de especie arbustífera se trata, haciendo responsable a una de sus máscaras, al autor ficiticio, de esta falta de precisión. La vacilación sobre el dato imita las exigencias referenciales del discurso verídico al expresar, tal como expone Kerbrat-Oreccioni, unos escrúpulos fingidos en relación a un referente también ficticio (1985:124 y 126). Estos detalles tan cotidianos de dudar entre una clase u otra de árbol constituyen lo que Imbert llama *operadores realistas* y su función es la de señalar la función representativa del detalle descriptivo, actuando como caución de la realidad descrita (1983:105).

Ruffinato (1984) cita otros detalles residuales que poseen la misma funcionalidad realista, tales como la mención de nombres propios de personajes muy tangenciales a la intriga (Pedro Martínez y Tenorio Hernández, los manteadores de Sancho) o de nombres de lugares sin correspondencia en la toponimia real, así como los datos superfluos en la descripción física de algunos personajes, informaciones que ya Dámaso Alonso interpretó como recursos de la narrativa cervantina dirigidos a convertir el discurso ficcional en discurso no solo verosímil sino también verídico (1965:33-35).

Encontramos también otras especies botánicas en la presentación de bosques y prados, selvas y florestas -denominaciones estas últimas procedentes de los intertextos caballerescos, bastante alejadas del mundo real[11]- tales como *yerva, retamas, amaranto, madreselva, cambroneras, zarzas y malezas*, y flores como *rosas y jazmines.* Todas estas manifestaciones de la isotopía vegetal amueblan el mundo ficcional de la novela acercándolo al mundo real de los lectores. De todos modos, esta versión realista del mundo empírico está contaminada por la versión ideal del paisaje poético lexicalizado en la tradición clásica del *locus amoenus*, como ocurre en los lugares a los que llega la pareja protagonista: *Se entraron por el mesmo bosque vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco; tanto, que convidó y forzó a pasar allí las horas de la siesta* (DQ I,15:190). Estos lugares ideales difíciles de imaginar en el ámbito geográfico de la región manchega real, suelen ser caracterizados por los sintagmas epitéticos de la *verde yerba* y las *frescas aguas* (DQ I, 15:191 y 19:236).

Además de la ya mencionada función representativa, los pasajes descriptivos sirven para marcar la frontera entre dos aventuras, de modo que estos breves fragmentos descriptivos adquieren una funcionalidad dentro de la estructura de la novela como transición entre dos núcleos narrativos. De hecho, según Hamon (1981:181), las secuencias descriptivas suelen situarse en

---

[11] El término mítico-maravilloso *floresta* es el más frecuente en *Amadís*:...*y anduvo tanto que entró por una floresta* (AdG I,4:279), ... *fuese por la floresta buscando algún mato aparejado donde alvergar pudiesse* (AdG I,13:361), *El se despidió dellas y dél, y metiose por lo más espesso de la floresta*... (AdG II,56:792); sin duda de ahí es importado a un texto realista como el Quijote: *Merced sera que nos salgamos fuera de la ciudad, y que vuestra merced se embosque en alguna floresta aquí cercana* (DQ II,10:103), explícitamente se refiere don Quijote al tiempo en el que los caballeros andantes *pasavan sin dormir muchas noches en las florestas y desplobados.*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

posiciones estratégicas como los límites entre áreas textuales y narrativas (capítulos, episodios, secuencias, aventuras,...) para desempeñar esa función demarcativa.

Encontramos una de estas secuencias descriptivas más o menos tópica del espacio natural en el capítulo 25 de la Primera Parte, al inicio de una secuencia narrativa, cuando los protagonistas llegan a la Sierra Morena, nuevo ámbito que servirá de marco a la penitencia y a otras aventuras de don Quijote y otros personajes:

Llegaron, en estas pláticas, al pie de una alta montaña, que, casi como peñón tajado, estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arruyuelo, y hacíase por toda su redondez un prado tan verde y vicioso, que daba contento a los ojos que le miraban. Había por allí muchos árboles silvestres y algunas plantas y flores, que hacían el lugar apacible. Este sitio escogió el caballero de la Triste figura para hacer su penitencia; y así, en viéndole, comenzó a decir en voz alta, como si estuviera sin juicio:

- Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que disputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mesmos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos suspiros moverán a la contina las hojas destos montaraces árboles,... (DQ I,25:307-308).

Este texto constituye un sistema descriptivo (Hamon 1981:140, Adam y Petitjean 1989) fundado en el pantónimo genérico *lugar*, tema introductor con seis ocurrencias con su sinónimo *sitio*, que se expande en una lista léxica o nomenclatura formada por las partes de ese ámbito espacial, sus respectivas subpartes y las correspondientes expansiones predicativas, de tipo fundamentalmente adjetival calificativo:

- alta montaña, otras muchas, su falda, espesura de los montes;

- manso arroyuelo, agua dulce deste pequeño arroyo;

- prado verde;

- muchos árboles silvestres, las hojas destos montaraces árboles, solitarios árboles, vuestras ramas;

- algunas plantas y flores.

Los elementos léxicos de esta nomenclatura están en relación metonímica de inclusión con el término fundante *lugar* y en este sentido constituyen una descripción, es decir, un fragmento del discurso narrativo en el que se manifiesta textualmente de forma especialmente relevante el aspecto descriptivo -espacial- del relato (cfr. Hamon 1972, 1981:180). En el fragmento existen algunas marcas formales como el cambio de forma verbal, con predominio del pretérito imperfecto, tiempo propio de las expansiones descriptivas, del *mundo comentado* frente al *mundo narrado* (Weinrich 1968:71-81): *estaba, rodeaban, corría, hacíase, había, hacían,....*

No faltan tampoco aquí las alusiones metalingüísticas y metanarrativas al mecanismo visual y cognitivo característico de la descripción, alusiones tanto del narrador *-que daba contento a los ojos que le miraban-* como del

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

protagonista: ... *que consideres el lugar y el estado a que tu ausencia me ha conducido*...

Otras secuencias descriptivas interesantes se encuentra en los capítulos dedicados a las Bodas de Camacho (DQ II,20-22), presentadas por el narrador desde el foco de percepción constituido por cada uno de los dos protagonistas. Los preparativos del banquete son descritos en ocularización interna (Jost 1987) desde la perspectiva de Sancho: *Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue*... (DQ II,20:187), el narrador adopta la visión culinaria de Sancho para iniciar una prolija nomenclatura gastronómica, expansión del pantónimo fundante de la descripción, el banquete de bodas: carnes -*novillo, carneros, liebres, gallinas, pájaros y* caza diversa-, los acompañamientos de la comida -pan, vino, quesos, pastelillos de masa, miel,...- con las consecuentes expansiones predicativas adjetivales que inciden en el rasgo semántico de la abundancia, como *entero* o *generoso*, superlativos, cuantificadores... Aunque siempre ocularizado por Sancho: *Todo lo miraba Sancho Panza y todo lo contemplaba, y de todo se aficionaba* (DQ II,20:188), es el narrador extradiegético quien hace una síntesis conclusiva del objeto de la descripción: *Finalmente el aparato de la boda era rústico, pero tan abundante*... (DQ II,20:188).

El aspecto artístico de los festejos es narrado en ocularización interna, a partir de la óptica menos materialista de don Quijote -*En tanto, pues, que esto pasaba Sancho, estaba don Quijote mirando cómo por una parte de la enramada entraban hasta doce labradores*... (DQ II,20:189). Es ésta una de las estrategias de la descripción creativa característica de la narrativa contemporánea que explota su función semiótica al incidir en la subjetividad del acto de describir, en la mirada que ve y, al mismo tiempo, describe (Robbe-Grillet 1963:63, Adam 1989:61).

El narrador asume la presentación de las canciones y danzas alegóricas desarrolladas en el marco de las bodas haciendo alarde de un saber anterior al acto narrativo pues incluye amplias informaciones sobre las diferentes danzas de espadas verbales y alegóricas; de esta forma, a la función mimética de las descripción se añade una función informativa complementaria (Adam 1989) que intensifica su valor referencial.

3.5.2. La descripción creativa: la parodia de la descripción ornamental .

Existen también en la novela unos cuantos pasajes descriptivos con una función exclusivamente estética y ornamental, que contrasta con la función referencial característica de la totalidad del relato.

Se trata de las distintas descripciones del amanecer -nada menos que seis- en las que el narrador recurre a uno de esos dispositivos descriptivos tipo, los tópicos de la retórica más artificiosa y afectada, con un propósito esencialmente paródico y humorístico. Todas ellas están dispuestas en lugares estratégicos de la novela, sólo una en la Primera Parte (DQ I,2:80) y cinco en la Segunda: antes del combate con el Caballero del Bosque (DQ II,14:139), de las bodas de Camacho (DQ II,20:185) y antes de la entrada en Barcelona (DQ

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

II,61:506); en casa de los duques y al alba del día en que Sancho toma posesión de la Ínsula; por lo que tienen una función narrativa y cronotópica indiscutible.

El estilo de estos breves pasajes es muy distinto al que utiliza el narrador extradiegético y los personajes en sus diálogos, de modo que el lector experimenta el contraste entre el lenguaje realista del contexto y esta imitación del estilo afectado propio de otras subclases narrativas parodiadas como las novelas de caballerías o los libros pastoriles.

Estas escenas descriptivas del amanecer mitológico estaban fuertemente convencionalizadas en la tradición retórica medieval y renacentista en la que corresponden al alba de una estación estival perenne e ideal que, como veremos, constituye el marco temporal característico de la ficción caballeresca. Se recurre aquí a la concentración de epítetos, hipérbatons, metáforas manidas o alusiones mitológicas que dan e estos fragmentos descriptivos un aspecto fuertemente artificioso, afectado y retoricista para parodiar eficaz y humorísticamente el modelo tópico.

La descripción del amanecer de la Primera Parte constituye un interesantísimo fenómeno intertextual puesto que el narrador la pone en boca del personaje protagonista quien, a su vez, simula citar literalmente al supuesto sabio que pondrá por escrito su historia, cita entrecomillada que se convierte en un pastiche de la descripción que aparece en el *Belianís de Grecia*: en ambos se designa el sol mediante la imagen mitológica de Apolo, y se anuncia su aparición recurriendo a la sensación sonora del canto de los pájaros, con los mismos tópicos epitéticos (arpadas lenguas): .. *y los músicos pajaritos ... mostrando la muy gran diversidad y dulzura y suavidad de sus tan arpadas lenguas...* (BdG II. cfr. Riquer 1989:78), ... *y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora,...* (DQ I,2:80). La parodia retórica concluye, como en casi todos los casos, en un detalle cómico pues la rosada aurora - otro tópico muy frecuentado en la época, por ejemplo, por Garcilaso: *En mostrando el aurora sus mejillas de rosa* - viene *por las puertas y balcones del manchego horizonte*, referencia a la árida topografía real poco propicia al retoricismo poético. El recurso a la cita -repetición de una unidad de discurso en otro discurso (Compagnon 1979:52)- da un cariz intertextual muy original a este pastiche basado, como los demás, en la imitación del ideolecto retórico propio de los hipotextos (Genette 1982:90).

La presentación del alba que precede al combate entre los dos caballeros se inicia también con *el gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos... saludaban a la fresca aurora* que se descubre también *por las puertas y balcones*, pero en esta ocasión no son de la Mancha sino *del Oriente*, al igual que ocurre cuando llegan a Barcelona (DQ II,61:506). En medio de una retórica evocación del *locus amoenus* en el que ríen las fuentes, murmuran los arroyos y se alegran las selvas y prados, el detalle cómico lo constituye lo primero que se ofrece a los ojos de Sancho: *la nariz del escudero del bosque* (DQ II,14:139-140), como los ronquidos de Sancho lo son en el siguiente amanecer retórico (DQ II,20:185) o los ruidos de

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

las chirimías, atabales y cascabeles que, en lugar de los pajarillos, suenan en los oídos de los héroes en el amanecer barcelonés.

Si todas esas secuencias se organizan mediante un idéntico sistema descriptivo en el que el pantónimo *alba* o *amanecer* se expande en una nomenclatura metafórica y mitológica tópica: el sol (Apolo, Febo), calientes rayos, las hebras de sus cabellos, líquidas perlas; la aurora (su rostro, su faz), puertas y balcones del Oriente; pajarillos con sus trinos; el narrador pone en boca del historiador arábigo una sentida invocación al sol naciente en el que es nombrado como Timbrio y Febo, como *ojo del cielo* pero también, el efecto cómico es evidente, como *meneo dulce de las cantimploras*, en alusión humorística al movimiento de las cantimploras cuando aprieta el sol y el calor (DQ II,45:375). El colmo de la parodización cómica se produce en el alba descrita durante la estancia de la pareja en las posesiones de los duques cuando el narrador extradiegético apunta con humor que el día *venía pisando las faldas* a la aurora (DQ II,35:319).

Esos detalles irónicos y cómicos desvelan el artificio descriptivo y destruyen la ilusión referencial; Cervantes descubre el mecanismo mismo de la parodia, nos indica con un guiño inteligente que está parodiando la descripción ornamental retórica, el lugar común, el topos renacentista que impregnaba los libros de pastores y de caballeros andantes. Ese juego perverso y divertido hace del autor del *Quijote*, adelantado siempre a todos los recursos explotados en la novela moderna y contemporánea, el inventor de la descripción creativa y productiva (Adam 1989:61-68). Frente a la función referencial realista, estas secuencias tienen una función contrastiva, lúdica y cómica, pues son réplicas de los modelos estilísticos y ficcionales parodiados, que contrastan con el contexto verosímil en el que se insertan.

La novela de Cervantes nos demuestra que no existe oposición semiótica entre descripción y narración porque contar una acción y describir un espacio o un objeto son operaciones de representación idénticas (Genette 1969:60), ambas se integran en un discurso único narrativo-descriptivo ya que la descripción es la representación de objetos, seres o paisajes mediante las palabras del discurso narrativo (Villanueva 1989:185). Desde una perspectiva semiótica integral, Adam y Petitjean (1989:4 y 68) llegan a la conclusión de que la descripción sirve de soporte al relato, el cual no puede prescindir de ella para garantizar su funcionamiento referencial.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

4. DIALOGIA
Pluralidad de voces y de discursos

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Dejado al margen debido a su naturaleza en apariencia diferente a los aspectos estructurales y ficcionales, sólo recientemente la Semiótica textual ha comenzado a ocuparse del diálogo novelesco. En una primera propuesta sistemática, Lane-Mercier (1989b y 1990:44 y 51) opta por definir el diálogo como un complejo semiótico integrado en la lógica narrativa global del relato, como condición para ser susceptible de un análisis narratológico y semiótico.

La intriga del *Quijote* no es transmitida exclusivamente por el texto del narrador extradiegético, sino que buena parte de las acciones que la configuran son narradas, descritas o comentadas por personajes. En el capítulo anterior hemos visto la abundancia e importancia de las escenas dialogadas que llenan las horas y las jornadas dedicadas por la pareja protagonista a cabalgar por el camino o a descansar en las ventas, el cronotopo que constituye el ámbito espaciotemporal en el que se desarrolla la intriga principal.

La mayor parte de la novela, en efecto, está constituída por los intercambios dialogales de caballero y escudero, de modo que Ortega definía el *Quijote* como *un conjunto de diálogos* (1914 in 1984:204). Al poner de relieve que los coloquios entre don Quijote y Sancho constituyen uno de los centros de gravedad fundamentales de la novela, Elias Rivers (1983:113) no duda en confirmar la subordinación de lo narrativo al diálogo en toda ella.

La reproducción exacta de las palabras de los personajes supone un efecto mimético máximo, por lo que constituye un procedimiento realista muy eficaz, pero lo cierto es que, como en los fragmentos diegéticos, es el narrador quien controla la totalidad del texto y quien finge ceder literalmente la palabra a los personajes (Genette 1972:190). En los diálogos existen marcas evidentes de la presencia de la instancia narratorial, la cual se manifiesta en los verbos declarativos que introducen cualquier fragmento de discurso directo transferido. Así, tras haber recibido una cruel pedrada en la boca, don Quijote pide a Sancho que compruebe el estado en que ha quedado su maltrecha dentadura:

Metió Sancho los dedos, y estándole tentando, le dijo:

- ¿Cuántas muelas solía vuestra merced tener en esta parte?

- Cuatro -respondio don Quijote- fuera de la cordal, todas enteras y muy sanas.

- Mire vuestra merced bien lo que dice, señor -respondio Sancho. (DQ I,18:227).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Tanto el primer núcleo verbal declarativo, *dijo*, como los dos que están integrados en el texto de los personajes, separados mediante guiones, no pueden ser asumidos más que por el narrador heterodiegético primario, que controla tanto el discurso propiamente narratorial como el actorial. Carmen Bobes señala la existencia en el relato de dos discursos diferenciables, el monólogo del narrador y los diálogos de los personajes, reconociendo que es la palabra del primero la que envuelve, distribuye, interpreta, comenta, valora y transcribe las palabras de los segundos (1992:180 y 182). De todos modos, este control del narrador deja de ser un control autoritario y, por vez primera, los personajes hablan con su voz y conciencia, con autonomía respecto a la instancia narratorial exterior; los entes de la ficción realista transmiten en sus palabras su personalidad y gozan de una libertad de expresión que hace del *Quijote* la primera novela dialógica y polifónica, características definitorias de la novela moderna[1].

4.1. EL REALISMO DE LOS DIALOGOS

El narrador del *Quijote* intensifica extraordinariamente la potencia mimética del texto narrativo al transcribir las palabras literales de los personajes y hacerlo mediante una serie de procedimientos lingüísticos y estilísticos que intentan reproducir imitativamente las hablas particulares de los diferentes personajes, sus sociolectos. Los personajes de la novela utilizan el lenguaje en toda su potencialidad dialógica, como el fenómeno expresivo socialmente orientado que es, de modo que sus diálogos constituyen interacciones verbales y sociales plenas: los personajes, al dialogar, expresan su personalidad y conciencia así como la clase social y el marco cultural en el que existen en el mundo ficional realista.

Las unidades compositivas fundamentales de la novela son precisamente, para Bajtin (1989:81), la diversidad de voces sociales que constituyen los lenguajes y sociolectos de los personajes junto con los discursos plurales de los narradores múltiples.

Si, en opinión de Pidal (1987:17), Cervantes hace uso de *la prosa más próxima a la lengua cotidiana*, la lengua común de los habitantes del mundo real de la época, al reconstruír en los intercambios conversacionales las hablas rústicas y populares, literarias o cultas, la ilusión de realidad que produce en los receptores la novela se intensifica todavía más. Es ésta la razón por la cual Bajtin no duda en considerar el *Quijote* como la primera gran obra polifónica, el

---

[1]Sería éste uno de los rasgos de la novela realista que adelanta el *Quijote*. Al incorporar el diálogo de personajes a su discurso, la novela realista se replantea la participación del narrador, de modo que *va depurándose poco a poco para no desvirtuar desde una visión y actitud condicionada (la del mismo narrador), las visiones y actitudes de los personajes, cuya figura y cuya palabra se quiere retransmitir en directo* (Bobes Naves 1992:182).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

relato que inaugura la estructura dialógica y dialogal característica del género específico a la modernidad.

Frente al monologismo de toda la narrativa precedente, antigua y medieval, en la que escuchamos una voz única y un único lenguaje, la voz y el lenguaje monocordes del autor-narrador, en el texto cervantino se produce la explosión polifónica: escuchamos y leemos voces múltiples (heterofonía), dialectos y lenguajes diversos (poliglosia), variedad de discursos (heterología) cada uno de los cuales expresa las diferentes situaciones socioculturales, concepciones vitales y personales, puntos de vista de narradores y personajes.

Los seres de la ficción realista se asemejan a sus correlatos reales porque sus intervenciones en los diálogos son semejantes a los que podían entablar los campesinos, los artesanos o los miembros del clero, alto o bajo, de la España de Felipe III y, sobre todo, están regidas por parecidas convenciones conversacionales.

Haverkate (1993) ha tratado de demostrar que en los diálogos del *Quijote* se cumplen las máximas fundamentales de Grice[2], las reglas que rigen el principio de cooperación pertinente en los intercambios conversacionales de la comunicación ordinaria, de forma que quedaría confirmado el realismo de los que se reproducen en la novela cervantina. Lane-Mercier pone ya de manifiesto que la dimensión mimética de los diálogos no depende tanto de la forma y el contenido de las palabras como de las normas y convenciones que rigen los intercambios imitados en los diálogos ficcionales.

La máxima de calidad, sobre la sinceridad de los hablantes, se cumpliría en enunciados performativos como aquellos en los que don Quijote dirige a Sancho aserciones con valor veritativo. Expresiones como - *Con todo eso, te hago saber, hermano Sancho..., pues sábete que...* (DQ I,21:256) , *que ya sabes tú, Sancho* (DQ I,21:255), *Mas yo te juro, Sancho Panza,... - No lo dudes, Sancho -replicó Don Quijote-...* (DQ I,21:261) acentúan su fuerza ilocutiva poniendo un énfasis especial en el valor performativo de la aserción para mantener y reforzar la autoridad que tiene el hablante en tanto que caballero andante y amo del escudero. Esta máxima se cumple, efectivamente, en el seno del mundo realista de la novela en el que se habla de verdadero o falso en relación a ese universo, pero no tiene sentido en un contexto ficcional en el que no es pertinente la oposición verdadero/falso propia del marco referencial ordinario.

---

[2]Aunque la aportación de Henk Haverkate tiene un valor indudable, lo cierto es que las máximas conversacionales de Grice ("Logic and Conversation", *Syntax and Semantics 3. Speech Acts*, Cole & Morgan Eds., New York, 1975:41-59) corresponden al modelo de la comunicación lingüística ordinaria, directa y real, por lo que su aplicación al texto literario de ficción debe hacerse con las debidas precauciones, sin olvidar que se trata de un contexto regido por la convención de ficcionalidad. Tal como matiza Schmidt (1990:225 y ss.), la aceptación de *la convención estética*, que rige la comunicación literaria, implica la transgresión de las máximas conversacionales de Grice, válidas solamente para los sistemas de comunicación regidos por *la convención de hecho* en los que se exige informatividad, verdad, evidencia, brevedad, exactitud y orden, condiciones totalmente ajenas a la comunicación narrativa ficcional.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Tanto don Quijote como Sancho utilizan estrategias lingüísticas para expresar una conformidad parcial con respecto al tema discutido (Haverkate 1993:5) adoptando una actitud de cortesía hacia el respectivo interlocutor. Es el caso de lítotes y expresiones doxásticas muy frecuentes en el comienzo de numerosas intervenciones dialogales: *-Bien puede ser así, y yo lo tengo por buena usanza; pero...; Yo así lo creo -respondio Sancho-; pero tengo por dificultoso que vuesa merced...; No lo creo -replicó don Quijote-; pero... No sé nada -respondio Sancho-; más, a fe que si yo pudiera hablar tanto como solía...* (DQ I,21:252), *-Sea ansí -respondio Sancho Panza. Digo que...* (DQ I,21:263)- en las cuales se tematiza el valor veritativo para evitar la divergencia de opiniones y dar lugar a intercambios amables y corteses. Esta estrategia coloquial, manifestación de la regla de calidad para Haverkate, imprime un gran realismo al diálogo al restar virulencia al contraste de opiniones, actitudes y puntos de vista entre los personajes mediante la expresión de una conformidad parcial mediatizada por los conectores adversativos *pero* o *más* [3].

También se reflejaría en la novela la máxima de cantidad que rige los diálogos cotidianos en los cuales debe darse la cantidad de información requerida. La crítica de los excesos verbales de Sancho implica la exigencia del cumplimiento de esta convención coloquial, como hace don Quijote en no pocas ocasiones: *- Dila -dijo don Quijote-, y sé breve en tus razonamientos; que ninguno es gustoso si es largo* (DQ I,21:258). Esta actitud no deja de aportar verosimilitud al mecanismo conversacional interno de la novela, pero no puede considerarse como respeto hacia una convención totalmente irrelevante en el texto narrativo de ficción, en el que la cantidad de información depende exclusivamente de las estrategias desplegadas por el narrador. Se reivindica, al mismo tiempo, la máxima de relevancia (*relación*, en la versión de Haverkate), es decir, la necesidad de proporcionar informaciones pertinentes y de evitar la divagación inútil en la que cae con cierta frecuencia Sancho[4].

La verosimilitud de los diálogos en el relato de ficción realista puede lograrse, efectivamente, mediante el cumplimiento o la transgresión de las convenciones que rigen el funcionamiento de los intercambios conversacionales ordinarios, pero hay que tener en cuenta que estamos en un marco de referencia diferente al modelo referencial de la realidad social (Schmidt 1990:226).

El *Quijote* inaugura así la utilización del diálogo por motivos miméticos, *como efecto de una actividad mimética* , explotado hasta sus últimas

---

[3]Posiblemente estas expresiones introductorias tengan relación directa con la influencia de la Dialéctica en los diálogos del *Quijote*, puesta de relieve inteligentemente por Claudio Guillén (1988:218-222). La Dialéctica aristotélica opta por el diálogo para discutir sobre una idea comunmente admitida, exponiendo de forma familiar y corriente ideas diferentes, y de ahí *lo plausible de su introducción en una novela que da cabida a la experiencia cotidiana de los hombres* (1988:220). Guillén demuestra esta sugerente tesis analizando diversos pasajes dialogados de la novela.

[4]Haverkate señala algunos casos interesantes de violación de esta máxima: así, cuando don Quijote hace correcciones lingüísticas a Sancho o a otros personajes, éstas serían irrelevantes pues desvían la atención del contenido del diálogo, rompiendo la línea lógica del discurso.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

consecuencias por la novela realista para reflejar el uso del lenguaje estándar en el discurso narrativo (Bobes 1992:193). Así, algunos de los rasgos propios de la comunicación ordinaria entre hablantes están presentes en los diálogos que desarrollan la divertida aventura de los batanes:

Al oír el extraño ruído que causa espanto a Sancho y una de sus crisis caballerescas a su amo, éste se arranca con uno de sus encendidos discursos, monopolizando la palabra en el registro paródico de la retórica ampulosa. La intervención se abre con la interpelación al interlocutor para atraer su atención, con una de esas aserciones veritativas -*has de saber que*-, posible manifestación la regla griceana de calidad, invistiendo al enunciador de una autoridad implícita en el mismo tono del discurso:

- *Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse.* (I,20:238).

A su turno, Sancho inicia su réplica con una fórmula de cortesía, sin contradecir abiertamente a su amo, pero tratando de disuadirle de emprender tan peligrosa aventura con todos los procedimientos verbales que se le ocurren: - *Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura; ahora es de noche, aquí no nos vee nadie, bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro,...* (DQ I,20:239). En una nueva réplica y ante la determinación del héroe, Sancho repite el procedimiento -*Así es -dijo Sancho- pero...* Se trata, en ambos casos, de estrategias corteses de persuasuión, no exentas de connotaciones cómicas e irónicas, utilizadas para introducir buena parte de las réplicas. Se busca en ellas el efecto de que el hablante asume la máxima de calidad según la cual no se debe contradecir abiertamente al interlocutor y debe argumentarse adecuadamente la propia opinión.

Preso de pánico, el buen escudero se propone entretener a su amo *contando cuentos*, y así comienza *a decir una historia* reclamando la atención de su interlocutor -*y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo*. «*Érase que se era* (DQ I,20:241)-, iniciándola con una de esas fórmulas tradicionales destinadas a marcar la transición a un ámbito ficcional no realista. El enunciador integra uno de sus refranes y realiza una digresión ajena al contenido del cuento, por lo que es interrumpido por el interlocutor que reclama el cumplimiento de las reglas de cantidad y, sobre todo, de relevancia - *Sigue tu cuento, Sancho -dijo don Quijote-, y del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado* (DQ I,20:242)-, sobre la precisión y pertinencia de la información que espera recibir.

Sancho recomienza su historia con una fórmula recapitulativa -*Digo, pues...*- para proseguir su cuento con poca fluidez, por lo cual de nuevo don Quijote exige de nuevo el cumplimiento de las reglas de cantidad y relación: - *Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho... no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada* (DQ I,20:242).

Modelo de comportamiento cortés es el coloquio que entabla don Quijote con otro hidalgo, don Diego de Miranda, quien al encontrarse con la pareja andantesca, según indicación explícita del narrador, *los saludó*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

cortésmente (DQ II,16:151). Como pasase de largo por temor a que su yegua alborotara a Rocinante, Sancho replica acumulando dos aserciones que resuelven humorísticamente la inquietud del Caballero del Verde Gabán: *- Bien puede, señor -respondio a esta sazón Sancho-, bien puede tener las riendas a su yegua; porque nuestro caballo es el más honesto y bien mirado del mundo; jamás en semejantes ocasiones ha hecho vileza alguna...* (DQ II,16:150). Para Guillén, este diálogo constituye la culminación del lento progreso en la técnica dialogal que se produce en las dos partes de la novela, donde mejor se reconocen *los rasgos primordiales del arte cervantino del diálogo* (1988:228); en él se da la confrontación dialéctica de dos actitudes vitales y de dos códigos de valores con respeto y cortesía, de modo que constituye un modelo de *intercambio cortés y simétrico* en el que se respetan las convenciones verbales y sociales (1988:229).

El efecto de verosimilitud dialogal está, pues, conseguido en el *Quijote* mediante recursos muy diversos: desde los procedimientos apelativos y enfáticos, con el uso de exclamaciones e imperativos, hasta la monopolización de la palabra por parte un interlocutor, los juegos alternativos de preguntas y respuestas o las interrupciones mútuas sin renunciar a las convenciones de cortesía.

Lane-Mercier insiste en que ese efecto sociolectal realista tiende a desplazarse hacia los ámbitos pragmáticos de la presuposición, de lo no dicho y lo implícito, omnipresentes y muy pertinentes en la comunicación verbal ordinaria. Manifestación privilegiada de este proceder es el recurso insistente al juego elíptico a lo largo de toda la novela (Rosenblat 1978:147 y ss.). Especialmente se recurre a la elipsis en los intercambios conversacionales para darles el dinamismo y vivacidad del español coloquial (1978:150).

Un diálogo cargado de significados implícitos, cuyo desconocimiento lo hace casi incomprensible, es el que introduce la aventura del yelmo de Mambrino. Don Quijote declara estar viendo a alguien que viene con el tal yelmo puesto:

- Mire vuestra Merced bien lo que dice, y mejor lo que hace -dijo Sancho-; que no querría que fuesen otros batanes que nos acabasen de abatanar y aporrear el sentido.

- ¡Válate el diablo por hombre! -replicó don Quijote-. ¿Qué va de yelmo a batanes?...

- Yo me tengo en cuidado el apartarme -replicó Sancho-; mas quiera Dios -tornó a decir- que orégano sea, y no batanes.

- Ya os he dicho, hermano, que no me mentéis, ni por pienso, más eso de los batanes -dijo don Quijote-; que voto..., y no digo más, que os batanee el alma. (DQ I,21:252-253).

Este vivísimo intercambio dialogal hábilmente construído mediante exclamaciones, imprecaciones y juramentos de don Quijote y el recurso a la estructura refranesca contrahecha por parte de Sancho, debe lo fundamental de su potente efecto realista a todo lo que no se dice y se presupone, esa alusión cómica a la reciente aventura de los batanes en la que el héroe cae en el más aparatoso de los ridículos. Al compartir con el lector la complicidad que los

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

interlocutores tienen entre sí, al igual que en la conversación cotidiana entre dos personas que se conocen, se produce eficazmente la ilusión de un diálogo real literalmente reproducido.

4.2. POLIFONIA Y POLIGLOSIA: PLURALIDAD DE VOCES Y DE LENGUAJES.

En la comunicación verbal con los otros seres del universo ficcional realista, los personajes se nos presentan tal como son pues sus intervenciones expresan su situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia, de modo que la novela cervantina se convierte en expresión del mundo dialogizado (Zavala 1989:97), en expresión de la pluralidad de voces y lenguajes del discurso social.

El efecto de verosimilitud conversacional es máximo puesto que cada personaje utiliza su registro lingüístico y estilístico, hablando de acuerdo con su ambiente social y cultural propio, su procedencia geográfica y sus rasgos sociolectales. Todas las variedades lingüísticas correspondientes a la diversidad de estamentos y esferas sociales, a las distintas actitudes y situaciones vitales (Lapesa 1980:332) encuentran su plasmación en la novela cervantina.

Toda la estructura dialogal de la novela se basa precisamente en el contraste que se produce entre el habla culta de las clases altas y el habla rústica de las bajas; entre el estilo libresco, elevado y cultista que utiliza un hidalgo y el estilo rústico hablado por un campesino, el español usual bajo del medio rural (cfr. Rivers 1983:113) que Sancho comparte con muchos de sus congéneres a los que don Quijote u otros personajes letrados -Sansón Carrasco, el cura,...- tienen que corregir en ocasiones (Rosenblat 1978: 33 y 46). La novela se funda, efectivamente, en esta situación dialógica (Guillén 1988:225) y dialogizada, en el sentido bajtiniano del término.

A través de estos dos lenguajes se manifiestan dos estamentos sociales, nobleza y clero, por una parte, y pueblo llano, fundamentalmente rural, por otra, estamentos que en el siglo XVI se diferenciaban netamente por la corrección e incluso por la afectación en el uso de la lengua (Amado Alonso 1948). Todo este fenómeno sociolingüístico y narrativo constituye, par Rosenblat, *un amplio realismo expresivo* (1978:206).

4.2. 1. EL HABLA RUSTICA: EL SOCIOLECTO DE SANCHO.

El escudero vizcaíno interpela al caballero andante extemporáneo haciendo uso, humorísticamente exagerado, de los vulgarismos léxicos y sintácticos de su peculiar dialecto. El narrador introduce su intervención mostrando la autoconciencia de los procedimientos dialógicos que explota: *le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína desta manera...* (DQ I,8:135). Los galeotes recurren a la germanía como los moriscos a los arabismos o los hombres de Roque Guinart utilizan catalanismos.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Esas hablas dialectales y sociolectales, bajas y rústicas, caracterizadas por abundantes errores e incorreccciones que producen un efecto inequívocamente cómico, están puestas en boca del barbero cuando reclama su bacía y su albarda (DQ I,44:538), en boca de los labradores, cabreros y pastores que el protagonista se encuentra a lo largo de su periplo.

El caso más representativo es el del cabrero Pedro que, al contar los antecedentes de la historia de Grisóstomo y Marcela, utiliza incorrectamente una serie de cultismos que corrige su interlocutor más competente, don Quijote, inmediatamente: -*Eclipse se llama, amigo, que no cris* (DQ I,12:162); -*Estéril queréis decir, amigo -dijo don Quijote*. Pero al cabrero le trae sin cuidado decir *estéril* o *éstil* (DQ I,12:163); no conoce la palabra *astrología* pero usa con precisión *guilla* para la cosecha abundante de aceitunas, *desoluto* por *absoluto* y *sarna* por *Sarra*, vulgarismo muy popular que vuelve a corregir el protagonista, *no pudiendo sufrir el trocar de los vocables del cabrero* (DQ I,12:164), como apunta explícitamente el narrador.

Buena parte de los recursos del habla popular están plasmados en los intercambios dialogales que entablan los personajes: modismos y vulgarismos, refranes y sentencias expresión de la sabiduría popular, exclamaciones e imprecaciones que tratan de transmitir toda la fuerza expresiva del habla del pueblo llano[5]. La labradora en la que se ha convertido Dulcinea, según Sancho, maneja como nadie expresiones del lenguaje rústico muy usuales en el medio frecuentado por las mozas aldeanas, desde -*Apártense nora en tal del camino...* hasta - *Mas ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro!* o - *¡Tomá que mi agüelo!* (DQ II,10:110 y 111).

Pero el portavoz emblemático del habla rústica es Sancho, labrador analfabeto y sin cultura escolar pero dotado de los dones del gracejo y el ingenio natural, bien adobados con una impresionante sabiduría popular que expone continuamente en sus cuantiosos y, a veces, excesivos refranes. Los procedimientos lingüísticos que explota el narrador para diseñar la personalidad campesina de Sancho son sus prevaricaciones del lenguaje, incorrecciones léxicas muy cómicas como decir *presonaje* por *personaje*, *hilo* por *Fili*, *friscal* por *fiscal cananeas* por *hacaneas*; los contenidos semánticos de algunas de sus intervenciones que podemos considerar como simplicidades humorísticas pero no como necedades pues denotan un ingenio poco común y, por último, el uso frecuentísimo -incluso el abuso- de los refranes, aislados o ensartados, que sintetizan inmejorablemente el popularismo y el rusticismo del sociolecto y de su emisor[6].

El recurso continuo a las fórmulas proverbiales es una manifestación del carácter redundante y reductor que, según Lane-Mercier, tiene todo sociolecto

---

[5] Rosenblat recoge un amplio repertorio de las expresiones exclamativas del *Quijote* (1978:48 y ss.).

[6] El lenguaje de Sancho sería, para Lázaro Carreter, el más difícil de elaborar para el novelista. Sin recurrir a los lugares comunes y a los recursos explotados en el teatro para configurar el habla de graciosos, tontos, escuderos,... Cervantes consigue un sociolecto rústico tan verosímil y apropiado como magistral (1985:127).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

novelesco: la creación de hablas ficticias intensamente verosímiles se basa en la explotación sistemática de una, o pocas más, particularidades lingüísticas (1990:44-45); de ahí que el refrán sea el componente esencial, fundamental y peculiar del habla de Sancho (Rosenblat 1978:36), como el arcaísmo lo es del sociolecto libresco de Don Quijote.

Por muy frecuente que fuese el uso de refranes entre el pueblo llano del medio rural y por muy aconsejados que fuesen por la intelectualidad humanista del XVI, es indudable que las réplicas refranescas del escudero son definitorias de la personalidad de Sancho y de la peculiaridad de su sociolecto, especialmente por su número y su falta de oportunidad. Además, la manipulación de los refranes constituye un procedimiento humorístico muy eficaz puesto que, en efecto, Sancho los acumula reiterativamente y los transforma cómicamente: *que más vale pájaro en mano que buitre volando, porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga*[7] (DQ I,31:387)

Sancho no sólo utiliza constantemente esas frases proverbiales consagradas por la tradición, sino que las utiliza de forma inadecuada, en circunstancias imprevistas: *Cada oveja con su pareja, y nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana*, (DQ II,53:445), traídos muy por los pelos -*tan por los cabellos*, dice don Quijote (DQ II,43:361)- para expresar que ser gobernador de una Ínsula no es lo suyo; y con un sentido distinto e incluso contrario al que tienen, como hace esta vez su esposa Teresa Panza cuando dice *Pero allá van reyes do quieren leyes* (DQ II,5:76), lo contrario del verdadero sentido del refrán, bien utilizado por doña Rodríguez: *Allá van leyes do quieren reyes* (DQ II,37:327) (Rosenblat 1978:37).

Los efectos más humorísticos se logran cuando modifica los refranes a su antojo, por ignorancia o por propio interés -...*que se me asienta que ha de ser de mucha honra y de mucho provecho* (DQ I,31:387), en alusión al refrán *Honra y provecho no caben en un saco*-; o para adaptarlos a una situación concreta -*El buen gobernador, la pierna quebrada y en casa*-, y cuando los acumula, construyendo verdaderas retahilas de refranes sin orden ni concierto. Tan acendrada está la práctica refranesca en la personalidad del escudero que, ante una de las múltiples riñas que recibe de su amo por esa razón, confiesa al final de la Segunda Parte: - *No sé qué mala ventura es ésta mía, que no sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón* (DQ II,72:575).

De todos modos, el encanto y valor especial del lenguaje de Sancho reside, para Pidal, en su heterogeneidad, en la coexistencia de los registros rústico, académico y cortesano. Efectivamente, su sociolecto evoluciona, modificándose progresivamente y refinándose, hasta el punto que Sancho asimila paulatinamente el habla culta a través de la conversación con su señor (Sobejano 1977:723-724) como lo demuestra el diálogo que sostiene con su mujer al comienzo de la Segunda Parte. El mismo traductor ficticio constata el cambio de registro estlístico -... *habla Sancho Panza con otro estilo del que se*

---

[7] Sancho juega, en el segundo refrán, con el significado de *venga* (vengar por venir) modificando la forma original *por mal que le venga no se enoje*.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles... (DQ II,5:73)- al igual que su interlocutora, que lo interpela con toda naturalidad a este respecto: ... *habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda* (DQ II,:73).

Sancho llega a emitir réplicas del más refinado estilo renacentista como el llanto elegíaco de inspiración virgiliana que el escudero pronuncia ante el supuesto cadáver de su amo, aporreado por los disciplinantes. El célebre pasaje que comienza con la hilarante invocación *¡Oh flor de la caballería que con sólo un garrotazo acabaste la carrera de tus bien gastados años!* (DQ I,52:601) es una recreación paródica de los panegíricos funerarios clásicos que combina su comicidad estilística con la comicidad de la situación.

Guillén se refiere a lo que llama el *soliloquio dialógico* de Sancho (DQ II,10:105-107) en el que uno de los Sanchos interlocutores está quijotizado, con una intención irónica y paródica (1988: 219), sin duda, pero donde efectivamente Sancho habla por y como si fuese don Quijote, pronunciando para sí interrogaciones teóricas de tanto fuste estilístico como ésta: - *Y ¿paréceos que fuera acertado y bien hecho que si los del Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de ir a sonsacarles sus princesas y a desasosegarles sus damas, viniesen y os moliesen las costillas a puros palos, y no os dejasen hueso sano?* (DQ II,10:105-106).

De todas formas, el sociolecto sanchesco se basa esencialmente en la estructura bimembre de los refranes, reiterados una y otra vez, modificados cómicamente y dispuestos disparatadamente. Mediante esas fórmulas gramaticalmente estereotipadas y humorísticamente transformadas en su forma y contenido se configura el habla específica y peculiar de Sancho la cual constituye, para Lázaro Carreter, *un timbre diferenciado y potente en el gran conjunto polifónico del Quijote* (1985:128).

El narrador, al transferir las palabras de los personajes, explota un rasgo lingüístico, verosímil en sí o no, conformando un dialecto identificable por el receptor, el cual experimenta el efecto de realidad gracias a la redundancia y a la estabilidad de ese rasgo. Un campesino de la época utilizaría efectivamente unos cuantos refranes, aunque no los ensartaría disparatada y exageradamente como hace Sancho, pero esa acumulación de expresiones proverbiales intensifica la verosimilitud y garantiza la ilusión referencial que conecta los diálogos ficticios con los correlatos conversacionales del mundo real. Las continuas críticas y alusiones de don Quijote a la manía refranesca de su escudero refuerza, por otra parte, ese efecto realista intencional.

4.2.2. EL HABLA CULTA: EL SOCIOLECTO DE DON QUIJOTE.

Las clases acomodadas, labradores ricos, hidalgos y caballeros rurales o urbanos, la alta nobleza y el clero, al igual que los representantes más modestos del estamento académico -estudiantes, bachilleres y licenciados de Salamanca- hablan un castellano culto y cuidado, en ocasiones excesivamente refinado y literario e incluso afectado.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Uno de esos licenciados hace una defensa programática el principio cervantino del habla llana regida por el juicio prudente (Canavaggio 1958:43): *El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos... dije discretos, porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso* (II,19:182). Tanto Maese Pedro como don Quijote recomiendan la llaneza y la naturalidad repitiendo la misma advertencia: *que toda afectación es mala* (DQ II,26:243; 43:361). Pero a pesar de *las palabras claras, llanas y significantes* que pide el estudiante de Salamanca (DQ II,19:182), lo cierto es que muchos personajes de la novela y el mismo narrador extradiegético utilizan en ocasiones, en algunas con una evidente intención paródica, un registro lingüístico excesivamente literario y retorizado.

Los bachilleres Carrasco y Alonso López, por ejemplo, hacen uso de sonoros latinismos; Dorotea y Cardenio se permiten usar en un par de ocasiones sendos zeúgmas[8]; Luscinda o Ambrosio, el capitán cautivo o el oidor abusan de la anáfora, del epíteto o de la erudición histórica. Alusiones mitológicas, exclamaciones imprecativas, epítetos y reiteraciones anafóricas impregnan de retoricismo el texto de sus diálogos; aunque exista de fondo una intencionalidad paródica, esos deslices retóricos demasiado abundantes contrastan con la claridad y familiaridad de la narración y la conversación realistas que, tanto teórica como creativamente, constituyen, en palabras de Lapesa, *la eterna lección del lenguaje cervantino* (1980:333).

El protagonista de la novela es el caso extremo de esta actitud lingüística -en su caso intencionalmente buscada por motivos argumentales- excesivamente literaturizada: don Quijote es un hidalgo que pasa sus días entregado a la lectura, actividad que termina minando su salud psíquica para sumir su inteligencia e imaginación en el universo maravilloso de las novelas de caballerías, sus lecturas preferidas. Esa circunstancia sociocultural que sirve de soporte a la intriga se manifiesta en su lenguaje y en los continuos coloquios que mantiene con Sancho, una vez ha decidido adoptar el modo de vida de los caballeros andantes literarios.

Su conciencia y su vivencia, su cultura y su lengua se convierten en puramente librescas, razón por la cual adopta en sus réplicas conversacionales y en sus digresiones discursivas un sociolecto caracterizado por la imitación del lenguaje utilizado en esa subclase de textos narrativos, los relatos caballerescos españoles e italianos (*romanzi*), tan difundidos a lo largo del siglo XVI. Es esa la peculiaridad que configura el habla ficticia de nuestro caballero andante quien, empeñado en hablar como sus héroes preferidos, recurre constantemente al arcaísmo, a lexemas y giros caídos en desuso que eran frecuentes en las novelas de caballerías imitadas seriamente por el personajes y paródicamente por el narrador.

---

[8]Pidal trata de demostrar que se trata de un recurso adoptado como *práctica común del idioma*, pero parece evidente que estamos ante una figura retórica -aunque se usase en la conversación ordinaria- y, de hecho, los ejemplos de ese juego de palabras aducidos por el insigne polígrafo son todos literarios, de Teresa de Jesús o de Lope (1987:16).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Dirigiéndose a las mozas que toma por doncellas, en su primera salida, las sorprende con una réplica en la que se acumulan los rasgos fónicos y léxicos arcaizantes, de modo que en este texto dialogal se configura con gran nitidez el sociolecto novelesco que el protagonista va a exhibir a lo largo de toda la novela:

- *No fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguisado alguno; ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno...*

- *Bien parece la mesura en las fermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante; que el mío non es de ál que de vos serviros.* (DQ I,2:83).

El más frecuente es el arcaísmo consistente en la conservación de la f-inicial latina que había desaparecido en castellano hablado desde el siglo XII siendo sustituída por [h] aspirada[9] -*fuyan, facerle, fermosas*-, procedimiento de preferencia en las invocaciones que preceden a las diferentes aventuras -*Non fuyades cobardes y viles criaturas* (DQ I,8:129), amenazando a los molinos que toma por gigantes- o cuando de nuevo se dirige a una dama: -*La vuestra fermosura, señora mía, puede facer de su persona...* (DQ I,8:135). Son antiguos el transpositor causal *ca* -*ca a la orden de caballería*-, el adverbio negativo *non* -*non toca, non vos lo digo*-, definitivamente abandonado desde mediados del XV, y el pronombre personal *vos* -*non vos lo digo, vos serviros*-. Esa forma personal como fórmula de tratamiento de los caballeros andantes solía usarse con los lexemas verbales en segunda persona de plural que conservan las desinencias -ades, -edes - estas desinencias habían sido reemplazadas por -áis, éis- en el umbral entre los siglos XV y XVI[10]- y que encontramos aquí -*acuitedes ni mostredes*- con el pronombre personal *os*. Algunos arcaísmos léxicos directamente procedentes de la narrativa andantesca son *desaguisado* por *fechoría*, *ál* por *otra cosa* , *acuitar* por *acongojar*, y los paralexemas con epíteteos típicamente caballerescos *altas doncellas* o *cobardes y viles criaturas*.

Los lexemas arcaizantes más frecuentes son el verbo *fazer* y sus derivados: *fecho* -*fecho de armas, fechos de amores*-, *desfazer*, *fazañas*; *fermosura* y el adjetivo correspondiente *fermoso* en paralexemas como *fermosa y alta señora, fermosa dama, fermosa doncella,...* y el sustantivo *ínsula*, latinismo muy usado en la novela de caballerías (cfr. Rosenblat 1978:28 y ss.).

El lenguaje de don Quijote se caracteriza, además, por su heterología: son especialmente pertinentes los fragmentos conversacionales que responden al registro estilístico de la elocuencia erudita: Además de los célebres discursos de la Edad de Oro y de las Armas y las Letras, en muchas de sus intervenciones dialogales explota fórmulas tomadas de la grandilocuencia retórica. Así, sigue el

---

[9] El cambio se produce en el castellano escrito desde el siglo XIV, aunque en los textos literarios sigue dominando la f que se conserva durante los siglos XV y XVI, razón por la cual abunda en los libros de caballerías (cfr. Lapesa 1980:258-259, 272 y 280).

[10] Souza, R. de "Desinencias verbales correspondientes a la persona «vos/vosotros» en el *Cancionero General*", *Filología*, 10:1-95, 1964. Lapesa, R. "Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del voseo, *Actas del III Congreso de la A.I.H.*, México, 1970:519-531 y 1980:273 y 280.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

modelo discursivo de los diálogos humanistas en sus coloquios con el canónigo toledano o con el cura de su aldea, con el caballero del Verde gabán, con su hijo y con Vivaldo, reiterando los mecanismos dialécticos de la polémica renacentista en torno a temas literarios o filosóficos (Guillén 1988). Cuando quiere dar consejos al futuro gobernador recurre a las estructuras retóricas de un Guevara o, cuando se trata de describir la belleza de su dama, no duda en acogerse a la acumulación de las metáforas renacentistas.

Esta pluralidad de discursos, diversos en su contenido y en su forma, refuerzan el efecto de verosimilitud si se integran en la intriga global de la novela: la monomanía caballeresca lleva al héroe a interpretar el mundo realista en el que vive de acuerdo con la referencia al mundo de los relatos caballerescos, pero su desmedida afición libresca extiende la peculiaridad de su carácter a otros ámbitos literarios como son la narrativa pastoril y sentimental, la poesía versificada y el teatro, la erudición y la teoría literaria.

Don Quijote domina la lengua de su tiempo en sus múltiples registros: usa con precisión y realismo la lengua culta pero también la lengua popular, la literaria y la erudita; al mismo tiempo, explota el arcaísmo como manifestación lingüística específica de su carácter peculiar y de su personalidad anormal de ente de ficción. El sociolecto del protagonista se convierte, como señala Lane-Mercier (1990:54), en una derivación del programa narrativo y diegético sobre los que reposa la intriga de la novela.

4.3. TIPOS DE DISCURSO

Aunque la acción exterior y global del narrador heterodiegético-extradiegético es evidente, en todo momento cede la palabra a los personajes, instituidos en narradores intradiegéticos o en simples interlocutores, transmitiéndonos su voz directamente o a través de la suya propia. De este modo, el *Quijote* exhibe toda una complejísima gama de tipos de discurso, y de transiciones entre ellos, expresando como ningún otro texto narrativo la heterología (Todorov). Esa pluralidad de discursos narrativos -directo, indirecto, indirecto libre- constituye una manifestación privilegiada de la dialogía, pues permite articular otras voces, la expresión de conciencias de otros sujetos hablantes además de la conciencia del narrador (Zavala 1989:96). La utilización de los discursos directo, indirecto e indirecto libre significan, efectivamente, la presencia de voces diferentes y su progresiva independización de la voz autoritaria del narrador, que las controla en último término a todas, pero que se va desligando de su papel directivo y de su autoridad.

Especialmente significativo es el paso del discurso directo transferido al discurso transpuesto al estilo indirecto donde es muy perceptible la estrategia por la cual el narrador recupera su función asumiendo la narración de las palabras pronunciadas por los personajes, en lugar de transferirlas literalmente. Como todas las aventuras caballerescas, la de los molinos de viento es relatada alternativamente a través de breves intervenciones del narrador y extensos diálogos entre caballero y escudero. Tras un par de réplicas de cada uno de los

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

dos, ficcionalmente transcritas como literales, la instancia narratorial interviene para transcribir en estilo indirecto la continuación de la conversación, asumiendo personalmente las palabras de ambos: *No se dejó de reír don Quijote de la simplicidad de su escudero; y así, le declaró que podía muy bien quejarse cómo y cuando quisiese, sin gana o con ella; que hasta entonces no había leído cosa en contrario en la orden de caballería. Díjole Sancho que mirase que era hora de comer. Respondióle su amo que por entonces no le hacía menester* (DQ I,8:131).

Son continuos esos cambios más o menos bruscos del discurso directo al indirecto regido o incluso libre y nuevo cambio a discurso directo sin transición narrativa de ningún tipo, recurso muy utilizado ya por las novelas de caballerías parodiadas. Pero lo realmente original y audaz es la aportación de una de las técnicas más explotadas por la novela contemporánea, el discurso en estilo indirecto libre, como ocurre en esos casos de paso del estilo directo al indirecto sin transición narrativa ni marcas ortográficas, en medio del diálogo, en numerosos pasajes especialmente de la Segunda Parte. Lo hace, por ejemplo, don Quijote en su coloquio sobre teoría narrativa con el Canónigo:

- *Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, si no léalos, y verá el gusto que recibe de su leyenda. Si no, dígame: ¿Hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables, y que del medio del lago sale una voz tristísima que dice...* (DQ I,50:584). Este párrafo muy discutido por el cervantismo (Rodríguez Marín lo considera como un descuido de Cervantes) contiene una aportación trascendental: el discurso indirecto libre, como sugieren tanto Rosenblat (1978:333-337) como Riley (1990:191)[11]. El protagonista comienza su argumentación con un ejemplo que parece carecer de transpositor completivo, se produce un cambio de tiempo verbal, el presente de indicativo y se mantienen los deícticos de proximidad (aquí), todo ello dentro de la misma frase interrogativa. El discurso indirecto libre es una de las formas de emancipación del discurso del personaje respecto al discurso del narrador; al eliminarse las marcas sintácticas de la presencia de éste, se produce un discurso ambiguo en el que no se sabe quién es el enunciandor: quien en realidad habla es el personaje, pero su discurso no es directo sino que está todavía mediatizado por la instancia narratorial externa (Genette1972:229. Garrido 1993:271).

Una modalidad discursiva original se genera por el paso de discurso indirecto a directo cuando, por ejemplo, el narrador está relatando las opiniones de Don Lorenzo y éste toma la palabra sin que se dé la necesaria transición

---

[11]Con su rigor habitual, Riley pone adecuadamente de relieve el fenómeno discursivo pero explica el indirecto libre como un fenómeno de punto de vista o focalización, más que de narración: *Hablando en términos generales, consiste en pasar libremente del punto de vista del narrador externo al de uno de los personajes de la obra, sin modificar con ello la tercera persona verbal* (1990:191).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

enunciativa: *... a lo que él respondio que por no parecer de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan...*

- *... yo diré mi glosa, de la cual no espero premio alguno; que sólo por ejercitar el ingenio la he hecho.* (DQ II,18:173).

En ocasiones, el narrador recurre al procedimiento narrativo considerado como el menos mimético, el discurso narrativizado en el que asume la narración de las palabras pronunciadas por los personajes como si de acciones se tratase. Una serie de réplicas conversacionales que intercambian Sancho y Maese Nicolás son interrumpidas por el narrador exterior que hace uso de un sumario diegético o menos puramente diegético (McHale), pues se narrativiza y resume la intervención del personaje, especificándose su contenido: *Y con ésto les contó (Sancho) la pérdida del rucio* (DQ I,26:323).

La complejidad discursiva de la novela es tan sorprendente como todos los demás aspectos narratológicos, explotados hasta sus últimas consecuencias por la instancia narratorial extradiegética. Así, en un mismo párrafo podemos encontrar casos de discurso indirecto regido simple, con paráfrasis de su contenido, e indirecto regido parcialmente mimético, ambos en dependencia de un mismo núcleo verbal completivo: *Sancho dijo que entrasen ellos, que él esperaría allí fuera, y que después les diría la causa porque no entraba ni le convenía entrar en ella* (DQ I,26:326). En la página siguiente se da un caso de discurso interior en la frontera entre el indirecto libre y el narrativizado: *Mas, apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad* (DQ I,27:327-328), curioso tipo de narración de pensamientos que Cohn (1981a) llama monólogo narrativizado, pero que Genette prefiere considerar como indirecto, con la peculiaridad de que no está claro aquí si se trata de un indirecto libre (presencia de los dos puntos) o regido (presencia del transpositor completivo *que*).

No faltan ejemplos de discurso interior transferido al estilo directo, como el célebre soliloquio de Sancho en el camino hacia el Toboso. Se trata de un monólogo interior mediatizado por una marca narratorial introductoria -*y sentándose al pié de un árbol comenzó a hablar consigo mesmo y a decirse:...*-. Sancho habla, en efecto, consigo mismo, sometiéndose a una cómica serie de preguntas y respuestas que reproduce el narrador, dándonos al final la clave del procedimiento discursivo, *Este soliloquio pasó consigo Sancho, y lo que sacó dél fue que volvió a decirse:...* (DQ II,10:105-106).

El componente dialogal se convierte en objeto privilegiado de la Semiótica Narrativa porque la novela constituye la expresión más adecuada del mundo dialogizado y en el texto narrativo moderno el sujeto semiótico múltiple se manifiesta en la pluralidad de sus posiciones discursivas (Bajtin 1982:93). En el *Quijote* son los intercambios conversacionales los que transmiten -desde la

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

óptica, la voz y la conciencia de cada uno de los personajes, dotadas del mismo valor que voz del narrador- lo esencial tanto de las aventuras caballerescas como de los episodios sentimentales o pastoriles; los diálogos configuran la totalidad del relato, se refieren valorativamente a las acciones pasadas, contribuyen al desenvolvimiento de la acción actual y anuncian los sucesos futuros (Guillén 1988:228). De este modo, como sugiere Ricoeur, el principio dialógico se convierte en principio de la composición de la ficción narrativa (1984:145) y el componente dialogal que lo manifiesta contribuye decisivamente a la configuración de la intriga.

La extraordinaria relevancia de los diálogos en la primera novela moderna ha contribuído a hacer de ellos una marca distintiva del mundo novelesco, de tal manera que el sistema dialogal ha pasado a convertirse en un auténtico *signo de ficcionalidad narrativa* (Glowinsky 1977 in 1987:503).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

5. FICCIÓN
Mecanismo referencial y universos ficcionales

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Toda la trascendencia y originalidad del *Quijote* se ha sintetizado en la afirmación según la cual se trata de la primera novela moderna, es decir, en nuestra interpretación, se trata del primer relato de ficción realista en prosa, polifónico y de una cierta extensión. Pero la consideración del texto cervantino como novela realista no deja de ser problemático, debido a la relevancia que en él tienen ficciones no realistas como la caballeresca o la pastoril.

Si un nuevo género surge por transformación de un género anterior (Todorov,1978. Schaeffer,1983), la novela moderna deriva de la épica medieval -el *roman courtois* francés y sus descendientes italiano, *romanzi*, y español, libros de caballerías- cuando Cervantes lleva a cabo la transformación de su mecanismo ficcional maravilloso, propio de la sensibilidad medieval, que será sustituido por un mecanismo ficcional realista, en consonancia con la entonces naciente racionalidad moderna.

Al instaurar el sistema semiótico que regirá el texto narrativo específico de la modernidad, Cervantes entabla un diálogo teórico y creativo con los sistemas semiótico-textuales precedentes, sometiéndolos a un proceso de prosificación, reestructuración lógica y reficcionalización. El predominio del sistema realista sobre los sistemas ficcionales maravillosos en vigor hasta entonces es el resultado de la fecunda reflexión teórica que hemos expuesto en el primer capítulo: la nueva comprensión de la mímesis clásica como representación artística y creativa del mundo, comprensión que fundamenta toda la estética moderna.

Es en este aspecto en el que podemos entender la trascendencia del *Quijote* para la teoría de la ficción en general y de la novela en particular. Y ello hasta tal punto que, como afirma insistentemente Pozuelo, lo importante no es la poética de la ficción que se contiene *en* el *Quijote*, sino la poética de la ficción *del Quijote*, puesto que la narración de Cervantes es en sí una ficción y una poética de la ficción, debido

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

a la reflexión que sobre ella y sobre las relaciones ficción/realidad se suscita a lo largo de toda la obra (1993:26-27)[1].

Uno de los procedimientos utilizados para este diálogo intersemiótico se basa en la alternancia del sujeto de la narración y de la ficción, nuevo aspecto de la polifonía bajtiniana, factor esencial del fenómeno narrativo moderno: el autor no sólo cede la palabra a narradores-personajes que utilizan su propia voz y su propio lenguaje, sino que también les cede la capacidad ficcional de modo que cada uno hace referencia al universo ficcional de su preferencia e incluso actúa en consecuencia dentro del universo básico de la novela, integrándose en mayor o menor medida en él.

Si hasta Cervantes el poder narrativo y el poder ficcional era exclusivo de un narrador monológico, que relataba desde una posición exterior las acciones de los personajes, éstos adquieren ahora una autonomía sorprendente mostrando su propia personalidad y su propia consciencia del mundo, fenómeno que intensifica extraordinariamente la ilusión de realidad aportada de por sí por la referencia generalizada a una versión ficcionalizada del mundo real. *Cette révolution copernicienne* -concluye uno de sus mejores biógrafos- *nul avant Cervantès n'avait su l'accomplir* (Canavaggio. 1986:237).

5.1. UNA TEORIA DE LA FICCION NARRATIVA: LOS MUNDOS FICCIONALES.

Desde nuestra perspectiva de una Semiótica textual pragmáticamente orientada, trataremos de explicar la ficcionalidad como un mecanismo específico de producción y recepción de los textos narrativos. Esta peculiaridad de la narración ficcional consiste en el cambio intencional del tercer elemento implicado en el triángulo semiótico, el referente real, que es sustituido por un referente ficcional. Mientras que los actos comunicativos ordinarios son producidos e interpretados haciendo la referencia normal al mundo real tal como nosotros lo conocemos, las ficciones han de leerse haciéndola a un mundo ficcional, imaginario, que diseña el propio texto transformándose en un texto ficcional.

La ficcionalidad es, pues, el resultado de un proceso semiótico por el que un texto sólo produce su significación plena y adecuada y su efecto estético característico -la intriga y la evasión- cuando es leído de acuerdo con la referencia al

---

[1]Véase especialmente el primer capítulo, "*La mirada cervantina sobre la ficción*", en donde se contienen las aportaciones más originales de Pozuelo, y en especial el apartado 1.2. *El Quijote y la ficción como horizonte*, para el tema que nos ocupa (1993:25-31). El inicio de ese apartado sitúa bien nuestra perspectiva: *Resulta difícil hablar de la teoría de la ficción sin que venga a primer plano el Quijote de Cervantes... todo lector de la obra cervantina se siente llamado a reflexionar sobre los mecanismos, fines y límites de la ficción literaria...* (1993:25).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

mundo ficcional creado por él. Los relatos de ficción construyen y representan su mundo de referencia a la vez que se refieren a él.

En el origen de nuestra concepción se encuentran las aportaciones de la filosofía analítica y, en concreto, la teoría de actos de habla tal como la expone Searle para tratar de explicar el funcionamiento peculiar de los textos de ficción (1975). Desde tal perspectiva, no nos interesa el tema clásico de los actos ilocutivos dentro de la ficción -si son verdaderos o falsos, serios o simulados, fingidos, *decolorados*...-, sino el funcionamiento de la narración ficcional.

Nuestra intención es la de pasar de la teoría de los actos de ficción a una teoría del texto ficcional, y para ello partimos del principio de que los actos de habla no son ficticios o simulados, sino que lo que es ficticio es el discurso resultante, un discurso ficcional o imaginario, emitido por una entidad ficcional, el narrador, que hace referencia a un mundo imaginario (cfr. Martínez Bonati 1978:66. Reisz de Rivarola,1979:101 y ss.). Es ficticia la enunciación y el enunciado resultante porque el marco de referencia habitual es sustituido por un marco ficcional, en cuyo seno las aserciones del narrador y de los personajes son auténticas.

De acuerdo con la tesis de Searle para los actos ilocucionarios de la ficción, los textos ficcionales instauran un mecanismo referencial particular y específico, haciendo referencia a un mundo ficcional frente a los textos serios que deben interpretarse según la referencia normal al mundo real. Mientras en éstos las ilocuciones se realizan de acuerdo con las reglas verticales que ponen en relación el lenguaje con el mundo real, en los actos ilocutivos de la ficción tales reglas son suspendidas intencionalmente y sustituidas por un nuevo sistema de convenciones horizontales, que instauran la relación del discurso literario con el mundo de ficción por él representado (Searle 1975:326). El texto ficcional no produce su significación propia más que cuando la referencia se establece de acuerdo con ese sistema de convenciones evocado por el emisor, mucho más complejo que el sistema utilizado en el lenguaje ordinario (Pavel 1988:37 y 78).

Los actos de enunciación realizados en la ficción son tan reales como los que se realizan en la realidad, lo único que cambia es la naturaleza, real o ficcional, de los mundos de referencia. Searle habla de pseudorreferencialidad para caracterizar la referencia simulada a seres y objetos que no existen en el mundo real pero sí en el mundo ficcional o, como sugiere Mignolo (1981:115-117), los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y éste puede referirse a ellos auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual.

El texto ficcional es emitido y percibido ficcionalmente, es decir, emisor y receptor, investidos de una personalidad ficcional, están de acuerdo en interpretarlo situándose en un marco referencial ficcional; en eso consiste la convención de ficcionalidad: en el acuerdo implícito entre enunciador y enunciatario de que los mecanismos habituales de referencia están suspendidos y son sustituidos por los mecanismos de referencia al mundo ficcional que uno y otro están de acuerdo en

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

considerar como verdadero y real (cfr. Smith Herrnstein 1978:23. Pavel 1988:156). La ficcionalización es, pues, el proceso de semiotización en virtud del cual inscribimos un texto en la convención de ficcionalidad y lo interpretamos como ficcionalmente verdadero (Mignolo 1981); las aserciones del narrador son aserciones auténticas y las acciones son auténticas acciones en ese mundo regido por la convención de ficcionalidad (Martínez Bonati 1983).

En la teoría del lector modelo de Eco, el texto narrativo describe un mundo, un estado de cosas y un curso de acontecimientos que suscita una interpretación por parte del lector, tal interpretación representa el mundo ficcional bosquejado en el curso de la interacción entre el texto y el lector modelo (1979, 1992:218). El emisor del relato no es el autor real, sino una proyección ficcional que llamamos narrador, cuya voz se integra en el universo de la ficción a la vez que lo crea y diseña mediante sus frases narrativo-descriptivas. También el lector debe proyectar un yo ficcional que se introduce en ese universo, con todas sus consecuencias cognitivas y sensitivas, durante el tiempo de lectura.

5.1.1. MUNDOS FICCIONALES

Los mundos ficcionales narrativos son sistemas semióticos construidos y descritos por el narrador en el proceso de elaboración y enunciación del relato que, de esta forma, engendra el universo de referencia en conexión con el cual debe ser leído para producir su significación y efectos cognoscitivos y estéticos específicos. Los sistemas semióticos específicos de la ficción narrativa son diseñados en la imaginación del lector cooperativo y competente a partir de los enunciados narrativo-descriptivos del narrador y se construyen a partir de materiales preexistentes en la realidad y en otros textos ficcionales o no ficcionales (mitos, historia, sueños...). Toda ficción se basa, más o menos directamente, en el mundo factual y recurre siempre al fenómeno intrínsecamente literario de la intertextualidad, adoptando materiales procedentes de textos ficcionales anteriores, de tradiciones genéricas más o menos convencionalizadas, como muestra bien la novela que estamos analizando: la composición del *Quijote* se basa en otras ficciones literarias como los libros de caballerías (Amadís y Orlando sobre todo), pastoriles, novela sentimental o bizantina.

La concepción de los mundos ficcionales se basa en el modelo teórico de los mundos posibles desarrollado en el seno de la Lógica Modal. La noción de mundo posible, procedente de tal marco teórico, ha sido útil para resolver la dualidad fregeana entre el sentido de un signo (su intensión) y su referencia, los objetos del mundo con los que se relaciona de forma inmediata, su extensión. Si, para Frege, el valor de verdad de los enunciados depende de su referencia, de su adecuación a entidades existentes y factuales, el lenguaje de la literatura carecería de valor denotativo al carecer de un modo de ser referencial. Gracias al concepto lógico-

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

semántico de mundo posible, se admite un tipo diferente de referencia, no actual sino posible, y se permite hablar de entidades intensionales en términos extensionales.

Si la naturaleza de los mundos ficcionales se asemeja a los mundos considerados por la teoría modal, las *ficciones lógicas* de Carnap, es evidente que no puede hacerse una transposición literal de una noción lógica al estudio de la ficción literaria (cfr. Howell 1979:137. Pavel 1988:66. Pozuelo 1993:133 y ss.). Los mundos ficcionales no pueden restringirse ni a las concepciones de Lambert (1970) o Kripke (1972) ni a los modelos de Creswell (1972), excesivamente factual y materializante, o de Plantinga (1976), demasiado abstracto y conceptual[2]. En este contexto, el planteamiento más aprovechable es sin duda el de Kripke, especialmente su distinción entre designadores rígidos, que mantienen la misma referencia en cualquier situación posible, y los designadores imprecisos, cuya referencia a distintos mundos actuales o posibles puede hacer variar su significación[3]. En la línea abierta por Hintikka, tanto Plantinga como Walton identifican el mundo posible con el estado de cosas representado en un texto.

Los mundos ficcionales no pueden concebirse de acuerdo con la lógica y la ontología específica de los mundos posibles, a riesgo de restringir su lógica al aparato de una lógica preexistente (Parsons,1980), considerándolos como construcciones abstractas y vacías existentes en una estratosfera hipotética en la que serían descubiertos por los creadores de ficción. No son mundos considerados como posibles alternativas al mundo empírico, tal como ocurre en la corriente que arranca de Kripke, sino que se trata de mundos intrínseca y existencialmente vinculados a los textos que los representan y, de este modo, les dan una cierta existencia. Cervantes recurre a los universos ficcionales caballerescos o pastoriles configurados en esos tipos de libros, que él conocía perfectamente, y se sirve de ellos para configurar el mundo ficcional de su novela. Los mundos ficcionales son sistemas construidos y diseñados, más que entidades abstractas descubiertas en un hiperespacio lejano y misterioso, tal como los caracterizará el mismo Kripke en una célebre frase: los mundos posibles no se descubren mediante potentes telescopios, se les estipula (1972:67).

Es evidente que tanto los teóricos de la literatura que han partido de los planteamientos modales como los lógicos que han dado el paso hacia el tratamiento

---

[2]En el modelo combinatorio de Creswell, el mundo posible se define como un conjunto de fragmentos elementales del mundo real combinados de una forma original; Plantinga, por su parte, lo concibe como construcción conceptual única, negando la posibilidad de mundos diversos y heterogéneos. La concepción kripkeana está excesivamente supeditada al mundo de los existentes factuales, de modo que la refrencia al mundo actual precedería siempre a las referencias sucesivas a mundos posibles no actuales.

[3] En sus palabras: *Let's something a rigid designator if in every possible world it designates the same object, a nonrigid or accidental designator if that is not the case* (1980:42).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de la ficción literaria han hecho interesantes aportaciones: Hintikka (1969) se adelanta a la teoría de la ficción al afirmar que un mundo posible es el que describe una novela completa, definición que permitirá a Eco (1983) dar la respuesta exacta a la pregunta ¿cómo se escribe una novela?: se construye un mundo y se amuebla.

Frente a los mundos posibles, los mundos de la ficción son mundos llenos o, en la metáfora cotidiana preferida por Eco (1992:216), *amueblados*, es decir, están habitados por seres y llenos de objetos, como cualquier mundo. Poseen una lógica y una ontología, su ética y su sociología interna, una topografía y una geografía propias, aunque puedan inspirarse e incluso imitar, alterar o modificar la geografía y la topografía del mundo real, como ocurre en *El Quijote*, problema que trajo de calle a algunos cervantistas tradicionales -entre ellos a Vladimir Nabokov- por no ser conscientes de que el fenómeno de la modificación parcial de los datos geográficos reales es normal en los mundos ficcionales realistas. La ficción no exige ninguna exactitud geográfica, sino todo lo contrario; la alteración o el error intencional son componentes intrínsecos de la ficcionalización. Los seres y objetos de todo tipo, los paisajes rurales o urbanos, los accidentes geográficos o las carreteras y caminos constituyen el diseño de ese universo que describe el narrador creándolo de esa forma.

Una novela crea un mundo y lo describe o, al revés, describe un mundo y lo crea. Con buena parte de los teóricos de la ficción -Howell, Dolezel, Eco, Pozuelo- es necesario insistir en la dependencia que los mundos ficcionales -a diferencia de los mundos lógicos- guardan respecto a los textos que los materializan, y en este sentido Dolezel deja claro que se trata de construcciones de la actividad textual y sólo en ese sentido adquieren su existencia ficcional. Es la propia narración la que produce la ficción en el sentido preciso que tiene el término *narrar* de acto de producir ficciones narrativas. Como afirma Dolezel, un mundo posible o estado de cosas no actualizado se convierte en existente narrativo al encontrar su realización en un acto lingüístico y literario emitido con éxito (1989:237), generando un relato de ficción.

5.1.2. TIPOLOGÍA.

Los mundos posibles de la ficción narrativa han sido caracterizados como mundos indeterminados (Iser 1978), incompletos (Dolezel 1989 y 1994), disminuidos y pequeños (Hintikka 1989 y Eco 1992) puesto que no se nos dan todas las informaciones, datos y propiedades de los seres y objetos que contienen de modo que el lector nunca tiene un conocimiento completo de ellos, y debe aplicar su cooperación -mediante la inferencia y la presuposición- para llenar los vacíos dejados por el texto. El papel del lector es esencial en la convención de ficcionalidad, puesto que es él quien debe establecerla, suspendiendo las reglas referenciales que rigen el lenguaje ordinario, puesto que los mundos ficcionales sólo

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

lo son en la medida en que son actualizados, experimentados, en el proceso de lectura[4].

Al producir un relato, el narrador configura el mundo en el que va a ambientar la historia contada. Mediante su discurso narrativo y descriptivo, la instancia narratorial amuebla ese mundo ficcional y estipula su modalidad lógica, es decir, el sistema de reglas y restricciones que lo regirán. Eco (1983. 1985:28-30) insiste en que, en el marco de una Semiótica Textual, los mundos ficcionales deben ser amueblados en el sentido de la necesidad de especificar el sistema de restricciones lógicas por las que se regirá ese mundo, los seres que en él habitan y los objetos que contiene.

La naturaleza ontológica y las diferentes modalidades en la lógica interna de los mundos ficcionales determinan el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato. Antes de abordar el complejo sistema de universos ficcionales que intervienen en la configuración narrativa y ficcional del *Quijote*, estableceremos la siguiente tipología de mundos: (i) Mundo ficcional maravilloso. (ii) Mundo ficcional realista. (iii) Mundo ficcional fantástico y (iv) Mundos ficcionales híbridos (real-maravilloso y real-fantástico)[5]. No se trata, por supuesto, de diferentes grados de ficcionalidad, sino de una tipología narrativa. La ficción realista es, ontológicamente, tan ficción como la maravillosa o la real-fantástica (cfr. Pozuelo 1993:68-69).

(i) Universo ficcional maravilloso: es regido a la vez por las leyes de lo natural y lo sobrenatural que dan cuenta, de modo inmediatamente comprensible, de los hechos extraordinarios y prodigiosos. Se admiten, pues, las modalidades de lo imposible y lo inverosímil. Lo maravilloso se acepta como obvio e incluso como necesario, sin producir extrañeza, aunque sí puede asombrar o maravillar al lector. Si fuese necesaria, se da una explicación sobrenatural -poderes divinos, mágicos, maléficos...- perfectamente admisible. Los seres y los objetos que amueblan este universo son susceptibles de poseer propiedades maravillosas como la inmortalidad, ubicuidad, sutilidad, fuerza sobrehumana...

El mundo ficcional maravilloso es un mundo lógicamente alejado del mundo real y corresponde a mentalidades menos exigentes y más imaginativas (el hombre medieval, el niño...). Suele encontrarse en géneros fuertemente convencionalizados (cuentos de hadas, fábulas, los mismos libros de caballerías...).

---

[4]Suscribimos la crítica de Pozuelo a la muy discutible propuesta de una Semántica intensional de mundos textuales de ficción al margen del receptor, suscrita por Albaladejo (1992) (Pozuelo 1993:145).

[5]Esta tipología muy general se inspira en la obra ya clásica de Todorov (1972) y sus revisiones posteriores (Bessière 1974) para los mundos maravilloso y fantástico. Seguimos las clasificaciones -estilísticas- de Martínez Bonati (1983), para lo distinción entre mundos realistas y fantásticos, y de Dolezel (1984 y 1985) que habla de universos naturales, sobrenaturales e híbridos.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(ii) Mundo ficcional realista: se rige exclusivamente por las leyes del mundo natural según las modalidades de lo posible y de lo verosímil. El mundo representado en este tipo de ficción es un correlato del mundo real, lo más parecido posible a la realidad tal como la conocemos por nuestra experiencia cotidiana, con su lógica causal y racional.

El universo realista tiende a eliminar la distancia entre ficción y realidad, pero no deja por ello de ser tan ficción como la maravillosa: esta construido como un paralelo del mundo real, pero no se confunde en ningún momento con él, debido a la infranqueable frontera ontológica que los separa (la inaccesibilidad entre ficción y realidad). Los seres y los objetos en él integrados tienen las mismas propiedades que sus correlatos reales.

(iii) Mundo ficcional fantástico: No admite más que la lógica del mundo natural, pero se producen en su seno hechos extraordinarios o misteriosos que producen incertidumbre en el lector por contradecir aparentemente la lógica de ese mundo, pero esos hechos reciben siempre una explicación racional.

Los seres y objetos que llenan y habitan el universo fantástico poseen propiedades idénticas a los del mundo real pero suelen presentar transformaciones, deformaciones o fenómenos físicos o psíquicos, formales o compositivos, que contribuyen a provocar los efectos de asombro e incertidumbre que siempre reciben una interpretación racional de naturaleza científica o pseudocientífica e incluso sobrenatural, pero con una base racional.

(iv) Los universos ficcionales híbridos: se admiten simultáneamente las leyes del mundo natural y sobrenatural, que se funden y confunden sin solución de continuidad. Los hechos maravillosos y extraordinarios pueden producir incertidumbre y asombro, pero éstos son resueltos inmediatamente, sin necesidad de un expediente racional, puesto que ha desaparecido la oposición entre las modalidades de lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil.

Los fenómenos maravillosos y prodigiosos (ficción real-maravillosa) o los fenómenos misteriosos y asombrosos (ficción real-fantástica) se aceptan naturalmente, sin exigir ningún tipo de explicación ni sobrenatural ni racional. La lógica de estos mundos propios de la ficción postmoderna (cfr. Paz Gago, J. M. ed. 1994) es una lógica absurda e irracional, admitiendo incluso las modalidades de lo incoherente y lo contradictorio[6]. Los seres y los objetos combinan propiedades normales con otras anormales, maravillosas y asombrosas, extravagantes o improbables.

5.1.3. LOS MUNDOS FICCIONALES EN EL *QUIJOTE*.

[6]El concepto que aquí utilizamos de mundo ficcional como mundo dotado de una lógica coherente no contradice la idea de mundos imposibles o contradictorios que escaparían a la lógica natural, como reconocen tanto Margolis (1983) como Dolezel (1985:81).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Una de las principales innovaciones que presenta la novela de Cervantes es su estructura muy heterogénea de universos ficcionales que instauran un complejo sistema de referencia a universos realistas y maravillosos de distinta naturaleza ontológica, lógica y temática.

Los más destacados cervantistas han puesto de manifiesto cómo en el texto fundador del género específico a la modernidad se produce una fusión de distintos tipos de ficción: sobre la ficción realista básica se superponen ficciones maravillosas como la caballeresca, la sentimental o la pastoril, bien codificadas literariamente en la época. Se trata de fusión, pero no de confusión, ya que esas ficciones no realistas aparecen esencialemente en los relatos interpolados en la Primera Parte (Wardropper 1965, 1987: 252; Riley 1981, 1987: 49), lo que lleva a Canavaggio a hablar de un *universo múltiple* conformado por esos planos narrativos que se superponen (1986: 236). Tambien algunos teóricos de la literatura han puesto de relieve el fenómeno referencial *siempre múltiple y genérico* a un complejo *sistema de regiones de la imaginación,* instaurado por *la constelación de mundos alternativos* que rodean el plano básico del *Quijote*, fundamentalmente realista (Martínez Bonati 1977: 41 in 1992a; Genette 1982: 170; Pavel, 1988: 84).

Cervantes construye un universo ficcional realista que predomina en todo el relato constituyendo su base referencial, lo que Pavel llama «el-mundo-real-en-la-novela». En este mundo básico y primario, al que hacen referencia tanto el narrador extradiegético como la mayor parte de los personajes, se alternan o se integran otros mundos ficcionales que son evocados referencialmente por el personaje protagonista, don Quijote, o por otros personajes cuando toman la palabra en el diálogo o cuando se constituyen en narradores intradiegéticos.

Se da alternancia y no mezcla ni confusión entre el universo realista y los seres que lo habitan, y los universos maravillosos, «ficticios-en-la-novela», como el caballeresco o el pastoril habitados por caballeros invencibles, gigantes malvados o pastores dotados de una refinadísima cultura poética, en nada parecidos a sus correlatos del mundo real, toscos e ignorantes. No existe en ningún momento ni ambigüedad referencial ni confusión entre realidad y ficcion o entre ficción realista y maravillosa, como en ocasiones se ha sostenido (Martínez Bonati 1977b, 1987: 360; Pavel, 1988: 82).

La clave del problema se encuentra en las posibilidades de que dispone el autor en la producción del texto narrativo de ficción: al igual que, desde el punto de vista de la narración, debe decidir quién narra, quién ve y conoce (ocularización y/o focalización) o quién actúa (acción), desde el punto de vista de la ficción el emisor debe decidir quién imagina (cfr. Cordesse 1986: 43, 1988: 488).

La ficción se convierte así en una función más del relato, la función imaginativa, que el autor cede al narrador, al personaje principal o a algún personaje-testigo; cada uno de ellos detentará el *poder de ficción,* es decir, el poder de crear un universo ficcional y de establecer la referencia de sus palabras a él.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

El mecanismo esencial del *Quijote* es la oscilacion referencial entre dos universos distintos: el narrador primario, la instancia narrativa que organiza y enuncia todo el relato de la historia de don Quijote, hace referencia al universo ficcional realista en el que se desarrolla esa historia, mientras que el personaje principal rechaza tal sistema referencial, adoptando la referencia al universo maravilloso de las novelas de caballerías, su lectura preferida. No hay duda ni confusión entre los dos sistemas referenciales, sino una alternancia claramente delimitada por la instancia que detiene el poder ficcional.

El narrador cede, además, la función imaginativa a otros personajes de la ficción realista, desde la cual tratan de corregir la referencia anómala del ingenioso hidalgo, objetivo principal de las intervenciones de Sancho. Otros personajes dotados de capacidad de ficción instauran, en el relato metadiegético de sus historias, la referencia a otros universos ficcionales realistas o maravillosos.

Del complejo sistema de mundos ficcionales que exhibe la novela cervantina podemos distinguir aquellos que se integran en mayor o menor medida en su base referencial: la ficción picaresca e histórica (relatos de bandidos, de cautivos o de moriscos), caracterizadas de por sí como realistas; las ficciones amorosas (relatos sentimentales). Las ficciones pastoril y sentimental, caracterizadas al contrario por su intensa idealización y convencionalización tópica, son sometidas en el *Quijote* a un proceso de objetivización realista. Otras ficciones genuinamente maravillosas como la bizantina o la ficción italianizante, definidas de acuerdo con un elevado grado de abstracción, conservan su autonomía. En este mismo grupo, la ficción caballeresca, la más pertinente en la novela, es patrimonio casi exclusivo del protagonista, quien hace uso de ella continuamente.

5. 2. FICCION REALISTA Y FICCION MARAVILLOSA CABALLERESCA.

El narrador extradiegético que asume la narración de las aventuras de don Quijote hace referencia, a lo largo de toda la novela, al mundo ficcional realista que diseña en los primeros capítulos, al indicarnos la época y al describir el espacio en que se desenvuelve la historia del hidalgo manchego. Se trata de un mundo correlato de la España de 1600, el mundo «actual» de la época, un marco historico y geográfico familiar y reconocible. El narrador habla de lugares y paisajes rurales o urbanos como los de la España contemporánea de Cervantes: la aldea y la casa del hidalgo manchego, las llanuras y caminos por los que cabalga, los bosques y las montañas, las ventas o las casas principales en las que se hospeda, el puerto y las calles barcelonesas en las que es aclamado.

Sin ninguna precisión cartográfica, del todo innecesaria en la ficción literaria, se citan nombres de pueblos, ciudades y comarcas qne tienen una existencia

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

geográfica real: Toledo, Zaragoza, Barcelona, La Mancha, Aragón... designaban ciudades y regiones inmediatamente reconocibles por los lectores españoles de la época y de la actualidad.

Los espacios de la ficcion realista están *amueblados* por objetos y realidades conocidas y corrientes: libros y bibliotecas, carruajes y ventas; aceñas y batanes, árboles de especies conocidas, prados y rocas...; hasta los molinos estaban ya integrados en el paisaje manchego de 1600; son habitados y transitados por personas cuyo paralelismo con la tipología humana y sociológica de la época es evidente: frailes y mercaderes, estudiantes y campesinos, arrieros, barberos y venteros; hidalgos, caballeros, duques y otros especímenes del estamento nobiliario; curas seculares y canónigos catedralicios; comediantes, condenados y bandidos, alguaciles y magistrados. Todos ocupan su lugar en la estructura socioeconómica de la época en que se sitúa la diégesis, ejercen sus funciones peculiares e incluso utilizan el registro lingüístico que les corresponde.

El tan traído y llevado caso de los molinos es un buen ejemplo de un edificio peculiar cuya fisonomía y funcionamiento eran familiares en el mundo real de la época. Aunque, desde su perspectiva caballeresca, don Quijote cree ver gigantes, Sancho nos informa puntualmente que se trata de molinos de viento, describiendo su mecanismo: están dotados de aspas, las cuales, volteadas por el viento, mueven la piedra del molino para moler (DQ; I; 8: 127); tanto en su mecanismo interno como en sus efectos externos, estas construcciones cumplen el principio de causalidad de la lógica natural: las aspas golpean a don Quijote, provocando su caída y dejando su dolorido cuerpo tendido en el suelo.

Algunos cervantistas han insistido en la innovación que consituyó este *elemento nuevo y todavía algo extraño*, en opinión de Richard Ford, para los españoles de finales del siglo XVI; el asombro que provocaban en las gentes explicaría la reacción de don Quijote y la eficaz explotación ficcional que de ellos hace Cervantes en su novela. Los molinos existían en la Península desde el siglo XIII, sobre todo en el área nororiental (Aragón y Cataluña) y en Baleares, pero su construcción no se extiende masivamente a Castilla y Andalucía más que a partir de principios del XVI (cfr. Sánchez Molledo 1993:340). Por documentos histórico-geográficos de la época consta que los molinos de viento fueron implantados en gran número en La Mancha hacia 1575[7], lo que justificaría el dato numérico aportado por el narrador extradiegético -*En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo*- que el cervantismo tradicional se ha esforzado en contrastar con el número de molinos efectivamente existentes en Campo de Criptana en los años de la redacción de la novela.

Independientemente de los datos reales, que el narrador puede ignorar o manipular a su antojo ficcionalmente, pues se mueve en un contexto cosmológico

---

[7] *Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II*, (Viñas, C. y Paz, R. eds. Madrid:CSIC, 1951).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

realista pero ficcional, los molinos de viento de trípode y de torre constituían una novedad pre-tecnológica incuestionable en el umbral de los siglos XVI y XVII. Su mecanismo y construcción experimentan una sensible evolución técnica por aquellos años: las aspas dejan de salir directamente del edificio para arrancar de una caperuza cónica giratoria, se da mayor inclinación al eje y se dotan de dispositivos de turbina, además de variar el número de aspas (Sánchez Molledo 1993:345 y ss.). Todo ello explica los efectos de asombro y extrañeza que estos adelantos provocaban realmente en la población española de principios del XVII, efectos que Cervantes explota narrativamente inscribiendo en la historia de don Quijote estas impresionantes construcciones preindustriales que poblaban los campos manchegos y que protagonizan el episodio más conocido de la novela.

Toda la fauna ibérica transita por los mismos senderos que don Quijote y su escudero: ovejas y cabras, asnos y caballos, toros y cerdos corretean por este universo realista en casi todo normal y concordante con la experiencia cotidiana del lector de la primera mitad del XVII y de los lectores posteriores capaces de realizar un mínimo ajuste histórico-cronológico. En este sentido Martínez Bonati afirma muy acertadamente que en el *Quijote* se respeta en todo momento el principio de coherencia natural del mundo de los objetos y de las acciones (l977b, 1987: 355).

El *Quijote* es, en este sentido, una novela realista porque su base referencial, el universo al que en todo momento hace referencia la máxima instancia narrativa del relato y la mayoría de los personajes a los que ésta cede la función narrativa e imaginativa, responde a la lógica del mundo de la experiencia cotidiana. Los seres y los objetos son descritos y se comportan de acuerdo con sus correlatos en la realidad, de modo que resultan familiares, cercanos y naturales.

Desde distintas perspectivas teóricas y críticas se ha discutido la naturaleza realista del relato cervantino. La reserva principal radica precisamente en la pluralidad de mundos ficcionales, realistas y maravillosos, que parecen fundirse y confundirse disgregando la ilusión de realidad, como si la ficción realista estuviese contaminada por rasgos y elementos maravillosos o incluso fantásticos.

Don Quijote y su escudero se mueven en su universo realista, en cuyo seno se encuentran con otros personajes como el cura y el barbero de su lugar, con un canónigo toledano y con un caballero que viste un gabán verde, con los duques y su servidumbre. Además, entablan relaciones más o menos directas con Cardenio y Luscinda, el capitán cautivo y Zoraida, el morisco Ricote y su hija Ana Félix, que protagonizan y narran sus propias historias metadiegéticamente intercaladas en la historia del ingenioso hidalgo. Aunque muchos de estos personajes son originarios de una clase de ficción distinta, están perfectamente integrados *en el nivel de la narraliva principal donde se mueven don Quijote y Sancho*, de modo que son entes del primer mundo, real-en-la novela.

No se produce un complejo y anómalo entretejido de ficcion maravillosa (*romance*) y realista (*novel*) ni conviven en ningún momento juntos esos personajes

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

del primer mundo de la novela con los héroes maravillosos de las ficciones caballerescas como han sostenido Riley (1981,1987:49) o Pavel (1988:82). Ningún individuo procedente de las novelas de caballerías -ni enanos, ni gigantes, ni endriagos- se encuentra con don Quijote ni con ninguno de los entes pertenecientes a su universo, salvo en el caso de la Cueva de Montesinos, en el que queda relativamente claro que se trata de un sueño. Tanto la princesa Micomicona como los Caballeros de los Espejos y de la Blanca Luna como los personajes flcticios que aparecen en el Palacio de los Duques son todos seres fingidos, encarnados por entes del primer mundo: Dorotea, el Bachiller Sansón Carrasco o la servidumbre de los Duques.

Martínez Bonati da una respuesta negativa a la pregunta *¿Es el Quijote una ficción realista?* (1977a: 32-33, in 1992a), aunque define esa clase de ficción de acuerdo con las condiciones que hemos demostrado precedentemente: objetividad, familiaridad y verosimilitud. La razón de su respuesta negativa es la complejidad del sistema referencial que se aprecia en la novela. Le parece improbable la acumulación de peripecias y anagnórisis que se producen en los relatos metadiegéticos de la Primera Parte, pertenecientes a la ficción sentimental, así como los elementos utópicos de los fragmentos pastoriles, que efectivamente hacen más discutible la última de las condiciones citadas.

Se pregunta Martínez Bonati por qué Cervantes incluye esos elementos maravillosos, *utópicos y fantásticos*, cuando quería instaurar el realismo literario. La respuesta es fácil: la fuerza del contraste entre ficciones maravillosas y ficción realista no hace más que resaltar la pertinencia de ésta y su definitiva eficacia referencial. Así lo interpreta uno de los máximos creadores de la ficción contemporánea, Jorge Luis Borges, para justificar el realismo del *Quijote:* es realista precisamente porque contrapone el mundo real prosaico al mundo imaginario, *A las vastas y vagas geografías del Amadís opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla* (1960, 1987: 103)[8].

Cervantes explota con enorme eficacia esa alternancia referencial contrastiva entre el universo de los libros de caballerías y el universo ficcional realista, que es siempre la referencia predominante. Genette reconoce la naturaleza realista de la base referencial, pero le niega la primacía en favor de la referencia al universo

---

[8]Otras razones aducidas por Martínez Bonati para negar el carácter realista de la novela se deben a una comprensión equívoca del concepto de verosimilitud como verdad histórica. Por otra parte, exige una *exactitud psicológica integral* que nunca puede exigirse a los entes de ficción, por naturaleza incompletos (Parsons 1980: 55-56). Desde un punto de vista muy personal, otro de los grandes creadores contemporáneos de ficción, Nabokov, niega con virulencia el realismo del *Quijote* confundiendo la realidad ficcional con la *geografía real.* Acusa a Cervantes de ser un ignorante en Geografía de España y en técnica topográfica, como si hubiese que utilizar esas disciplinas en los relatos de ficción realista. Para el crítico de origen ruso, la base referencial -*el telón de fondo del Quijote*- es de una ficción bastante deficiente (1983 in 1986:33-35).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

caballeresco del *Amadís de Gaula,* afirmando que *la référence a ce modèle commande absolument le statut de l'oeuvre* (1982: 165) Como ya hemos dicho, el narrador principal instaura la referencia fundante y predominante al universo realista diseñado en el relato; es don Quijote, y sólo él, quien utiliza un sistema referencial diferente, tomando el mundo diseñado en las ficciones caballerescas como real y actual, interpretando según ese código el mundo realista que 1e rodea (Cfr. Genette, 1982: 168). Aunque la ficción realista predomina en toda la novela, el protagonista adopta la ficción caballeresca como real, como literalmente verdadera[9].

5.2.1. LA FICCIÓN CABALLERESCA.

Es el protagonista de la novela, don Quijote, quien, rechazando el universo realista en el que existe, se refiere continuamente al universo ficcional maravilloso de las novelas de caballerías.

Desde el primer capítulo, el narrador da cuenta de la anomalía referencial y comportamental de su héroe, que sufre una demencia parcial causada por la lectura inmoderada de libros de caballerías. Se trata de una monomanía que lleva a don Quijote a interpretar el mundo ficcional en el que vive de acuerdo, no con la lógica natural propia de ese mundo, sino con la lógica sobrenatural y maravillosa de las caballerías que él toma como la única real y verdadera: *asentósele de tal forma en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo* (DQ I, 1: 73).

De todas formas, hay que tener en cuenta que se trata de una locura parcial, una monomanía imaginativa desencadenada por determinados estímulos de la realidad ficcional, ante los cuales la imaginación del hidalgo se sitúa en la clave interpretativa del mundo caballeresco. Así lo explica Haley en la conclusión de su célebre ensayo sobre el Retablo de Maese Pedro: *Desde los comienzos de la novela queda sentado que la locura de D. Quijote se debe a una sobredosis de ficción y que las crisis son más agudas dondequiera que entra en escena esa ficción, especialmente si está relacionada con los libros de caballerías* (1965, 1987: 285).

Fuera de sus crisis, don Quijote actúa con cierta normalidad: cabalga plácidamente, saluda a las personas con las que se encuentra, da prudentes consejos

---

[9]En la interpretación deconstruccionista de McCanles, el mundo real-literal predomina inexorablemente en el libro - *only the world of inns, sheep, peasant girls, and muleteers is literally real... fictional world in which such literalism holds inexorable dominion* -, pero don Quijote toma las ficciones caballerescas, los mundos ficcionales de Amadís y de Orlando, como historias literales verdaderas; el mundo real es, para el protagonista, el mundo de la novelas de caballerías, *them the real world is the world of a romance* (1976: 284).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

a su escudero... Incluso cuando habla de materias estéticas, sociales o religiosas lo hace con prudencia y sabiduría poco comunes, causando la admiración de sus interlocutores.

Don Quijote vive simultáneamente en los dos sistemas referenciales, pero no los mezcla confusamente: ante los estímulos del mundo primario que favorecen su tendencia caballelesca, rechaza explícitamente el sistema referencial de su novela y adopta el sistema de sus novelas preferidas (cfr. Pavel 1988: 83-84). Progresivamente, a partir de los últimos capítulos de la Primera Parte, comienza a poner en duda la validez de su sistema de referencia, que abandonará en la Segunda Parte y que rechazará definitivamente al término de su vida de ente ficcional.

Para la construcción del universo ficcional caballeresco, Cervantes recurre a los abundantísimos libros de caballerías publicados en España a lo largo de todo el siglo XVI, que ofrecen una descripción somera de este universo maravilloso poblado por magos y encantadores, reyes, princesas y caballeros andantes, gigantes y endriagos, en el que los héroes, dotados de poderes sobrehumanos, llevan a cabo todo tipo de aventuras fabulosas y extraordinarias. El modelo intertextual, el hipertexto (Genette 1982), de mayor pertinencia es la versión definitiva de las andanzas de Amadís redactada por Montalvo[10]. A este modelo fundador del subgénero novelesco se refieren explícitamente en innumerables ocasiones tanto el narrador como el protagonista, junto a su preclara descendencia, los libros que relatan las aventuras de Esplandián, Lisuarte y Amadís de Grecia, los Palmerines...

Como es bien sabido, la caballeresca española recupera tardíamente las leyendas artúricas, mezclando las materias medievales de Bretaña y de Francia con la temática greco-asiática y bizantina La materia carolingia y bretona llega, además, a Cervantes reestructurada ficcionalmente en los romances hispánicos y a través de los *romanzi* italianos en los que poetas renacentistas como Boiardo o Ariosto recrean el universo de los *roman courtois* ya con la distancia de la parodia. Todos estos materiales arcaicos y modernos son reelaborados por el autor del *Quijole* en la concepción de un universo caballeresco propio y original (cfr. Mancing, 1982).

El propio don Quijote expone en diferentes lugares la lógica prodigiosa del universo ficcional al que vincula su pensamiento, su lenguaje y sus acciones, regido por las leyes de lo imposible y lo inverosímil, de la magia y de lo sobrenatural, que posibilitan desplazamientos tan increíbles como el de aquel caballero que *durmiendo en su cama, y sin saber cómo y en qué manera amanece otro día más de mil leguas*

---

[10]*Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadis de Gaula*, publicado por vez primera en 1492; la edición más antigua que se conoce es la de Zaragoza de 1508. Véanse las ediciones de E. B. Place, Madrid:CSIC, 1959-1969, 4 tomos y, más modernamente, la de A. Rosenblat y A. Redondo, Madrid:Castalia, 1987. Citamos por la edición de Cacho Blecua, J. A. Madrid:Cátedra, 1987.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de donde anocheció (DQ I, 31: 385). La mayor parte de los prodigios son explicados por acción de los encantadores y sabios nigromantes

En la historia del Caballero del Lago, don Quijote reconstruye un relato-tipo con gran parte de los elementos maravillosos propios de su universo mental de adopción, reivindicando su verdad ante e1 Canónigo de Toledo, que trata de corregir su absurdo sistema referencial (DQ I, 50: 583-586).

El espacio realista es interpretado como el espacio ficcional caballeresco. Cuando amo y criado penetran en Sierra Morena, el primero experimenta su anomalía cognoscitiva: *pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acontecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes* (DQ I, 23: 278). De este modo, invocando explícitamente la referencia al mundo de *Amadís,* inicia su penitencia: El retiro penitente de los caballeros desdeñados por sus damas constituía un lugar común de las ficciones caballerescas; al recibir la carta en la que Oriana le ordena no aparecer en su presencia, Beltenebros se retira a la soledad de las montañas, es conducido por un ermitaño a la Peña Pobre, donde se entrega a ayunos, llantos, oraciones y penitencias corporales y a la composición de versos amorosos (AdG, II, 48: 396). Don Quijote no hace más que imitar a *uno de los más perfectos caballeros andantes*, su modelo *a quien debemos imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos* (DQ I, 25: 304).

Cuando llega a un cruce de caminos, *se le vino a la imaginación las encrucejadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquellos tomaría, y, por imitarlos... soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya* (DQ I, 4: 99), proceder usual de los héroes caballerescos que Amadís sigue con frecuencia (AdG, II, 45: 374).

Los seres, tanto racionales como irracionales, los objetos y los edificios, las acciones y las situaciones, son presentados por el narrador o por los personajes a los que éste cede su función como existentes del universo realista básico, semejantes a los seres, objetos y situaciones que les corresponden en el mundo real. Don Quijote, a su vez, presenta los entes de la ficción primaria según una modalidad diferente, relacionando su discurso con el sistema semiótico de las ficciones caballerescas que él toma como válido y verdadero. El narrador extradiegético se cuida de explicar siempre el engaño referencial del que es víctirna su héroe y de restituir la referencialidad realista.

Uno de los ejemplos más relevantes es el de las sucesivas ventas a las que llega don Quijote en su periplo. En el capítulo 2 de la Primera Parte, llega al primero de esos mesones incómodos e insalubres en los que los viajeros de la época trataban de reponer sus fuerzas. El narrador interviene para dar cuenta del cambio de sistema referencial que opera el protagonista: *y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba, le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era castillo* (DQ I, 2: 82). En esa

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

venta del universo realista, castillo del universo caballeresco, don Quijote reacciona tal como *había leído en las historias de los caballeros andantes* (DQ I, 3:39), de forma que pide ser armado caballero conforme al ritual frecuente en las tales historias. Riquer apunta, por ejemplo, la ceremonia en que es armado caballero Esplandián (AdG, IV; 133: 1336).

Más adelante llegan a otra venta, que va a convertirse en un marco referencial de gran pertinencia dentro de la novela de 1605, la venta de Juan Palomeque, *que él imaginaba ser castillo*. El narrador se adelanta a poner de manifiesto la disparidad interpretativa de amo y criado: *Descubrió una venta que, a pesar suyo y gusto de don Quijote, había de ser castillo. Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo* (DQ I, 15:197). La instancia narrativa superior insiste en dar cumplida cuenta del mecanisrno referencial del héroe: *Él se imaginó haber llegado a un famoso castillo - que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde se alojaba* - (DQ; I; 15: 202). Su llegada a la venta-castillo desencadena el proceso por el cual don Quijote imagina una trama típica de su mundo caballeresco: piensa que la hija del ventero es una dama principal que, enamorada de él, vendrá esa noche a su alcoba, correlato de la trama que, por ejemplo, se relata en el *Amadís* cuando Helisena, cautivada por el Rey Perión recién llegado al castillo de su padre, entra por la noche en la habitación del huésped (AdG, I, 1).

La trasformación ficcional de la venta en castillo constituye un procedimiento de gran eficacia para producir en el receptor un intenso efecto de realidad; éste percibe, como el narrador le indica con toda objetividad en sus frecuentes aserciones aclaratorias, una auténtica venta, correlato de las ventas existentes en el mundo real de la época, mientras que el protagonista imagina ver un castillo idéntico a los que se describen en las historias imaginarias e inverosímiles de la caballería andante. Mediante esta estrategia narrativa, el lector es inducido a considerar el castillo como ficcional y la venta como real, cuando los dos tipos de edificios son igualmente ficcionales.

El narrador lleva el procedimiento a sus últimas consecuencias cuando ciertos caballeros entablan una discusión con don Quijote acerca de la naturaleza del edificio que él se empeña en llamar castillo. Frente a la contundente rectificación que realiza su interlocutor -*¿Qué diablos de fortaleza o castillo es éste ... sé que decís disparates en llamar castillo a esta venta* -, don Quijote mantiene su interpretación definicional reafirmándose en ella - *Castillo es y aun de los mejores de toda esta provincia* (DQ I,44:530) -, y el narrador no deja de precisar que la tal venta quedó *por castillo en la imaginación de don Quijote* (DQ I,46:554).

Hacia el final de la Segunda Parte, cuando ya don Quijote ha hecho entrar en crisis su mecanismo referencial, llega de nuevo a una venta a cuya vista el narrador apunta un comentario de lo más esclarecedor: *Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos* (DQ II, 59: 484).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Casi siempre se repite el mismo procedimiento: el narrador nos informa de la realidad percibida según el mecanismo referencial realista, don Quijote da su interpretación discordante de acuerdo con su universo de referencia y, por último, Sancho, erigido en *reality instructor* (Mancing 1982: 197), u otro personaje testigo, trata de restituir la referencia primaria de la novela.

La célebre aventura de los molinos de viento ya comentada es un ejemplo perfecto que se abre con la información objetiva del narrador: *En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo*, don Quijote cree descubrir *treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla*, reviviendo en su imaginación las luchas entre caballeros andantes y gigantes que se repetían en sus libros preferidos (cfr. Riquer 1967: 80). El narrador cede la palabra a Sancho: -*Mire vuestra Merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento*-, pero don Quijote se aferra a su universo referencial, el de las novelas de caballerías, en el que los molinos no tienen razón de ser ni existen, por eso afirma convencido: *ellos son gigantes* (DQ; I; 8: 127 y ss.). En el mundo caballeresco quienes tienen razón de ser, quienes existen *realmente* son los gigantes, y esa es 1a razón por la cual los molinos son investidos, de acuerdo con la nueva referencia, con la categoría de lo maravilloso (Resina 1989: 35) aunque sólo sea en la imaginación del personaje.

Otro ejemplo clarificador de los dos sistemas referenciales de acuerdo con los cuales se interpreta alternativamente e1 mundo de los objetos en e1 *Quijote*, el sistema realista que ostenta el narrador principal y el sistema maravilloso usado por el personaje principal, es el de la famosa *bacía de barbero* que don Quijote toma por el no menos famoso *Yelmo de Mambrino*. Dudley había puesto ya de manifiesto la pertinencia que tiene en la novela el yelmo de Mambrino como *fictional expression* significativa de los poderes transformacionales del protagonista (1972: 360 y 363)[11].

La instancia narrativa extradiegética nos informa con toda objetividad que ha comenzado a llover y que don Quijote descubre *un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro* (DQ I, 21: 252 y ss.). El sujeto de la visión aporta la suya propia: *si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino*. Ante el escepticismo de Sancho, el caballero andante busca una confirmación de su percepción -*¿no ves aquel caballero que hacia nosostros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?*-, pero Sancho responde con la fidelidad que le caracteriza al mundo realista que pisa, en su versión más rústuca y prosaica -*Lo que yo veo y columbro no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra*-. La conclusión que saca don Quijote de esta

[11]Ese poder transtormacional que tendría don Quijote desde que obtiene el yelmo de Mambrino (Dudley 1972: 360 y 363) no es real, sino imaginario. Si la pertinencia del yelmo es indiscutible, las transformaciones tienen lugar exclusivamente en la imaginación del protagonista, en virtud de su mecanismo referencial caballeresco.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

información responde, sin embargo, al código interpretativo que aplica indiscriminadamente: *Pues ese es el Yelmo de Mambrino*.

A partir del estímulo visual, el brillo del latón, el ingenioso hidalgo imagina haber descubierto un objeto maravilloso perteneciente al universo caballeresco de los *romanzi* renacentistas. Se trata del yelmo que Reinaldos arrebató al Rey moro Mambrino *(Orlando innamorato* I,4:82 *y Orlando Furioso* 18:151), que aquí representa un ejemplo típico de *objeto ficcional inmigrante* (Parsons 1980), un objeto importado por don Quijote del universo ficcional maravilloso al universo realista en el que lo que se ve y existe es una bacía de barbero. En el universo caballeresco, este yelmo tiene la propiedad maravillosa de hacer invulnerable a quien lo usa, propiedad que don Quijote otorga inmediatamente a la bacía, el objeto nativo del mundo ficcional realista. Si, como afirma Kripke, los objetos pueden tener propiedades nuevas cuando son integrados en un nuevo mundo de ficción, el hecho de que el universo maravilloso no funcione aquí como tal, sino sólo como construcción imaginaria de un personaje del mundo realista, tendrá consecuencias nefastas para don Quijote quien, a pesar de llevar sobre su cabeza el prodigioso yelmo, sigue siendo tal vulnerable como siempre.

Como siempre, el narrador se ocupa de restituir el mecanismo ficcional normal en la novela aclarando con toda precisión el suceso, para lo que recurre a una fórmula tan convencional como *Es, pues, el caso que el yelmo, y el caballo y el caballero que don Quijote veía era..*, pasando a relatarnos cómo el barbero se había puesto sobre la cabeza una bacía de azófar con la prudente intención de proteger su sombrero nuevo de la lluvia.

Cuando el protagonista consigue hacerse con la bacía, la usa como yelmo, pues persiste en considerarla como una celada encantada a la que le faltaría el encaje para constituir un yelmo completo. Martínez Bonati afirma que la bacía de barbero es una auténtica bacía, porque nos lo dice el narrador, mientras que e1 yelmo de Mambrino es un objeto fingido (1978a:142). Esta distinción no resulta aquí pertinente, puesto que para don Quijote, que permanece fiel a su mecanismo referencial caballeresco contra viento y marea y contra toda evidencia, el yelmo es auténtico yelmo. De hecho, postula él mismo la diferente percepción de los objetos según los mundos ficcionales de referencia, al tomar conciencia de que lo que a él le parece yelmo de Mambrino, a Sancho le parece bacía de barbero *y a otro le parecerá otra cosa* (DQ, I, 25: 307). El protagonista ha convertido el designador impreciso que constituye la bacía en un objeto maravilloso propio del universo caballeresco, de modo que, en su seno, pasa a tener el estatuto de un designador rígido que denomina la celada del rey moro Mambrino.

Cuando en el capítulo 44 reaparece el barbero reclamando su bacía de latón reluciente, los personajes-testigos, entes de la ficción básica, fingen de común acuerdo seguir el sistema referencial de don Quijote. Aquí sí hay fingimiento y de hecho ése va a ser el procedimiento pseudo-ficcional más explotado en la novela de 1615. Frente al desolado barbero, el cura y sus amigos darán la razón a don Quijote

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

afirmando que la bacía no es tal bacía, sino que es el auténtico yelmo sin babero del rey moro, y es en ese momento cuando Sancho crea ese objeto ficcional híbrido, en la frontera de dos universos ficcionales, el *baciyelmo* (DQ, I, 44-45:539 y ss.).

Otros personajes del mundo realista participan en el debate dialéctico sobre la naturaleza del objeto ficcional, si es una bacía corriente o una celada mágica. Una de los criados de don Luis realiza la conexión referencial con el universo realista que representa la experiencia cotidiana: *me doy a entender que no carece de misterio el porfiar una cosa tan contraria de lo que nos muestra la misma realidad y la misma experiencia* (DQ I,45:543), aserción que intensifica extraordinariamente el efcto realista del mundo ficcional en el que se sitúa el personaje testigo que la ha emitido. Hasta tal punto la celada encantada transporta a don Quijote a su mundo de adopción que, al organizarse un caos formidable por esta discusión, *se le representó en la memoria que se veía metido en hoz y coz en la discordia del Campo de Agramante* (DQ I,45:544). Nuestro héroe entra así de lleno en el universo de la caballeresca paródica en el que los príncipes moros que sitian París se disputan la Espada Durindaina, el caballo Frontino, el escudo del Águila Blanca (OF 14 y 27) y, en la versión de don Quijote, el Yelmo de Mambrino también. Para apaciguar los ánimos de los guerreros víctimas de la confusión sembrada por la Discordia, el protagonista pide al cura y al oidor que representen los papeles de dos personajes regios de la caballeresca, el Rey Sobrino y el Rey Agramante, recurriendo al expediente lingüístico que aplica continuamente: el cambio de nombre que implica el cambio de personalidad y de naturaleza ficcional.

Los seres humanos que aparecen en el mundo ficcional en el que amo y escudero se sitúan, son también percibidos por el primero en la clave interpretativa caballeresca. Tanto los frailes de la Orden de San Benito (DQ I, 8:133) como los encamisados con antorchas (DQ I, 19:230) como los disciplinantes en procesión (DQ:I, 52:598) no son reconocidos como tales por don Quijote, a pesar de las informaciones puntuales del narrador y de las rectificaciones repetidas de Sancho, sino como encantadores y malandrines. Si toma a unas prostitutas por doncellas o al ventero por señor de su Castillo, a los mercaderes que van a Murcia a comprar seda los imagina como verdaderos caballeros andantes (DQ I, 4:99). Al divisar a los encamisados que conducen una litera con un cuerpo muerto que llevan a enterrar (DQ I, 19:230) revive en su imaginación enfermiza la aventura caballeresca del encuentro con la conducción del cadáver de algún héroe andante cuya muerte clama venganza (cfr.*Palmerín de Inglaterra* II, 76-77:134 y ss.).

Otro tanto ocurre con los representantes de la especie animal que, de acuerdo con la referencia a las ficciones maravillosas, son percibidos por el hidalgo de la Mancha con un notable mejoramiento respecto a su condición original en la base referencial realista: los asnos resultan ser caballos (DQ I, 21:253), las mulas, dromedarios (DQ, I, 8: 133) y, más asombroso, en las cabras y las ovejas cree reconocer don Quijote, en el colmo de su particular delirio ficcional, a los más ilustres miembros de la Orden de la Caballería Andante.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

En el capítulo dedicado a los dos grandes rebaños de ovino, el protagonista *pensó que eran dos ejércitos que venían a embestirse y encontrarse en mitad de aquella llanura*. Se trata de un episodio especialmente interesante para ilustrar el esfuerzo que despliega la instancia narrativa principal al presentar el fenómeno de desplazamiento referencial operado por el protagonista:*porque tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan*. Desencadenada su crisis monomaníaca, don Quijote comienza a citar los nombres de los caballeros andantes *que él se imaginaba* iban al frente de los dos escuadrones, describiendo con detallismo inaudito sus armas, colores, empresas, lemas y nacionalidades (DQ I, 18:218 y ss.). Nuestro héroe revela su fe ciega en el mecanismo referencial que utiliza, recurriendo no sólo a la percepción visual, sino que aduce incluso en esta ocasión la prueba de la percepción auditiva: *¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?*, desmentida con toda simplicidad y sinceridad por Sancho - *No oigo otra cosa sino muchos balidos de ovejas y carneros*- y por las declaraciones de un narrador omnipresente y omnisciente, preocupado en todo momento por restituir la referencia realista normal**:** *Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños* (DQ I, 18:222-223).

No existe una correspondencia ontológica coherente entre los seres de la ficción maravillosa y los de la ficción realista: si los encantadores son seres humanos en el mundo-real-en-la-novela, los gigantes son objetos (molinos de viento o cueros de vino) y los caballeros andantes de don Quijote son, en la referencia realista, animales. La relación transformativa parece caprichosa y, en todo caso, se realiza a partir de algún estímulo perceptivo variable y casual.

5.2.2.EL PREDOMINIO DE LA FICCIÓN REALISTA EN EL *QUIJOTE* DE 1615.

El sistema referencial va a sufrir un cambio radical en la Segunda Parte de la novela, en la que don Quijote se plantea la pertinencia de la relación que establece continuamente entre los seres y objetos del universo realista que habita y el universo maravilloso en el que le sitúa su imaginacion.

El proceso es progresivo y se inicia en los últimos capítulos de la Primera Parte con la inteligente crítica a la que somete a los libros de caballerías, en tanto que ficciones inverosímiles, el Canónigo de Toledo. Don Quijote reafirma la verdad de su sistema referencial diciendo que las aventuras de Amadís y sus congéneres *son tan ciertas como que el sol alumbra, el yelo enfría y la tierra sustenta* (DQ I, 49:580). El narrador delega en el Canónigo, erigido en prestigiosa autoridad crítico-literaria, la función de mostrar su asombro ante el hecho de tomar por *verdaderas tantas y tan extrañas locuras como las que están escritas en los disparatados libros de caballerías* (DQ I, 49: 583).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

En los primeros capítulos del *Quijote* de 1615 predomina la referencia implícita al mundo básico de la novela de 1605 y la referencia explícita al propio libro en que se narran las aventuras del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que se constituye en universo ficcional de referencia y en objeto existente en ese universo.

Don Quijote no sólo se entera de que existe el tal libro en que se cuentan sus aventuras, sino que, además, tiene ocasión de escuchar un comentario sobre ellas, juicio crítico en el que se pone de manifiesto el error referencial que habitualmente comete. Es el bachiller Sansón Carrasco quien, desde la perspectiva de la base referencial realista a la que pertenece, cuenta al protagonista cuáles de sus aventuras son las más ponderadas: *Unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra Merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquel, encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia...* (DQ II, 3:60-61). El protagonista no manifiesta ninguna reacción especial ni responde a la corrección de su proceder referencial que acaba de hacer el Bachiller.

Más adelante es Sancho el que expone el problema de monomanía que sufre su amo, en términos explícitos de demencia, reafirmando la pertinencia de la referencialidad realista como la única aceptable: *Este mi amo, por mil señales, he visto que es un loco de atar... Siendo, pues, loco, como lo es,* y *de locura que las más de las veces toma unas cosas por otras... como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejército de enemigos y otras muchas cosas a este tono* (DQ II, 10:107).

La Primera Parte de la novela es el intertexto esencial de la Segunda en la que se va a desmontar el mecanismo de referencia al universo maravilloso caballesco que practica don Quijote. Tanto el narrador como el resto de los personajes consiguen progresivamente que el héroe caballeresco rectifique su conducta referencial anómala, tal como lo explica Mancing: *What usually happens is that don Quijote and all who surround him perceive reality jus as it is and act in full accord with that reality* (1982:168).

Hasta tal punto el protagonista rectifica su sistema referencial en la Segunda Parte que no lo mantiene ni siquiera ante personajes fingidos, es decir, ante seres de la ficción realista básica que, disfrazados, fingen ser entes de las ficciones caballerescas, como son muchos de los personajes que aparecen en esta continuación.

Ya en el capítulo 11, caballero y escudero se encuentran *los mas diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse*, nada menos que un feo demonio, la muerte en persona, un ángel, un emperador y hasta *un caballero armado de punta en blanco* (DQ II, l l:1 l 5). Si el estímulo no podía ser más adecuado para desencadenar una crisis ficcional, el personaje principal se limita a preguntar al extraño grupo su verdadera identidad, conformándose sin mayor problema con el

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

hecho de que se trata de la compañía de recitantes de Angulo el Malo. Rectifica aquí, en voz alta, su proceder habitual en unas palabras que demuestran ya la autoconsciencia del fenómeno y una buena dosis de racionalismo cognoscitivo: *Por la fe de caballero andante, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño* (DQ II, 11:117).

Cuando detiene al carro que transporta dos grandes leones, enlaza inmediatamente con su universo ficcional maravilloso en el que son frecuentes los combates de caballeros andantes como Palmerín de Oliva o Belianís de Grecia con leones feroces, y trata de entrar en lucha con las temibles fieras que ciertos encantadores han interpuesto en su camino (DQ II, 17:160 y ss.). A partir de este momento, don Quijote pone en duda lo que le hace ver su imaginación, de acuerdo con la lógica del universo de las caballerías, y encuentra una explicación a ese fenómeno psíquico-referencial haciendo responsables de él a los encantadores.

Así, al destruir los títeres del Retablo de Maese Pedro, creyendo que se trataba de verdaderos moros, su propietario le informa puntualmente de la realidad: *advierta que éstos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta* (DQ II,26:245), rectificación que el protagonista acepta sin mayor problema, pues ya no cree ciegamente en la verdad del universo al que refiere todo lo que ve, y explica cómo, por engaño de los encantadores, tomaba por realidad lo que se representaba en el retablillo (DQ II,26:246).

En una extraordinaria conjunción de niveles ficcionales narrativos y escénicos, don Quijote se encuentra ante sus ficciones favoritas hechas vida en la representación dramática y en la narración del ayudante-declarador; el estímulo es demasiado fuerte de modo que transforma los títeres no sólo en *entes históricos, sino en seres vivos*, intentando entrar incluso físicamente *en* ese mundo de la ficción escénica. Al darse cuenta de que lo que su imaginación le ha hecho ver como seres reales en su mundo ficcional no es ahora más que un montón de títeres de escayola destrozados, retorna al mundo de la dura realidad de su novela y, en un gesto del realismo más evidente, paga con dinero los deperfectos causados.

Ortega veía en el bastidor del teatrillo de Maese Pedro la frontera entre los mundos de referencia: hacia adentro de la escena, el universo maravilloso regido por la lógica de lo imposible, y hacia afuera, el universo ficcional realista, el aposento en el que se encuentra don Quijote y otros personajes de ese mundo que no deja de ser ficcional (1914, 1984:209-210).

La estructura ficcional de este episodio es más compleja al interponerse la ficción escénica de la representación con títeres, seres inanimados que simulan ser entes vivos de un universo maravilloso nuevo, en el que se desarrolla la historia de don Gaiferos, evocado al mismo tiempo por el discurso narrativo del intérprete-declarante. Es éste el momento en que don Quijote toma conciencia clara del desplazamiento referencial que realiza tomando una metaficción maravillosa como real-en-su-mundo.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La ficción realista predomina ya absolutamente en la Segunda Parte de la novela: tanto los objetos como los seres racionales o irracionales son percibidos por don Quijote, no en relación con el universo caballeresco al que ha renunciado definitivamente, sino de acuerdo con el universo realista: la venta es ya venta (DQ, II, 59: 484), los campesinos que transportan imágenes de santos aventureros son, a pesar de un estímulo caballeresco evidente, piadosos campesinos (DQ, II, 58: 472), los toros son toros (DQ, II, 58: 481) y los cerdos son percibidos como auténticos *puercos* (DQ, II, 68: 554).

El juego de universos y de planos ficcionales que se superponen contribuyen a producir, por contraste o por integración, el efecto realista de la base referencial. Como explica McCanles, al presentar el universo ficcional realista como literalmente verdadero frente a las otras ficciones, maravillosas o falsas, el lector percibe ese mundo básico como si fuera el suyo propio (1976: 287-288).

5. 3. FICCION REALISTA Y FICCIONES MARAVILLOSAS SENTIMENTALES.

En la diégesis del *Quijote* se integran, con mayor o menor autonomía, una serie de relatos narrados en régimen intra o extradiegético en los que predomina la refrencia a una serie de universos ficcionales específicos, evocados por una larga nómina de personajes. Estos mundos responden a un tratamiento temático específico y configuran un marco espacial propio en el que se desarrolla una intriga amorosa. Su diseño está convencionalizado en distintas clases genéricas que, al igual que las caballerías, fueron muy frecuentadas en los siglos áureos: novela sentimental y *novella* italianizante, los libros pastoriles y los relatos de cautivos o de ambiente morisco, con un fondo histórico fuertemente ficcionalizado.

La lógica de estos mundos se caracteriza por la abstracción y la idealización, admite fenómenos maravillosos y elementos del todo inverosímiles -como las anagnórisis explotadas hasta la saciedad por el narrador cervantino- en un espacio más o menos convencionalizado y alejado del mundo real, entre los extremos de la novela pastoril y la morisca. De todos modos, el narrador extradiegético trata de integrar en el universo realista básico las regiones ficcionales actualizadas por cada una de estas historias sentimentales, sometiéndolas a un proceso de objetivización y de reficcionalización realista. Para hacer verosímiles las incidencias de la intriga amorosa se recurre a una explicación providencialista de lo improbable y lo imposible: la intervención de la Providencia Divina explica en todo momento

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

anagnórisis y demás situaciones extremas que se producen en el mundo habitado por don Quijote y Sancho, correlato ficcional del mundo actual de la época oficialmente regido por la lógica providencialista cristiana.

5.3.1. FICCIONES SENTIMENTALES

El bloque temático constituido por la ficción sentimental cortesana instaura la referencia a un mundo caracterizado por la idealización de los personajes y la esquematización abstracta de los sentimientos. Los protagonistas son doncellas y galanes de belleza indescriptible, entre los que se establece una relación amorosa de concepción platónica y cristiana, dando lugar a una intriga compleja que conduce a un desenlace inexorablemente trágico. En la lógica esquemática de estos relatos, el obstáculo para la unión amorosa -sea éste social, familiar o personal (indiferencia de la amada)- es inexorablemente insuperable y lleva a una catástrofe que puede consistir en la misma muerte de amor.

No se ha puesto suficientemente de relieve la funcionalidad intertextual y ficcional de la novela sentimental española en el *Quijote* y en los metarrelatos amorosos en él integrados. El fenómeno mismo de la interpolación metadiegética de estas historias en la intriga principal indica ya una relación narrativa pertinente con el modelo textual del género, *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, y con otros textos de esta tradición como *Cuestión de amor* de Juan de Ávila o *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, en los que se explota ya la superposición de distintos niveles narrativos y ficcionales.

En los relatos sentimentales de la época de los Reyes Católicos, el escritor o autor aparece representado en la diégesis como narrador intradiegético de una metaficción, estrategia que provoca la intensificación del efecto realista del mundo en que se sitúa esa instancia intradiegética, por contraste con la metadiégesis, percibida como la ficción literaria propiamente dicha. Como ha demostrado Gerli, esta técnica metaficcional usada por la novela sentimental de los siglos XV y XVI, significa un avance importante en el proceso que conduce al mundo ficcional realista configurado en el *Quijote* (1989:59).

Aunque las historias sentimentales interpoladas en el texto cervantino tienen su origen referencial en sus universos ficcionales específicos, sufren aquí un proceso de reficcionalización en virtud del cual se integran en el universo básico de la novela: mientras que la lógica de los relatos sentimentales conduce a sus protagonistas a un desenlace trágico, el narrador del *Quijote* transforma esta función terminal en el final feliz del matrimonio por amor[12].

---

[12]Para el desenlace trágico y mortal típico de las novelas sentimentales, véase Rohland (1989:137).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Cardenio, enloquecido por su fracaso amoroso, irrumpe en el espacio geográfico en el que se encuentra don Quijote, Sierra Morena, para narrar la historia de su amor por Luscinda, que ha contraído matrimonio con don Fernando. A este relato se yuxtapone el de Dorotea, quien en el mismo marco geográfico del mundo ficcional realista y en circunstancias igualmente dramáticas relata la forma cómo ha sido seducida y abandonada por don Fernando, quien se casa con Luscinda.

La lógica sentimental parece llevar a los enamorados hacia la catástrofe, enrolados en una intriga complicada por el entrelazamiento de ambas historias. El paralelismo del sufrimiento amoroso que embarga a los dos narradores intradiegéticos y la coincidencia del actante oponente, el seductor don Fernando, llevan al reconocimiento mutuo de los dos personajes importados de la ficción sentimental a la ficción realista. Ambos relatos contienen rasgos ajenos al universo idealizante de origen: Dorotea sucumbe a la pasión carnal para obtener un casamiento ventajoso, pues se mueve por una ambición esencialmente social; Cardenio tampoco se comporta como los héroes sentimentales pues, como pone de manifiesto Gilman, es incapaz de cumplir su papel de galán enamorado, portándose como un cobarde que huye, en lugar de enfrentarse al burlador (1987:134-136). Ayala centra el problema al afirmar que el amor no es aquí el sentimiento desinteresado e ideal de la novela sentimental, sino que *está sometido al régimen de las circunstancias sociales* (1987:184).

La venta de Juan Palomeque, edificio por antonomasia del mundo realista que don Quijote transforma subjetivamente en un edificio notablemente mejorado, un castillo del mundo maravilloso de la caballeresca, se va a convertir en el marco espacial en el que se reúnen cuatro parejas de enamorados. En este correlato de las incómodas hospederías, tan familiares a los viajeros de la época, es el camaranchón, especie de desván y antiguo pajar (DQ I,16:198), el inconfortable habitáculo donde deben pasar la noche las protagonistas femeninas de la historia. Esta venta no es el escenario más adecuado para el desarrollo de la intriga sentimental, como tampoco lo es para la imaginaria intriga caballeresca, según el propio responsable de ella, al advertir que *seguramente puede vuestra merced entrar y espaciarse en este castillo; que aunque es estrecho y mal acomodado...* (DQ I,42:515).

Como lugar al que llegan los distintos protagonistas de las historias sentimentales, la venta tiene su correlato en los palacios mágicos como los de Oz o de Venus del universo ficcional caballeresco, cuya dimensión amorosa es de gran pertinencia, pues en ellos se produce el reencuentro, tras innumerables peripecias, de diferentes parejas de enamorados. En este sentido considera Dudley la hospedería de Juan Palomeque como expresión ficcional de la salvación, donde reciben una solución positiva y feliz los diferentes conflictos amorosos planteados (1972:363).

Una vez que don Quijote y sus acompañantes están instalados en el incómodo mesón, llegan nuevos huéspedes cuya identidad no tarda en saberse. En este edificio del mundo realista, contaminado por los mundos maravillosos de la novela sentimental y caballeresca, encuentran una solución inesperada las intrigas en

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

que los protagonistas se ven envueltos, mediante las anagnórisis más impensables -descritas con gran efectividad por el narrador: *callaban todos y mirábanse todos: Dorotea a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda y Luscinda a Cardenio* (DQ I,36:449)-, las dos parejas, Fernando y Dorotea, Luscinda y Cardenio, pueden unirse en feliz matrimonio.

Cervantes está aplicando la doctrina aristotélica según la cual la configuración de las acciones en intriga produce sus efectos admirativos y sorpresivos característicos mediante las peripecias, reconocimientos y desgracias (P. 1459 b 8). De todos modos, el recurso acumulativo de anagnórisis poco convincentes puede producir la inverosimilitud normal en las ficciones sentimentales, aunque también puede interpretarse como ese guiño barthesiano que el autor hace al lector como para recordarle que está leyendo una obra de ficción, realista pero contaminada por otro tipo de ficciones no verosímiles. El pacto de ficcionalidad hace aceptables estas inverosimilitudes, que no quiebran el realismo del universo ficcional básico de la novela.

Los encuentros, coincidencias improbables y reconocimientos se producen mediante una hábil disposición de las acciones y los actantes en un relato que no se rige por el azar o el destino, como sucede en el mundo ficcional de la novela cortesana sentimental, sino por la lógica providencialista propia de la tradición cristiana, que domina toda la obra y el mundo que ella diseña. Así las anagnórisis y las peripecias poco verosímiles que conducen al desenlace feliz de los distintos conflictos se explican *por particular Providencia del Cielo, gracias a la cual se habían todos juntados en lugar donde menos ninguno pensaba* (DQ I,35:445).

El mundo ficcional realista está regido por esta lógica providencialista puesto que se trata de una versión de la España católica de la época, empeñada oficialmente en la empresa de la Contrarreforma tridentina, y es esta lógica la que reestructura la lógica de la novela sentimental, de modo que los felices desenlaces sancionados con el matrimonio sacramental encuentran una explicación aceptable y verosímil: *Notad cómo el Cielo, por desusados y a nosotros encubiertos caminos, me ha puesto a mi verdadero esposo delante* (DQ I,36:449-450). Incluso de cambio comportamental tan improbable como el que sufre don Fernando, pasando de ser el malvado antagonista a futuro esposo ejemplar, se da cuenta desde esta perspectiva sobrenatural muy verosímil: don Fernando daba gracias al Cielo por la merced recebida y haberle sacado de aquel intricado laberinto, donde se hallaba tan a pique de perder el crédito y el alma (DQ I,37:457).

5.3.2. LA FICCIÓN ITALIANIZANTE.

La *Novela del Curioso impertinente* es otro relato metadiegético en el que se establece la referencia a un universo diferente al universo-real-en-la-novela, del que está desconectado espacial y actancialmente.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

El mundo ficcional pertinente aquí es el de la *novella* italiana, ambientada en el espacio urbano de la Florencia renacentista, un ambiente abstracto y complejo en el que los personajes se definen por los rasgos psíquicos que los determinan decisivamente, semas definitorios que pueden ser positivos (fidelidad, amistad...) o negativos (la curiosidad o los celos).

Entre los elementos que configuran este relato, el cervantismo ha destacado algunos cuentos folclóricos tales como el de los dos amigos o el de la prueba del vaso, ya explotados en las ficciones caballerescas italianas como el *Orlando*, donde se integra la prueba de la fidelidad de la esposa del héroe (OF 42 y 45).

El narrador de esta intriga amorosa transforma originalmente la estructura narrativa florentina en la que una mujer joven engaña al marido viejo con un tercer hombre joven y apuesto. Este triángulo actancial funciona aquí de manera diferente pues Lotario seduce a Camila en contra de su propia voluntad, presionado por el marido, Anselmo, cuya imprudente actitud conduce la intriga hacia un desenlace inexorablemente catastrófico, como hace notar Neuschafer (1989:104).

La lógica de este mundo ficcional es, a la vez, inverosímil y determinista: partiendo de una envidiable situación de equilibrio afectivo y matrimonial, tanto entre los esposos como entre los dos amigos unidos por una leal amistad, se llega a la destrucción intencional de esa armonía y al necesario desastre final. La naturaleza esquemática de este mundo ficcional en el que las acciones se suceden según una lógica inexorablemente sistemática, produce un debilitamiento del efecto de realidad y una ruptura de la verosimilitud, tal como sugiere la declaración autorial puesta en boca del personaje que asume la narración-lectura: *Bien me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad, y si es fingido, fingió mal el autor* (DQ I,35:446).

Los oyentes intradiegéticos califican la historia de imposible, debido a la absurda actitud de marido tan necio como Anselmo (DQ I,35:446). La intriga progresa hacia la catástrofe final de acuerdo con las leyes de lo probable y de lo necesario, como consecuencia natural de la estúpida experiencia a la que el protagonista se empeña en someter a su esposa, pero resulta inverosímil si tenemos en cuenta que traza un retrato de la estupidez humana llevada a extremos poco probables.

Se explota aquí de nuevo la técnica de la metadiégesis, la cita de un texto de ficción dentro de otro, para intensificar el efecto de realidad (Segre,198:69). Esta estrategia ficcional es más eficaz si cabe en *El Curioso* que, además de narrado, es leído por un ente del mundo realista, el cura, en cuyo nivel diegético se encuentran los narratarios, los entes de su mundo convertidos en eventuales oyentes de la narración hecha en voz alta. La relación de contraste entre la ilusión de realidad que produce el universo básico y la impresión de ficcionalidad inverosímil producido por la metadiégesis hace más eficaz todavía un procedimiento ficcional ya ensayado en las novelas sentimentales de los siglos XV y XVI. Según Gerli, el contraste entre la ficción principal y la metaficción italianizante intensifica el efecto de realidad

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

provocado por la primera en el lector, el cual percibe la metadiégesis como propiamente literaria (1989:60)[13].

Ha sido muy discutida la funcionalidad de este metarrelato y su relación con la historia de don Quijote en el seno de la cual parece claro que constituye un relato autónomo, con una función puramente digresiva o con la referencial que hemos apuntado. De todos modos, el cervantismo contemporáneo, de Ayala (1960) a Neuschafer (1990), se ha esforzado en demostrar la existencia de conexiones temáticas indirectas entre la historia de este curioso triángulo amoroso y las otras historias sentimentales interpoladas en el *Quijote* de 1605, de modo que existiría una cierta relación de analogía entre diégesis y metadiégesis: la segunda constituiría una especie de *exemplum* para los personajes que escuchan su lectura desde el nivel ficcional superior, Cardenio y Dorotea fundamentalmente[14].

Desde el punto de vista de la compleja estructura de mundos ficcionales que configuran la novela, parece claro que se evocan dos universos diferentes: el universo de la novela sentimental, mejor integrado en el universo realista básico, del que no se diferencia ni espacial ni geográficamente, y el universo de la *novella* italiana, desconectado ficcional y espacialmente de él.

5.3.3. FICCIONES HISTÓRICAS: RELATOS DE MORISCOS Y CAUTIVOS.

En el capítulo 37 irrumpen en la venta dos personajes caracterizados según un criterio vestimentario: un hombre *el cual en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros* y una mujer *a la morisca vestida* (DQ I,37:461 y ss.). Estas informaciones descriptivas nos introducen en una nueva región del universo ficcional básico, con sus rasgos diferenciales esbozados en textos como el *Abencerraje* o *Las Guerras Civiles de Granada*, en los que se relatan historias de los moriscos españoles, habitantes de las regiones fronterizas entre el Cristianismo y el Islam en el período que va desde el final de la Reconquista hasta mediados del siglo XVII. Dichos relatos suelen desarrollar intrigas sentimentales y de cautiverio, pues en la zona fronteriza entre los dos mundos religiosos son frecuentes las peripecias en

---

[13] En *Grimalte y Gradissa*, por ejemplo, se integra el relato de la historia de Pánfilo y Fiometa, personajes pertenecientes a la *Elegía de Madonna Fiametta*, de Bocaccio. Puede consultarse ahora en castellano la edición de Gómez Bedate, *Bocaccio. La Elegía de Doña Fiometa* (Barcelona:Planeta, 1989).

[14] La ejemplaridad del relato interpolado se referiría a la fidelidad matrimonial, de forma que el caso contado serviría de moraleja dirigida a los personajes que lo escuchan.
Neuschafer, por su parte, trata de establecer un discutible paralelismo entre los personajes de la diégesis y los de la metadiégesis italianizante a partir de la demencia, el idealismo imaginativo y, por último, la recuperación del juicio, al final de sus vidas.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

las que un cristiano cae en poder de moros, berberiscos o turcos, y viceversa, y en las que esa convivencia hace surgir relaciones entre personajes de las dos religiones.

Espacial y temporalmente, esta región ficcional tiene su correspondencia en los territorios reales en que habitan los moriscos, el Antiguo Reino de Granada y Berbería, hasta la expulsión de 1609, en torno a la cual se sitúa la narración de Ana Félix incluída en el *Quijote* de 1615.

Desde el nivel narrativo en el que se encuentran don Quijote y sus acompañantes, el capitán recién llegado, que ha sufrido cautiverio en Argel, lleva a cabo un cambio de nivel ficcional produciendo un metarrelato en el que actualiza esta parte del universo ficcional básico, bastante alejado espacialmente de la zona geográfica que constituye la diégesis, de modo que podemos hablar de un nuevo mundo de referencia, el mundo de las ficciones de moriscos y cautivos.

En el relato del capitán intervienen ingredientes ficcionales y genéricos diversos, de modo que a las historias de cautivos cristianos en Argel y a la intriga amorosa generada por el encuentro de caballeros cristianos o moros con doncellas de singular belleza pertenecientes a una u otra religión, se añaden una serie de elementos históricos y biográficos con abundantes referencias a la historia naval y militar de España[15].

Inaugurando la novela histórica, el narrador intradiegético comienza aportando completas informaciones geográficas, cronológicas y militares a las que se puede encontrar una correspondencia con datos de las circunstancias históricas de la época, de modo que esta narración sobre las batallas de Lepanto y Túnez constituye un documento historiográfico nada despreciable. Los patronímicos y topónimos actúan aquí como designadores rígidos, designando las mismas personas y lugares de la realidad independientemente de las circunstancias -reales o ficcionales- de su enunciación.

Si estos designadores geográficos e históricos contribuyen a crear la ilusión referencial, diseñando un marco realista bastante exacto al referirse a hechos sucedidos realmente, el conjunto se integra progresivamente en la ficción, de modo que la narración histórica va ficcionalizándose a medida que predomina la referencia al mundo ficcional específico de los relatos de cautivos cristianos y de moriscos conversos por amor. El marco espacial de tales ficciones es el Argel de la segunda mitad del siglo XVI, bajo poderío turco, con sus puertos efervescentes de actividad mercante, bélica o de piratería, con sus patios cerrados o *baños*, en los que eran encerrados los cautivos españoles.

---

[15] Para González López, Cervantes no sólo sería el iniciador de la llamada novela histórica con este relato, sino que habría llevado esta subclase temática de textos narrativos hasta sus más altas cimas, anunciando sus principales procedimientos compositivos ("Cervantes, maestro de la novela histórica contemporánea", *Homenaje a Casalduero*, Madrid:Gredos, 1972:179-187).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La configuración de las acciones que constituyen la liberación del capitán da lugar a una intriga compleja bastante inverosímil: al esquema-tipo de estos relatos -la hija de un moro principal se enamora de un cautivo español apuesto y noble, pide hacerse cristiana y huye con él a la Península- se superponen una serie de circunstancias poco probables en el mundo de la experiencia cotidiana: la conversión de Zoraida y la dramática actitud de su padre, el concurso de circunstancias para la huída, la excesiva libertad de movimientos de los cautivos cristianos, las anagnórisis finales... Es esta complicada disposición en intriga la que produce la ruptura con el mundo real de la narración histórica y la apertura al mundo de la ficción.

El universo de este metarrelato no deja de ser realista, puesto que Argel coincide con una parte del mundo representado en la novela, y la lógica providencialista que rige las acciones y situaciones de la diégesis funciona con idéntica eficacia en la metadiégesis; así, el extraordinario concurso de circunstancias para la fuga encuentra su explicación en la intervención sobrenatural -*Rogamos a Dios y a Nuestra Señora, de todo nuestro corazón, que nos ayudase y favoreciese para que felicemente diésemos fin a tan dichoso principio* (DQ I,41:512)-, poniendo de manifiesto el conflicto interreligioso e interétnico que subyace a estos relatos. Martínez Bonati (1977a:47) opina que la historia del cautivo no puede considerarse como realista en el sentido moderno del término, pues contiene elementos maravillosos ajenos a la experiencia cotidiana de la vida real, pero lo cierto es que, dentro de la lógica cristiana, se admite el hecho milagroso como algo posible y probable en el mundo real, de forma que las circunstancias menos aceptables encuentran una solución verosímil en la intervención sobrenatural: *milagro de la caña* llama el oidor al recurso que Zoraida utiliza para comunicarse con los cautivos y el caballero que los acoge en las costas españolas sintetiza su odisea con la frase *comprehendo que habéis tenido milagrosa libertad* (DQ I,41:512). La intriga resulta perfectamente verosímil en la medida en que la Providencia ordinaria o extraordinaria gobierna el mismo mundo cotidiano por el que cabalgan don Quijote y Sancho. El narrador extradiegético cede a un personaje testigo la función de poner de relieve los aspectos menos verosímiles del relato -todo es peregrino y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye (DQ I,42:514)-, certera invocación a los receptores intradiegéticos con los que se identifican los lectores empíricos, reforzándose una vez más el efecto realista que produce del mundo básico.

Las dos anagnórisis finales, que resuelven la situación precaria de la pareja, parecen poco probables: uno de los fugados reconoce a su tío Pedro de Bustamante en el punto costero al que llegan y, ya en la venta, el capitán se topa con el oidor que resulta ser nada menos que su hermano, encuentro casual que viene a solucionar su delicada situación socioeconómica, haciendo posible el matrimonio entre el caballero y la doncella conversa.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

También este desenlace, tan imprevisto como feliz, recibe una explicación verosímil mediante el recurso a la acción de la Providencia divina invocada por el padre de ambos, quien *pide a Dios con continuas oraciones no cierre la muerte sus ojos hasta que él vea con vida a los de su hijo* (DQ I,42:518). Esas invocaciones paternas han sido escuchadas de modo que, tras las múltiples peripecias que ha vivido en el ejército y en el cautiverio, su hijo vuelve sano y salvo.

En la Segunda Parte de la novela se integra otra narración relacionada temáticamente con el universo ficcional de la novela morisca. Un narrador homodiegético, Ricote, inicia el relato de su historia con abundantes informaciones sobre lugares y hechos en relación con la expulsión de España de esta minoría étnico-religiosa, acontecimiento realmente ocurrido que recrean los textos narrativos denominados por Menéndez Pelayo novela histórica de asunto morisco[16]. A través de Sancho y tras la narración de Ricote, se nos informa de la huída de su hija, caracterizada literariamente como *la más bella criatura del mundo*, en compañía de un mayorazgo rico de la misma aldea, enamorado perdidamente de ella, enlazando una intriga sentimental típica en la intriga histórica.

La historia prosigue más adelante, ya en el nivel de la diégesis, cuando sus protagonistas visitan el Puerto de Barcelona y aparece en el horizonte un bergantín corsario que es apresado. Se produce la fusión de las ficciones históricas de moriscos y cautivos cuando se descubre que el arráez del bergantín, condenado a muerte, no es un mancebo berberisco, sino una doncella morisca, y además cristiana conversa. La clave maravillosa del episodio se intensifica por acción de las anagnórisis más improbables: la joven morisca resulta ser Ana Félix, reconocida por su padre y por Sancho, que se encuentran en ese preciso momento en una galera. Con una declaración explícita -*más es cosa para admiración que para creerla* (DQ II,63:526)- el narrador primario pone en boca de un narrador testigo la inverosimilitud del encuentro.

En funciones de narrador autodiegético, Ana Félix relata su historia personal actualizando la parte del mundo ficcional a la que refiere su relato, el Argel de los cautivos cristianos como don Gregorio, los turcos, los conversos o los renegados, con sus harenes y baños. El relato aprovecha, además, el esquema narrativo de la novela greco-bizantina de aventuras interminables, tan familiar a Cervantes: comienzo *in media res*, peripecias diversas que informan del estado de cosas en el momento del acto narrativo (la protagonista convertida en arráez de un barco corsario) y desenlace en anagnórisis. Como ocurre en la narrativa de tema morisco, en la intriga militar se entrelaza una intriga sentimental que encuentra su solución

[16]Este relato ha sido interpretado a la luz de la expulsión de los moriscos del Valle murciano de Ricote, topónimo real usado aquí como antropónimo para designar al narrador-protagonista. De auerdo con esta hipótesis, el escritor habría redactado el relato hacia finales del verano de 1614, pocos meses después del citado acto de expulsión (Llorens 1963 in 1980:257).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

posteriormente gracias al dinero de Ricote y a la pericia de un renegado arrepentido; la conjunción de ambos expedientes facilita la liberación de don Gaspar Gregorio y el feliz reencuentro con su amada en Barcelona.

La historia de Ana Félix constituye, para Llorens (1987:262), un relato imposible pero verosímil, verosimilitud garantizada por la lógica providencialista perfectamente coherente y aceptable en el contexto cristiano en el que se inscribe el mundo realista de referencia de la primera novela moderna. Lo sobrenatural, explicado por acción de fuerzas sobrenaturales existentes en la concepción del mundo de la época y de nuestros días, no resta efectividad a la ilusión realista que produce el universo básico del *Quijote*, ni siquiera en los capítulos en los que predomina la referencia a estas regiones más o menos alejadas espacialmente de él.

5.3.4. LA FICCIÓN PASTORIL.

Cervantes conocía bien el universo pastoril diseñado en la Antigüedad grecolatina, de Teócrito a Virgilio, codificado por la Tópica, recreado por Sannazaro en el Renacimiento italiano (*Arcadia*,1502) y adaptado a la Península en la segunda mitad del XVI por Montemayor (*Diana*, 1559).

Fuertemente convencionalizado de acuerdo con el *topos* del *locus amoenus*, este espacio ficcional, que tendrá una gran pertinencia en el *Quijote*, responde a una lógica maravillosa marcadamente idealizante. Bosques y selvas de verdor exhuberante, aguas cristalinas, clima primaveral constante... conforman un mundo bucólico en el que se desarrolla una intriga sentimental poco variable. Los entes que pueblan este universo ficcional idílico no son pastores como los del mundo real, sino cortesanos vestidos de pastores, cultos y refinados, cuya psicología comportamental es abstracta y estereotipada: el pastor enamorado sufre una pasión pura que no es correspondida, por lo que se lamenta melancólicamente de la fría indiferencia con la que le paga una pastora amada de belleza ideal.

En este universo arcádico, los personajes están exentos de cualquier otro tipo de preocupaciones cotidianas y de necesidades materiales, no padeciendo ni hambre ni sed, ni frío ni calor. No existen en este mundo ideal ni la vejez ni la muerte, pues el paso del tiempo no hace mella en los entes que lo habitan. Abundan las intervenciones sobrenaturales o mágicas, así como los seres mitológicos -ninfas- configurando un universo ficcional maravilloso prototípico.

Ya en La *Galatea*, Cervantes había sometido esta clase de textos narrativos a un proceso de objetivación profundo, de modo que Avalle-Arce pone de relieve *la novedad absoluta, de índole verdaderamente revolucionaria* (1987:14 y 45) de esta obra pastoril. Frente a los paisajes campestres, aparecen aquí los espacios urbanos y cortesanos (Casalduero 1973:27); frente al estereotipo comportamental, los seres de la nueva pastoral cervantina adquieren una cierta libertad: Elicio está dispuesto a utilizar la violencia para conquistar a Galatea, quien utiliza razones bien

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

argumentadas para rechazar a sus pretendientes, en oposición a la indiferencia irracional de sus congéneres. La reestructuración realista del universo pastoril se manifiesta en la aparición de necesidades elementales que los pastores deben satisfacer, comiendo con regularidad, proveyéndose de alimentos en sus zurrones, descansando y durmiendo (Avalle-Arce, J. B. ed. 1987:419,473 y 492). Los personajes son mortales y la muerte está bien presente en el mundo de *La Galatea*, como refleja el relato que hace Lisandro de una larga serie de homicidios, lo que ha llevado a Avalle a caracterizarlo de *realismo macabro* (1987:20-21).

No sólo han desaparecido elementos y seres maravillosos e intervenciones mágicas, tan frecuentes en novelas pastoriles como la *Diana* de Montemayor[17], sino que se incorporan al universo pastoril personajes tan ajenos a él y tan característicos del mundo real como los curas o los médicos.

En *El coloquio de los perros*, Cervantes pone en boca de Berganza la reconfiguración realista del mundo maravilloso de los pastores: si éstos pasan el día y la noche cantando con voces delicadas sus quejas amorosas, al son de extraordinarios instrumentos musicales, los pastores verdaderos del mundo real dedican su tiempo a tareas menos decorosas como espulgarse o remendar las abarcas, además cantan mal, con voces roncas y al único son de los golpes de sus cayados. Tras destacar con ironía y humor las diferencias entre los pastores *reales* y los librescos, Berganza pone de manifiesto la peculiaridad ficcional de los libros de pastores: *son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna* (Sieber, H. ed. 1981:307).

Todos estos antecedentes teóricos y prácticos son muy útiles para interpretar los pasajes del *Quijote* en los que se hace una referencia más o menos paródica al universo característico de las ficciones pastoriles, sometiéndolo siempre a una reestructuración ficcional de signo realista para facilitar su integración en el primer mundo de la novela. La introducción de ingredientes procedentes del mundo real en el mundo pastoril regido por una lógica abstracta y maravillosa, constituye la *novedad absoluta* que Cervantes había aportado ya en *La Galatea*, liberando esa lógica convencional y estereotipada y abriéndola a otros universos ficcionales (Canavaggio 1987:122-123).

El primer relato pastoril del *Quijote* es narrado por un cabrero auténtico del mundo realista, Pedro, personaje que, de acuerdo con lo que podría esperarse de un cabrero convencional del mundo real, actúa como tal, hablando rústicamente y comiendo sin grandes miramientos formales. Tanto él como sus compañeros se dedican a engullir tasajos de cabra, bellotas y queso *más duro que si fuera hecho de argamasa*, y no entienden ni una palabra de la jerigonza caballeresca de don Quijote

---

[17]Por ejemplo, la sabia Felicia, que ofrece un agua encantada para resolver milagrosamente las situaciones más difíciles. Precisamente, el cura salvaría de la hoguera *la Diana* si se la despojase de esos y otros elementos maravillosos (DQ I,6:118).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(DQ I,11:155-158), nada más cercano a nuestra experiencia cotidiana de la vida de unos pastores de cabras.

En este contexto ficcional realista, Pedro se erige en narrador para relatar el presunto suicidio del pastor Grisóstomo, desesperado ante la falta de correspondencia que encuentra en Marcela. La clave de esta ficción pastoril fingida se nos da desde el principio: tanto Grisóstomo como su amigo Ambrosio son, en el mundo básico, hijosdalgos ricos y estudiantes en Salamanca que han decidido cambiar su vida y su vestuario por el de los pastores literarios, para alcanzar el amor de Marcela, hija de labradores ricos como ellos, que ha optado por andar *en hábito de pastora por esos andurriales* (DQ I,12:161) y se ha unido a las demás zagalas, convirtiéndose en una de ellas.

Estos personajes del primer mundo, en el que se tropiezan con los protagonistas de la novela, han decidido conscientemente cambiar de universo de referencia, adoptando las formas y actitudes del universo pastoril, como don Quijote hace con el mundo maravilloso de las caballerías. No sólo la resonancia clásica de sus nombres, sus vestidos y su lenguaje, son los utilizados en los libros de pastores, sino que sus acciones y comportamiento responden al estereotipo bucólico. Estos improvisados pastores emplean su tiempo en requebrar y en quejarse de la cruel indiferencia de Marcela -*allí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas* (DQ I,12:166)-, cuyo aspecto físico es descrito en la clave idealizada de su universo ficcional de adopción.

Grisóstomo establece una relación referencial seria y consecuente con este mundo pastoril reestructurado ficcionalmente por el autor empírico en otras obras y por el narrador heterodigético del *Quijote*, integrando en él los dramas de la realidad cotidiana, de modo que el desengaño amoroso llevará al personaje a la desesperación y a la muerte. Si el aparente suicidio del pastor-estudiante constituye ya una transgresión mayor de la lógica del universo pastoril, en el que no existían ni el homicidio ni la muerte, es evidente que esa lógica ha sido revisada en un sentido objetivista y realista, resultando lo que Iventosch llama una *new and realistic Arcadia* (1974:73).

Esa ficción pastoril fingida, en tanto que es reconstruida intencionalmente por personajes del mundo realista en un marco espacial perteneciente a él, termina fundiéndose con el nivel ficcional primario cuando, al finalizar Pedro su metarrelato, el narrador extradiegético recupera su función enunciativa conectando la metadiégesis con la diégesis de don Quijote, quien se dispone así a asistir al entierro de Grisóstomo[18].

---

[18]La interpretación de los dos mundos ficcionales había sido intuida por Américo Castro, al notar que hay sin duda en este pasaje ecos de lo pastoril; pero la escena está rodeada de ambiente realista (1925, 1972:293). Hay, desde luego, mucho más que ecos de lo pastoril y ambiente realista, hay una auténtica integración de los mundos arcádico y realista.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Otro cabrero del primer mundo produce un nuevo cambio de nivel ficcional en el capítulo 51, introduciendo de nuevo al lector en el universo pastoril reconfigurado en sentido realista. Aunque el tal cabrero se autodefine como *rústico,* lo cierto es que también él es un hidalgo rico y cultivado que, enamorado de una doncella descrita en la clave idealizante tópica - *de estremada hermosura, rara discreción, donaire y virtud* (DQ I,51:590-591)- , adopta las formas de la pastoral libresca. La intriga de este relato metadiegético, enmarcado en un espacio aldeano perteneciente al mundo básico de la novela, llega a un desenlace probable en el contexto de la dura realidad cotidiana y poco acorde con la descripción ideal de la protagonista, la bella Leandra, seducida, engañada y abandonada por el soldado Vicente de la Rosa.

Ese absurdo comportamiento de Leandra lleva a Eugenio y a Anselmo a huir de esa cruda realidad cambiando de universo de referencia: convirtiendo un valle cercano a su aldea, espacio del mundo realista, en la *Pastoral Arcadia*, espacio fingido del mundo maravilloso pastoril. De nuevo encontramos a un grupo de seres pertenecientes al mundo-real-en-la-novela que adoptan conscientemente un mundo de ficción diferente como mundo de referencia y, consecuentemente, como modo de existencia. Eugenio y Anselmo, en efecto, renuncian a su condición de hidalgos adinerados y se comportan como pastores literarios: además de vestirse como tales y apacentar rebaños de ovejas y cabras, cantan y suspiran a toda hora por Leandra, maldiciéndola o alabándola, injuriándola o adorándola (DQ I,51:595-596). Tampoco aquí se trata de un divertimento paródico, ni de un simple cambio de género novelesco, sino que los personajes del primer mundo deciden adoptar una actitud comportamental similar a la que define a don Quijote, estableciendo una conexión referencial con el mundo pastoril y tratan de vivir de acuerdo con él, con su lógica y su funcionamiento peculiar.

El procedimiento de la ficción fingida, reiteradamente utilizado a todo lo largo de la novela como veremos en el epígrafe siguiente, especialmente en la Segunda Parte, es de una sorprendente eficacia en la recepción realista del mundo ficcional en el que existen nuestro caballero andante y su escudero.

Hacia el final del *Quijote* de 1615 encontramos, esta vez sí, una parodia del mundo de los libros pastoriles, cuando el protagonista penetra por una selva que los habitantes de una aldea cercana han convertido en una *nueva y pastoril Arcadia,* en esta ocasión con una finalidad puramente lúdica (DQ II,58:477). Tanto las hermosas zagalas como sus galanes son auténticos aldeanos del mundo realista, que fingen por divertimento -no seriamente, como Anselmo y sus compañeros- habitar el mundo ficcional arcádico. El narrador se preocupa de insistir en que se trata de un fingimiento y, al hablar de *dos hermosísimas pastoras,* deja clara su auténtica identidad y el recurso mediante el cual adquieren una nueva, el disfraz -*a lo menos vestidas como pastoras* (DQ II,58:476)-; a través de una de ellas se nos da cuenta de la situación en clave teatral; amigos y parientes se han concertado para representar dos églogas, vistiéndose las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. El

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

mismo don Quijote califica a las tales pastoras de *contrahechas*, con el sentido de fingidas, que también utiliza más explícitamente para referirse a esta representación pastoril, *la Arcadia fingida o contrahecha* (DQ II,58:481), al final del capítulo.

No se trata, pues, de seres del mundo primario de la novela que hacen auténticamente referencia al mundo pastoril, sino que dentro de su propio mundo imitan lúdicamente -representan-, como juego y como entretenimiento, algunas escenas y parajes del mundo bucólico. Como le ha ocurrido en el Palacio de los Duques, don Quijote se deja engañar por la ficción de la ficción -ese fingimiento de otra ficción- realizando la conexión referencial con su universo de preferencia, de modo que llama a las aldeanas disfrazadas *ninfas habitadoras destos prados y bosques* (DQ II,58:480), lanzando un desafío caballeresco en ofrecimiento y defensa de su belleza, hasta que los toros y los cabestros, entes prosaicos del mundo realista en el que existe su augusta persona, le devuelven bruscamente a él.

Cuando regresa vencido a su lugar, en el penúltimo capítulo de la novela, don Quijote hace una declaración muy acorde con la peculiaridad comportamental de su personalidad, revelando *que tenía pensado de hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio* (DQ II,73:583). La posibilidad de que las lecturas pastoriles y su específico universo maravilloso tomaran el lugar del mundo ficcional caballeresco como mundo de referencia del protagonista ya había sido apuntada por su sobrina cuando aconsejaba quemar las obras pastoriles *porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosuqes y prados cantando y tañendo* (DQ I,6:118). No son en este caso los libros, sino las actitudes de tantos personajes de su propio mundo que -por unas causas u otras, serias o paródicas- viven, actúan y se visten como los pastores de los libros, los que provocan esta nueva monomanía -pastoril- en el héroe. Ni corto ni perezoso, don Quijote comienza imponiendo nombres pastoriles a sí y a sus amigos, que le siguen la corriente fingiendo encontrarse efectivamente en un mundo arcádico, pero la enfermedad mortal del antaño caballero andante detendrá definitivamente este nuevo proyecto ficcional, que sí encontrará su realización en la fecunda posteridad cervantina[19].

5.4. LA FICCIÓN FINGIDA.

Son los personajes del mundo realista, seres pertenecientes al nivel ficcional básico que han leído la Primera Parte de la novela y que conocen por ello el desplazamiento referencial operado por el protagonista, quienes van a fingir una

[19] Por ejemplo, en *El Pastor extravagante* (1627) de Sorel, donde Louis adopta la vida pastoril.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

serie de escenas y episodios característicos del mundo maravilloso de las caballerías, de modo semejante a lo que acabamos de ver en relación con el mundo pastoril. Se trata, una vez más, de la estrategia ficcional encaminada a intensificar el efecto de realidad que produce el universo realista en el receptor extradiegético: los entes de este universo son percibidos por el lector como auténticos y reales, por contraste con los seres originarios del universo maravilloso que, además de ser imaginarios, son imitados y parodiados por los primeros.

La representación lúdica de la ficción caballeresca con intención de engañar y burlar a don Quijote, de modo que establezca su referencia cognoscitiva e imaginativa en ese tipo de mundo ficcional, produce la ilusión de que el mundo en el que se realiza el fingimiento no sólo es verdadero ficcionalmente, sino verdadero real y hasta empíricamente. La investigación ficcional que lleva a cabo Cervantes en el *Quijote* es extraordinaria y le llevará a la fundación de la novela moderna al consolidar de esta forma tan profunda y audaz el realismo narrativo.

Como señala Mancing (1982:170), el procedimiento ya había sido ensayado en el segundo bloque narrativo del *Quijote* de 1605 cuando Dorotea, personaje que existe en el mismo nivel diegético que el protagonista, finge ser la Princesa Micomicona para liberarlo de la penitencia a la que se somete a imitación de Amadís. Dorotea representa el papel típicamente caballeresco de la princesa menesterosa víctima de un gigante, el estímulo intencionalmente provocado resulta de gran eficacia y nuestro héroe reacciona situándose en la clave interpretativa de sus novelas preferidas, cree firmemente la intriga inventada y emprende una de sus singulares batallas contra el Gigante Pandafilando de la Fosca Vista, acuchillando en sueños no al temible enemigo, sino a unos cueros de vino.

Pero es sobre todo en la treintena de capítulos que ocupa la estancia del héroe manchego en el Palacio de verano de los Duques -el cuerpo central de la Segunda Parte- donde se explota este procedimiento metaficcional para lograr ese extraordinario relieve de niveles ficcionales que exhibe un relato esencialmente realista.

La novela de 1605, objeto del mundo real, aparece como objeto ficcional del mundo realista, pues ha sido leído por personajes de la diégesis como los Duques, que adoptan la función de narratarios intradiegéticos activos: conocedores de la peculiaridad referencial de don Quijote, se convierten en los promotores de la metaparodia caballeresca llevando a sus últimas consecuencias lo que Mancing (1982:168) llama la pseudo-aventura montada por otros personajes (*the pseudoaventure arranged by others*).

El narrador extradiegético pone continuamente de relieve el hecho de que estas escenas y episodios han sido planeados y puestos en práctica por los entes de la diégesis realista, refiréndose constantemente a sus trucos, invenciones y estratagemas. En efecto, la instancia narratorial interviene en no menos de quince ocasiones para revelar los planes e intenciones de los Duques que ponen en marcha todo un *programa lúdico y espectacular* -estrechamente relacionado con el fasto

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

cortesano que está en el origen de nuestro teatro áureo- para fingir el mundo caballeresco con sus seres prodigiosos, su ambiente sobrenatural y con todo tipo de fenómenos prodigiosos, una resurrección incluída. Lo esencial de estas parodias burlescas, montadas con todo el aparato escénico exigido, es que han sido trazadas según el estilo de las caballerías (DQ II,33:304), es decir, que están *miméticamente pensadas a imitación de las aventuras caballerescas* (Joly 1989:69) para producir eficazmente su efecto sobre don Quijote y sobre Sancho, que también es engañado, a pesar de tener un comportamiento perceptivo y referencial diferente al de su amo y muy similar al de los personajes *normales* de su mundo.

Si en la Primera Parte es el protagonista quien interpreta el mundo realista transformándolo de acuerdo con la referencia maravillosa, en este bloque narrativo son los entes del primer mundo los que lo transforman exteriormente mediante una serie de recursos materiales como disfraces, decorados y lo que hoy llamaríamos *efectos especiales*, de forma que las personas, objetos y situaciones adquieren la apariencia que tendrían en la ficción maravillosa parodiada.

Las descripciones de atuendos, aparatos y decorados fastuosos, así como de procesiones y cortejos, han sido interpretados, desde la perspectiva de la Semiótica literaria, como elementos escénicos y descriptivos que remitiría a otros universos ficcionales, el mundo evocado en los espectáculos del teatro cortesano (Segre 1976:214) o en ciertos modelos genéricos como la Crónica de Próceres (Lázaro Carreter 1985:121). Si efectivamente muchos de esos elementos proceden del fasto y de las representaciones lúdicas de las cortes palaciegas y de las crónicas o documentos que daban cuenta de ellas, lo cierto es que se trata de ingredientes puramente descriptivos, de indicios e informaciones con una funcionalidad intertextual evidente, pero que no nos sitúan en un nuevo universo ficcional sino que contribuyen a recrear el universo caballeresco y aportan el soporte material de su representación escénica.

Los carruajes, catafalcos, máquinas diversas y el gran caballo de madera, Clavileño, así como los efectos luminosos y sonoros, procedentes sin duda del fasto cortesano del siglo XVI, contribuyen aquí con toda eficacia a desencadenar la monomanía caballeresca de don Quijote, que cree vivir en un mundo habitado por gigantes y sabios encantadores, emperadores míticos y todo tipo de criaturas infernales, el mundo diseñado y descrito en los libros de caballerías. Clavileño, por ejemplo, no tiene aquí el papel de los grandes juguetes cortesanos, sino la funcionalidad de un animal mágico dotado de propiedades maravillosas como la de cabalgar por las regiones celestes a velocidades extraordinarias; el instrumento de las diversiones palaciegas reales de la época simula ser, en este episodio, una bestia prodigiosa que sólo puede existir en el mundo maravilloso regido por una lógica maravillosa.

El narrador no deja de darnos cuenta puntual de las estratagemas urdidas por estos narratarios que intervienen activamente en el desarrollo de la intriga; es esencial su condición de narratarios y, como consecuencia de ello, de organizadores

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de los ociosos divertimentos en los que ocupaba lo mejor de su tiempo la nobleza palaciega. Los Duques, *por haber leído la primera parte desta historia*, conocen la peculiaridad comportamental del que ya es famoso personaje literario y deciden seguirle la corriente para divertirle y para divertirse a su costa, *tratándolo como a caballero andante los días que con ellos estuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído* (DQ II,30:270). Todos los personajes del *Quijote* están condicionados por sus lecturas; actúan, viven y existen en función de la literatura que han leído y que les determina decisivamente: don Quijote por la lectura de libros de caballerías; otros por haber leído libros pastoriles y los Duques por haber leído el propio *Quijote*.

Los Duques y su servidumbre se convierten, pues, en agentes activos, en *incitadores de las crisis de la locura caballeresca del protagonista* para Alberto Sánchez (1980,1989:212), desplegando todos esos estímulos que actúan inmediatamente sobre su imaginación, de manera que don Quijote adopta su actitud referencial propia interpretando las figuras, escenas y relatos de acuerdo con la lógica prodigiosa e improbable de sus ficciones de preferencia. Si toma por un castillo la casa de placer del Duque, la responsabilidad primera es en esta ocasión de éste, pues le invita a visitar *un castillo mío que está aquí cerca*, donde además es acogido conforme a la tradición caballeresca -derramando sobre él agua olorosa- y aclamado como *¡la flor y la nata de los caballeros andantes!* (DQ II,31:274).

A partir de este momento, ante la primera y autorizada confirmación externa que obtiene de su mecanismo perceptivo y cognoscitivo, el protagonista adopta el sistema semiótico maravilloso como el único válido y verdadero -*Y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataba los tales caballeros de los pasados siglos* (DQ II,31:274)- actitud que van a reconfirmar todos los episodios que fingen intencionalmente una serie de situaciones sólo probables en ese sistema semiótico e imposibles en el sistema ficcional realista.

La intriga andantesca planeada y representada en el palacio ducal supone un despliegue muy significativo de medios humanos y materiales, desde la amplia comitiva de carros que transportan a sabios y encantadores, a la propia Dulcinea y al mismísimo Merlín, hasta el impresionante aparato sonoro que la acompaña (cornetas, cuernos, bocinas, clarines, trompetas, tambores, artillería y arcabuces). Semejantes estímulos visuales y sonoros son lo suficientemente eficaces como para transportar al universo caballeresco tanto al caballero como a su hasta entonces escéptico escudero. La instancia narratorial no deja de darnos la clave de la simulación burlesca, en la que intervienen un mayordomo del Duque, ingenioso y burlón, en figura de Merlín, y un paje que ha encarnado a Dulcinea.

El primer episodio caballeresco es el de la Condesa Trifaldi, la dueña menesterosa de los libros de caballerías que, bajo el nombre de Dueña Dolorida, pide ayuda y justicia al famoso caballero andante don Quijote de la Mancha, quien ya ha entrado en la nómina de los héroes de sus libros preferidos a través de la

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Primera Parte impresa de su historia. Si el nombre de la Trifaldi evoca ya ciertos personajes de los *romanzi* y las descripciones de su atuendo están en relación con las crónicas romanceadas como la de la Emperatriz de Costantinopla, su relato contiene todos los ingredientes espaciales -geografía fabulosa (Candaya)-, actanciales y argumentales - princesa de gran belleza (Antonomasia) y su caballero andante (don Clavijo) que han sido encantados por el gigante Malambruno - de las historias parodiadas.

Don Quijote asume inmediatamente la función que le corresponde -*Yo soy don Quijote de la Mancha, cuyo assumpto es acudir a toda suerte de menesterosos* (DQ II,38:331)- en su condición de caballero que ha alcanzado ya la celebridad y la gloria, como proclama la fingida dueña -*Oh valeroso andante, cuyas verdaderas fazañas dejan atrás y escurecen las fabulosas de los Amadises, Espladianes y Belianises* (DQ II,38:331)- poniéndolo por encima de sus modelos más admirados.

El relato caballeresco sufre una reestructuración ficcional de signo paródico-realista integrando elementos cómico-burlescos ajenos al universo imitado: la dueña no es de las de honor ni de alcurnia sino una dueña de servicio que desempeña el papel poco honroso de medianera entre los dos enamorados[20].

Sancho, por su parte, pone de relieve la presencia inadecuada de seres y realidades cotidianas en la narración de la Condesa -*También en Candaya hay alguaciles de Corte, poetas y seguidillas*-, razón por la cual percibe una familiaridad extraña entre el mundo realista en el que existe y el mundo evocado por la Trifaldi, en principio diferente: *por lo que puedo jurar que imagino que todo el mundo es uno* (DQ II,38:335). Como los médicos y los curas que Cervantes integraba en el mundo pastoril, los alguaciles y los vicarios son, efectivamente, seres ajenos al mundo en el que existe la Dueña Dolorida.

La distancia insalvable entre el espacio del mundo realista en el que se encuentra Sancho, la residencia veraniega de los Duques, castillo caballeresco para su amo, y la región del mundo maravilloso en el que don Quijote debe vencer al gigante Malambruno, el Reino de Candaya, sólo puede atravesarse recurriendo al caballo Clavileño, animal maravilloso que cabalga a velocidad vertiginosa por los aires de la existencia ficcional.

El caballo mágico es un ente típico de las ficciones andantescas que no aparece en la *Historia de Pierres de Provenza y la linda Magalona* como se indica en un par de pasajes de la novela (DQ I,49:581 y II,40:340), sino que procede de algunos *romans* como *Cléomadès y Clarmonda* y, más directamente, de su versión en prosa*Valentin y Orson*, en el que el caballo es creación no de un gigante sino de

[20] Murillo insiste acertadamente en la función paródica de la dueña medianera, tratamiento temático propio del mundo *actual* de la época, que carecería de pertinencia en el mundo de las caballerías, afirmando con contundencia que *en los libros caballerescos nunca se les da el papel de medianeras a las dueñas* (DQ II,39:334, nota 20).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

un enano encantador llamado Pacolet[21]. Clavileño se dirige mediante una clavija que posee en la cabeza, como el caballo que usa Valentín para secuestrar a Esclarmonda, frente a las cuatro clavijas con las que se maneja el equino de la versión francesa de Adenet.

Familiarizado con animales mágicos, don Quijote no duda en montar a Clavileño e incluso convence a Sancho para que le acompañe en tan arriesgado viaje, que harán con los ojos vendados. Una serie de mecanismos efectistas -fuelles para producir viento, estopas encendidas imitando la región celeste del fuego- simulan las circunstancias del singular vuelo con tal perfección que no sólo el amo sino también el escéptico escudero quedan convencidos de que están haciendo realmente el prodigioso viaje aéreo. Los lectores quedamos convencidos de la realidad del mundo y de los personajes que traman la estratagema, especialmente al escuchar la aclaración que a este propósito, buscando nuestra complicidad, nos hace el narrador extradiegético: *tan bien trazada estaba la tal aventura por el Duque y la Duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta.*

A pesar de creerse a lomos de un equino volador, Sancho continúa con los pies en la tierra de su mundo realista y casi adivina el procedimiento usado en el engaño -*por este lado me da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando*- llevando al límite la estrategia ficcional utilizada por Cervantes: con su símil, Sancho imagina que le están soplando con unos fuelles, cosa que está ocurriendo verdaderamente pues es esa la artimaña usada para simular el viento, tal como aclara con toda precisión -nuevo guiño de complicidad realista- el narrador extradiegético: *y así era ello; que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire* (DQ II,41:350). A pesar de estar volando a gran altura, oyen las voces de los burladores muy cerca, dato contradictorio que Sancho, siempre apegado a la lógica coherente de su sistema referencial, hace notar; contra toda evidencia, don Quijote se aferra a la lógica prodigiosa de su mundo referencial de adopción, fundamentando la contradicción en la propia naturaleza extraordinaria de ese sistema lógico: *estas cosas y estas volaterías van fuera de los cursos ordinarios, de mil leguas verás y oirás lo que quisieres* (DQ II,41:349).

Cuando la pareja aterriza maltrecha tras el único y brevísimo vuelo que Clavileño emprende impulsado por unos cohetes voladores, la aventura ya está

---

[21]*La Hystoria del muy valiente y esforçado cauallero Clamadès hijo de Mercaditas rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana* (Burgos,1521), compuesta por Adenet li Rois a fines del siglo XIII. Su prosificación es, para Aebischer, el intertexto pertinente de este episodio. Según Henry, le referencia inmediata sería *Valentin et Orson*, prosificación del Cléomadès de fines del XV (A. Dickson,*Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*, New York,1929).
Henry demuestra con argumentos textuales sólidos que Cervantes leyó la historia de Clamades (1969:256) aunque no se conoce ninguna prosificación castellana de este roman, el novelista pudo haber conocido alguna versión italiana, como ya había sugerido Pidal (1905:22).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

concluida gracias a la solución ideada por los organizadores de la burla: don Quijote ha vencido a Malambruno sólo con intentarlo, de modo que don Clavijo y Antonomasia se libran del encantamiento.

Otra parodia caballeresca montada por el duque y sus colaboradores es el gobierno de la Ínsula Barataria concedido a Sancho gracias, en opinión de su amo, al cielo y *a la grandeza que en sí encierra la profesión de la caballería andante* (DQ II,42:375). A pesar de lo inverosímil del fenómeno, el engaño es tan eficaz que Sancho queda convencido de que una aldea perteneciente al duque es una de aquellas Insulas frecuentes en las geografías fantásticas de las ficciones andantescas, de las que su amo le ha hablado en varias ocasiones como recompensa a sus servicios (DQ II,45:375).

La motivación del episodio es, de nuevo, la condición de lectores de la Primera Parte que tienen los promotores de esta eficacísima simulación. Los Duques saben que, desde antes de la segunda salida y para convencerlo de que lo siguiese en función de escudero, don Quijote había sugerido a Sancho la posibilidad de ganar alguna Insula (DQ I,7:125) conectando con uno de sus intertextos favoritos pues Amadís había hecho Conde de la Ínsula Firme a su propio escudero (DQ I,50:587).

Movido por su ingenua ambición y por la perfección de la parodia gubernamental, Sancho realiza aquí el mismo cambio de sistema referencial que su amo para aferrarse al universo ficcional de las caballerías y al gobierno de su Insula, renunciando a la actitud crítica y realista que le caracteriza, tal como señala la muy pertinente información narratorial: *que él nunca se puso a averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobrenaba* (DQ II,54:447). El narrador cede también la función de rectificación del sistema referencial anómalo a un personaje-testigo, Ricote, quien indica con toda objetividad y realismo que las ínsulas se sitúan en el mar y no en tierra firme. Sancho no se plantea el hecho geográfico y le parece normal que Barataria se encuentre a sólo dos leguas de donde habla con Ricote.

La forma cultista *ínsula* se utilizaba en las novelas de caballerías para designar ciertos espacios del mundo maravilloso que carecen de correlato en la geografía real, pero que se sitúan siempre en medio del mar. A partir de las islas que aparecen ya en los *romans* franceses[22], proliferan las Ínsulas en los libros caballerescos españoles desde el segundo libro de Amadís, donde se describe la Ínsula Firme como espacio de la maravilla y como base de operaciones del héroe.

Este latinismo usado en lugar de *isla* constituye lo que Parsons llama una entidad nativa del universo maravilloso, que no tiene por qué corresponder a un referente real; de hecho, la Ínsula Firme de Amadís constituye un espacio ficcional

---

[22]La denominación más frecuente en los textos franceses e italianos es la de Ille Fort, para designar el dominio insular del Rey Belnain, del Rey Oriant o de Elías, por ejemplo en *Le Chevalier au Cygne*, escrito por Godefroy de Bouillon hacia el año 1200 (Moisan, A. *Répertoire des noms propres de perssones et de lieux cités dans les Chansons de Geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées*, Paris:Droz y CNRS, 1986).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

paradisíaco al que terminará retirándose con Oriana para vivir *al mayor vicio y placer que nunca cavallero estuvo* (AdG IV:127). En sus abundantes descripciones se nos presenta como el espacio de los encantamientos, de la maravilla y de lo extraordinario (AdG II,44:362), pero con un matiz material muy pertinente para el hipertexto con alusiones a los palacios encantados, tesoros y comodidades que encierra (AdG II, 63 y IV, 83)[23]. Es esa la referncia maravillosa que tiene presente don Quijote y que adopta Sancho cuando, por propio interés, le interesa acogerse al sistema semiótico de su señor. Independientemente de su situación, la Ínsula Barataria es esa región fantástica, ese espacio maravilloso que puede situarse tanto en medio del mar o de los aires, de un desierto o del campo aragonés.

Altisidora requiere de amores a don Quijote, nuevo estímulo que dirige su imaginación hacia otro episodio típico de los relatos andantescos, la doncella del castillo que se enamora del caballero recién llegado. La descomunal batalla con los gatos es una burla cruel que el protagonista interpreta según su código aventuril, pensando que sus enemigos son los hechiceros y encantadores que le persiguen continuamente. *Déjenme mano a mano con este demonio, con este hechicero, con este encantador* (DQ II,46:385), exclama refiriéndose a uno de los felinos que le araña cruelmente el rostro. Con una notable carga de ironía y comicidad, el narrador explica la tal *batalla, que tan trabada tenía con aquel malandrín encantador...aquella canalla gatesca, encantadora y cencerruna* (DQ II,46:385 y 386).

Pero, en este contexto de engaños burlescos, un miembro del servicio de la casa ducal, Doña Rodríguez, no finge una nueva aventura, sino que plantea a don Quijote un problema real en el universo ficcional básico de la novela, en la diégesis realista en la que ambos se encuentran. Esta dueña interpreta, como afirma Sánchez, seriamente la personalidad y la msión caballeresca del héroe ((1980 in 1989:214).

Ante una visión equívoca -Doña Rodríguez entrando en su habitación en camisón y con una vela encendida- don Quijote reacciona de acuerdo con su comportamiento perceptivo de la realidad característico imprecándola como si se tratase de ente del universo maravilloso, una bruja o un fantasma (DQ II,48:397). Pero la dueña es una persona del mundo realista que no trata de engañarle con un disfraz como sus colegas, sino que ha sido ella misma engañada por la parodia representada por ellos y, tomando como verdadera la personalidad caballeresca de don Quijote, se dirige a él pidiendo justicia y remedio a sus cuitas, tal como sabe que

---

[23] La Ínsula Firme es, para Avalle Arce, una aportación de Montalvo que no aparecería en la versión primitiva. El sintagma tendría su correlato en el sintagma Tierra Firme, muy frecuente a principios del XVI para designar las costas de América por oposición a las Antillas (1990:194 y ss.). Otras Islas que aparecen en el texto de Montalvo son: la Ínsula Triste, dominio del gigante Madarque (AdG III,65); Urganda la desconocida es presentada como Dueña de la Ínsula no Fallada (AdG III:68); la Ínsula del Diablo habitada por El Endriago (AdG III,73); la Profunda Ínsula, de la que es hecho rey Dragonís (AdG IV,124).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ocurría en los libros de caballerías. Una posibilidad más del complejo procedimiento ficcional que el escritor despliega en este incomparable texto de ficción narrativa, una de las muchas que experimenta incansablemente en la primera novela moderna.

La dueña expone un problema probable en el mundo realista, correlato de los que podrían plantearse en el mundo *actual* de la época y paralelo de los que se narraban en el *Quijote* de 1605: el protagonista debe desafiar al hijo de un labrador rico que ha burlado a la hija de Doña Rodríguez, para obligarle a contraer matrimonio. Como el caballero andante toma inmediatamente a su cargo el remedio de la doncella menesterosa (DQ II,52:434), la Duquesa aprovecha la ocasión para organizar una nueva estratagema ordenando que se trate a madre e hija como *señoras aventureras que venían a pedir justicia a su casa* (436). La estrategia ficcional adquiere aquí un nuevo matiz, al transformar los personajes del primer mundo a unas criadas de ese nivel ficcional realista en seres del universo caballeresco.

Concertado el desafío caballeresco, el narrador extradiegético insiste repetidamente en la estratagema del fingimiento, pues el lacayo Tosilos representa el papel del villano que debe ser vencido por don Quijote, siguiendo las puntuales instrucciones de los urdidores de la trama burlesca. Pero en esta ocasión el personaje del mundo realista que simula revestir una personalidad maravillosa se aparta del programa paródico trazado por sus señores y se enamora realmente de la hija de Doña Rodríguez, declarándose vencido y dispuesto a contraer matrimonio con la deshorada doncella. Los mundos ficcionales -actualizados en la narración, evocados imaginariamente por un personaje o simulados por otros- se funden y se confunden en este episodio en el que la ficción fingida se integra sin solución de continuidad en la ficción realista que constituye la diégesis.

Al dejar la casa de los Duques, caballero y escudero toman el camino de Barcelona, donde se cruzan de nuevo con un personaje de su mundo, el bachiller Carrasco, que ha adoptado fingidamente la personalidad de un héroe caballeresco, el Caballero de la Blanca Luna, para engañar, vencer y convencer a don Quijote de su locura ficcional.

Ya en los comienzos de esta Segunda Parte, el bachiller , amigo y vecino del protagonista, toma la apariencia de un ser del universo maravilloso de los caballeros andantes revistiéndose del nombre y personalidad del Caballero de los Espejos o del Bosque, desafiando al Caballero de la Triste Figura, quien no duda en entablar combate con uno de sus congéneres, auténtico y empíricamente real en la diégesis pues lo tiene delante, para hacerle confesar que Dulcinea del Toboso aventaja sobradamente en hermosura a Casildea de Vandalia. Hasta tal punto don Quijote cree en la verdad y validez de la referencia al mundo de las caballerías, tan eficazmente desencadenada por el engaño del bachiller, que, aun viendo ante sí su rostro, declara contra toda evidencia cognoscitiva: *como yo confieso y creo que vos, aunque pareceis el bachiller Sansón Carrasco, no lo sois* (DQ II,15:145), profesión de fe que contradice el proceder gnoseológico racional.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Pero la metaparodia más efectista y espectacular se va a producir tras el encuentro de los conocedores y lectores de la Primera Parte, el Bachiller Carrasco y los principales instigadores de la ficción fingida que desencadena inmediatamente las crisis imaginativas del protagonista, los Duques. A su castillo son conducidos don Quijote y Sancho, donde asisten a una escena de lo más impresionante: el túmulo funerario de Altisidora, víctima de la muy literaria desesperación sentimental que le produjo su amor no correspondido por nuestro nuevo caballero andante, ceremonia fúnebre que se desarrolla en presencia nada menos que de los poderes regios de los Infiernos, Radamanto y Minos.

La instancia narratorial extradiegética desliza un comentario metaficcional muy significativo, poniendo de manifiesto la perfección verosímil del catafalco y de todo el aparato escénico que lo rodea -*tan bien hechos que de la verdad a ellos había poca diferencia* (DQ II,70:565)-, indicación que sugiere una verosimilitud propia del universo maravilloso y mitológico, aquí considerado como un universo existente y real, fuera de la imaginación del protagonista.

Se finge la resurrección de Altisidora, fenómeno asombroso aun dentro de la lógica maravillosa del universo parodiado al que acaba de darse una caución de realidad; el milagro es relatado en un contexto de gran comicidad, pues la doncella resucita gracias a la humillante ceremonia de tortura a la que es sometido Sancho.

Como quiera que don Quijote mantiene su actitud desdeñosa, una despechada Altisidora revela la clave fingida del episodio -*todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido* (DQ II,70:567)- y también Sancho lo confirma con agudeza y humor reconociendo que se trata de una ficción puramente literaria: *Eso creo yo muy bien; que esto de morirse los enamorados es cosa de risa, bien lo pueden decir ellos; pero hacer, créalo Judas* (DQ II,70:567). La muerte por amor y la resurrección pueden ser narradas en las ficciones sentimentales o caballerescas o representadas fingidamente, pero son inadmisibles en la realidad ficcional en la que existe Sancho, a pesar de la tremenda presión reficcionalizadora a la que es sometido el prosaico escudero en el Palacio de los Duques.

Altisidora abandona explícitamente el sistema semiótico de las ficciones maravillosas que ha estado fingiendo, echa en cara al héroe el engaño burlesco del que ha sido víctima y lo describe tal como lo ve objetivamente en el mundo que ambos habitan -*ya no su triste figura, sino su fea y abominable catadura* (DQ II,70:569)-, pero don Quijote no acaba de convencerse de todo ello.

Ante la evidencia de haber presenciado físicamente tantas escenas del mundo maravilloso al que él hace referencia continua y naturalmente, la crueldad de la rectificación apenas le afecta y aun duda de si lo que ha presenciado es real o no, como apunta un narrador omnisciente -*aunque con algún escrúpulo se persuadía a que la enamorada doncella fuese murta de veras* (DQ II,71:569-570)- que plasma en su relato el debate interior del protagonista nada menos que sobre la muerte por amor por él causada.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

5.5. LA FICCIÓN FALSA.

Donde parece complicarse extraordinariamente la estructura ficcional de la novela de 1615 es en los quince últimos capítulos, donde se produce un fenómeno absolutamente nuevo y original: si en la Segunda Parte se hace referencia explícita al universo construido en la Primera, aparece aquí un nuevo intertexto referencialmente pertinente, el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha,* que pretende ser otra Segunda Parte, continuación de la Primera de Cervantes pero escrita por otro autor, un tal Alonso Fernández de Avellaneda, vecino de Tordesillas.

Si aprovecharse del éxito de una obra literaria y darle una continuación apropiándose del mundo diseñado y de los seres que lo habitan no es un fenómeno nuevo, sino frecuentísimo en el Medioevo y en el contexto de nuestros siglos áureos -*La Celestina*, por ejemplo, encontró innumerables continuadores, como la mayor parte de las novelas de caballerías, pastoriles y picarescas[24]-, lo que es absolutamente original y sorprendente son las relaciones que el narrador establece entre la continuación auténtica, la de Cervantes, y la falsa, la de Avellaneda.

Pavel pone de manfiesto la gran trascendencia, para el estudio ontológico de la ficcionalidad y de la autorreferencialidad, del procedimiento innovador utilizado por Cervantes al referirse a este aparente plagio (1988:84). Don Quijote recibe la noticia sobre la existencia de esta Segunda Parte apócrifa a través de dos personajes de su mundo, don Jerónimo y don Juan, que le muestran el tal libro, objeto real del mundo histórico en tanto que fue realmente impreso, en Tarragona o en Barcelona, en 1614, y objeto del mundo ficcional realista de la Segunda Parte, donde nos es mostrada la obra saliendo de las prensas barcelonesas. De forma poco clara, McCanles expone la complicación que encierran las Segundas Partes del *Quijote:* el mundo básico (heterocosmos) contiene un mundo ficcional (segundo mundo) en el que se encuentra el mundo de la Primera Parte con su propio segundo mundo y una versión falsa de sí mismo, el *Quijote* de Avellaneda, con su mundo ficcional propio (1976: 284).

El fenómeno es complejo y exige un análisis detenido: el primer problema lo plantea el estatuto de Avellaneda, que no hemos de considerar en el mundo ficcional

---

[24] El propio autor plagiario se justifica en el Prólogo en este sentido -*sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el prosseguir una historia diferentes sujetos*- citando, entre otras, las *Arcadias* de diferentes autores y, más adelante, tantas *Celestinas* (DQAv. Prol. , 10 y 14). No cita Avellaneda los inumerables *Amadises* ni los casos de la picaresca, los más parecidos al suyo como afirma Riquer: la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, de 1620, o *la segunda parte apócrifa del Guzmán de Alfarache, de Juan Martí, publicada bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, que constituye el precedente más similar y más inmediato del falso Quijote* (Riquer, M. de Ed. 1972:33).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

realista como autor empírico, sino como un autor ficticio con la misma entidad existencial y diegética que Cide Hamete Benengeli o que Alquife, pues todos ellos narran la historia de seres pertenecientes al universo ficcional básico de la novela, el mundo de los *verdaderos* y de los falsos don Quijote y Sancho. No hemos de olvidar, por otra parte, que el nombre de Avellaneda es un seudónimo -una máscara autorial, por tanto- y que el narrador cervantino le llama *historiador moderno*, autor de una historia falsa y mentirosa (DQ II,59:490 y 507), sintagma idéntico al que se utiliza para designar al historiador arábigo, en ocasiones acusado también de mentiroso y, por tanto, de poco fiable (DQ I,9:144 y II,3:59) y con el que el propio Avellaneda designa al autor-editor ficticio, el sabio Alisolán, *historiador no menos moderno que verdadero* (DQAv I,1:19), cruelmente parodiado por el narrador cervantino.

Hannoosh sugiere precisamente que la versión apócrifa de la Segunda Parte tiene la misma validez ficcional que la versión ficticiamente atribuida a Cide Hamete: por una parte, al final del *Quijote* de 1605, el narrador extradiegético abre la posibilidad de que se escriban futuras aventuras a partir de una esperada *tercera salida* del protagonista (DQ I, 52:608); además, cuando al final de su vida el protagonista reniega de su insensato comportamiento anterior, desacreditaría al mismo tiempo tanto el relato auténtico atribuído a Cide Hamete como el relato apócrifo de Avellaneda como cualquier otra versión que pudiera escribirse en el futuro (Hannoosh 1989:123-124). Lo que parece claro es que Benengeli y Avellaneda -y el historiador que él incluye en su diégesis, Alquife- tienen idéntico estatuto de autores ficticios, máscaras tras las cuales se esconde el narrador en el texto y dos autores reales en el mundo empírico, uno genial y trascendental para la historia de la literatura, el otro falsario y menos dotado, cuyo seudónimo ha sido retenido por la historia a expensas del primero.

Contrariamente a la opinión de Canavaggio (1986:312), los universos en que se mueven los protagonistas auténticos y falsos son uno y el mismo; al redactar su continuación, el narrador de la versión apócrifa imita la configuración del universo realista de la primera parte y, para esa tarea, como afirma Riquer, *le vienen impuestos los personajes principales de la ficción, la raíz de ésta (la locura caballeresca)* y su misma técnica narrativa (1972:88). La novela apócrifa se inicia hablando de la tercera salida de don Quijote para ir a unas justas que se iban a hacer en la ciudad de Zaragoza (DQAv I,1:19), en perfecta consonancia con el final de la Primera Parte, en la que el narrador extradiegético, en el capítulo 52, nos da noticia de que don Quijote, *la tercera vez que salió de su casa, fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad hicieron* (DQ I,52:604). No sólo Zaragoza es una ciudad del mundo ficcional realista que representa la España real de la época, al igual que Miguelturra o Barcelona, sino que esa misma ciudad se ha citado en la Primera Parte, en la que ha sido diseñado y descrito ese mundo ficcional que constituye la diégesis.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Hay en esta Segunda Parte falsa una elección específica de los ámbitos del mundo realista en los que se desarrollan las aventuras del Caballero Desamorado: frente a los espacios rurales y campestres donde tienen lugar la mayor parte de las aventuras de la Primera Parte -los prados, ventas, sierras y bosques que circundan el camino-, en la imitación de Avellaneda predominan los espacios urbanos, especialmente las grandes ciudades como Zaragoza, Madrid y Toledo o las poblaciones medias como Alcalá o Sigüenza (cfr. Riquer 1972:93).

El encuentro de personajes de ambos mundos, original e imitado, en la Segunda Parte de Cervantes confirma este punto de vista, pues unos y otros se dan cita en la versión auténtica del universo básico de la novela configurado por el narrador extradiegético cervantino, dando lugar a otra innovación ficcional al integrarse en él los seres creados por su imitador. El hecho de que estos personajes apócrifos se integren en la base referencial de los dos volúmenes firmados por Cervantes viene además corroborado por la presencia, en el capítulo 72, de Álvaro de Tarfe, ente del relato espurio que, como afirma Lázaro Carreter, *pasa al verdadero Quijote -a la realidad-* con la función de denunciar fehacientemente la impostura en que lo implicaron (1985:123).

Existen, por supuesto, diferencias entre las dos intrigas que se desarrollan en las dos versiones -auténtica y plagiada- del mismo mundo ficcional, y por eso existen dos novelas diferentes de dos autores empíricos diferentes. La distinción se establece fundamentalmente en los aspectos espacial y argumental: mientras que el héroe de Avellaneda se dirige a Zaragoza, de acuerdo con el proyecto inicial del relato auténtico, el héroe cervantino toma el camino de Barcelona, modificación del plan de viaje mediante la cual trata de poner de manifiesto Cervantes la falsedad de la imitación. De acuerdo con la teoría estética expuesta a lo largo de la obra para fundamentar el realismo narrativo, don Quijote considera el falso Segundo Tomo como una historia ficticia pero inverosímil y, en consecuencia, defectuosa, pues las verdaderas historias deben reproducir la verdad o asemejarse a ella y *tanto son mejores cuanto son más verdaderas* (DQ II,62:521).

El relato de Avellaneda constituiría una ficción falsa porque no narra las verdaderas aventuras vividas por don Quijote habiendo evocado su nombre en el título; esa utilización del nombre del héroe cervantino es un subterfugio y una maniobra para aprovechar el éxito de la Primera Parte; al existir una verdadera Segunda Parte, la de Avellaneda se revela como falsa y contiene una historia diferente, no la de don Quijote, quien certifica personalmente el engaño, *no soy aquel de quien esa historia trata* (DQ II,70:567). Lo más interesante de este curioso fenómeno intertextual es la influencia del Segundo Tomo en el desarrollo de la intriga de la Segunda Parte pues el narrador de ésta modifica el itinerario del protagonista en función del primero: en lugar de dirigirse a Zaragoza toma el camino de Barcelona.

Los personajes son los mismos y el mecanismo de progresión de la intriga, la sucesión de aventuras caballerescas, es muy parecido al de la Primera Parte, a cuyos

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

episodios hay referencias explícitas: en casa de Mossen Valentín, Sancho cuenta *todo lo que con él avía passado el otro año, y los amores de Dulcinea del Toboso... Pero rieron mucho con lo de los galeotes y penitencia de Sierra Morena y encerramiento de la jaula...* (DQAv I,7:145-146), asegurando de este modo la continuidad entre los dos mundos, el de la Primera Parte y el de la Segunda de Avellaneda.

Como corresponde a un texto narrativo apócrifo y simulado, los personajes que en él aparecen son seres ficcionales también falsos y apócrifos frente a los auténticos protagonistas de la diégesis original, tal como se desprende de las declaraciones de uno de sus congéneres: *Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha : no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores* (DQ II,61:507).

Si se trata de un procedimiento más para producir la ilusión refrencial realista, el efecto de existencia efectiva que produce la persona de don Quijote, lo cierto es que, tanto el real como su imitación, ambos tienen la misma entidad ontológica y ambos tienen la misma existencia ficcional. Con esa sorprendente autoconsciencia de los avanzadísimos procedimientos ficcionales y narrativos que explota, Cervantes hace reflexionar a sus personajes sobre el tema: don Jerónimo dice conocer el comportamiento y la fisonomía del Sancho fingido, al que compara con el Sancho que tiene delante, el cual declara indignado que los protagonistas de la historia espuria *deben ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros* (DQ II,59:490); al reafirmar la autenticidad de su propia personalidad ficcional, Sancho reconoce implícitamente la existencia ficcional de los otros.

El héroe de Avellaneda, el falso don Quijote, es falso en relación al mundo ficcional realista en el que se sitúa el verdadero, real en ese mundo, y su falsedad quedaría demostrada al comparar los hechos narrados en su historia, realmente sucedidos en la ficción, con los hechos narrados en el relato apócrifo (Pavel 1988:84). De Riley a Canavaggio, el cervantismo ha insistido en la falsedad e irrealidad del mundo y de los seres del pseudoquijote tordesillesco a los que no sólo se niega la existencia real sino incluso la ficcional: sus personalidades son tan frágiles en la trama narrativa que, para Riley, no constituyen más que meras apariencias.

Independientemente de la capacidad novelesca de la instancia que asume la narración del relato espurio para dotar a sus personajes de una personalidad actancial y funcional sólida, consistente y verosímil, se trata de seres que tienen una existencia ficcional, como los personajes de la novela de 1615 o como los entes que protagonizan las aventuras relatadas en las ficciones maravillosas de las caballerías.

También en este asunto desarrolla el autor la estrategia metaficcional que intensifica el efecto realista: en opinión de don Quijote, la historia de Avellaneda es falsa pues *yerra y se desvía de la verdad en lo más principal*, es decir, el imitador

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

relata y describe acciones y situaciones que no coinciden con las circunstancias y aventuras protagonizadas por don Quijote y Sancho, a los cuales el lector debe considerar como verdaderas y reales, como históricas. Incluso cita como ejemplo el caso del nombre de la mujer de Sancho, cuyo nombre real es Teresa Panza, y no Mari Gutiérrez, como se la llama en el texto espurio; de todos modos, Cervantes sí utiliza el nombre de Mari Gutiérrez para la esposa de Sancho (DQ I,7:128).

Alvaro Tarfe y el don Quijote imitado, *grandísimo amigo suyo* (DQ II,72:576), habitan el mismo universo ficcional de la novela de Avellaneda, y el primero de ellos se integra en la diégesis cervantina junto con sus protagonistas, unos y otros participan de la misma modalidad de existencia ficcional, compartiendo el mismo marco referencial, lo cual no constituye una contradicción de las exigencias de la lógica verosímil de la novela, como opina Riley. El narrador de la versión falsa no sólo imita los personajes, sino que imita también el mundo ficcional de referencia.

Existe una razón argumental de la presencia de Tarfe en el mundo de don Quijote, razón propiciada por el autor empírico que de este modo aprovecha la enojosa impostura autorial del escritor falsario para rendir homenaje a su héroe, autentificando su personalidad al mismo tiempo que certifica la falsedad del héroe apócrifo. Don Alvaro declara ante el alcalde del lugar que el personaje que tiene delante, don Quijote, no es el mismo que él conoce, del que se habla en el Segundo Tomo de Avellaneda; conoce, pues, a los dos personajes de ficción, cada uno perteneciente a una versión del mismo mundo ficcional, una auténtica y otra falsificada. Don Álvaro se admira de *ver dos Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones* (DQ II,27:580). Frente a la constante conducta referencial de don Quijote, el héroe de Avellaneda sufre repentinos ataques de demencia violenta -*accidentes en la fantasía*, según el texto- y frente al ingenio y cómico realismo de Sancho, su paralelo falso es bobo y carece de gracia, sucio y comilón (cfr. Riquer 1972:90-91).La estrategia metaficcional realista interviene aquí con toda su eficacia cuando los protagonistas declaran *cuan bien acordado había sido tomar su declaración ante la justicia, y tan auténticamente* (DQ II,72:580). Como se preocupa de dejar sentado Cervantes en el paratexto prologal de sus *Ocho Comedias*, cuando escribe que el verdadero don Quijote *no es el contenido en aquella historia, sino otro supuesto, que quiso ser él y no acertó a serlo*.

No hay, pues, diferenciación de mundos ficcionales ni violación de la lógica natural que rige el único mundo realista, el auténtico o su imitación, de referencia: cuando el don Quijote original revela su intención de ir a Barcelona para poner de manifiesto la falsedad de la novela apócrifa (DQ II,72:578), se refiere a un único mundo, correlato del mundo real, en el que se sitúan las mismas Barcelona o Zaragoza, ciudad que confiesa no haber visitado nunca, y nada impide que el falso don Quijote haya participado realmente en su historia en las Justas de la capital aragonesa.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Alvaro Tarfe conoce bien a los personajes impostores que habitan el mundo de su novela de origen y por eso es capaz de comparar sus rasgos fisonómicos y psicológicos con los de los que reconoce como verdaderos don Quijote y Sancho. Trátese de una suplantación de la personalidad de éstos, llevada a cabo por otros seres de ficción como en los fingimientos analizados en el parágrafo anterior, trátese de personajes que coinciden en sus nombres con los auténticos, siempre se tratará de seres de ficción.

5.6. NATURALEZA EXISTENCIAL DE LOS SERES FICCIONALES: DE DON QUIJOTE A DULCINEA.

Desde una perspectiva ontológica, uno de los problemas centrales que se plantea la Teoría de la ficción es el de la existencia de los mundos y de los seres ficcionales. Aunque el sentido mismo de ficción implica un cierto tipo de existencia, no real pero si ideal, virtual, mental... en el seno de la Filosofía analítica, desde Russell, se ha negado cualquier tipo de existencia a la ficción. Margolis (1983:168) es tajante al afirmar que los entes ficcionales son, en tanto que ficcionales, esencialmente incapaces de existir, puesto que son pura y simplemente imaginarios: imaginamos que existen, pero en realidad no existen (1983:168)[25]. Como ya hemos dicho, los mundos ficcionales son mundos intrínseca y existencialmente vinculados a los textos que los representan los cuales, de este modo, les dan una cierta existencia.

Tanto en su dimensión de texto ficcional como de los mundos que crea, el *Quijote* contiene una profunda reflexión sobre el problema de la existencia ficcional, basada fundamentalmente en la confrontación entre los personajes de la base ficcional realista y los seres maravillosos que evolucionan en el universo caballeresco imaginado por un protagonista imaginario: los niveles de ficción dan lugar a aparentes niveles de existencia dentro de la propia obra de ficción[26]. Es en este aspecto en el que podemos entender la trascendencia del *Quijote* para la teoría de la ficción en general y de la novela en particular, como ha puesto de relieve José María Pozuelo (1993:26-27).

---

[25] "*The characters are created as the story is created -as paitings and dances are created; but fictional entities are, qua fictional, essentially incapable of existing- in the straight forward sense that a fictional world is a world we only imagine to exist, though of course imagining such a world or reading or speaking about it is an actual activity that humans engage in*" (Margolis.1983:168).

[26] Nuestra tipología de mundos ficcionales: maravilloso, realista, fantástico e híbrido no significa una gradación de ficcionalidad, sino una descripción lógica de mundos que tienen idéntica naturaleza ficcional.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Se trata de la estrategia de ilusión referencial mimética, explotada por el narrador extradiegético: los seres de la ficción realista discuten ampliamente entre sí sobre la existencia de los seres pertenecientes al mundo ficcional maravilloso de las caballerías, mundo cuya presencia en la misma novela no es efectiva, sino un producto de la evocación imaginaria de don Quijote. Este mecanismo se revela de gran eficacia, y el lector deduce la realidad existencial de los personajes del primer mundo y la irrealidad ficticia del mundo imaginado y de los seres que lo habitan -endriagos, damas o enanos- ajenos a la lógica de aquel.

Don Quijote llega incluso a dar una prueba histórica de la existencia de sus héroes predilectos reconstruyendo la genealogía de la Orden de Caballería desde los Anales de Inglaterra que contienen la historia de los Reyes de Bretaña y del Rey Arturo (la *Historia Regum Britanniae*), fundador de la Orden de los Caballeros de la Tabla Redonda que se extiende por el mundo, hasta llegar a Amadís de Gaula y toda su descendencia, con todos sus hijos y nietos, hasta la quinta generación (DQ I,13:169 y ss.).

Son los amigos y parientes que tratan de curar al hidalgo manchego de su locura andantesca los que ponen en duda la existencia de esos héroes librescos. Es el caso del cura que, al negarla, reafirma su propia existencia real y verdadera y la de los personajes de su propio mundo, cuando declara que no puede persuadirse que los caballeros andantes evocados por su feligrés demente *hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira* (DQ II,1:50). El procedimiento es eficacísimo, de un rigor teórico digno de los más destacados teóricos de la ficción y de un efecto que supera a los más audaces experimentadores de la ficción postmodernista: al calificar de ficciones las historias contenidas en los libros de caballerías y sus protagonistas, deja sentado y reafirmado el carácter real y verdadero de su diégesis.

Otro habitante del universo realista expone la misma actitud crítica respecto a la probabilidad existencial de los caballeros andantes, *dudo que haya habido, ni que los hay ahora*, confiesa don Lorenzo a don Quijote, quien replica muy atinadamente reconociendo que *la mayor parte de la gente del mundo* -los seres de su mundo que parece así el mundo actual real- *está de parecer de que no ha habido en él caballeros andantes*. Tanto aquí como en otras ocasiones, el protagonista afirma la existencia de los seres caballerescos en un pasado histórico más o menos lejano del mundo actual en el que él trata de resucitar la Orden de Caballería Andante. El argumento esencial que utiliza para demostrar su existencia remota es la necesidad y utilidad: *cuán provechosos y cuán necesarios fueron al mundo los caballeros andantes en los pasados siglos, y cuán útiles fuera en el presente si se usara* (DQ II,18:172).

El clérigo de la casa de los Duques es otro personaje del mundo básico de referencia que se encarga de negar con rotundidad y hasta con crudeza la posibilidad, tanto remota como próxima en el tiempo, de la existencia de los seres que habitan los mundos ficcionales maravillosos creados por los autores de libros de

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

caballerías. Lector de la Primera Parte de la novela, este clérigo inflige de este modo un severo correctivo ficcional al protagonista, poniendo en evidencia su error referencial: *¿Quién os ha encajado en el celebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendeis malandrines? Andad enhorabuena, y en tal se os diga... ¿En dónde, nora tal, habéis vos hallado que hubo ni hay ahora caballeros andantes? ¿Dónde hay gigantes en España, o malandrines en la Mancha, ni Dulcineas encantadas, ni toda la caterva de las simplicidades que de vos se cuentan?* (DQ II,32:282). El mecanismo especular y metaficcional que aquí se plantea revela la extraordinaria capacidad creativa y teórica que el novelista delega en el enunciador responsable de toda la diégesis: un ser de ficción que habita el mundo ficcional realista evoca una obra de ficción anterior -entidad perteneciente al mundo real- para negar la existencia real de los seres que habitan otros mundos ficcionales, pertenecientes a textos de ficción también reales en el mundo actual. Si el procedimiento es eficacísimo para producir la ilusión de realidad, todavía lo es más cuando se citan designadores rígidos referentes a la geografía y a la toponimia real para demostrar que esos lugares nunca han sido habitados por seres exclusivos de la parafernalia caballeresca.

Pero la reflexión sobre la naturaleza de los seres ficcionales va más allá puesto que don Quijote no se queda corto en su respuesta y se aferra a la referencia al mundo ficcional regido por una lógica maravillosa, no realista, en el que existen gigantes y dragones y en el que a él le corresponde la misión de vencerlos: *Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos* (DQ II,32:283). No sólo no se plantea rectificar su particular sistema referencial sino que vuelve el argumento a su favor y llega a afirmar que es el clérigo el que está en un error al *pensar y decir que no ha habido ni los hay caballeros andantes en el mundo* (DQ II,32:282). La guinda de toda la argumentación y contraargumentación sobre la existencia de los seres que habitan los universos ficcionales no realistas la pone, como siempre, el portavoz de la conciencia realista en la novela, Sancho, dando una explicación muy convincente de la actitud del clérigo: ha negado la existencia de los caballeros andantes porque jamás los ha visto e ignora, por tanto, todo lo referente a ellos (DQ II,32:283-284).

Poner en duda y negar la existencia de los seres que habitan los mundos ficcionales caballerescos produce en el receptor la impresión de realidad y efectividad de los seres que dudan, niegan e imaginan y del mundo en el que se sitúan. Tanto unos como otros, seres realistas o maravillosos, son imaginarios y ambos tienen un mismo modo de existencia, la existencia conceptual.

El problema de la existencia de los mundos ficcionales puede resolverse desde la perspectiva referencialista de la Filosofía analítica, tal como hace Searle al enunciar su solución en forma axiomática: *cualquier cosa a la que se hace referencia tiene que existir* (1969:86), axioma negado desde posiciones antisemióticas y antimetafísicas que niegan a la ficción cualquier posibilidad de realidad y cualquier forma de existencia. Así, por ejemplo, para Margolis, los

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

mundos ficcionales no existen sino que imaginamos que existen, cuando precisamente existen porque los imaginamos. El error de Margolis estriba en separar el acto de crear y representar ese mundo del acto de referirse a él (1983:169), actos que son simultáneos puesto que, como hemos sostenido, los relatos de ficción construyen y representan su mundo de referencia a la vez que se refieren a él. El enunciador ficcional -narrador- crea un universo de ficción dándole una existencia gracias a la cual puede referirse efectivamente a él y sus aserciones serán auténticas en el seno de ese universo al que se refiere.Como sugiere Mignolo (1981:115-117), los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador (y de los receptores) y éste puede referirse a ellos auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción.

Con buena parte de los teóricos de la ficción -Howell, Dolezel, Eco, Pozuelo- es necesario insistir en la dependencia que los mundos ficcionales -a diferencia de los mundos lógicos- guardan respecto a los textos que los materializan, y en este sentido Dolezel deja claro que se trata de construcciones de la actividad textual, y sólo en tal sentido adquieren su existencia ficcional. Es la propia narración la que produce la ficción en el sentido preciso que tiene el término narrar: acto de producir ficciones narrativas[27]. Como afirma Dolezel, un mundo posible o estado de cosas no actualizado se convierte en existente narrativo al encontrar su realización en un acto lingüístico y literario emitido con éxito (1989:237), generando un relato de ficción.

Desde un punto de vista ontológico, a los seres, objetos y mundos ficcionales se les puede atribuir la existencia como predicado de segundo nivel, puesto que tienen una existencia conceptual: existen en la ficción, en cuyo seno se les ha de reconocer una cierta existencia. A partir de la distinción fregeana entre existencia como predicado de primer nivel, la actualidad metafísica propia de los entes que llamamos reales, y existencia como predicado de segundo nivel, propia de los conceptos y de las *realidades* conceptuales, puede resolverse el problema ontológico-existencial de los mundos ficcionales y de los seres y objetos que los amueblan.

Frente a la posición de Russell al negar cualquier estatuto ontológico a la ficción y a los objetos ficcionales que serían inexistentes, puesto que la existencia sería un predicado sólo aplicable a los universos y entes reales, el segundo sentido de existencia de Frege puede predicarse de los mundos de ficción, construcciones imaginarias que carecen de existencia metafísica -de actualidad real-, pero gozan de una existencia verbal y mental: tienen un cierto tipo de realidad sustantiva, existen, y por eso podemos referirnos efectivamente a ellos.

Parsons piensa que los entes de ficción existen y son tales cuando tienen una o varias propiedades nucleares que caracterizan y definen sus personalidades

---

[27]Genette (1991) sostiene que el factor fundamental de la ficcionalidad estriba en el mecanismo de enunciación: en esta clase de textos, el enunciador es ficcional al igual que el propio acto de narrar.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ficcionales (1980:55). Es evidente que el lector de las ficciones narrativas, por ejemplo, puede asignar inmediata y naturalemente una serie de propiedades y rasgos definitorios a los entes que habitan el universo de ficción diseñado en una novela, y de hecho las novelas generalmente consideradas de mayor valor son aquellas que perfilan con mayor complejidad y acierto la personalidad de sus personajes. El conjunto de rasgos físicos y psíquicos que contiene la novela de Cervantes diseña con gran precisión las personalidades complementarias de los protagonistas: don Quijote es flaco y alto, Sancho gordo y bajo; la locura y el ingenio enfermizo del primero contrasta con el sentido común y la simplicidad del segundo... Estamos ante personajes sobre los que el lector termina sabiendo muchas cosas -sus costumbres y caracteres, manías y peculiaridades, cómo se viste y lo que comen, andanzas, amistades y parentescos- en todo caso, más de lo que sabe sobre la mayor parte de los seres reales. De ahí que los receptores puedan hacerse una idea de esos seres y del mundo en el que habitan y existen, de modo que los conciben como existentes, al menos imaginariamente. Yo sé muchas más cosas de don Quijote que de Bill Clinton, aunque éste sea un ser real y el héroe novelesco un ser de ficción.

Para demostrar al cura la existencia de Amadís, don Quijote hace su descripción física y psicológica, precedida de una coletilla introductoria dirigida a reforzar la vericidad del retrato: *la cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula* (DQ II,1:50). Con idéntica intención cita los rasgos más sobresalientes de la personalidad de sus admirados caballeros: la honestidad y valentía de Amadís, la discreción de Palmerín de Inglaterra, la docilidad de Tirante, la galantería de Lisuarte, la intrepidez de Perión de Gaula, la sinceridad de Esplandián... (DQ II,1:48-49).

Pero Parsons, y con él buena parte de los teóricos de la ficción como Dolezel, reconoce que una de las especificidades de los entes de ficción es su carácter incompleto, es decir, de acuerdo con su concepción meignonniana (1975) de los entes ficcionales, de éstos se nos dan sólo algunas propiedades, pero no todas. No podemos conocerlos integralmente, puesto que están caracterizados por la limitación lógica que los teóricos de la ficción llaman *incompletitud* (Dolezel 1989).

Margolis niega ese carácter incompleto puesto que, en su opinión, no se nos dan todas las propiedades simplemente porque no las necesitamos, y porque el propio lector puede aportarlas a partir de su conocimiento de otros seres reales o ficcionales (1983:166). Efectivamente, los individuos que pueblan un universo ficcional realista, por ejemplo, son concebidos a partir de individuos que pudieran ser su correlato en el mundo real, por tanto no es necesario reconstruirlos propiedad por propiedad ni especificarlas una a una, como reconocen tanto Eco (1981:182) como Kripke (1980:77). Además, la propia economía textual implica que un texto novelesco, por muy extenso y descriptivo que sea, como ciertas novelas de Balzac, no puede contener ni todas las informaciones ni todos los rasgos de los seres y objetos que lo llenan. Tanto Parsons como Dolezel reconocen la necesidad de la no especificación de todas las propiedades de los entes de ficción, necesariamente

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

incompletos, ya que esos vacíos son constituyente esencial de la estructura semántica de la ficción (1980:56) e intervienen como tal en su recepción.

Hemos de tener en cuenta, además, que este carácter incompleto de los seres ficcionales no pertenece a su constitución ontológica de seres ficcionales ni a su estructura lógica, sino que responde a un criterio cognitivo: los lectores no podemos conocer ciertos detalles y facetas sobre personajes, puesto que no se especifican en los textos y en los mundos en que habitan, pero lo mismo nos ocurre con los seres reales y empíricos: yo no sé si Emma Bovary tiene un lunar en la espalda, pero desgraciadamente tampoco puedo contemplar la magnífica espalda de Cindy Crawford para descubrir en ella un lunar.

Componente de la convención de ficcionalidad entre emisor y receptor, narrador y narratario, es el aporte de los elementos no especificados, los cuales son aportados por el conocimiento del mundo real y de otros mundos ficcionales, su competencia cultural, sus gustos, su propia imaginación, etc. Es esta la lectura cooperativa en el texto de ficción de la que ha hablado repetidamente Eco.

Desde el primer capítulo de la novela cervantina, la instancia narratorial extradiegética nos da una descripción bastante completa de don Quijote: *Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza* (DQ I,1:71). Por muy completo que sea este esbozo descriptivo desarrollado a lo largo de todo el relato, nunca se nos dirá todo del personaje. Sabemos su edad y su tipo físico, pero no se nos dice si era propenso a los dolores de garganta; también se nos informa de su afición a la caza y a la lectura de libros de caballería, pero no se nos especifica si gustaba de la pesca o si tenía costumbre de leer obras piadosas, actividades ambas muy probables en un hombre de su posición en la época, y ello no merma en absoluto su existencia imaginativa y conceptual.

De todos modos, tampoco sabemos todo de la mayor parte de nuestros amigos y colegas del mundo real, y no son por ello menos reales. Y puedo referirme con más propiedad y con más seguridad a la personalidad de don Quijote que a la de Antonio Banderas y, por desgracia, sé muchas más cosas de Ana Ozores que de Naomí Campbel. En conclusión, creo que debemos renunciar al carácter incompleto de los seres ficcionales como una de sus característica definitorias.

Las propiedades no especificadas podemos tomarlas de nuestra experiencia cotidiana del mundo real en el que vivimos, y así concebimos a don Quijote de acuerdo con nuestra idea de un hombre de cincuenta años que vive en un medio rural; otras provendrán de nuestra experiencia de lectores de literatura de la época y así debemos utilizar las figuras literarias del caballero andante con el que se identifica o la del hidalgo pobre, tipo literario tan explotada en los siglos áureos. Los lectores actuales pondremos en juego, además, nuestra experiencia de espectadores de versiones cinematográficas o de visitantes de museos y de tiendas de antigüedades para poder concebir el vestuario del protagonista y la ridícula armadura que recompone para salir en busca de aventuras.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

También los seres que habitan los universos ficcionales maravillosos son existentes e incompletos cognoscitivamente, y su existencia conceptual, de segundo nivel, no impide su conocimiento y reconocimiento como existentes. Las ninfas o las sirenas, los vestiglos y los gigantes, no se corresponden con seres existentes en el mundo real actual, pero pueden ser completados y reconstruidos por un receptor con una competencia literaria media a partir del mundo real y de otros mundos textuales mitológicos, narrativos y científicos (libros de zoología, bestiarios...). Las ninfas y las sirenas son seres mitológicos cuya configuración encuentra su correlato en bellísimas doncellas reales con atributos maravillosos y partes del cuerpo procedentes de otras especies como peces, plantas, flores...; los gigantes corresponden a hombres del mundo real de proporciones desmesuradas, y los endriagos pueden reconstituirse perceptivamente a partir de otros animales existentes en el presente (anfibios y reptiles) o en el pasado (dinosaurios), dotándolos de propiedades imprevisibles en el mundo realista como la posibilidad de volar o de escupir fuego y humo.

Precisamente sobre la existencia de gigantes da don Quijote argumentos no sólo muy razonables sino también científicos: uno de naturaleza escriturística, la narración bíblica del gigante Goliat, prueba definitiva de su existencia, si tenemos en cuenta la fuerza argumental y la autoridad de las Escrituras Sagradas, y otro paleontológico, el descubrimiento de huesos de gran tamaño en la Isla de Sicilia (DQ II,1:50).

La negación repetida de la existencia de los caballeros andantes que el Caballero de El Verde Gabán califica de *fingidos* (DQ II,16:152) y el cura reduce a *compostura y ficción* (DQ I,32:397) forma parte de la estrategia dirigida a reafirmar la realidad de los seres que emiten esos juicios sobre la naturaleza ficcional de otros seres. El propio don Quijote, cuando recupera la razón antes de su muerte, confiesa el error en el que había caído al creer en la existencia de esos seres ficticios (DQ II,74:589), de modo que queda negada su condición de ser no ficticio. En realidad, unos y otros son igualmente ficcionales y ambos participan de la misma modalidad existencial.

Un caso particular de estatuto ficcional es Dulcinea, arquetipo de la dama por quien los caballeros andantes realizaban sus aventuras, de la que don Quijote está firme y platónicamente enamorado. Se trata de un ente de ficción doblemente imaginario, producto de la imaginación de un ser ficcional, que no existiría ni siquiera en el mundo de la ficción realista pero que don Quijote describe con precisión y puntualmente, aunque en un tono hipotético que deja entrever una naturaleza puramente literaria: *... su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas...* (DQ I,13:176).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Si esta descripción fuertemente idealizada resulta poco concreta y revela su naturaleza imaginativa y poética, el protagonista nos informa también sobre la identidad y filiación de su dama en el mundo realista básico, en el que se trata de una labradora llamada Aldonza Lorenzo, individuo dotado de propiedades muy distintas de las que cita su enamorado. Sancho se muestra sorprendido ante esta revelación de su amo según la cual Dulcinea del Toboso -*la que merece ser señora de todo el universo*- no es otra que la hija de Lorenzo Corchuelo (DQ I,25:311-312). Mediante esta estrategia se consigue que un ser caracterizado como procedente de los mundos ficcionales maravillosos de las caballerías encuentre un correlato, no en el mundo real sino en el mundo realista en el que se sitúa quien la imagina. Don Quijote se reafirma en su comportamiento mental, reconociendo la irrealidad de su dama: *Y así, bástame a mi pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco... y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo*. El estatuto ficcional de Dulcinea se complica así extraordinariamente: solo tiene existencia en el mundo realista como tosca labradora y no como dama caballeresca, puro producto de la imaginación de un ser ficcional que además la describe en una clave explícitamente imaginaria: *Yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad* (DQ I,25:314).

En el *Quijote* de 1615 se plantea el complejo fenómeno maravilloso del encantamiento de Dulcinea, por acción de algún maligno encantador según el protagonista, cuando sabemos que en la realidad del mundo básico se trata de una mera invención de Sancho. En efecto, cuando el caballero envía a su escudero al Toboso en busca de su dama, Sancho se ve obligado a inventar la mentira del encantamiento, explotando a su favor la monomanía cognoscitiva de su amo y el correlato realista que éste mencionaba en la Primera Parte de la novela: ... *no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea... quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de éstos que él dice que le quieren mal le habrá mudado la figura por hacerle mal y daño* (DQ II,10:107).

El mecanismo perceptivo y referencial de ambos personajes se invierte en esta ocasión: Sancho describe a Dulcinea como una criatura de ficción maravillosa, como una princesa bellísima, ricamente vestida y adornada. El narrador extradiegético aporta la información objetiva de lo que se ve en el mundo realista -*...y descubrieron cerca a las tres aldeanas* -, Sancho insiste en que vienen *resplandecientes como el mismo sol*, pero don Quijote lo contradice erigiéndose en fiel intérprete de la realidad cruda y cotidiana de su mundo: *Yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre tres borricos*. Como el escudero porfíe en mantener su fingida percepción, este don Quijote de la Segunda Parte recurre al expediente prodigioso del encantador que le persigue -*...y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre* (DQ II,10:110)-, justificando

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

incluso desde un punto de vista físico la extraña transformación de sus habituales princesas en vulgares aldeanas.

Queda aquí clara la diferencia entre ficción y mentira: Sancho miente porque ve labradoras de acuerdo con la referencia normal a su universo realista y dice ver princesas, mientras que don Quijote ha visto princesas de acuerdo con la referencia habitual en él a los universos maravillosos de la caballeresca, aunque en esta ocasión ya está corrigiendo su comportamiento referencial incorrecto y ve efectivamente labradoras. El fenómeno del encantamiento, inventado mendazmente, complica aun más la cosa: la labradora no es percibida como princesa a causa del encantamiento, a consecuencia del cual don Quijote percibe y es consciente de percibir realmente una campesina, pero cree que es su dama bajo los efctos del hechizo. Sancho, por su parte, percibe realmente a la labradora, pero finge ver la princesa.

Dulcinea es, pues, un personaje puramente imaginario como los restantes seres del universo de las caballerías, y a él corresponde su descripción y sus propiedades, evocado por su señor, quien nos revela explícitamente ese carácter puramente imaginario y gratuito, poniendo en duda su existencia incluso ficcional.

La Duquesa, lectora de la Primera Parte de la novela, conoce el problema de la identidad de Dulcinea y en su diálogo con el enamorado caballero expone toda una teoría sobre los seres de la ficción fantástica, con una gran precisión terminológica. Para la Duquesa, Dulcinea es una *dama fantástica*, una pura creación de don Quijote que nunca la ha visto; éste rebate el argumento -la imposibilidad de percibir empíricamente un ente imaginario- con una evasiva poco convincente: ... *Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo* (DQ II,32:290). En cierto modo, el protagonista da la razón a su interlocutora, y queda claro que Dulcinea carece de existencia real en el mundo básico de la novela. De todos modos, vuelve a emplearse el mecanismo de la mentira dentro de la ficción para afirmar la existencia de un ser ficcional al prometer la Duquesa que en el futuro creerá y hará creer a todos los de su casa que Dulcinea del Toboso existe y vive. La dama de los amores caballeriles es descrita con sus atributos de tal, es hermosa y principal, aunque -en el colmo de la confusión de modalidades existenciales- se exponen ciertas dudas sobre su linaje, pues ha sido vista en forma de labradora (DQ II,32:292).

Efectivamente, produce vértigo la complejidad con la que se plantea aquí la confusión de modalidades discursivas y existenciales -mentira, fingimiento, ficción, realidad- cuando Sancho reconoce que el encantamiento ha sido una pura mentira suya, inventada para engañar a su amo. La Duquesa lleva el procedimiento a sus últimas consecuencias para la existencia ficcional, tratando de convencer al escudero de que Dulcinea existe *real y verdaderamente*, que es una labradora, que está efectivamente encantada y que el encantamiento es también real y auténtico y no invención suya (DQ II,33:301). Ante la insistencia de la Duquesa, Sancho concluye reafirmando la validez indiscutible de su percepción, basada en el sistema referencial

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ligado al universo realista en el que existe, y dudando de la existencia de un ser puramente imaginario como la Dulcinea descrita por su amo: *Verdad sea que lo que yo vi fue una labradora, y por labradora la tuve, y por tal labradora la juzgué; y si aquello era Dulcinea, no ha de estar de mi cuenta* (DQ II,33:302).

En conclusión, a los seres ficcionales y a los mundos en los que habitan -sean éstos realistas, maravillosos o fantásticos- les corresponde una existencia no factual, sino conceptual, de segundo nivel, independientemente de su carácter cognoscitivamente incompleto y del tipo de mundo ficcional que el texto cree y represente para referirse a él.

5.7. HACIA NUEVOS TIPOS DE FICCION: LA FICCION FANTÁSTICA

Caso aparte es la aventura de la Cueva de Montesinos en la que el sistema referencial de don Quijote se basa en un complejísimo entramado intertextual, que abarca desde los relatos de viajes infernales hasta las consabidas ficciones caballerescas, con elementos de sus versiones épico-romanceriles, y todo ello filtrado a través de un curioso código onírico, pues todo parece indicar que se trata de un sueño. En un trabajo penetrante y esclarecedor de buena parte de esas claves intertextuales, Aurora Egido sugería ya las *muchas implicaciones de teoría literaria* (1988:305) que encierra este episodio en el cual se sugieren, en nuestra opinión, nuevos tipos de ficcionalidad que no alcanzarán su expresión hasta tres siglos más tarde, la ficción fantástica y las ficciones híbridas (real-maravillosa y real-fantástica o neo-fantástica), mecanismos peculiares de la llamada ficción postmoderna.

En su interesante análisis intuitivo del episodio, Percas de Ponseti proponía una lectura literal como sueño-pesadilla, alucinación o pensamiento obsesivo, poniendo de relieve la diferencia que existe entre el carácter mágico de los episodios caballerescos y el carácter grotesco de éste (1968, 1987:142-147). Tanto por las informaciones del narrador -sale de la Cueva *como si de algún grave y profundo sueño despertara* (DQ II,22:210)- como por las palabras del mismo protagonista -*de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo* (DQ II,23:211)- resulta evidente que se trata del relato de una experiencia onírica.

Don Quijote establece la referencia textual en un nuevo contexto, el universo de los sueños, cuya materialización literaria podía encontrarse ya en la tradición alegórica de los sueños o visiones de viajes de ultratumba, bien implantada en nuestra literatura áurea, de Valdés a Quevedo. Como ha demostrado Egido, Cervantes somete estos textos a un proceso de desalegorización y de desmitificación, desmontando el entramado alegórico visionario y ridiculizando elementos mitológicos como las metamorfosis (1988:314-317), para diseñar un nuevo tipo de universo ficcional, cuya naturaleza se asemeja a los mundos ficcionales fantásticos y a los que hemos llamado híbridos, regidos por una lógica paradójica de contradicción.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Si el tema del sueño son sus habituales obsesiones caballerescas en las que se mezclan confusamente elementos temáticos y personajes procedentes de las materias de Bretaña y Francia con otros típicamente hispánicos, ingredientes mitológicos y otros originarios del mundo realista de la novela, no pueden faltan las referencias al universo de Esplandián o del Orlando Furioso en el que aparecen la Cueva de Merlín y existen simas donde personajes encantados habitan espléndidos palacios. La Cueva, designada de acuerdo con su denominación en la toponimia real de la Mancha, posee un estatuto complejo y confuso: además de palacio o alcázar transparente, es tumba e infierno, pozo y cárcel de encantados (cfr. Egido 1988:337, nota 80); esencialmente constituye un abismo, ese espacio vacío y misterioso responsable del clima de *inquietante extrañeza*, la incertidumbre propia del relato fantástico, que lleva a Nadine Ly a definir la sima manchega como *oscura región confusa* (1989:74).

El episodio contiene los rasgos peculiares de la fantasticidad narrativa: la extrañeza producida por los fenómenos relatados por don Quijote producen una incertidumbre sobre su veracidad, incertidumbre del lector sobre si el protagonista se interna efectivamente en un contexto maravilloso y si se encuentra realmente con esos personajes procedentes de otros universos ficcionales, que se hace extensiva a los personajes testigos, Sancho y el sobrino[28]. La extraña situación y los absurdos encuentros con personajes caballerescos deformados y contrahechos no provocan en el narrador-protagonista sus reacciones habituales de referencia al universo maravilloso, sino que las experimenta con una extraña naturalidad, con la misma naturalidad con la que se enfrenta a las situaciones y personajes del mundo realista. Si entre las condiciones que enuncia Todorov para el efecto fantástico se encuentra el rechazo por parte del receptor de la lectura alegórica, la narración de las experiencias vividas por el protagonista en la Cueva de Montesinos se encuentra despojada del significado alegórico y premonitorio que poseían las visiones infernales en la tradición lucianesca, por acción de la parodia y de la circunstancia del sueño.

---

[28] González Maestro (1993:439-461) ha pretendido explicar este episodio como un texto fantástico pero su concepción algo equívoca y excesivamente dependiente de Todorov no le llevan a buen puerto, llegando incluso a concluir que las características del relato fantástico por él estipuladas *no se darían aquí* (1993:443-444). La incertidumbre es, en su exposición, sobre la realidad o no de lo sucedido a Don Quijote y es el personaje quien la experimenta, cuando el efecto de vacilación es sobre el estatuto natural o sobrenatural de los fenómenos extraños, y es percibida ante todo por el lector (cfr. Todorov 1972:42 y 186. Bessière 1974). Curiosamente, González Maestro termina su trabajo concluyendo que el relato del protagonista deja de ser maravilloso y pasa a ser fantástico cuando Don Quijote duda de que lo que ha visto sean acontecimientos naturales o sobrenaturales, puesto que han desaparecido los límites entre ambos (1993:454).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La vacilación sobre la veracidad y sobre la naturaleza realista o maravillosa de lo narrado en este metarrelato encuentra finalmente una solución natural en el contexto onírico, que anula el efecto de fantasticidad, como apunta inteligentemente Egido: *el carácter fantástico depende en literatura de cómo se presentan los hechos* y, en este caso, *el sueño rompería una posible vía de credibilidad y verosimilitud* (1988:315). Dado que sólo con posterioridad se revela esa clave onírica, se produce aquí la apertura hacia un nuevo tipo de ficción, hacia los modelos híbridos que a partir de las ficciones realista y fantástica, se generan.

El relato que hace don Quijote de su visión no responde ni a la lógica natural del mundo realista ni a la lógica sobrenatural del mundo maravilloso, sino a la lógica incongruente del sueño: los objetos de ese universo onírico son de materia y medidas desproporcionadas e inadecuadas; así, Montesinos no lleva armas, sino un rosario cuyas cuentas son de tamaño desmesurado y su personalidad es ambigua y afeminada (DQ II, 23:212); la efigie de Durandarte no es ni de mármol ni de bronce, sino de carne y hueso, y su corazón, de carne seca en sazón, pesa dos libras (DQ II, 23:214). La temporalidad tampoco es coherente, pues los tres días que el protagonista dice haber vivido en el mundo de la sima corresponden a una hora del mundo realista de Sancho, fenómeno habitual en las narraciones de sueños de viajes ultraterrenos caracterizados por la *aberración temporal* (Filgueira Valverde). Como los personajes que pueblan nuestras pesadillas, Dulcinea huye corriendo tan de prisa *que no la alcanzara una jara*, sus compañeras saltan como cabras y una de ellas, en lugar de hacer una reverencia convencional, da una cabriola levantándose *dos varas de medir en el aire* (DQ II,23:221-222).

Son igualmente incongruentes el aspecto y el vestido de los seres que habitan la cueva. Si don Quijote declara que Belerma le parece *no tan hermosa como tiene la fama*, la describe como el extremo de la fealdad femenina (DQ II, 23:217), y los héroes épicos son caricaturizados en sus actitudes y vestimenta[29]. La clave paródica y caricaturesca provoca la desmitificación tanto de los personajes como de la visión de ultratumba en la que éstos se enmarcan, es el caso de las metamorfosis mitológicas aquí representadas por las transformaciones de las Lagunas de Ruidera, personificaciones topográficas que constituyen una novedad creativa muy eficaz (Egido 1988:314 y 317).

Por otra parte, el protagonista no reacciona en ningún momento según el mecanismo referencial caballeresco que gusta de adoptar, ni siquiera cuando Dulcinea le manda pedir prestados seis miserables reales *por estar en gran necesidad* (DQ II, 23:221). El héroe de las aventuras imposibles y las empresas magnánimas entrega a su dama encantada los únicos cuatro reales que lleva encima;

---

[29]Incogruente es también -aunque tenga precedentes intertextuales- la fusión de elementos contradictorios pertenecientes a la tradición paradisíaca y a la tradición infernal que había puesto de manifiesto Riley (1982:109) y que reafirma Egido; no deja de ser paradójico localizar el *locus amoenus* propio del paraíso en una cueva infernal (1988:306 y 326, nota 6).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

al detalle prosaico y cotidiano, el caballero responde también con un gesto muy poco congruente con el mundo ideal de la caballería andante. A pesar de todo ello, don Quijote apela cotinuamente al testimonio de los cinco sentidos para confirmar la veracidad de su experiencia, aportando detalles descriptivos innecesarios que producen un extraño efecto realista, lo que sin duda ha llevado a relacionar el episodio con el realismo grotesco que, en la perspectiva de Bajtin, ofrece una versión invertida de la realidad.

Esta ficción híbrida, que combina originalemente rasgos realistas, maravillosos y fantásticos, superpopone a la lógica coherente del mundo realista que imita la lógica temporal y causal del mundo cotidiano la incongruencia derivada de una temporalidad, espacialidad y causalidad mágicas o extraordinarias (cfr. Bessière 1974:202), lo que en este relato expresan la descripción de la Cueva y la lógica absurda que rige las acciones y fenómenos que, como acabamos de ver, en ella tienen lugar.

El narrador extradiegético se esfuerza en demostrar que el relato de su personaje no corresponde a los dos sistemas de referencia habituales, sino que sólo resulta interpretable con relación al universo contradictorio de los sueños. Los procedimientos de que se vale son de lo más originales: el autor ficticio, Cide Hamete Benengeli, añade una nota manuscrita para aclarar que la aventura no es real - está hablando de la base referencial realista, cuyo efecto de realidad queda de esta forma intensamente reforzado-, sino enteramente inventada, puesto que resulta inverosímil y lo que en ella se cuenta es imposible (DQ II, 24:223). Otros expedientes usados en la certificación del carácter inverosímil del episodio son muy curiosos: tanto el mono adivino de Maese Pedro (DQ II, 25) como la cabeza encantada de don Antonio Moreno (DQ II, 62) coinciden en afirmar que la narración de don Quijote es en parte verosímil y en parte falsa, puesto que es soñada. Queda claro que la narración del protagonista tiene una parte verosímil y otra falsa, la incertidumbre sobre si don Quijote tiene contacto real con los personajes citados o se inventa el contenido de su metarrelato se resuelve recurriendo al sueño.

Don Antonio presenta una misteriosa cabeza fabricada por un encantador cuya extraordinaria virtud consiste en responder a todo cuanto se le pregunta. Realiza una demostración para la pareja protagonista y ante otros personajes, que reciben del extraño busto respuestas tan apropiadas como enigmáticas. Una vez producida la incertidumbre ante el fenómeno extraordinario, éste recibe una explicación racional verosímil: la cabeza y la mesa que la sustenta están huecas y comunicadas por un tubo con el piso inferior, desde el que alguien da las respuestas pertinentes. Es sin duda este curioso procedimiento de la pretecnología audiovisual el que nos revela el mecanismo de la fantasticidad que será tan explotado dos siglos más tarde: a la incertidumbre sobre este fenómeno sobrenatural se da una explicación racional.

La estructura ficcional y lógica de las historias fantásticas e híbridas aparece ya en la novela de Cervantes, siempre consciente de su asombrosa innovación

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ficcional pues hace declarar a don Antonio Moreno que la suya es *una de las más raras aventuras o, por mejor decir, novedades que imaginarse puedan* (DQ II,62:510). En las conclusiones a su penetrante estudio sobre el episodio, Aurora Egido insiste en que el novelista, al parodiar y ridiculizar la tradición de las visiones de ultratumba, sus fantasmas literarios y su propia vida los transforma *en algo nuevo, hace algo más* (1988:323); como en todos los dominios de la obra literaria, en la estructura ficcional de la novela moderna y postmoderna que está creando, el autor del Quijote inventa, crea, innova y va más allá siempre.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

6. ESTRUCTURACION
La configuración de la intriga

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Como texto narrativo que es, la novela es enunciada por un narrador que lleva a cabo la representación de una intriga completa. La historia o conjunto de acciones en su sucesión lógica y cronológica es presentada en el relato en una disposición específica, lo que nosotros llamamos, con Ricœur (1983), la configuración en intriga característica de la narración ficcional.

La configuración de la intriga responde a la estructura secuencial que describió Brémond al enunciar una lógica de las acciones narrativas como procesos que se desencadenan, se desarrollan y se cierran generando de este modo el relato (1973 y 1981: 66). Los textos narrativos, pues, pueden sintetizarse en una macrosecuencia, formada por secuencias y microsecuencias encadenadas, enclavadas o enlazadas que se integran en la dinámica de la intriga global. Ya Brémond, en los inicios de la Narratología (1964:18), describía la intriga como una soga formada por hilos que son las secuencias, cuyo entrelazamiento generaría las intrigas más o menos complejas, metáfora textil que había utilizado el mismo Cervantes para referirse precisamente a la complejidad de la estructura narrativa de su obra, a los cuentos y episodios integrados en la historia *la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que* (I,28:344).

La secuencia elemental es una serie variable y flexible de tres funciones - o acciones consideradas desde la perspectiva de su pertinencia en el desarrollo de la intriga, tal como las definió Propp (1928) - que se suceden según una lógica natural: la primera función abre la posibilidad de un proceso que se desarrolla en el seno de la segunda función y se cierra en la tercera en forma de resultado alcanzado (Brémond 1973:30. 1981: 66). La estructura del texto narrativo de ficción consiste, pues, en la integración de esas unidades jerarquizadas -funciones, micro y macrosecuencias- en el movimiento global de la intriga, la progresión que conduce una situación y unos personajes de un principio a un fin, de un conflicto inicial a su solución final, sea ésta positiva o negativa[1].

---

[1] En este sentido define Barthes la estructura de la secuencia en términos de una expectativa abierta y su resolución: *cette microstructure flottante qui construit, non un objet logique, mais une attente et sa resolution* (1973 in 1985:358).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La intriga que vertebra la historia de don Quijote, el período vital que se extiende desde que se ve afectado por la monomanía caballeresca hasta que recobra la razón y muere, puede resumirse en una macrosecuencia global organizadora de la totalidad del relato, desde el principio de la Primera Parte hasta el final de la Segunda:

F1. PARTIDA.
F2. AVENTURAS.
F3. REGRESO[2].

La acción del Quijote seguiría, para Casalduero (1949), la pauta tradicional de los libros de viajes: SALIDA-CAMINO-VUELTA. Martínez Bonati, por su parte, sintetiza la novela cervantina en una única acción fundamental SALIDA-BUSQUEDA-RETORNO (1977b:35 in 1993). En cualquier caso, lo que da unidad al *Quijote*, y a cualquier relato, es esa estructura trimembre con un comienzo (la salida), un desarrollo (las aventuras que el héroe busca para ayudar a los menesterosos y lograr así fama y gloria) y un final (regreso y muerte del caballero andante) (cfr. Kermode 1967).

La función desencadenante del proceso argumental típico de la narrativa caballeresca, la partida del héroe, se articula en tres momentos: por una serie de informaciones dadas en el capítulo 1, sabemos que Alonso Quijano ha perdido el juicio a consecuencia de la lectura inmoderada de libros de caballerías, hecho que le lleva a abandonar su lugar de origen para salir en busca de aventuras, al modo de los caballeros andantes. Esta primera salida, muy breve en duración temporal y en extensión textual, reproduce la secuencia global en sólo cinco capítulos, al final de los cuales el nuevo caballero regresa a su aldea conducido por un vecino, se trata pues de una especie de *mise en abyme* que anuncia la estructuración posterior del relato.

La segunda salida se produce en el capítulo 7, abriendo el largo periplo, cargado de episodios caballerescos y relatos sentimentales intercalados, que se narra en el cuerpo central del *Quijote de 1605*. La macrosecuencia se cierra de nuevo con el regreso del héroe a su casa, al final del volumen. Al no tratarse de un regreso

---

[2]Al no seguir un modelo funcional, Casalduero (1949) mezcla en uno de los primeros trabajos formales sobre la novela conceptos de distinta naturaleza y funcionalidad; así, la segunda salida tendría la estructura SALIDA-AVENTURAS-EPISODIOS-VENTA-REGRESO. Desde el punto de vista estructural, El *Quijote* es una réplica del modelo genérico de las caballerías. Así, Curto diseña una estructura trimembre para el *Amadís*: *La situación inicial, un cuerpo central de aventuras en que se desarrolla la actividad caballeresca, y la situación final* (1976:34).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

definitivo, el cierre del proceso no es irreversible y esta función-desenlace permite al autor la reanudación de la intriga que llevará a cabo en la Segunda Parte.

En efecto, la misma macrosecuencia se reproduce en el Quijote de 1615: partida también en el capítulo 7, nueva serie de aventuras y episodios caballerescos y sentimentales, esta vez integrados en la intriga global, y clausura definitiva de ésta con la muerte de Alonso Quijano el Bueno, que ha recuperado la razón previamente.

Dentro de la estructura de la intriga, el contenido de la historia y su expansión textual en el relato se produce en el seno de la macrofunción central: la búsqueda de aventuras. Como en todos los libros de caballerías, los hipotextos parodiados, y en el texto fundador del género, el *Amadís*, don Quijote ha salido de su innombrable lugar en busca de las aventuras que le den *eterno nombre y fama*. Es ésta la motivación de su acción, el propósito de realizar hazañas idénticas a las que realizaron los héroes de sus libros preferidos, Amadís y su extensa descendencia.

La intencionalidad del personaje se convierte así en principio de la estructuración del relato: don Quijote persigue activa e intencionalmente convertirse en protagonista de esas aventuras que consisten en una serie de conflictos -con un origen casi siempre imaginario- a cuya resolución se aplica con todas sus fuerzas. Se construye de este modo la intriga -*la aplicación de una energía a la resolución de un conflicto* (Ryan 1988)[3]- como un encadenamiento de acciones caballerescas en las que el héroe trata a la vez de resolver conflictos puntuales y de satisfacer su necesidad de aventuras para alcanzar la celebridad, cumpliendo su misión caballeresca

La búsqueda constante de nuevas aventuras que se produce en esta función nuclear configura una intriga cuya progresión es frenada o estabilizada por los abundantes metarrelatos que se incluyen en la novela; tanto las aventuras personales como los relatos intradiegéticos se integran perfectamente en el proceso que conduce al lector desde la situación inicial en que el hidalgo pierde la razón, iniciando su vida de caballero andante, hasta que la recupera.

Desde un punto de vista estrictamente estructural, Sklovski (1971) caracterizaba el *Quijote* como una novela ensartada, en la que la estructura narrativa se organiza como una serie abierta y sucesiva de episodios con cierta autonomía entre sí, configuración propia de las composiciones épicas que conservan las novelas de caballerías y llega así al texto cervantino.

---

[3] Resulta muy adecuada esta definición de intriga propuesta por Ryan (1988): *l'investissement d'une énergie en vue de la resolution d'un conflit.* La concepción neoaristotélica de intriga propuesta por Ricœur, que hemos adoptado, integra los aspectos estructurales - una nueva congruencia en la disposición de las acciones - y semánticos: *l'intrigue d'un récit intègre dans une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout* (1983:11-12).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Son muy numerosas las subsecuencias y funciones que se integran en la macrosecuencia global: además de las aventuras protagonizadas por Don Quijote, numerosas historias interpoladas, los metarrelatos sentimentales y los microrrelatos andantescos, se ensartan en el hilo de una intriga complejísima. Es necesario, en este punto, matizar la opinión de Segre (1976:190-191), pues las interpolaciones de la Primera Parte, y en mucha mayor medida las de la Segunda, están conectadas con la intriga principal, la conforman, y tienen en ella una funcionalidad, sea para hacerla progresar o, al contrario, para frenar su desarrollo.

Para diseñar la configuración de la intriga del *Quijote* nos valdremos de los instrumentos operativos aportados por la Narratología Estructuralista -las funciones y las secuencias- con una finalidad diferente a la que guió la estipulación de los modelos deductivos de las Gramáticas Narrativas. No nos interesa la construcción de una sintaxis que dé cuenta de la estructura abstracta común a todo relato, sino la descripción de la configuración narrativa de un relato concreto, el *Quijote*, para desvelar al mismo tiempo su estructura, su revestimiento formal y semántico y su funcionamiento ficcional; todo ello permite explicar en parte su eficacia pragmática como relato de ficción y el extraordinario fenómeno de recepción que supuso la novela de Cervantes, en su época y en los siglos siguientes[4]. Como señalaba el último Barthes, el análisis semiótico no trata de describir la estructura del texto sino su estructuración, es decir, el proceso mediante el cual el texto produce su significación (1973 in 1985:330).

El objetivo epistemológico de la Semiótica Narrativa debe ser, a nuestro juicio, investigar los mecanismos textuales que producen los efectos cognoscitivo y estético que el lector experimenta cuando se enfrenta con una novela, en este caso una novela de éxito insuperable.

En este sentido, nuestro concepto estructural de intriga posee una dimensión pragmática esencial: si para el Formalismo ruso y francés, la historia es el sistema de las acciones tal como se desarrollan en el orden lógico y cronológico, la intriga es el sistema de las acciones tal como el narrador las presenta en el relato, según una nueva disposición que responde a la necesidad de controlar y graduar la información que de forma lineal y progresiva llega al receptor. Es ese el sentido que adquiere en español el verbo *intrigar*, provocar en los receptores un interés creciente y una expectación por obtener la mayor información posible sobre el dessarrollo lineal y temporal de la acción, información que el enunciador textual va dosificando a su conveniencia; al final, el desenlace supone la satisfacción de ese afán cognoscitivo y

---

[4]En este sentido, los planteamientos y objetivos estipulados en un estudio estructural *strictu sensu* de las novelas de caballerías -analizar *su estructura básica, sus rasgos composicionales y su sintaxis narrativa* (Curto 1976:10)- será completado en todo momento por consideraciones semánticas, temáticas y ficcionales. Sobre los diferentes modelos de la Sintaxis Narrativa, puede verse la excelente síntesis expuesta por Alvarez Sanagustín (1981). Remitimos a esta obra para buena parte de la terminología narratológica aquí utilizada.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

se produce así el placer implícito en el texto narrativo al que con tanta insistencia se refieren los receptores intradiegéticos del *Quijote*[5].

6.1. LA SECUENCIA SIMPLE DE LAS AVENTURAS CABALLERESCAS. (EL PRIMER BLOQUE NARRATIVO DEL *QUIJOTE* DE 1605)

Dentro de la Primera Parte podemos distinguir dos grandes bloques narrativos, bien diferenciados estructuralmente, que dividen el volumen en dos partes de extensión similar. La estructura narrativa de la primera mitad sigue el esquema tradicional del *ensarte*: una serie abierta de episodios sucesivos constituídos por las distintas aventuras puntuales que protagoniza el caballero andante en su contexto espacial característico, el camino. Es el bloque que sigue con mayor fidelidad la técnica empleada para narrar las historias de caballeros andantes pues, como afirma Zumthor, las andanzas caballerescas tienden a realizarse narrativamente en una sucesión de aventuras (1991:262).

El concepto de aventura es al mismo tiempo temático, la hazaña caballeresca, y narratológico, la unidad fundamental del relato caballeresco con una organización secuencial nítidamente estructurada. Aunque normalmente la aventura se identifica con una acción, y de hecho etimológicamente puede tener ese significado etimológico (*eventus*), lo cierto es que se trata de una estructura narrativa superior, la secuencia simple formada por tres acciones funcionales y, en este sentido, la aventura constituye un microrrelato[6].

Está constituido este primer bloque por el encadenamiento de trece secuencias elementales que narran otras tantas aventuras caballerescas, concentradas en los veinte capítulos que van del 3 al 23, con idéntica estructura funcional:

F1. Encuentro (Estímulo)
F2. Agresión.
F3. Victoria o Derrota.

---

[5] Nodar Manso (1994:150 y ss.) ha puesto de manifiesto el hecho de que la narratología excluyó el desenlace de la acción de sus análisis del relato, convirtiéndose en una lógica y en una morfología del desarrollo narrativo; por esta razón, reclama la atención hacia las modalidades psicoemotivas del desenlace, de la felicidad a la desdicha y de la desdicha a la felicidad (1994:165-166).

[6] La aventura es la unidad mínima del relato caballeresco para Curto (1976: 12); nosotros preferimos considerarla como unidad fundamental, puesto que la unidad mínima en narratología es la función o acción relevante (Propp 1928 in 1970). Es frecuente esta identificación de aventura y acción: *L'aventure est une action engagée en reponse au défi de l"Inconnu*... (Zumthor 1991:263).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La función desencadenante suele ir precedida por una información descriptiva en la que el narrador o un personaje, casi siempre Sancho, transmite la percepción de un encuentro con seres u objetos del mundo realista básico de la novela, de acuerdo con la referencia normal a ese universo ficcional; a continuación, don Quijote nos da su percepción de ese mismo ser u objeto, según su referencia habitual y anormal al mundo de las ficciones caballerescas. Este encuentro concebido en la clave interpretativa de las caballerías constituye el estímulo que provoca en el protagonista la convicción de que se encuentra ante una aventura semejante a las que tienen lugar en ese contexto maravilloso. Se produce así una transformación narrativa en virtud de la cual los predicados verbales de la percepción objetiva *ver* o *descubrir* son sustituidos por predicados que designan una percepción psíquica -*imaginar, pensar* o *representarse*-; esta transformación explica el cambio de actitud del protagonista que se lanza a la acción aventurera propiamente dicha movido por una agresividad gratuita y arbitraria.

Este estímulo abre el proceso secuencial, que se desarrolla mediante una agresión y se cierra con un resultado en ocasiones favorable y en otras desfavorable al protagonista.

Siete aventuras reproducen esta secuencia completa:

1. El encuentro con unos mercaderes desencadena la conducta perceptiva y referencial que estimula la acción caballeresca de don Quijote -*se imaginó ser cosa de nueva aventura* (DQ I,4:99) - tomándolos por caballeros andantes (f1) y emprendiendo la agresión cuando el héroe los detiene y arremete contra ellos (f2), finalmente don Quijote cae de Rocinante y es apaleado por un mozo de mulas (f3).

2. Al descubrir los célebres molinos de viento cree contemplar unos desaforados gigantes (f1) y emprende batalla contra ellos embistiendo contra uno de los molinos (f2); el resultado es el terrible golpe que recibe al ser derribado por el aspa del molino, nueva derrota (f3).

3. Cuando aparecen por el camino dos frailes seguidos de un coche, el héroe piensa que *deben ser, y son, sin duda, algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche* (DQ I,8:133), estimulada así la visión de un episodio típicamente andantesco (f1), es evidente la conducta que seguirá: detiene y arremete contra los pacíficos frailes (f2) que optan por huir despavoridos, permitiendo la primera victoria (f3) del nuevo caballero andante.

4. Don Quijote toma a la señora que viene en el carruaje por una princesa raptada (f1), se enfrenta a su escudero embistiéndolo (f2) hasta vencerlo (f3), nuevo desenlace favorable.

5. Don Quijote imagina ser dos ejércitos lo que no son más que dos rebaños de ovinos (f1), estímulo perceptivo que le impulsa a entrar en combate alanceando a las ovejas (f2), hasta que queda malherido al ser apedreado convenientemenet por los pastores (f3); vuelven así los desenlaces negativos para el héroe.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

6. Al presenciar el entierro de cierto caballero, *figurósele* a don Quijote que se trata del entierro de algún héroe andantesco (f1), por lo que arremete contra la comitiva de encamisados que conduce el cadáver (f2), clausurándose el proceso narrativo positivamente, pues optan por huir despavoridos (f3).

7. Don Quijote cree ver el legendario Yelmo de Mambrino (f1) en lo que no es más que la bacía dorada, llevada a modo de sombrero por su dueño; de nuevo embiste a su enemigo, eal barbero (f2) y se hace victoriosamente con lo que imagina yelmo mágico (f3).

Otras aventuras tienen lugar, no en ese espacio específico que constituye el camino recorrido incansablemente por la pareja, sino en el marco espacial de la venta. Al tomarla por castillo, la venta se convierte en el escenario de diferentes peripecias caballerescas cuya estructura secuencial se caracteriza por la intervención de un actante oponente (propp 1928 y Greimas 1973:263 y ss.) que agrede al protagonista.

El ventero es el señor del castillo en la imaginación de don Quijote que ha de ser armado caballero por él (f1). Antes de la tradicional ceremonia, cuando el protagonista está velando las armas, un arriero las tira para poder dar de beber a su recua, razón por la cual el héroe arremete contra él (f2). Esta vez el desenlace fluctúa entre la derrota, es apedreado por los arrieros, y la victoria pues don Quijote logra hacerles huir y logra ser armado finalmente caballero (f3). Imagina además que la sirvienta Maritornes es una princesa enamorada de él (f1) por lo que la retiene (f2) hasta que otro arriero que acude a una cita con la moza le asesta una soberana paliza (f3).

Otra variante en la estructura narrativa de las aventuras consiste en la ausencia de transformación cognoscitiva en la función inicial, pues son los seres del universo realista los que constituyen de por sí el estímulo eficaz de la reacción agresiva, motivada en estos casos por la misión caballeresca de don Quijote: defender a las gentes menesterosas y hacerles justicia. Todas estas peripecias no exigen transformación perceptiva ni ficcional puesto que se trata de una serie de situaciones más o menos insólitas del mundo básico realista las que generan la agresión, física o verbal, y la aventura.

En el capítulo 4 es la visión de un labrador que azota a su joven criado (f1) la que estimula naturalmente al caballero a amenazar verbalmente al campesino (f2), el cual se ve obligado a liberar al muchacho (f3), victoria solo aparente puesto que, cuando el héroe deja el paraje, el labrador redobla el castigo. Caso diferente es la aventura de los arrieros gallegos que habían apaleado a Rocinante, en la cual la segunda función, la agresión, es la simple respuesta a los palos recibidos por la cabalgadura del caballero y la función conclusiva es una derrota en toda regla, pues amo y criado son apaleados a su vez por los indelicados arrieros.

La última aventura del primer bloque narrativo se produce cuando don Quijote se cruza con una comitiva de condenados a galeras, personajes del primer mundo que se convierten en un estímulo bastante eficaz y directo para la acción

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

caballeresca (f1). Para liberar a los galeotes de su condena, el héroe no duda en atacar al comisario que los conduce (f2), obteniendo un resultado alternante entre una aparente victoria, los galeotes son efectivamente liberados, y una derrota tanto moral como física pues el protagonista es apaleado por éstos, que no aceptan el encargo de presentarse ante Dulcinea del Toboso.

En la frustrada aventura de los batanes no existe la función central de la agresión: al oír unos extraños golpes metálicos, el protagonista piensa de nuevo que se halla ante una inminente y peligrosa aventura (f1), que trata de emprender adentrándose en la espesura en la dirección en que llegan los espeluznantes ruídos, pero no tendrá ocasión de entrar en acción pues en realidad se trata simplemente del sonido provocado por unos mazos de batán. El ridículo en el que caen amo y criado puede interpretarse como una derrota, al menos moral (f3).

6.2. LA SECUENCIA COMPLEJA DE LAS HISTORIAS SENTIMENTALES. (EL SEGUNDO BLOQUE NARRATIVO DE LA PRIMERA PARTE).

La estructuración del relato cambia radicalmente en la segunda mitad de la novela de 1605 puesto que en lugar de secuencias simples encadenadas, unidas por una continuidad cronológica y espacial, se despliega ahora una complicada intriga construida mediante la combinación de secuencias complejas que se unen entre sí por por enlace o por enclave[7]. La modificación de la estructura narrativa lleva consigo un cambio en el tratamiento temático de la historia puesto que la aventura caballeresca deja paso a las peripecias amorosas procedentes de la ficción sentimental.

6.2.1. LAS HISTORIAS SENTIMENTALES

En primer lugar, se narra una doble historia amorosa que puede sistetizarse en la macrosecuencia

F1. Amor
F2. Obstáculo
F3. Matrimonio.

[7]Por enclave: unas secuencias se insertan en el interior de otras; por enlace: dos secuencias idénticas que son narradas paralelamente por dos personajes diferentes, cada uno desde la perspectiva que tiene con respecto a la acción (Brémond 1981:67-69).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Dos de los protagonistas, Cardenio y Dorotea, producen sendos relatos metadiegéticos que contienen dos secuencias enlazadas paralelísticamente pues cuentan los mismos hechos, cada uno desde su punto de vista narratorial. Cardenio abre la secuencia de su propia historia: enamorado de Luscinda (f1), no obtiene su mano y se ve obligado a ausentarse de la ciudad (f2). A partir de aquí se abren las dos secuencias paralelas, desde el punto de vista de los dos narradores intradiegéticos: según Cardenio, su primo Fernando está enamorado de Dorotea (f1-a) y, según el relato de Dorotea, efectivamente éste la ha jurado que la ama y que será su esposo (f1-b). Las dos narraciones dan cuenta de cómo Fernando seduce a Dorotea (f2-a) quien se deja finalmente seducir (f2-b). Mientras que la seducida interpreta la función terminal de la secuencia como la fuga del seductor (f3-b), para Cardenio es un simple regreso a su ciudad de origen (f3-a).

Cardenio recomienza el relato de su historia mediante una nueva secuencia enclavada en la macrofunción central Obstáculo: Fernando se enamora de Luscinda (f1-c, amor), le envía con un falso pretexto a su ciudad (f2-c, estratagema) y se casa en secreto con ella (f3-c, matrimonio secreto y por conveniencia).

Hasta aquí llega el proceso de degradación contenido en sendos metarrelatos que culminan en una función de catálisis cognoscitiva abriendo dos nuevas secuencias enlazadas: Cardenio se entera del casamiento de Luscinda (f1-d) y Dorotea del casamiento de Don Fernando (f1-e). La segunda función incluye una serie de informaciones sobre la estratagema (f2) utilizada por Luscinda para engañar a Fernando, estratagema que abre la posibilidad del proceso de mejora conduciendo el progreso la intriga desde un estado de cosas tan negativo hacia la posibilidad de un desenlace feliz.

Cardenio explica su oculta presencia en la boda secreta entre su amada y el amigo traidor, en la que se produce un hecho imprevisto: Luscinda se desmaya (f2-d), momento en que el narrador huye desesperado, dejando en suspenso el relato. La información es completada al final del relato metadiegético de Dorotea quien nos hace partícipes del contenido del misterioso billete descubierto en el pecho de Luscinda en el momento de desmayarse: ésta declara por escrito que no puede ser esposa de Fernando pues ya lo es de Cardenio (f2-e). Ambas secuencias se cierran con la fuga a la sierra de Cardenio (f3-d) y Dorotea (f3-e), víctimas del engaño y del despecho, momento y lugar en el que se sitúan sus respectivos actos narrativos.

A partir de aquí es el narrador primario extradiegético quien asume la narración de las secuencias enlazadas que contienen el proceso de mejora hasta entonces imprevisible, abierto en la secuencia precedente: puesto que el matrimonio de Fernando con Luscinda no se ha celebrado válidamente, el desenlace positivo de la macrosecuencia -el matrimonio por amor de ambas parejas (F3)- es posible en la lógica de la narración.

Los cuatro protagonistas de la doble historia sentimental van a reunirse en la venta de Juan Palomeque, el marco espacial del desenlace feliz hacia el que progresa la doble intriga sentimental mediante dos nuevas secuencias unidas por enlace: la

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

función desencadenante del proceso de mejora es la llegada a la venta de Cardenio y Luscinda por una parte (f1-f), y de Fernando y Dorotea por otra (f1-g), función en la que se enclava una microsecuencia explicativa de sendas anagnórisis: al saberse engañado, Fernando trata de vengarse de Luscinda raptándola del monasterio en el que se ha refugiado y, de este modo, ambos llegan a la posada en la que se encuentran con sus respectivas parejas. El reconocimiento mutuo de Cardenio y Luscinda (f2-f) y de Fernando y Dorotea (f2-g) precipita el movimiento de la intriga hacia una solución positiva de los conflictos sentimetales planteados: la feliz unión de las dos parejas, haciendo posible el matrimonio por amor (f3-f-g), hasta entonces poco previsible. De acuerdo con la modalidad aristotélica de lo imposible pero verosímil, Fernando abandona su papel antagonista renunciando al amor de Luscinda y a la venganza, aceptando gustoso a Dorotea como esposa.

6.2.2. EL CURIOSO IMPERTINENTE

En el marco narrativo constituido por esta doble historia se inserta la *Novela del Curioso Impertinente*, leída en presencia de Cardenio y Dorotea en la venta, cuando ya el proceso de mejora ha comenzado a vislumbrarse en el horizonte de expectativas del receptor.

La intriga autónoma de esta novela ejemplar interpolada refleja, de acuerdo con el funcionamiento narrativo de la *mise en abyme*, las intrigas sentimentales entre las cuales ha sido insertada, con una modificación parcial de la estructura macrosecuencial. En efecto, la función que abre la secuencia del *Curioso* es la que cierra las secuencias englobantes: el matrimonio por amor (F1-h), al cual opone voluntaria e intencionalmente un obstáculo (F2-h) el propio marido, Anselmo, conduciendo la intriga hacia un desenlace inexorablemente trágico (F3-h).

Anselmo y Camila forman una pareja feliz: son ricos, están enamorados y han contraído el deseado matrimonio (F1-h). No son las circunstancias adversas ni la acción de un actante oponente las que constituyen el obstáculo a este estado de cosas, sino la iniciativa inexplicable del actante sujeto, del marido feliz. Se trata aquí de la prueba (F2-h) a la que Anselmo decide someter a su esposa: contra el sentido común que rige la lógica cotidiana del proceder humano y contra la voluntad de su amigo Lotario, que actúa primero como actante ayudante y posteriormente como oponente, Anselmo lleva a cabo con tenacidad la prueba de la fidelidad de su esposa.

En esta segunda función de la secuencia, la prueba, se complica extraordinariamente la intriga mediante secuencias enclavadas o ensartadas, funciones de catálisis y abundantes indicios e informaciones de diversa índole. Una primera secuencia abre el proceso de degradación que conducirá al desenlace fatal

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

del adulterio (F3-h): proposición de Anselmo a Lotario para que pruebe la fidelidad de su esposa (f1-h-a); aceptación de la propuesta, tras una larga resistencia (f2-h-a) y, para clausurar el proceso, la seducción, para la cual recibe todo tipo de facilidades por parte del propio esposo (f3-h-a).

La intriga se bifurca aquí por intervención de personajes secundarios como la doncella Leonela y su amante, quienes provocan una serie de sospechas, inquietudes y amenazas precipitando el desastre final, previsible desde el principio. Ese rápido proceso de degradación de un estado de cosas inmejorable se materializa en una larga serie de microsecuencias encadenadas que incluyen la confesión del adulterio y una compleja estratagema en virtud de la cual Anselmo es de nuevo engañado y termina convencido de la fidelidad intachable de su mujer. Con una prolepsis explicativa el narrador acelera la llegada del desenlace fatal: *Duró este engaño algunos días, hasta que a cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda y salió a plaza*... (DQ I, 35: 437).

Si la intriga progresa con rapidez hacia una función de clausura previsiblemente funesta, el efecto de suspense es máximo en los receptores cuando se interrumpe la lectura de la *novella* para insertar una nueva aventura del nivel diegético, el célebre episodio de los cueros de vino protagonizado por don Quijote en una de sus alucinaciones caballerescas. Por los motivos textuales o estructurales que sea, la proyección enunciativa y ficcional del autor real en el relato maneja aquí con maestría inigualable los recursos que le ofrece la estructuración de la intriga para producir en el receptor los efectos pragmáticos propios del texto narrativo. Se buscan aquí los efectos sensoriales y cognitivos asociados a la gradación intencional de la información incluyendo, como en este caso, su interrupción; al interrumpirse la lógica secuencial, quedando una secuencia abierta y una función sin especificar, se produce una intensificación del suspense.

Recomenzado el relato, la macrosecuencia se clausura con el resultado de la absurda prueba: la deshonra y la muerte del marido engañado por su propia culpa, y el fin igualmente trágico de los amantes (F3-h). Este desenlace llega, de todos modos, por causas poco convincentes: Leonela promete revelar un gran secreto a Anselmo, Camila se inquieta y huye de la ciudad con Lotario. Sólo en este punto de una intriga tan compleja, Anselmo es consciente del mal que ha provocado voluntariamente y de su pública deshonra.

La macrosecuencia que sintetiza la intriga del *Curioso* es una inversión de las intrigas sentimentales que la enmarcan, tal como se reflejarían en un espejo: la función inicial representa un estado de cosas estable y positivo, la felicidad matrimonial, que se va degradando en el seno de la función central, frente a la situación de relaciones conflictivas que presenta la función de apertura de los dos metarrelatos enlazados, en cuyo seno se produce un proceso de solución definitiva de esos conflictos iniciales. Si ese proceso conduce al equilibiro sentimental consolidado en el matrimonio por amor, la función terminal de la intriga

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

italianizante consiste en la destrucción del amor matrimonial plasmado en la muerte trágica de los amantes: Anselmo muere angustiado por su insensatez, Lotario combatiendo en el campo de batalla y Camila en un monasterio, al enterarse de la muerte de su amante.

6.2.3. EL RELATO DEL CAUTIVO

Otra pareja de enamorados llega a la venta y, ante los personajes allí reunidos, el capitán cautivo construye un relato diferente tanto por su configuración narrativa como por su contexto ficcional. Esta nueva metadiégesis presenta la estructura macrosecuencial típica de las novelas de cautivos:

F1-i. Cautiverio
F2-i. Medios para la Fuga.
F3-i. Liberación.

Tal macrosecuencia viene introducida por una compleja serie de funciones de catálisis y de informaciones descriptivas que sitúan la acción principal y los actantes en un marco espacial y temporal específicos, a los que nos hemos referido en el capítulo anterior: el Mediterráneo de fines del siglo XVI, escenario de la lucha por la hegemonía marítima entre los Reinos cristianos y el Imperio turco.

Una serie de acciones no pertinentes para el desarrollo de la intriga introducen la primera macrofunción: elección de carrera, ejercicio de las armas y graduación como capitán sitúan al cautivo en la situación que fundamenta el metarrelato, su aprisionamiento por los turcos en la batalla de Lepanto. La secuencia es sintetizada con destreza narratológica por el cura, cuando resume para el oidor la historia del que resultará ser su hermano: elige la carrera de las armas (f1-i-a), llega al grado de capitán (f2-i-a) y cae prisionero de los turcos (f3-i-a). En el texto de su propio relato se incluyen extensas informaciones y descripciones de circunstancias históricas y acciones militares de gran funcionalidad como la Batalla de Lepanto en la que el protagonista es hecho cautivo, u otras puramente digresivas como la conquista de Túnez por Don Juan de Austria y su posterior reconquista por los otomanos.

La función primera, el cautiverio, encierra en sí misma la transformación narrativa de la situación inicial abriendo la posibilidad de la liberación, para lo cual en la función central se desarrollan extensamente los medios puestos para llevar a buen término esa función conclusiva lógica de la secuencia. La intriga se complica extraordinariamente enclavando el motivo de la liberación con una intriga sentimental, todo ello narrado con gran profusión de indicios sobre personajes y

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

detalles descriptivos sobre su marco espacio-ficcional. El obstáculo al amor entre el capitán y Zoraida está constituído en este caso por el cautiverio, circunstancia adversa que efectivamente da lugar a una intriga consistente y complejísima, en consistencia mayor cuanto mayor es la oposición al héroe (Pavel 1985).

El inicio de la intriga sentimental abre el proceso de la liberación: enamorada del capitán cautivo (f1-i-b), Zoraida le propone la fuga (f2-i-b) y éste acepta (f3-i-b), microsecuencia precedida por abundantes datos sobre el actante ayudante: Zoraida es una joven mora de gran belleza, hija del rico y principal Agi Morato. Los semas definidores de este personaje femenino son la belleza, la riqueza y la fe cristiana, indicio este último que hace posible su unión con el cristiano cautivo al que hace tres proposiciones muy concretas: huír en su compañía, convertirse al cristianismo y contraer matrimonio con él.

La fuga comporta una serie de funciones encadenadas: los medios, esencialmente el dinero de Zoraida utilizado para la compra de un bajel y para el rescate; el plan de fuga en sí, concretado en los dos encuentros de la pareja; la huida en el bajel. Un doble obstáculo se opone al éxito de la fuga pues el padre de Zoraida les sorprende en el momento de la partida y un barco corsario les apresa. Agi Morato es apresado y embarcado con los fugados, dando lugar a momentos de gran dramatismo cuando se da cuenta de la complicidad de su hija en la fuga. El corsario francés, después de hacerlos naufragar y robarles, libera a la pareja en un esquife.

Como era previsible, la macrosecuencia se clausura con el regreso definitivo a España de los cautivos, que son reconocidos y acogidos. El acto enunciativo del narrador autodiegético se sitúa en la venta a la que ha llegado la pareja, en camino desde la costa al lugar del que es originario el capitán. En la venta introduce el narrador extradiegético una nueva anagnórisis del todo inesperada, pues el cautivo se encuentra con el oidor, que resulta ser su hermano, reconocimiento que hace posible un desenlace inmejorable para la intriga sentimental entre Zoraida y el capitán: la posición socioeconómica del oidor abre la posibilidad posterior del matrimonio de la pareja.

Este segundo núcleo estructural de la Primera Parte del *Quijote* incluye una quinta historia amorosa que responde al esquema secuencial de las precedentes: don Luis se enamora de doña Clara (F1-j); la excesiva juventud de los protagonistas constituye el obstáculo para obtener el permiso paterno de contraer matrimonio (F2-j), función central en la que, como siempre, se complica la intriga: doña Clara parte de viaje y don Luis la sigue hasta llegar a la venta, situación actual donde se narran esos antecedentes de la historia, que se prosigue en otra microsecuencia enclavada. Huida (f1-j-a), persecución (f2-j-a) y captura (f3-j-a) sintetiza la escaramuza de don Luis, atrapado en la venta por los criados de su padre que quieren forzarle a regresar.

En el colmo de este ensamblaje de intrigas primarias y secundarias diferentes, que se unen en determinados nudos funcionales tejiendo una compleja red de relaciones narrativas, el oidor resulta ser el padre de Doña Clara, reconoce a Don Luis y hace que sea liberado. Aunque no se cumple explícitamente la función

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

terminal de la secuencia, la actitud del padre hace previsible el desenlace final del matrimonio por amor (F3-j).

6.3. LA UNIDAD ESTRUCTURAL DEL *QUIJOTE* DE 1605

El hecho de que hayamos distinguido en la Primera Parte del *Quijote* dos bloques bien diferenciadas por su estructuración narrativa, es decir, por la configuración de la estructura secuencial, el contenido de la historia y el universo ficcional evocado, no implica que la novela cervantina carezca de unidad, principio fundamental de la obra literaria desde la perspectiva semiótica (cfr. Bobes Naves 1977). Tanto las secuencias simples de las aventuras caballerescas como las secuencias complejas que desarrollan las historias sentimentales conforman la intriga principal, en cuya dinámica progresiva se integran de la misma forma peripecias andantescas y episodios amorosos, las unas para darle mayor velocidad y los otros para frenarla, estabilizarla y dotarla de una mayor amplitud ficcional y textual[8].

Por otra parte, el autor ha organizado a conciencia la estructuración del relato tratando de conseguir un equilibrio eficaz entre los dos bloques narrativos mediante la disposición estratégica de intrigas secundarias caballerescas o sentimentales en uno y otro bloque. Así integra en el primer bloque, entre los capítulos 12 y 14, precediendo al núcleo más denso de aventuras, una historia sentimental ambientada en el universo ficcional pastoril[9].

Se reitera aquí la secuencia típica de las intrigas amorosas: en la primera función , el amor apasionado de Grisóstomo por Marcela (F1-k), se nos dan indicios pertinentes sobre ambos personajes: si el galán es un hijodalgo rico, Marcela es hija también de ricos labradores, circunstancia socioeconómica que hace posible un desenlace matrimonial, pero ambos han optado por la vida pastoril, lo que explica sus particulares actitudes de enamorados. La función obstáculo está constituída por la cruel indiferencia de la pastora quien, de acuerdo con el modelo genérico de las *Dianas*, rechaza sistemáticamente a sus pretendientes (F2-k), por lo que Grisóstomo,

---

[8]El problema de la unidad compositiva del *Quijote*, de cada una de las dos partes y entre ambas, ha sido otro de los temas polémicos abordados por el Cervantismo tradicional: negada por Entwistle, Hatzfeld propone una cierta unidad basada en la organización de temas y motivos, Casalduero o Togeby defienden la existencia de una perfecta estructura formal de naturaleza circular, que garantiza la unidad del relato (Togeby 1957 in 1991:45-52, 61 y ss.).

[9] De hecho, este metarrelato pastoril estaría situado primitivamente en el capítulo 25. De acuerdo con la hipótesis de Stagg (1959), en el original que Cervantes entregó al editor Cuesta, desplazó la historia de Grisóstomo y Marcela a su lugar actual, el capítulo 12, posiblemente con la intención de lograr un mayor equilibrio narrativo, tal como piensa Avalle (1988:3-4).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

por su parte, adopta la consecuente actitud del pastor enamorado y no correspondido. La secuencia se cierra con una función desenlace -la muerte de Grisóstomo (F3-k)- improbable en el mundo ficcional arcádico, pero admisible en el mundo realista, diégesis a la que pertenece la pareja protagonista.

En perfecta correspondencia con esta historia, al final del segundo bloque narrativo, se relata otro episodio sentimental con reminiscencias pastoriles y con idéntica estructura secuencial: el amor de Anselmo hacia Leandra (F1-l) abre la secuencia en la que el obstáculo consiste también en la indiferencia de la doncella (F2-l), pero la intervención de un actante oponente, el soldado Vicente de la Rosa, abre una microsecuencia enclavada: el soldado seduce a Leandra (f1-l), huye con ella (f2-l) y, finalmente, la abandona (f3-l). El desenlace previsiblemente trágico (F3-l) no llega a la muerte física pero sí a la muerte al mundo, pues mientras que la doncella es recluida en un monasterio, Anselmo se retira a la vida pastoril para lamentarse de su desgracia.

Estas dos ficciones pastoriles, bien integradas en la diégesis realista, contribuyen a intensificar la unidad estructural del *Quijote* de 1605 al enmarcar los cuarenta capítulos, del 11 al 51, en los que se desarrolla la función central de la intriga primaria desde la segunda salida de don Quijote en busca de aventuras.

Otro procedimiento para garantizar la unidad del conjunto y para integrar todo el material narrativo y temático dentro de la intriga global es la aparición de aventuras y personajes de los episodios caballerescos en el interior de las tramas sentimentales, en las que irrumpen distintos protagonistas de las peripecias del primer conjunto narrativo para poner fin a sus respectivas secuencias.

Un personaje central en la doble historia sentimental enlazada, Dorotea, tiene una función decisiva en el desarrollo de la historia del propio don Quijote, pues toma parte activa en la estratagema ideada por sus amigos para hacerle regresar a su aldea. Dorotea, en efecto, representa el papel de Princesa Micomicona, personaje del universo maravilloso de las caballerías, urdiendo una típica trama caballeresca que se extiende a lo largo de todo el bloque sentimental enclavándose con las intrigas amorosas secundarias. Su estructura secuencial, diseminada a lo largo de 20 capítulos, puede sintetizarse así: Petición de ayuda (F1-m), la princesa cuitada que pide sus dones a un caballero andante (DQ I,29:362) se dirige al protagonista para que la libere del terrible gigante Pandafilando. Ayuda acordada (F2-m), cinco capítulos más adelante, en medio de la lectura del *Curiosos Impertinente* en presencia de Cardenio y de la propia Dorotea, se relata la segunda función de la secuencia, la supuesta realización de la aventura, cuando don Quijote lucha contra el gigante venciéndolo y decapitándolo (F3-m), aunque en la realidad de la ficción realista no ha hecho más que soñar la desigual batalla, emprendiéndola a cuchilladas con lo que no son más que unos cueros de vino. Para el caballero andante, el resultado es una victoria más de su carrera andantesca pues está convencido de que

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ha matado a Pandafilando: ... *creyendo que ya había acabado la aventura, y que se hallaba delante de la Princesa Micomicona, se hincó de rodillas delante del cura, diciendo:*

- *Bien puede vuestra grandeza, alta y famosa señora, vivir, de hoy más, segura que le pueda hacer mal esta mal nacida criatura; y yo también, de hoy más, soy quito de la palabra que os di, pues, con la ayuda del alto Dios y con el favor de aquella por quien yo vivo y respiro, tan bien la he cumplido* (DQ I,35:440).

El narrador recurre también a la técnica de hacer reaparecer algunos protagonistas de las aventuras del primer bloque en los capítulos del segundo, recurso muy eficaz para asegurar la continuidad espacial del mundo ficcional de la novela y de la intriga que la configura. Así, Andres, el joven al que don Quijote cree haber liberado del poder de su torturador, vuelve a aparecer en el capítulo 31 para maldecir a su libertador e informarle que, a causa de su desafortunada intervención, su amo le había aumentado la ración de latigazos, rectificando así lo que se había presentado como un desenlace positivo de la secuencia.

En los capítulos 44 y 45, donde se relata la historia de Don Luis y Doña Clara, hace su entrada en la venta el barbero propietario de la bacía de afeitar que don Quijote le había arrebatado en el primer bloque, al haberla tomado por el verdadero Yelmo de Mambrino. Se produce así una cómica situación provocada por la discusión en torno a la verdadera naturaleza del objeto. Los acompañantes de don Quijote, que conocen el episodio, deciden simular, secundando la percepción maravillosa del protagonista por lo que el sorprendido barbero acaba casi convencido de que la suya no es una bacía sino un yelmo mágico. Ante tan absurda conclusión intervienen los cuadrilleros de la Santa Hermandad que traen orden de prender a don Quijote, en relación con otra de las aventuras del primer bloque narrativo: la liberación de los galeotes, que había tenido lugar veinte capítulos más atrás. Ya en el capítulo 30, el cura se había referido a la fechoría contando cómo había sido asaltado por ciertos galeotes que algún loco había liberado unos días atrás. La situación resulta de lo más cómica pues el cura cuenta el episodio ante don Quijote, el loco que había liberado a los condenados a galeras, y ante Sancho, testigo presencial.

El procedimiento estructural de enmarcar la acción dentro de esquemas narrativos y ficcionales idénticos para reforzar la unidad estructural de la novela es explotado en el último capítulo de este primer tomo que contiene una aventura caballeresca cuya configuración repite la secuencia simple reiterada en el primer bloque narrativo.

Se trata de la aventura de los disciplinantes en la que el encuentro estimulante de la agresión caballeresca es la procesión de penitentes que transportan una imagen de la Virgen. Don Quijote *se imaginó que era cosa de aventura* y, pensando que se trataba de unos malandrines que habían cautivado a una princesa (f1), entra en acción embistiendo con su espada contra la procesión de disciplinantes (f2). El héroe

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

es derrotado (f3) pues recibe un palo que le hace caer de Rocinante y le deja en muy mal estado. Esta aventura caballeresca, secuencialmente idéntica a las aventuras que conforman la primera parte del *Quijote de 1605*, refuerza confirma definitivamente su unidad estructural.

6.4. SECUENCIAS SIMPLES INCOMPLETAS. (EL PRIMER BLOQUE NARRATIVO DEL *QUIJOTE* DE 1615)

En la Segunda Parte de la novela encontramos también dos bloques diferenciados por su configuración narrativa y por el ámbito espacial en que se desarrolla la acción, aunque los motivos temáticos son más uniformes y las historias insertadas se integran directamente en la intriga global. Ya nos hemos referido a la autocrítica que hace el autor implícito sobre la composición de la intriga en la Primera Parte: rechazo de las novelas interpoladas , falta de veracidad de ciertos hechos narrados, contradicciones y omisiones,... (cfr. Dälembach 1977:115).

En un primer núcleo narrativo de 20 capítulos, del 10 al 30, se acumulan las aventuras caballerescas con la misma estructura que el primer bloque de la Primera Parte, la sucesión de secuencias simples. Se desarrollan aquí algunas variantes ya anunciadas en ella: la primera función no comporta la transformación perceptiva y ficcional habitual puesto que los seres u objetos del mundo realista poseen ya la apariencia ficticia (disfraces, títeres, repre-sentaciones,...) suficientemente eficaz para provocar la reacción caballeresca de don Quijote.

La segunda función, la agresión, no se lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias debido a distintas razones: el protagonista no es el sujeto de la agresión sino su objeto y su víctima (Cortes de la Muerte, rebuzno); la acción agresiva queda en suspenso ante la indiferencia del actante oponente (león) o ante su falta de aptitud para responder a ella (títeres). Mancing (1982) denomina a las de la Segunda Parte *pseudoaventuras*, cuando son tan falsas éstas como las de la Primera, pues en uno y otro caso es en la imaginación de Don Quijote donde se crea el conflicto caballeresco. Lo que ocurre en el *Quijote de 1615* es que algunos de los términos de la secuencia, especialmente la función central, queda incumplido. También, como ocurría en el primer tomo, la función desenlace bascula entre la victoria y la derrota del héroe.

1. Al encontrarse en su camino con una carreta (f1) en la que viajan los más extraños personajes -un Rey, un diablo o un ángel-, don Quijote no necesita transformarlos de acuerdo con su comportamiento referencial característico, puesto que pertenecen ya, en apariencia al menos, al universo ficcional maravilloso en el que ángeles, diablos y monarcas pueden, efectivamente, deambular por los caminos. A pesar de todo, no reacciona caballerescamente como sería de esperar, sino que se limita a escuchar pacíficamente las explicaciones de los sorprendentes personajes

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(f2) que resultan ser comediantes de la Compañía de Angulo el Malo, en camino hacia un pueblo cercano para hacer una representación.

La agresión no se produce en este caso por acción del estímulo caballeresco, que aquí existe pero no funciona, sino por una causa diferente y casual: uno de los comediantes alborota a Rocinante, que se desboca dando con su jinete en tierra, el cual arremete contra los ocupantes de la carreta que, para defenderse, lo apedrean (f3).

2. Como en la aventura precedente, el héroe no necesita interpretar la realidad de acuerdo con su mecanismo referencial maravilloso al encontrarse con el Caballero de los Espejos, cuyo nombre, apariencia y actitud son inconfundiblemente los de los héroes de las novelas de caballerías. Intencionalmente este caballero provoca el estímulo desencadenante de la aventura caballeresca invocando el código andantesco para desafiar al Caballero de la Triste Figura (f1). La agresión no es en este caso unilateral ni arbitraria, pues don Quijote desafía a su oponente a desigual combate por el honor de su dama y éste acepta el desafío (f2). El desenlace no puede ser más favorable al héroe que vence en el duelo y obliga a su enemigo a confesar que la belleza de Dulcinea aventaja en todo a Casildea de Vandalia (f3).

3. Un nuevo encuentro estimula, esta vez sin necesidad de fingimiento ni de transformación ficcional, la reacción caballeresca. Por su exotismo y su fiereza, los dos bravos leones que son conducidos a la Corte en un carro constituyen unos seres del mundo-real-en-la-novela que se integran por derecho propio en el mundo ficcional de la caballería andante, donde se producen frecuentemente combates entre caballeros y fieras salvajes.

El feroz estímulo (f1) resulta tan eficaz que don Quijote, trasladado inmediata e imaginativamente a su mundo de adopción, obliga al leonero a abrir la jaula del león más grande para entablar combate con él (f2). El enfrentamiento no llega a producirse, pues la terrible fiera rehúsa dejar su cómoda jaula, menospreciando la temeridad del héroe. La agresión queda, pues, en suspenso y el desenlace de la secuencia podría interpretarse negativamente, el ridículo del protagonista (f3), o positivamente, al quedar demostrada su valentía sin límites.

4. El caballero de la Mancha va a encontrarse en una situación que da lugar a una aventura propia no del mundo de las caballerías, sino del mundo realista básico: dos pueblos vecinos están a punto de enfrentarse por una absurda y cómica cuestión de rebuznos (f1). La agresión no sólo no es iniciativa arbitraria de don Quijote, sino que él es la víctima pues, cuando trata de convencer a los dos bandos de que depongan su actitud renunciando al combate, es agredido junto con Sancho (f2). Amo y criado son apedreados y huyen en prudente retirada (f3).

5. Caso diferente es la aventura del Retablo de Maese Pedro, en la que la representación de la historia de Melisendra y don Gaiferos actúa como estímulo ficticio y metaficticio (f1) de forma tan eficaz que don Quijote se introduce materialmente en la ficción escénica. En el momento en que, en el transcurso de la representación, los moros persiguen a la pareja de enamorados, el Caballero de los

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Leones actúa en su favor, emprendiéndola a cuchilladas con los títeres, destruyendo el Retablo (f2). Aunque don Quijote ha aniquilado a sus enemigos de escayola reduciéndolos a un montón de cascotes, esta victoria no es más que aparente pues finalmente se ve obligado a pagar con su dinero -en un gesto muy poco caballeresco- las consecuencias del destrozo (f3).

6. La aventura final de este bloque narrativo contiene todos los elementos funcionales de la secuencia simple canónica de la Primera Parte y es en todo semejante a ella: al ver un pequeño barco de pescadores, don Quijote lleva a cabo su transformación ficcional habitual tomándolo por uno de los barcos encantados que aparecían en las ficciones caballerescas (f1), junto con Sancho entra en él y se lanza a navegar hacia unas aceñas que toma por castillo. Ante las advertencias de los molineros, don Quijote amenaza con su espada a los que él imagina ser encantadores y malandrines (f2), quienes le hacen caer al agua antes de que llegue a las aceñas. De nuevo derrotado (f3) por la dura *realidad* del mundo ficcional en el que vive y existe, don Quijote vuelve a pagar los daños y perjuicios a los propietarios del barco.

Justo en el núcleo central de este primer bloque narrativo, entre los capítulos 21 y 23, se narra la historia sentimental de Basilio y Quiteria, cuya estructura reitera la secuencia de los relatos sentimentales de la Primera Parte: Basilio y Quiteria se aman (F1-p), a ese amor se opone el padre de Quiteria, que ha dado la mano de su hija al rico Camacho (F2-p), una vez superado ese obstáculo, la pareja podrá contraer el deseado matrimonio (F3-p).

El obstáculo al matrimonio por amor contenido en este segundo término de la secuencia, es el matrimonio de conveniencia acordado entre el padre de la doncella y un rico del lugar (f1-p), boda que está a punto de celebrarse cuando llega don Quijote al lugar. La acción pertinente que resuelve esta intriga amorosa es la estratagema (f2-p) puesta en práctica por Basilio, quien simula un suicidio para obtener la mano de Quiteria. Una vez conseguida su intención, la boda *in articulo mortis* (f3-p), Basilio descubre la artimaña en la que también había participado Quiteria, cerrándose la secuencia felizmente: Camacho acepta la situación (f1-p-a), renuncia a la joven (f2-p-a) y se prosigue la fiesta de modo que el desenlace previsible es, como en el *Quijote* de 1615, el matrimonio por amor de los dos jóvenes (f3-p-a).

6.5. LAS AVENTURAS FINGIDAS (EL SEGUNDO BLOQUE NARRATIVO DEL *QUIJOTE* DE 1615).

Un segundo bloque narrativo, con una versión peculiar de la estructura secuencial, estaría compuesto por los casi terinta capítulos que ocupa la estancia de don Quijote en el Palacio de los Duques, marco espacial que contribuye decisivamente al desarrollo de la intriga global puesto que en él se fingen una serie

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de episodios caballerescos que don Quijote interpreta con entera convicción, de acuerdo con su referencia al mundo de los libros de caballerías.

La primera aventura que los Duques hacen revivir al protagonista constituye una peripecia frecuente en sus novelas preferidas, cuyo esquema secuencial ya se había utilizado en la Primera Parte: Se trata de la dueña menesterosa en dificultad que pide ayuda al caballero, y éste emprende una aventura para vencer al malvado oponente, sea encantador o mago, gigante o dragón, de acuerdo con la estructura secuencial:

F1-q. Petición de ayuda.
F2-q. Acción.
F3-q. Victoria o derrota.

Tanto en la historia de Micomicona como en ésta de la Condesa Trifaldi, los antagonistas son en ambos casos dos gigantes, Pandafilando y Malambruno. Abundantes indicios e informaciones descriptivas de atuendos, disfraces y de todo el aparato escénico que contribuye a recrear el mundo maravilloso de las caballerías, introducen la secuencia típica: la Condesa Trifaldi pide al caballero que luche contra el gigante Malambruno (f1-q), el cual ha encantado a Antonomasia y a don Clavijo, así como a las dueñas. Don Quijote se dirige contra el gigante encantador a lomos de Clavileño (f2-q), y pero la acción no se lleva a cabo pues consigue la victoria sin entrar en combate pues se le comunica que ha vencido a Malambruno sólo con intentar la aventura (f3-q).

Otra peripecia amorosa frecuente en la literatura caballeresca es simulada por una de las doncellas de los Duques: la hija del señor del castillo se enamora del caballero recién llegado y va de noche a la alcoba del huésped. Este episodio tópico reproduce el que el hidalgo había vivido al imaginar que Maritornes se había enamorado de él en la venta que había tomado por castillo. En esta ocasión, al fingir que se enamora de don Quijote, Altisidora integra de nuevo esta secuencia sentimental en la intriga caballeresca principal[10].

La aventura amorosa que finge Altisidora reitera una vez más la estructura secuencial de las restantes historias sentimentales: La doncella finge enamorarse de fon Quijote (f1-q-a) quien la rechaza por fidelidad a Dulcinea (f2-q-a); Altisidora muere de despecho (f3-q-a). La parodia se continúa más adelante al introducirse una posibilidad sólo probable en la ficción maravillosa que los Duques tratan de fingir: la resurrección de la amada muerta, eventualidad prodigiosa que se realiza en la

[10] La peripecia sentimental-tipo que aparece en innumerables libros de caballerías es la siguiente: el caballero llega al Palacio de un Rey donde se enamora de su hija, infanta de extraordinaria belleza (f1). El protagonista demuestra su valor venciendo a algún enemigo del monarca o cumpliendo una difícil aventura (f2) y así se hace merecedor de la mano de la princesa (f3).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

siguiente secuencia enlazada: Altisidora resucitará si Sancho se somete a una tortura humillante (f1-q-b), el escudero es efectivamente torturado por la servidumbre del duque (f2-q-b), se produce la resurrección (f3-q-b). El desenlace de la secuencia sentimental acaba en la ruptura definitiva de relaciones, pues don Quijote persiste en su desdeño hasta que Altisidora le corresponde, desdeñándolo e insultándolo.

En este segundo bloque de la Segunda Parte el narrador utiliza una técnica narrativa de ascendencia artúrica que ya había ensayado en la Primera Parte, el entrelazamiento[11], semejante a lo que desde nuestra perspectiva es la unión de secuencias por enlace, que ya hemos visto en la Primera Parte, pero con acciones diferentes.

Se trata de narrar paralelamente las aventuras realizadas por dos o varios personajes en el mismo segmento temporal, pero en ámbitos espaciales diferentes. Así, cuando Sancho se traslada a la Ínsula a partir del capítulo 44, su amo queda en el palacio veraniego de los Duques, de modo que el narrador relata las acciones de uno y otro alternativamente. Entre los capítulos 44 y 54 se van entrelazando alternativamente las incidencias de la estancia de don Quijote entre los Duques y su servidumbre -la compleja aventura propuesta por doña Rodríguez- y los acontecimientos que se producen durante el gobierno insular de Sancho, de forma sucesiva, produciéndose el efecto de simultaneidad temporal, como veremos en la siguiente sección.

La tercera aventura desarrollada en las posesiones de los Duques no es fingida como las anteriores sino que un personaje de la casa ducal, doña Rodríguez, cree efectivamente en la personalidad caballeresca de don Quijote a quien plantea seriamente un conflicto perteneciente al mundo ficcional realista. El punto de partida es el mismo que el de algunas de las historias sentimentales de la Primera Parte: el hijo de un labrador rico ha dado palabra de matrimonio a la hija de Doña Rodríguez y se niega a cumplir la palabra dada. De acuerdo con la secuencia típica:

F1-r. Promesa de matrimonio
F2-r. Promesa incumplida
F3-r. Reparación de la ofensa

Doña Rodríguez desarrolla la tercera función enlazando otra secuencia tópica: la dueña menesterosa pide al caballero que le haga justicia desafiando al ofensor (f1-r), para obligarle a reparar la deshonra de la doncella engañada, don Quijote desafía al villano (f2-r), pero éste se rinde renunciando a entrar en combate y declarándose dispuesto a casarse con la hija de doña Rodríguez (f3-r). El duque aprovecha la circunstancia para transformar un hecho real de la diégesis en una

[11]*Entrelacement* (Lot 1918), *interlace* (Vinaver) que Avalle Arce, en su estudio fundamental aplicado al *Quijote*, propone traducir como *entrelazado* (1988:37). El término utilizado por Brémond (1981:67-68) es *accolement*.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

pseudoaventura fingida concertándose con su lacayo Tosilos para que suplante al villano ofensor, pero esa simulación se convierte de nuevo en una acción seria del mundo ficcional diseñado conforma al mundo real -en esa constante confusión de niveles narrativos y ficcionales que practica el narrador cervantino-, pues Tosilos desea casarse efectivamente con la hija de doña Rodríguez.

6.6. EL TERCER BLOQUE NARRATIVO DEL *QUIJOTE* DE 1615.

Tras el conjunto narrativo que tiene como marco espacial las posesiones ducales, la última parte del segundo *Quijote* alterna las aventuras caballerescas de estructura secuencial incompleta con las secuencias complejas correspondientes a una serie de nuevas historias sentimentales, en paralelismo con las que aparecen en el primer bloque narrativo.

1. Una vez en camino, el protagonista se cruza con unos labradores que transportan ciertas imágenes de santos caracterizados por haber llevado una forma de vida caballeresca a lo divino o lo que es lo mismo, una vida de santidad al modo de los caballeros andantes (f1), cuyo código implica muchas de las virtudes cristianas humanas, cardinales e incluso teologales. Aunque el encuentro tiene todos los ingredientes para haberse constituido en estímulo de la acción caballeresca, lo cierto es que don Quijote reacciona con toda normalidad conversando razonablemente con los labriegos, hecho sorprendente que no deja de poner de relieve Sancho: *En verdad, señor nuestramo, que si esto que nos ha sucedido hoy se puede llamar aventura, ella ha sido de las más suaves y dulces que en todo el discurso de nuestra peregrinación nos ha sucedido: della habemos salido sin palos y sobresalto alguno, ni hemos echado mano a las espadas...* (DQ II,58:474). A esta altura de la novela y del desarrollo de la intriga, el actante sujeto se ha ido transformando personalmente, por eso Sancho, en función de actante ayudante, echa de menos la función agresión (f2), que hubiera sido previsible en capítulos anteriores, y el probable desenlace doloroso (f3).

2. Ante unas aldeana disfrazadas de heroínas pastoriles (f1), don Quijote lanza uno de los típicos desafíos caballerescos y se pone en medio del camino blandiendo su lanza para defender a las bellas pastoras (f2) hasta que un tropel de toros atraviesa el lugar pateándolo cruelmente (f3). Idéntico desenlace clausura la secuencia posterior, en la que un estruendo ensordecedor (f1) pone en guardia al protagonista, que lleva su mano a la espada pero, antes de que el enfrentamiento se produzca (f2), una piara de cerdos hace su aparición derribando de sus cabalgaduras al caballero y a su escudero (f3).

De nuevo la técnica para lograr el efecto de unidad estructural de la novela consiste en enmarcar el conjunto de aventuras y peripecias, formalmente muy

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

diversas entre sí, entre dos episodios relacionados por su estructuración, es decir, según los criterios temático, ficcional y estructural conjuntamente considerados. Si en el capítulo 14 tiene lugar la aventura del Caballero de los Espejos, en el 64 el bachiller Carrasco repite idéntica estratagema simulando la aventura del Caballero de la Blanca Luna, la cual abre el proceso que conduce todo el relato hacia la macrofunción final: el regreso definitivo de don Quijote a su aldea.

El Caballero de los Leones se encuentra de nuevo con un *auténtico* caballero andante (f1) que le lanza un desafío con vistas a hacerle confesar la ventaja de su dama sobre Dulcinea del Toboso (f2). El desenlace es, en esta ocasión, la derrota de don Quijote a manos del bachiller, bajo la personalidad del Caballero de la Blanca Luna (f3), quien le hace prometer que se retirará definitivamente a su casa, iniciando así su retorno definitivo y el final de su historia.

El encuentro de don Quijote con Roque Guinart, antes de llegar a Barcelona, no tiene otra funcionalidad en el desarrollo de la intriga que la de introducir una nueva historia sentimental con una estructura secuencial basada en un actante oponente, el obstáculo a la realización del matrimonio: Claudia Jerónima y Vicente Torrelles se han enamorado y se han prometido en matrimonio (f1-s); el obstáculo consiste en este caso en la suposición por parte de la doncella de que el galán se va a casar con otra mujer , Leonora (f2-s); a consecuencia de ello los celos provocan una reacción inusitada en Claudia Jerónima, quien dispara sobre su prometido hiriéndole mortalmente, desenlace trágico que significa una de las variadísimas posibilidades ensayadas por el narrador (f3-s).

Para resolver el conflicto planteado, don Quijote ofrece sus servicios andantescos -*No tiene nadie para qué tomar trabajo en defender a esta señora; que lo tomo yo a mi cargo: denme mi caballo y mis armas, y espérenme aquí, que yo iré a buscar a ese caballero y, muerto o vivo, le haré cumplir la palabra prometida a tanta belleza* (DQ II,60:497) -, pero el episodio no se inserta en la intriga principal sino que sigue su propia dinámica, sin la participación del protagonista. Una segunda secuencia enlazada desarrolla el desenlace trágico: al descubrirse que la noticia del casamiento de Don Vicente es falsa (f1-s-a), los dos enamorados se unen en un nuevo matrimonio *in articulo mortis*, cuando el caballero está a punto de expirar (f2-s-a), muriendo inmediatamente y dejando a Claudia Jerónima sumida en un desesperado dolor (f3-s-a). El dramatismo gradual que el narrador va dando a estos conflictos sentimentales contribuye a dar mayor cohesión y tensión a la intriga global (cfr. Kermode 1967), configurada por intrigas secundarias que se integran en ella a través de los personajes y de su relación con los protagonistas de la diégesis.

Solamente al final del relato del encuentro con Roque Guinart puede percibirse una conexión con la trama que vertebra la novela, cuando el bandolero escribe una carta a su amigo don Antonio Moreno, dándole noticia de la próxima llegada de don Quijote a Barcelona, donde será acogido como verdadero y famoso caballero andante.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Si diez capítulos antes del final de la Primera Parte se narra una historia de moriscos y cautivos, con un paralelismo evidente se relata una historia ambientada en la misma región del universo ficcional realista, con idéntica factura temática y ficcional, diez capítulos antes del final de la Segunda Parte.

La historia de Ana Félix se abre con una secuencia que informa de los hechos que han conducido al estado de cosas actual: expulsada de España por ser morisca (f1-t), emigra a Berbería (f2-t) y regresa finalmente a España (f3-t). A partir de esta última función, el narrador extradiegético relata la peripecia protagonizada por Ana Félix ante los protagonistas de la intriga principal, mediante una serie de secuencias encadenadas: el bergantín berberisco en el que llega a Barcelona es apresado (f1-t-a) y su arráez condenado a muerte (f2-t-a). Dado que la estructuración del relato consiste en la apertura de una expectativa y el proceso que conduce a su solución (Barthes 1973a in 1985:358), el apresamiento y condena del suspecto pirata progresa hacia un desenlace previsiblemente trágico, expectativa que resulta contradicha por una nueva posibilidad, el indulto (f3-t-a).

Esta función-desenlace difícilmente previsible encuentra su explicación en el efecto que produce el aspecto físico del corsario en el Virrey, indicio que desencadena varias anagnórisis de lo más sorprendentes: el arráez resulta ser una bella doncella morisca, Ana Félix, la hija de Ricote, quien inesperadamente aparece en la galera (f1-t-b). Se producen así estos reencuentros y reconocimientos entre Ricote, su hija y Sancho (f2-t-b, los cuales facilitan el progreso de esta intriga secundaria hacia un desenlace feliz con el indulto de la joven y la reafirmación de su conversión a la fe cristiana (f3-t-b. Se enlaza aquí una trama sentimental relatada por el protagonista femenino de la historia, de acuerdo con el esquema secuencial típico de las historias sentimentales: enamoramiento de Ana Félix y Don Gaspar Gregorio (f1-t-c), obstáculo representado por la expulsión (f2-t-c), con una expansión secuencial enclavada: Don Gregorio sigue a su amada a Berbería (f1-t-d), donde queda disfrazado esperándola (f2-t-d) hasta que es liberado por un renegado (f3-t-d). La historia se cierra con la inevitable función conclusiva del matrimonio por amor, que es anunciado cuando la pareja puede al fin reunirse en Barcelona.

6.7. LA MACROSECUENCIA DE LA HISTORIA SENTIMENTAL

El esquema secuencial Amor (F1) - Obstáculo (F2) - Matrimonio (F3) se cumple en las cuatro historias sentimentales que tienen como marco espacial la venta de Juan Palomeque: las historias de Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea, el capitán y Zoraida, Don Luis y Doña Clara. En los otros tres casos el final es desfavorable, negativo e incluso desastroso: no triunfa el amor sino la muerte en las

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

historias de Grisóstomo y Marcela y de Anselmo y Leandra, dispuestas antes y después de la llegada de don Quijote a la venta, así como en la historia del *Curioso Impertinente*, leída en ella aunque desconectada actancial y ficcionalmente de la diégesis principal. Es por esta razón por la que Dudley (1972:360 y ss.) interpreta la venta como expresión ficcional de la salvación de los protagonistas; las parejas que se integran o proceden del mundo del protagonista, de la diégesis, entrando en relación con él y participando de las incidencias de su historia, alcanzan el desenlace matrimonial anhelado. Es éste el matrimonio por amor que produce la felicidad en los personajes y un efecto satisfactorio y placentero en los lectores.

El mismo fenómeno se aprecia en los episodios sentimentales incluídos en la Segunda Parte de la novela: Basilio y Quiteria, Ana Félix y don Gaspar consiguen superar los obstáculos que se oponen a su amor, alcanzando la unión matrimonial prometedoramente feliz. Sin embargo, la historia de Claudia Jerónima y don Vicente, en la que don Quijote no interviene ni participa, termina desastrosamente.

Junto a esta vinculación temático-estructural que existe entre la relación más o menos directa con el protagonista y el desenlace positivo o negativo, tiene gran interés la diversidad de los elementos funcionales que constituyen el segundo término, el obstáculo, de las secuencias amorosas. En casi todos los casos, el obstáculo está encarnado por un personaje, un actante oponente que realiza la función del seductor, ya sea voluntario (don Fernando, Vicente de la Rosa) o forzado (Lotario), pudiendo obtener un matrimonio de conveniencia (don Fernando, el rico Camacho). El actante oponente puede ser la mujer que causa la perdición del enamorado, o bien porque lo rechaza (Marcelo) o incluso provocándole la muerte directamente (Claudia Jerónima mata a don Vicente, cegada por los celos).

Caso particularmente complicado es el de Anselmo, que se convierte en actante oponente cuando se empeña en probar la fidelidad de su esposa con la colaboración de su amigo Lotario, que pasa de ser actante-ayudante a ser actante-oponente, el antagonista seductor. En los dos relatos de tema morisco, que siguen de cerca el esquema estructural de la novela greco-bizantina (Scholes, 1957), el obstáculo está constituído por un arriesgado periplo cuajado de aventuras y peripecias peligrosas, incluído el mismo cautiverio. Sólo la fuga y el regreso definitivo a la patria conducen a un desenlace matrimonial feliz.

La función terminal de la secuencia sentimental, el matrimonio, tiene un tratamiento temático y unos revestimientos semánticos variados y completísimos: desde los esponsales secretos celebrados por amor (Cardenio y Luscinda, Basilio y Quiteria) o públicamente pero por interés (don Fernando y Luscinda, don Fernando y Dorotea), hasta el matrimonio *in articulo mortis* sincero (Claudia Jerónima y Don Vicente) o simulado (Basilio y Quiteria). Como señala Casalduero (1967, 1973:171), en la aventura amorosa moderna el amor deja de ser para Cervantes algo trágico e individual para dotarse *de un fin social y transcendente, el del matrimonio*, que de esta forma se convierte en el desenlace obligado de la historia sentimental plena.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Todas estas historias sentimentales tienen una funcionalidad esencial en la historia de don Quijote, y se integran perfectamente en la intriga general de la novela. En la estructuración narrativa de los libros de caballerías, desde Montalvo hasta Feliciano de Silva, las aventuras que el héroe realiza tienen el doble objetivo de la fama y el amor, demostrar una valentía para alcanzar esa fama y conseguir así el amor de la dama, demostrando al mismo tiempo la fidelidad y lealtad (Curto 1976:16 y ss.)[12]. Esta segunda finalidad es también, por tanto, parte esencial de la misión caballeresca de don Quijote que hace continuamente alusión a Dulcinea del Toboso. Todas las aventuras que se integran en el segundo término de la macrosecuencia general de la novela son realizadas en honor y gloria de su Señora Dulcinea: los mercaderes y los frailes deben confesar la superior belleza de su dama, tanto el vizcaíno vencido como los galeotes liberados deben ir a presentarse a la Señora del Toboso cuya belleza incomparable debe ser confesada tanto por los mercaderes toledanos como por los caballeros de la Blanca Luna o de los Espejos.

En la intriga global se enlaza la macrosecuencia sentimental protagonizada por don Quijote: al amor ideal del héroe hacia Dulcinea (F1) se opone el obstáculo del encantamiento (F2), al que finalmente se encuentra una solución tan simulada como el mismo encantamiento, los azotes de Sancho (F3). A lo largo de toda la Segunda Parte se desarrolla la macrofunción del misterioso hechizo -que sufre la dama de nuestro caballero andante- mediante una secuencia enclavada:

F1-x. Encantamiento

F2-x. Medios para el desencantamiento

F3-x. Desencantamiento cumplido.

En virtud de una estratagema de Sancho, desde el capítulo 10, Dulcinea del Toboso ha sido encantada, transformándose en una labradora pobre y fea (F1-x). Aunque se trata de una mentira de Sancho, su amo queda convencido del fenómeno, por otra parte habitual en su mundo de referencia. En la espectacular representación organizada por los Duques, don Quijote ve a Dulcinea encantada, ahora convertida en ninfa de gran belleza (DQ II,35:316), momento en el que ésta pide a Sancho que la desencante, ya que su cuerpo *se consuma y marchita debajo de la corteza de una rústica labradora* (DQ II,35:316).

El encantador Merlín revela el remedio para anular el hechizo: Sancho ha de darse 1.300 azotes (f2-x). Víctima de su propia mentira, de acuerdo con el programa lúdico trazado por los duques, Sancho termina aceptando la tortura, pero desde el

---

[12]La personalidad del héroe en el texto fundacional del género, *Amadís*, estaría configurada, según Curto, por una cualificación dual: como el más valiente caballero (Libro I) y como el más leal enamorado (Libro II). En el desarrollo posterior del género, los relatos de Feliciano de Silva, por ejemplo, se caracterizan por la reducción de ese doble aspecto al primero (Curto 1976:19).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

capítulo 35 hasta el final del volumen su amo no logra convencerle de que se aplique el doloroso remedio para los males de su dama. Cuando el caballero ha sido ya vencido y regresa a su aldea, presintiendo el fin de su camino y de su carrera caballeresca, insiste repetidamente en que Sancho cumpla la penitencia exigida, encontrando siempre la oposición del escudero.

Si la secuencia ha comenzado con un fingimiento, termina de la misma manera, pues Sancho utiliza una nueva estratagema aplicándose el castigo de noche y al aire libre, dando los azotes no en su propio cuerpo, sino en los árboles del paraje elegido. El escudero termina de dar el número de azotes convenido (DQ II,72:580) dejando a su amo *contento sobremodo* y bien engañado, pensando que Dulcinea queda desencantada. De todos modos, el misterio del desencanto queda en suspenso al final de la novela (f3-x). Un mal agüero hace pronunciar al protagonista la frase enigmática por la que esta motivación nuclear del progreso de la intriga desaparece cuando se aproxima a su fin -*Nunca más veré a Dulcinea*- y, de hecho, olvida inexplicablemente a la dama de sus amores en los últimos instantes de su vida.

Si la mayor parte de las historias sentimentales intercaladas en la novela se integran en la diégesis y en la intriga principal, todas reflejan en alguna medida la propia intriga caballeresca y sentimental del *Quijote* que, al mismo tiempo, las parodia y las refleja seriamente. Si Marcela desdeña a Grisóstomo que muere desesperado, don Quijote desdeña a Altisidora que finge morir y, en el colmo de la autoparodia cómica, finge también resucitar.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

7. CRONOTOPÍA
El tiempo y el espacio de la ficción

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

El tiempo es una circunstancia que constituye una dimensión esencial de la novela, género definido como un arte temporal, como una *cronofanía*. En el relato de ficción, en efecto, las informaciones temporales son abundantísimas, incluso más abundantes que en el relato histórico. Así, en el *Quijote* pueden localizarse más de trescientas expresiones lexemáticas de la temporalidad, casi un centenar en la Primera Parte y más de doscientas en la Segunda, de modo que el tiempo se convierte en *elemento de estructuración de la trama* (Bobes Naves 1994:130, 136 y ss.). Ya Togeby (1957 in 1991:42) había señalado que la acción del *Quijote* se halla estrictamente limitada por el tiempo, utilizado como medio de concentración y estructuración narrativa muy eficaz.

Todas estas manifestaciones sintagmáticas expresan el transcurso del tiempo de la historia no sólo mediante los lexemas que designan las unidades cronológicas como los meses, semanas, días y horas, sino también mediante la expresión léxica de las diferentes partes de la jornada -mañana, tarde y noche- y de los períodos transicionales como el amanecer o el anochecer, junto con las acciones que implican una connotación horaria como las diferentes comidas y períodos dedicados al descanso: el almuerzo, la sobremesa, la siesta, la cena o el sueño nocturno. La experiencia de la temporalidad en la novela se basa fundamentalmente en lo que Bajtin (1979 in 1984:232) llama el tiempo cíclico, el que articula los momentos de la vida y de las actividades del hombre y de la naturaleza, estrechamente relacionado con el tiempo de los ciclos míticos característico de las novelas de caballerías.

Esos elementos léxicos construyen una isotopía temporal muy densa y precisa de modo que el lector experimenta la ilusión realista del paso del tiempo, modulado en la sucesividad de cada uno de los treinta y siete días que abarca la historia de las dos primeras salidas de don Quijote, con un intervalo de quince días entre ambas, y los tres meses relatados en la Segunda Parte, desde el día en que el héroe decide salir de su aldea por tercera y última vez hasta su regreso y muerte.

Como pone de relieve Ricœur (1984:113), la experiencia del tiempo en el relato es una experiencia ficticia pues no es el tiempo real el que transcurre, el tiempo del autor y de los lectores empíricos, sino el tiempo ficcional que

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

corresponde al mundo de ficción diseñado en la novela y a los entes ficcionales que lo habitan. Se trata de un tiempo semiotizado -un *pseudotiempo* (Genette 1972:72; Garrido 1993:161)- cuyo transcurso y funcionamiento general sólo tiene pertinencia en el sistema semiótico ficcional.

De acuerdo con la lógica natural del universo básico de la novela, el narrador refleja una temporalidad realista de forma que el lector percibe el paso del tiempo como una sucesión lineal de horas y días mediante las insistentes indicaciones lexemáticas que aparecen en el relato; se produce de este modo la ilusión ficticia del transcurso del tiempo real, razón por la cual Martínez Bonati (1977b:363-364) puede afirmar que la historia, en el *Quijote*, es contada según su orden natural inherente y es presentada, en el relato, de una forma cronológica y lineal muy coherente.

Efectivamente, cronológicamente en la novela cervantina hay una coincidencia esencial entre historia y relato: no hay excesivos problemas de anacronía pues el relato respeta básicamente el orden temporal de las acciones de la historia (cfr. de Juan Bolufer 1993:305) , excepción hecha de una cuantas analepsis que vienen exigidas por la abundancia de actos narrativos intradiegéticos, naturalmente posteriores a los hechos narrados. En el análisis de la estructuración temporal de la novela, quizás lo más interesante y significativo sean las variaciones de ritmo narrativo y los problemas de velocidad, establecida a partir de la relación entre duración de la historia y extensión textual del relato[1].

7.1. VELOCIDAD Y RITMO DEL RELATO

Una estrategia fundamental para crear la ilusión de referencia temporal real es la velocidad del relato que el narrador regula manipulando la extensión del texto con respecto a la duración temporal de la historia: las horas, días o meses que abarcan los acontecimientos sucedidos pueden ser espacializados textualmente en un mayor o menor número de páginas, párrafos o líneas, obteniéndose así una mayor rapidez o lentitud. Es éste precisamente el aspecto más interesante del estudio semiótico del tempo narrativo en el *Quijote*, el cual debe ocuparse del proceso por el cual el tiempo de la historia se transforma en el único pertinente textual y artísticamente, el tiempo del relato (Villanueva 1988:26, 1989a:137).

Mediante continuas escenas dialogadas y pausas digresivas o, en menor medida, descriptivas, el *Quijote* produce un efecto de coincidencia entre la duración de la historia y la extensión del texto narrativo que la cuenta, efecto desencadenado por una relación regular que se establece desde el principio de la Primera Parte entre los dos parámetros, tiempo y texto: 12 páginas para las doce horas del día o de la

---

[1] El concepto de ritmo narrativo que aquí manejamos trata de integrar tanto la idea de alternancia de aceleraciones (elipsis y sumarios) y deceleraciones (escenas y pausas), como esta noción de velocidad del relato que da lugar a un ritmo rápido o lento.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

noche[2]. A partir de este ritmo regular que se establece como canónico se operan las aceleraciones -menos páginas de texto, hasta una sola frase para esa media jornada- o deceleraciones, hasta un total de 60 páginas para una noche o un día.

Mientras que en el *Quijote* de 1605 se produce una aminoración progresiva de la velocidad narrativa, haciéndose perceptible un tempo cada vez más lento a medida que avanza el relato, en el *Quijote* de 1615 se impone un ritmo alternante de deceleraciones isocrónicas y aceleraciones bruscas provocadas por la práctica de la elipsis, el sumario y el resumen.

7.1.1. EL RITMO NARRATIVO NORMAL

Desde que el protagonista sale de su aldea por vez primera hasta que regresa pasan dos días, tiempo de la historia que es plasmado en 30 páginas del relato. El narrador nos informa de que don Quijote *salió al campo una mañana, antes del día* (DQ I,2:79), su soliloquio mientras cabalga ocupa 2 páginas, pero ese primer día se resume en dos frases: *casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese... anduvo todo aquel día y, al anochecer...* (DQ I,2:81); con una fórmula típica de la literatura caballeresca, el narrador sintetiza esas veinticuatro horas en un sumario de un par de líneas, pues no encuentra en él materia narrativa, e introduce inmediatamente la llegada de la noche.

El héroe llega a una venta *a tiempo que anochecía* (DQ I,2:82), momento a partir del cual se estabiliza la velocidad canónica del relato de modo que tanto a esa noche como a las dos jornadas que siguen se dedican 12 páginas a cada una. La primera noche de don Quijote en la venta es abundante en acciones, diálogos y descripciones, todo ello articulado por una serie de indicaciones temporales precisas. Tras la pausa que describe la venta y los personajes que en ella se encuentran, se narran las improvisadas ceremonias en virtud de las cuales don Quijote es armado caballero; inicia la vela de las armas *cuando comenzaba a cerrar la noche* y, en el momento en que *acabó de cerrar* (DQ I,3:90), es interrumpido por el arriero indelicado con el que pelea. Según información del ventero, el hidalgo ha velado sus armas más de cuatro horas (DQ I,3:92) y, tras la escaramuza con los arrieros, sus eternos enemigos, el protagonista deja la posada *a la hora del alba*. Todas estos datos horarios contribuyen a intensificar la impresión realista del paso del tiempo, de modo que el lector experimenta el paso de las horas nocturnas como si de una noche real se tratase.

---

[2]Convencionalmente, consideramos el texto de la edición utilizada, la de Luis Andrés Murillo en editorial Castalia. Las páginas de esta edición de bolsillo constan de unas 40 líneas (cifra que varía sensiblemente según la extensión de las notas a pié de página) y cada una de ellas se compone de unos 55 caracteres.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La nueva jornada que comienza se extiende a otra docena de páginas de texto en las que se relata la liberación de Andrés y la aventura de los mercaderes toledanos, tras la cual don Quijote queda maltrecho y apaleado, en el suelo; al no poder incorporarse, decide pasar el tiempo recitando el romance del Marqués de Mantua hasta que es recogido por un vecino que le devuelve a su casa, lugar al que llega *a la hora que anochecía*, fijándese con claridad los límites del día.

Ya en su casa, el capítulo 6 contiene la extensa escena dialogada del escrutinio y quema de los libros de su Biblioteca. Se trata de un espléndido coloquio digresivo sobre materias literarias que implica una mayor lentitud de la velocidad narrativa, manteniendo el ritmo homogéneo que regula todo el relato: el escrutinio ocupa, efectivamente, la jornada completa desde el amanecer en que llegan el cura y el barbero a casa del hidalgo (DQ I,6:109), hasta la nueva llegada de la noche, cuando el ama da fin a la quema inquisitorial (DQ I,7:123) y es relatado en otras 12 páginas. Queda así configurado el ritmo narrativo normal -a partir del cual puede apreciarse la mayor o menor velocidad del relato, factor de por sí relativo- y el efecto intencional de isocronía, de coincidencia temporal entre duración de la historia y del relato, que se consigue inmejorablemente mediante la reproducción de los diálogos en discurso directo o narrativizado.

La transición temporal desde la primera a la segunda salida se hace bruscamente, mediante una aserción sumaria que resume medio mes de duración de la historia: *Es, pues, el caso que él estuvo quince días en casa muy sosegado* (DQ I,7:125). El contenido de esas dos semanas se sintetiza en un párrafo con referencias al coloquio sostenido entre el protagonista y sus compadres sobre la conveniencia de resucitar la caballerían andante, pero el narrador no transcribe ese diálogo sino que lo omite para centrar el relato en una nueva función desencadenante de la narración, la segunda salida. Otra aserción narratorial contiene una elipsis determinada -*De allí a dos días se levantó don Quijote* (DQ I,7:123)-, que hace avanzar la historia otras dos jornadas.

El relato de las aventuras realizadas desde que sale por segunda vez de su aldea hasta que llega a la venta de Juan Palomeque en el capítulo 32, tras ocho días de camino, modula su velocidad narrativa a partir del ritmo canónico fijado en la primera salida: a lo largo de todo este bloque narrativo se aprecia una disminución progresiva de la velocidad narrativa con relación al parámetro de 12 páginas por doce horas del día o de la noche, progresión que culminará en el segundo bloque.

Los protagonistas salen una noche cuya duración se sintetiza en una aserción cronotópica -*en la cual caminaron tanto que al amanecer...* (DQ I,7:127)-, precisándose además que toman la misma derrota y camino[3] que don Quijote había tomado en su primer viaje, el camino que atraviesa el Campo de Montiel, donde cree

---

[3]Sobre el tratamiento léxico de las vías de comunicación en la novela, Nadine Ly (1989:77) advierte que, a partir de la segunda salida, el camino recibe la denominación de *derrota*, término marino que implicaría una ruta orientada, señalada y construída intencionalmente.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

descubrir treinta o cuarenta gigantes. Tras la conocida aventura, *siguieron el camino de Puerto Lápice*, iniciando una mañana a la que se dedican 6 páginas; tras la hora de la comida, se omite la tarde mediante una pseudoelipsis narratorial que nos sitúa inmediatamente en la noche -*En resolución, aquella noche la pasaron entre unos árboles*-, que el amo pasa soñando despierto con Dulcinea y Sancho durmiendo (DQ I,8:132). Continúa la aceleración del ritmo pues la mañana siguiente se omite -*Tornaron a su comenzado camino de Puerto Lápice, y a obra de las tres del día le descubrieron* (DQ I,8:132)- y se nos sitúa al inicio de una tarde densa en acciones y diálogos que son narrados en 16 páginas, reestableciéndose el tempo canónico.

7.1.2. EL CRONOTOPO CONFIGURANTE DE LA NOVELA

Si, como los estudios filosóficos y científicos contemporáneos nos han mostrado, el espacio y el tiempo son dos dimensiones indisolublemente solidarias, la Teoría de la literatura ha puesto de relieve la correlación esencial de las coordenadas espacio-temporales en la novela, el fenómeno que Bajtin (1975 y 1979) denominó la *cronotopía*[4].

La solidaridad entre el tiempo y el espacio, que se manifiesta tanto en el mundo real como en la ficción narrativa, hace que el componente espacial esté en correlación perfecta con el sistema temporal de la novela, como ocurre en la que nosotros estamos analizando[5]. En efecto, ambas dimensiones se encuentran amalgamadas en el cronotopo nuclear del *Quijote*, el camino, elemento a la vez

---

[4] El castellano cuenta con un lexema polisémico que integra la doble significación espacio-tiempo del cronotopo: el sustantivo *espacio*, en efecto, tiene al mismo tiempo su significado espacial propio (lugar, ámbito o distancia) y un significado temporal, período de tiempo, que se utiliza con mucha frecuencia en *El Quijote*. Si el fenómeno cronotópico está implícito en el paralexema *espacio de tiempo* (DQ II,12:124 y 23:219), es muy frecuente en la novela el uso del lexema con su significado temporal: *y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla* (DQ I,8:129); *después de haber bailado un buen espacio* (DQ II,20:192); en otras ocasiones la amalgama semántica es total: *y en breve espacio se apartó dellos* (DQ I,4:98); *y así, con aquel espacio y silencio, caminaron hasta dos leguas (DQ I,47:56); después de haberse entretenido un buen espacio con la sabrosa conversación de Sancho* (DQ II,36:323).

[5] Es éste otro de los factores fundamentales de modernidad y de realismo del *Quijote*, tal como apunta acertadamente María del Carmen Bobes Naves: *Por otra parte, el movimiento espacial de los personajes se solapa con su cambio temporal formando un cronotopo que da al relato cervantino un estilo decididamente "moderno"*.

El Quijote, frente a los tiempos lejanos e inmóviles de la novela de caballerías y frente a los espacios lejanos y exóticos por donde se mueven los caballeros, sitúa su cronotopo en la cercanía del lector... (1994:130).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

locativo y temporal, que tiene una funcionalidad esencial en la configuración en intriga de las acciones que constituyen la historia del Ingenioso Hidalgo.

El camino real, con todas sus adyacencias y aledaños -bosques, florestas y prados colindantes; mesones, castillos y ventas; aldeas o ciudades por las que pasa o a las que conduce; caminos vecinales o montañas y sierras que circunda-, es la ruta por la que cabalgan los protagonistas, el espacio donde se materializa el paso del tiempo y donde se desarrollan sus aventuras, convirtiéndose en *la encarnación de toda la novela* (Bajtin 1975 in 1978:391). Se trata del cronotopo temático que enmarca la intriga de la novela, pues es en este ámbito espacio-temporal donde tienen lugar los sucesivos encuentros que desencadenan las reacciones caballerescas del héroe y las aventuras consecuentes[6].

Bajtin precisa el cronotopo del subgénero narrativo, la novela de caballerías, que será *el mundo maravilloso en el tiempo de la aventura* (1975, in 1978:300), lo que nosotros hemos llamado el mundo ficcional maravilloso; y el cronotopo de la obra, *El Quijote*, que resultaría de una síntesis cronotópica de los subgéneros caballeresco y picaresco, sería el entrecruzamiento paródico del mundo maravilloso del primero y del mundo realista y familiar del segundo (1975 in 1978:310). En el amplio espectro nocional que Bajtin asigna al concepto de cronotopo, aparecen una serie de temas espaciales, cronotopos temáticos entre los que cita el camino y el castillo -precisamente los cronotopos estructurales que configuran el *Quijote*-, en tanto que *temas aislados que se integran como elementos constitutivos en los temas generales de las novelas* (1975 in 1978:248, Mitterand 1990:95).

Paralelamente a los datos temporales realistas en torno a la primera salida, el narrador aporta la información espacial con la mayor precisión geográfica posible en un texto de ficción: don Quijote sale por *el antiguo y conocido Campo de Montiel*, designador rígido que corresponde a un lugar topográfico real. La entidad enunciativa extradiegética interviene para certificar el dato e intensificar la ilusión referencial, reafirmando la veracidad de la información: *y era la verdad que por él caminaba* (DQ I,2:80).

Las peripecias de la primera jornada se localizan espacialmente en un bosque cercano al camino, lugar en el que se desarrolla la escena dialogada entre don Quijote y el amo de Andrés, tras la cual vuelve al camino y *habiendo andado como dos millas, descubrió don Quijote un grande tropel de gente* (DQ I,4:99), se nos precisa puntualmente. El cronotopo temático del camino comienza a constituirse así en elemento configurante de la novela cervantina, como escenario de las aventuras y los diálogos que transcurren en ese eje lineal de leguas y horas, de millas y de días, en el que progresa espacio-temporalmente la intriga.

---

[6]En el mismo paralexema *caballero andante* se expresa la actividad esencial del nuevo héroe caballeresco, la andanza, a través del camino en el que se suceden las aventuras: *Une fois declanchée, l'errance tend à se réaliser en une sucession d'aventures* (Zumthor 1991:262).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Mediante la referencia explícita a otra entidad topográfica real, Puerto Lápice, hacia donde se orienta la ruta de la pareja, el cronotopo temático que determina el desarrollo estructural de la novela contribuye al diseño del cronotopo genérico, el universo ficcional realista. En efecto, el camino por el que cabalgan los protagonistas es un correlato ficcional del camino real que efectivamente conducía en la época de Madrid a Sevilla, pasando por Toledo y Córdoba, y de otras rutas adyacentes frecuentadas por los viajeros de la época como la que iba de Toledo a Murcia pasando por el Toboso, o el camino de Cuenca a Granada que atravesaba el Campo de Montiel, con los bosques y valles, caminos comarcales o vecinales que de él partían o en él desembocaban. Sin una exactitud topográfica y geográfica que no sería adecuada en un contexto ficcional[7], parece claro que, como pone de manifiesto Bobes Naves (1994:132), *el enmarque cronotópico del Quijote* descrito en el texto es coherente y realista, de modo que *se pueden seguir en el mapa de España de la época los desplazamientos del caballero* y se pueden *contar los días y las noches en que transcurren las aventuras* a partir del relato, tal como nosotros trataremos de hacer en lo que sigue.

En el ámbito espacial del cronotopo temático se produce el encuentro desencadenante de una nueva aventura -*asomaron por el camino dos frailes*... (DQ I,8:113)-, tras esta escaramuza con los religiosos y en el momento en que el héroe combate con el escudero vizcaíno, se produce una interrupción del relato mediante una pausa en la que el narrador extradiegético da cuenta del hallazgo del manuscrito que contiene el resto de la historia de don Quijote.

La temporalidad de la diégesis se recupera con la narración de la victoria del protagonista sobre el escudero y se prosigue con una nueva aserción cronotópica -*se entró por un bosque que allí junto estaba* (DQ I,10:147)-, que introduce una larga escena dialogada. Tras esta deceleración de la velocidad narrativa, una elipsis precipita la llegada de la noche con la preocupación de amo y escudero por encontrar un lugar donde pasar la noche, de modo que el narrador acelera literalmente el trancurso del tiempo y del espacio -*diéronse priesa para llegar a poblado antes que anocheciese* (DQ I,10:153)- haciendo explícito el funcionamiento del conglomerado cronotópico en la novela.

Esa noche que pasan en la choza de unos cabreros ocupa unas 15 páginas de texto. En paralelismo con el relato del día, la velocidad narrativa vuelve a

---

[7]Ya nos hemos referido al discutible trabajo en el que Vladimir Nabokov -confundiendo ingénuamente el nivel real con el nivel ficcional- acusa con virulencia a Cervantes de no ser un buen geómetra (?) y de ser peor topógrafo. El escritor demostraría además una ignorancia *total y absoluta* de la geografía española, de modo que habría cometido *monstruosas inexactitudes* (1986:33 y 35). Es evidente que Cervantes no tuvo afortunadamente vocación geográfica sino solamente literaria, convirtiéndose en el autor de una de las novelas más importantes de la literatura universal.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ralentizarse con respecto a la cadencia modélica 12 páginas/12 horas, por acción de la larga pausa digresiva[8] que constituye el discurso de la Edad Dorada, digresión sobre la que el narrador hace un comentario metanarrativo significativo: *Toda esta larga arenga -que se pudiera bien escusar* (DQ I,11:157); se incluyen además los cantos de Antonio y otra larga digresión metadiegética en la que Pedro relata la historia de Grisóstomo. El resto de la noche la pasarán, como de costumbre, Sancho durmiendo y su amo pensando en su dama Dulcinea.

La velocidad narrativa es dos veces más lenta en el relato del tercer día, que dedica 30 páginas al diálogo entre don Quijote y Vivaldo, la narración del entierro de Grisóstomo, algunos versos y a otras diversas pausas que no hacen avanzar el relato. Una información cronotópica enlaza el episodio pastoril con la diégesis, pues se nos indica que los protagonistas entran por el mesmo bosque que Marcela, siguiéndola más de dos horas sin poder encontrarla (DQ I,15:190). La llegada a un prado, nuevo adyacente del camino, introduce una nueva secuencia narrativa, la de los arrieros, con los consecuentes escenas dialogadas entre amo y criado, que ocupan 5 páginas. El narrador maneja con técnica inusitada los diálogos para frenar la velocidad del relato produciendo el efecto pragmático de la isocronía en virtud del cual el receptor experimenta el efecto de coincidencia entre tiempo de la historia y su plasmación textual en el relato, entre la duración de las palabras de los personajes y el tiempo de la historia que consumen.

El retorno constante a la ruta confirma la tesis bajtiniana según la cual el camino constituye el sistema que proporciona su estructura específica a la novela de aventuras. Se trata del camino concebido -tal como ocurre en *El Quijote*- como lugar del itinerario físico y vital de los personajes, con los encuentros estimulantes de las distintas peripecias; como programa preconstruido de recorridos, de obstáculos, de pruebas, de victorias o de derrotas, sobre el doble eje del tiempo y de la distancia espacial (cfr. Mitterand 1990: 95).

De vuelta al camino real, descubren una nueva venta donde pasar la noche. Se reestablece en esta venta -otra variante del cronotopo temático con gran pertinencia en el texto- el ritmo normal, pues esta etapa nocturna ocupa 12 páginas de texto, sazonadas con abundantes imformaciones temporales, aportadas por el narrador o por los personajes, para producir ese efecto imaginario del transcurso de las horas. De esta forma, podemos reconstruír con bastante exactitud el paso del tiempo objetivo en esta movida noche: tras los requiebros de Maritornes, la paliza del arriero y la intervención del cuadrillero que han durado unas tres horas, desde las diez hasta la una de la madrugada aproximadamente, se nos precisa que duermen tres horas, hasta las cuatro de la mañana (DQ I,17: 210 y ss.). Si, según información del señor de la venta-castillo, el malestar experimentado por Sancho tras haber bebido el bálsamo de Fierabrás ha durado casi dos horas, la narración nos situa ya en el amanecer cuando los protagonistas se disponen a dejar la venta.

---

[8]*Digresión reflexiva*, para Genette (1983:25).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Al relato de lo acontecido al día siguiente se dedican también las doce páginas de rigor. Tras el manteamiento de Sancho, ambos vuelven al camino entreteniéndose en sus coloquios habituales; estas escenas constituyen un aspecto esencial en la configuración estructural y cronotópica de la novela como transiciones entre aventuras, por una parte, y como factor de ralentización y estabilización del tempo narrativo, por otra. De hecho, el narrador hace continuamente alusión a la función cronotópica de los fragmentos dialogales[9] -*En estas y otras pláticas les tomó la noche en mitad del camino* (DQ I,19 : 229)-, con un desarrollo esencialment temporal y una localización espacial bien definida, el camino.

Al no encontrar la acostumbrada venta, en el mismo camino tiene lugar el encuentro con el cuerpo muerto y la consiguiente aventura nocturna con la que comienza la narración de otra larga noche sobre la que se nos vuelven a dar abundantes indicios tanto espaciales como temporales. El cronotopo estructural se extiende aquí a un bosque en cuya descripción se amalgaman las connotaciones espacio-temporales de la oscuridad de la noche y la espesura del bosque (DQ I,20:237).

El miedo que produce en Sancho un extraño ruído constituye un factor psíquico que determina la lenta llegada del alba, en una espléndida manifestación del tiempo psicológico: movido por el pánico que le produce la idea de quedarse solo si su amo se lanza a la aventura, el escudero trata de acelerar el tiempo que transcurre lentamente -*No debe haber de aquí al alba tres horas* (DQ I,20:240)- y ensaya todo tipo de recursos para que don Quijote espere en su compañía la llegada del amanecer: especialmente, entretiene al nuevo caballero andante con el cuento de Lope Ruiz y Torralba, construido según el modelo narrativo del *cuento de nunca acabar* que significa, para Rimmon (1983:57), un ejemplo de relato singulativo anacrónico en el que se cuenta reiterativamente la acción repetida del paso de las ovejas . Además de la argucia material de inutilizar a Rocinante, Sancho se mantiene en vela toda la noche mediante esa estrategia narrativa, la acción de contar y volver a contar las cabras que atraviesan el río ininterrumpidamente.

Con su asombrosa consciencia metanarrativa, la entidad enunciativa extradiegética se refiere explícitamente al transcurso del tiempo *en estos coloquios y otros semejantes*, y a la inminencia del amanecer *que ya venía* (DQ I,20:245). La llegada del alba se acelera desde la perspectiva de Sancho quien, al darse cuenta de que a toda prisa *se venía la mañana*, desliga a Rocinante y se liga sus calzones. Al cabo de 18 páginas, el narrador pone fin a esta larga noche pasada al raso, con una aserción temporal - *Acabó en esto de descubrirse el alba* (DQ I,20:246), progresivamente introducida.

---

[9]Una docena de veces en cada uno de los dos volúmenes utiliza el narrador extradiegético un sintagma circunstancial temporal cuyo núcleo nominal se refiere a los diálogos, con diferentes ocurrencias léxicas: *pláticas* en 10 ocasiones; *razones* en 3; *coloquios, razonamientos* o *razones y pláticas* con dos ocurrencias cada uno.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Todavía se ralentiza más el ritmo narrativo del nuevo día, espacializado en 30 páginas de texto, especialmente denso en acciones que tienen como marco espacial el cronotopo itinerante: tras el ridículo desenlace de los batanes, asistimos en la ruta de la pareja caballeresca al episodio del Yelmo de Mambrino o a la no menos ridícula aventura de la liberación de los galeotes, las tres con sus correspondientes comentarios dialogales; como es habitual en la novela, las escenas dialogadas sirven para introducir digresiones que las interrumpen (Garrido 1993:182), caso de la extensa intervención literaria en la que don Quijote diseña una historia de caballería tipo.

El camino real es el cronotopo estructurante de la novela cervantina porque es la vía de acceso al espacio de la acción y de la aventura, el lugar de los encuentros (Mitterand 1990:97) que se convierten en estímulo de la agresión, sean molinos-gigantes, un barbero con una bacía convertida en yelmo mágico o una cadena de condenados; unos rebaños de ovejas, los frailes o los mercaderes convertidos en caballeros andantes vienen plácidamente por el camino y en él se topan con don Quijote.

Aunque en la *editio princeps* no se expresa transición temporal sino sólo espacial, precisándose la llegada al paisaje montaraz de Sierra Morena, la información cronotópica se completa en el pasaje interpolado en la segunda edición de Cuesta sobre el misterioso robo del rucio: *Aquella noche llegaron a la mitad de las entrañas de Sierra Morena, a donde le pareció a Sancho pasar aquella noche* (DQ I,23:278 nota 5). A partir de la llegada a la Sierra se hace más perceptible la progresiva disminución de la velocidad narrativa puesto que si el primer día ocupa 40 páginas, el segundo se contiene en 60, omitiéndose mediante elipsis el contenido de las respectivas noches.

La primera jornada en el marco serrano es rica en escenas y pausas, diálogos o digresiones metadiegéticas que contienen la historia de otros personajes como el cabrero o Cardenio. Se producen aquí algunos de los escasos fenómenos de anacronía que afectan al relato cervantino los cuales, más que suponer una distorsión del orden cronológico de la historia, vienen motivados por los actos narrativos intradiegéticos. Efectivamente, cuando un personaje asume el papel de narrador realiza un salto retrospectivo o analepsis de mayor o menor alcance con respecto al momento de la historia en que se produce ese acto narrativo para relatar los hechos pasados. Las que tienen como escenario Sierra Morena y la venta de Juan Palomeque son todas analepsis mixtas (cfr. Garrido 1993:172) puesto que los relatos metadiegéticos de Cardenio, Luscinda, el capitán cautivo y el mozo de mulas -como hemos visto en el capítulo correspondiente- se remontan a un momento anterior pero sus intrigas continúan desarro-llándose en el nivel diegético, una vez que el narrador llega al instante de la historia en que realiza su acto narrativo.

Una transición espacio-temporal marca la llegada del día siguiente, en el que Sancho toma el camino real en dirección del Toboso; el ritmo narrativo se acelera perceptiblemente: mientras que una frase produce la elipsis de la noche y la mañana

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

siguiente -*Otro día llegó a la venta... a la hora de comer* (DQ I,26:231)-, tras una serie de diálogos transferidos en estilo directo o indirecto a lo largo de 6 páginas, se omite otra noche, *otro día llegaron al lugar* (DQ I,27:238).

La doce horas del nuevo día son de la mayor densidad narrativa, lo cual justifica su extensión textual -60 páginas- y el tempo marcadamente lento del relato: se insertan dos de esas largas metanarraciones que aun siendo en sí de ritmo rápido, pues recurren a la técnica del sumario propia de las analepsis (Garrido 1993:180), sintetizando ambas en una docena de páginas sendas historias cuya duración se extiende a varias semanas, suponen una pausa metadiegética en la historia principal. Se intensifica, por otra parte, el efecto temporal mimético al hacer coincidir isocrónicamente la duración de las palabras de los personajes con el tiempo real de la historia. Ya en el nivel diegético, el encuentro con don Quijote implica la elipsis temporal de los dos días que el héroe ha empleado en cumplir su penitencia ya que, de acuerdo con la técnica del entrelazamiento, la narración se ha centrado sobre Sancho.

El ritmo narrativo basado en la alternancia de aceleraciones y deceleraciones -entre elipsis o sumarios y escenas o pausas- es un recurso efectivo para acentuar los efectos de isocronía ficticia. Así, los largos diálogos entre don Quijote y sus interlocutores llenan las horas de la tarde, creando eficazmente la impresión ficcional de la coincidencia entre tiempo de la historia, tiempo del relato y tiempo de lectura, frente a la frase-sumario que resume el lapso de tiempo hasta el día siguiente - *Acabose la buena comida, ensillaron luego y, sin que les sucediese cosa digna de contar, llegaron otro día a la venta* (DQ I,32:392) -, introduciendo a los personajes en un nuevo ámbito espacial del cronotopo que traerá consigo un nuevo tratamiento de la temporalidad.

7.2. LA NOCHE MÁS LARGA: REDUCCIÓN DE LA VELOCIDAD NARRATIVA.

El segundo bloque narrativo del *Quijote* está enmarcado en un espacio interior, la Venta de Juan Palomeque, ámbito natural del cronotopo configurante - las ventas se situaban en los bordes de las rutas de entonces para servir de parada y fonda a los caminantes - en el que los protagonistas van a permanecer dos días. El primero de ellos y la noche correspondiente son narrados con la mayor lentitud pues se les dedican 70 páginas, es decir, su velocidad narrativa es seis veces más lenta que el ritmo canónico establecido en los primeros capítulos.

La llegada a la venta puede situarse al atardecer, pasadas las seis de la tarde, pues don Quijote se acuesta inmediatamente; ante la posibilidad que se plantea de leer la novela del Curiosos Impertinente, el cura se refiere al sueño nocturno como circunstancia temporal al asegurar que la leería *si no fuese mejor gastar este tiempo en dormir que en leer* (DQ I,32:399).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La mayor parte del texto, unas 40 páginas, es consumido por la lectura de este relato metadiegético cuya inserción frena considerablemente la velocidad del relato primario y la progresión de la intriga principal que en él se narra. Puesto que se trata de una lectura, se produce aquí de nuevo la ilusión isocrónica pues su duración coincide necesariamente con el tiempo de lectura empleado por el lector real, unas dos horas, dos horas de la historia contada en el nivel diegético que nos sitúan temporalmente hacia las ocho de la tarde, momento en que la *novella* llega a su fin.

Cuando entran en la venta don Fernando y Luscinda se producen los reconocimientos de las dos parejas, hechos que tienen una duración de poco más de una hora, por lo que enseguida se anuncia la llegada de la noche y la hora de cenar (DQ I,37:464). Una larga escena dialogada conecta con la pausa digresiva consituída por el discurso de las armas y las letras, extiendiéndose a 8 páginas que corresponden al tiempo dedicado a la cena, una hora larga.

Una nueva digresión metadiegética, el relato del cautivo, espacializa textualmente en 40 páginas una historia que se extiende a más de veinte años. Al igual que los metarrelatos de Cardenio y Dorotea, el del capitán está basado en una analepsis mixta, en este caso de gran alcance, pues estos narradores homodiegéticos comienzan *in medias res*, relatando las acciones anteriores que les han conducido a la situación en que se encuentran en el momento de realizar el acto narrativo. Aunque el tiempo que dura esa narración sería de otras dos horas, alcanzando ya la media noche, el narrador ralentiza extraordinariamente el transcurso del tiempo al señalar que *en esto llegaba ya la noche* (DQ I,42: 516).

Entramos así en lo que, de acuerdo con un molde lingüístico cinematográfico, hemos denominado *la noche más larga* en la que la velocidad narrativa se hace cada vez más lenta, como para hacer vivir al narratario la experiencia del transcurrir de esas largas horas nocturnas.

Cuando llegan a la venta el oidor y su hija se vuelve a anunciar la cena, anuncio que se integra en la isotopía temporal, especialmente densa en esta velada nocturna, que vertebra el relato mediante referencias continuas a las horas, a las partes del día o de la noche y a sus transiciones, o a los horarios de las diferentes comidas. Aunque resulta verosímil que se preparen alimentos para los recién llegados, no se trata de una segunda cena sino de la única que se sirve esa noche para todos los comensales -*Ya, en esto, estaba aderezada la cena, y todos se sentaron a la mesa* (DQ I,42:517)-, despiste del narrador o seguramente estrategia intencional, lo cierto es que la reiteración acentúa la impresión del lento paso del tiempo.

Tras nuevos diálogos y anagnórisis, una nueva indicación narratorial - *y como ya la noche iba casi en las dos partes de su jornada* (DQ I,42:520) - sitúa la acción hacia las cuatro de la madrugada, hora más en concordancia con la extensa

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

escena que integra las conversaciones, acciones y narraciones[10] que han ocupado a todos los huéspedes desde el atardecer. Cuando deciden retirarse a dormir, el mozo de mulas mantiene en vela a Dorotea y a Doña Clara *lo poco que creo queda de la noche, esperando que venga el nuevo día* (DQ I,43:525).

A la noche más larga corresponde un largo amanecer cuya llegada se anuncia también confusa y reiteradamente. Una primera alusión a la salida del sol la hace don Quijote que ha permanecido en vela para guardar el castillo-venta, pero poco después él mismo aún se refiere a *la luz de la luna, que entonces estaba en toda su claridad* (DQ I,43:527). Víctima de una cruel burla, el protagonista queda inmovilizado *donde le tomó la mañana* (DQ I,43:529), pero la llegada efectiva del alba va anunciándose progresiva y paulatinamente, mediante diversas manifestaciones lexemáticas de ese momento de transición temporal entre la larga noche y el día: *Apenas comenzó a amanecer* llegan a la venta los criados del fingido mozo de mulas, a quienes reprende don Quijote porque *a tales horas* la gente duerme todavía en la venta. Las puertas no se abren *hasta que el sol esté tendido por todo el suelo*, razón por la cual les obliga a esperar hasta *que aclare el día* (DQ I,43:530). La reiteración de marcas léxicas referidas a la llegada del alba producen inmejorablemente un efecto intensamente mimético en el lector que experimenta de forma progresiva la lenta llegada de la luz matinal.

El día siguiente nos reserva peripecias diversas enmarcadas en el cronotopo temático de la venta: el desenlace de la historia sentimental de don Luis, la pausa digresiva constituída por la discusión sobre el yelmo de Mambrino y la intervención de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, todo ello plasmado textualmente en 22 páginas de un relato al que pone fin el narrador exterior sintetizando la circunstancia cronotópica de los personajes -*dos días eran ya pasados los que había que toda aquella ilustre compañía estaba en la venta* (DQ I,47:554)- y precisando la duración de la estancia en el incómodo albergue.

Una vez dejada la venta de Juan Palomeque -muy de mañana, puesto que don Quijote es despertado para hacerle creer que está encantado-, la comitiva toma nuevamente el camino real con el héroe enjaulado.La velocidad de la narración de este último día de las andanzas del caballero encantado mantiene la lentitud establecida en este segundo bloque narrativo del *Quijote* de 1605, mediante escenas y pausas digresivas que consumen gran cantidad de texto.

La interesante conversación digresiva sobre materias literarias que mantienen el cura y el canónigo ocupa 12 páginas de texto y una hora escasa de tiempo de la historia, el justo para recorrer un breve trecho del camino entre dos valles. Se desplazan hacia uno más agradable para el reposo, a donde llegan en el momento preciso en que el cura termina su discurso: *Aquí, señor licenciado, es el lugar que yo*

---

[10] Como señala Antonio Garrido (1993:184), citando a Rimmon (1983:54), cualquier narración detallada de un acontecimiento, además del diálogo, puede desempeñar la función isocrónica de la escena .

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

dije que era bueno (DQ I,48:572). Una vez instalados en el valle escogido, los breves momentos empleados por los criados del canónigo en ir y volver a una venta *que no lejos de allí estaba* es ocupado por nuevas escenas dialogadas y digresivas que se recogen en 16 páginas, en las cuales se demuestra la fusión de los dos procedimientos durativos, la escena y la pausa digresiva (Bal 1977 in 1990: 81 y ss.).

El relato metadiegético del cabrero y la aventura de los disciplinantes completan la narración de esa jornada que se extiende a 40 páginas de texto, lo que significa una velocidad narrativa casi cuatro veces más lenta que la velocidad normal del primer bloque narrativo.

Ya en el último capítulo, una elipsis omite la narración de los seis días de la historia que los viajeros emplean en llegar al lugar de don Quijote -*Y a cabo de seis días llegaron a la aldea* -, llegada que se sitúa con toda precisión cronológica: *a donde entraron en la mitad del día, que acertó a ser domingo* (DQ I,52:602). La clausura funcinal de la intriga (F3. Regreso) comporta el cierre del cronotopo configurante sobre sí mismo, el final del camino recorrido por el protagonista que desemboca en su principio, trazando una ruta circular cerrada sobre él mismo[11].

La información sobre el día de la semana resulta extraordinariamente verosímil puesto que la primera salida tiene lugar un viernes -son los únicos dos casos en los que se nos precisa el día de la semana- por lo que el héroe, de acuerdo con la completa isotopía temporal que atraviesa el relato, regresa efectivamente un domingo, exactamente cinco semanas y dos días después de haber dejado por vez primera su aldea.

7.3. EL CAMINO DE ZARAGOZA, CRONOTOPO CONFIGURANTE DEL QUIJOTE DE 1615.

La Segunda Parte del *Quijote* tiene una velocidad narrativa mucho más rápida que la Primera, si en ésta se dedican 536 páginas a contar lo que sucede en treinta y siete días, el *Quijote* de 1615 se compone de 552 páginas de texto en las que se narra lo sucedido en unos noventa y un días de historia, casi tres veces el lapso de tiempo que abarca la Primera Parte para una extensión textual muy parecida. Además, en la novela de 1615 se recurre con mucha mayor frecuencia a la técnica de aceleración basada en elipsis y sumarios que resumen varios días[12].

---

[11] El espacio y el tiempo del *Quijote* se corresponderían con tres círculos espacio-temporales que toman como centro la casa del protagonista, ampliándose progresivamente en cada una de las tres salidas (Bobes 1994:136).

[12] Nuestras conclusiones no coinciden aparentemente con las de A. de Juan Bolufer (1993:317-318), para quien el tiempo de historia en la Segunda Parte es aproximadamente

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

La narración se abre con una aserción pseudoelíptica que sintetiza un mes -*el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle* (DQ II,1:41) -; se trata de los treinta días que separan la Primera de la Segunda Parte, cuyo contenido no es pertinente en el relato de la historia de don Quijote. Preceden a la tercera salida cincuenta páginas que corresponden a una sola jornada repleta de los extensos coloquios con la funcionalidad temporal característica, larga escena en la que intervienen el héroe, sus compadres y el bachiller Carrasco; Sancho, su mujer, el ama y la sobrina.

La fecha de la tercera salida de don Quijote se va anunciando dubitativamente: según el narrador, el protagonista *determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida* (DQ II,4:69), más adelante se nos informa que fija la partida *de allí a ocho días* (DQ II,4:72) y, por último, se afirma que la salida será *de allí a tres días*. En efecto, esos tres días se resumen en un párrafo sumario sobre los preparativos del viaje, hasta el anochecer elegido por la pareja para ponerse en camino hacia el Toboso (DQ II,7:91); se produce así la conexión con el cronotopo estructural abriéndose una nueva serie narrativa de aventuras y desventuras caballerescas.

Los diálogos que intercambian los protagonistas en el marco del cronotopo configurante durante esa noche ocupan 7 páginas, pero el tempo narrativo se acelera bruscamente al resumirse el contenido de los dos días siguientes en brevísimas aserciones sumarias. Al anochecer del segundo día llegan al Toboso y mientras que el héroe se interna en una floresta, su escudero entra en el pueblo en busca de Dulcinea. Aunque la escena constituída por los intercambios conversacionales entre amo y criado, y el soliloquio de éste, reestablecen momentáneamente el ritmo normal, éste se acelera de nuevo mediante la elipsis de otra jornada.

Se fija a partir de este momento el proyecto cronotopográfico de toda la Segunda Parte: el camino que siguen los protagonistas tiene ahora una meta precisa en la geografía ficcional del universo realista, Zaragoza, donde don Quijote piensa ganar fama y gloria participando en ciertas famosas Justas (DQ II,11:113) aunque, como sabemos, esta meta va a ser posteriormente desechada por razones extratextuales.

La aventura de las Cortes de la Muerte cierra ese día espacializado textualmente en 17 páginas, recuperándose de uevo la velocidad narrativa normal al dedicarse 20 páginas a la narración de la noche. El cronotopo en su versión nocturna es diseñado en todos sus componentes: debajo de unos altos y sombrosos árboles, al borde del camino, tiene lugar una larga escena dialogada con alusión explícita a su dimensión temporal -*en éstas y otras pláticas se les pasó gran parte de la noche*

---

de 96 días. Por otra parte, pone de relieve la mayor abundancia de escenas en esa Parte (124 en total), pero al reconocer que las transiciones entre escenas están formadas por resúmenes o elipsis, confirma también la mayor abundancia de estos procedimientos de aceleración de la velocidad narrativa.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(DQ II,12:122)-, de suerte que se mantiene el efecto ilusorio de isocronía entre duración de la historia, extensión del relato y duración de su lectura.

La pausa digresiva en la que Sancho confiesa el tierno amor hacia su asno y los largos coloquios que entablan con la fingida pareja andantesca que hace su aparición en el marco cronotópico contribuyen también a ralentizar la velocidad del relato, intensificando la impresión mimética en el receptor. Los dos escuderos pasan buena parte de la noche hablando, comiendo y bebiendo hasta que son vencidos por el sueño. A pesar de que el narrador declara su intención de transferir paralelamente los diálogos de ambas parejas -escuderos y caballeros-, lo cierto es que no respeta la doble duración de los dos parlamentos simultáneos: si dedica 6 páginas al de los criados, resume a continuación el coloquio entre los amos -*Entre muchas razones que pasaron don Quijote y el Caballero de la Selva, dice la historia que el del Bosque dijo...* (DQ II,14:134)-, transcribiendo las palabras de los personajes en sólo 3 páginas. Al anunciarse la llegada del amanecer, marcada por una pausa descriptiva, los dos antagonistas deciden entrar en combate.

Mediante una analepsis fácilmente perceptible, el narrador informa del plan trazado por Sansón Carrasco, Maese Nicolás y el cura -en los días precedentes a la tercera salida- para hacer regresar a don Quijote definitivamente: el desafío lanzado por el fingido caballero del Bosque, aunque la estratagema fracasa al vencer don Quijote a su antagonista. Se trata de un ejemplo clásico de analepsis interna completiva (cfr. de Jaun Bolufer 1993:306-307 y Garrido 1993:170), puesto que se nos informa retrospectivamente de la confabulación entre los amigos de don Quijote, que tiene lugar en el capítulo 7, cuando éste ya ha tenido la idea de salir por tercera vez en busca de aventuras.

La progresión temporal y espacial de la intriga se desarrolla en ese camino de Zaragoza instituído en cronotopo temático de la novela de 1615, que prosiguen los protagonistas (DQ II,14:145); se trata del ámbito espacio-temporal propicio a los largos coloquios sobre la vida y la literatura, sobre las armas y las letras,... donde irrumpen personajes sacados de aquellas novelas de caballerías constantemente evocadas por el protagonista, personajes de su mismo mundo que simulan, casual o intencionalmente, pertenecer a otros mundos de ficción (diablos y ángeles, la mismísima muerte, fieras o verdaderos caballeros andantes).

Tras un resumen referido a la pareja antagonista, el alba que ha presenciado la victoria del héroe abre una larga jornada en la que la narración de palabras y acciones adquiere un ritmo lento, pues las ocho horas que van del amanecer a la comida ocupan unas 35 páginas de texto. En el camino de Zaragoza se encuentran con el Caballero del Verde Gabán, encuentro que da lugar a los habituales escenas itinerantes y pausas digresivas como la que tiene por objeto la existencia de los caballeros andantes.

Llegan a la casa de don Diego a las dos de la tarde (DQ II,17:168) y este nuevo compartimento del cronotopo, como las ventas o el palacio de los duques, tiene una funcionalidad espacio-temporal específica en el relato. Si el cambio

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

espacial a un ámbito doméstico e interior suele implicar una pausa descriptiva, la instancia enunciativa -consciente como siempre de los procedimientos narrativos que utiliza- justifica mediante el recurso a los autores ficticios su omisión, con un comentario teórico: el autor ha descrito minuciosamente la casa del caballero del Verde Gabán, pero el traductor ha decidido no incluír esa descripción por una razón esctrictamente narratológica: *porque no venía bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones* (DQ II,18:169). Nuevos diálogos sobre estética literaria llenan el fin de esa mañana densa, hasta la hora de la comida.

La transición espacial de la casa solariega al camino real es perfectamente paralela a la transición temporal expresada por una frase sumaria que resume bruscamente cuatro días, los que *estuvo don Quijote regaladísimo en la casa de don Diego* [13](DQ II,18:176), al cabo de los cuales vuelve de nuevo al núcleo del cronotopo.

De acuerdo con el ritmo alternativo que se va imponiendo, la jornada de la partida ocupa 10 páginas de texto en las que se integra el relato analéptico de la historia de Basilio y Quiteria. Escenas de diálogos con distintos personajes encontrados en la ruta llenan este día hasta que los protagonistas llegan, ya al anochecer, a la aldea de Quiteria. Don Quijote decide apartarse del camino para pasar la noche, que se sintetiza sumariamente, al raso.

Al amanecer entran en la aldea donde se van a celebrar las bodas de Quiteria con el rico Camacho. Este nuevo cambio espaciotemporal da lugar a una larga pausa descriptiva muy densa en informaciones sobre el banquete, que incluye curiosamente algunas marcas temporales: así, por ejemplo, un cocinero invita a Sancho a que coma *en tanto que se llega la hora del yantar* (DQ II,20:189). Tras la narración de la peripecia que se desarrolla en la boda, el resto del día y los siguientes se resumen mediante aserciones sumarias - *la espléndida comida y fiestas de Camacho, que duraron hasta la noche* (DQ II,21:202)- y elípticas -.... *finalmente tres días estuvieron con los novios* (DQ II,22:205)-, que hacen avanzar la historia sin consumir texto, desarrollando la alternancia de aceleraciones y deceleraciones dialogales que producen, en opinión de Martínez Bonati (1977b in 1987:364), un ritmo temporal regular según el movimiento alternativo de sístoles panorámicas y diástoles escénicas.

El camino semiotópico les conduce hacia un nuevo ámbito, la Cueva de Montesinos, a la que llegan tras la jornada y media sintetizada en un rapidísimo sumario formado por un par de aserciones narratoriales en las que se ponen de relieve todos los componenetes locativos, cronológicos y conversacionales del cronotopo configurante: *En estas y otras gustosas pláticas se les pasó aquel día, y a*

---

[13]Se trataría de una pseudoelipsis o mini-resumen, es decir, un resumen a la velocidad máxima (de Juan Bolufer 1993:318).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

la noche se albergaron en una pequeña aldea... y otro día, a las dos de la tarde, llegaron a la Cueva.... (DQ II,22:207-208).

La tarde que pasan en la boca de la sima es narrada en 21 páginas que incluyen abundantes indicios del transcurso del tiempo, algunos de ellos contradictorios: llegan a la Cueva a las dos de la tarde; Sancho y el guía dejan pasar media hora desde que don Quijote penetra en las profundidades hasta que le sacan, algo dormido. Una vez fuera, los tres comen abundantemente y, en el momento en que narra la experiencia vivida durante su descenso al abismo manchego, se precisa que son las cuatro de la tarde. La duración de la historia relatada por el caballero andante metido a espeleólogo es de tres días, lapsus temporal que Sancho juzga inverosímil, pues su amo ha permanecido en el interior de la sima poco más de una hora; efectivamente, todo hace pensar que la historia de don Quijote es soñada y su temporalidad es igualmente onírica y subjetiva, por contraste con la duración temporal conmprobada en la diégesis realista. Este episodio parece constituir el punto de inflexión en el tratamiento del tiempo en la novela, al producirse el contraste entre el tiempo subjetivo e imaginario del protagonista y el tiempo exterior y objetivo de los otros personajes, de modo que el tiempo *adquiere* aquí *autonomía y se convierte en unidad sitáctica del relato* (Bobes Naves 1994:137).

La incoherencia temporal y su funcionalidad es paralela a la incongruencia ficcional a la que nos hemos referido en el capítulo 5, de forma que se configura en este pasaje un nuevo y original cronotopo, el cronotopo del espacio subterráneo que integra a la vez la caracterización lógica del espacio infernal y la aparentemente menos adecuada del espacio celeste (cfr. Egido 1988:306, Mitterand 1990:98). Incongruencias lógicas, tiempo onírico y espacio híbrido anuncian aquí un nuevo tipo de universo ficcional, que hemos denominado ficción fantástica.

El resto de la tarde se resume mediante la información cronotópica que sitúa a los protagonistas de nuevo en el camino, hasta llegar a una venta en la que entran *a tiempo que anochecía* (DQ II,24:229). Esta noche va a ser pródiga en peripecias, escenas y digresiones espacializadas en una veintena de páginas: la metanarración del hombre de las lanzas y la representación del retablo de Maese Pedro ralentiza la llegada del amanecer, con el cual - *casi a las ocho del día dejaron la venta y se pusieron en camino* (DQ II,27:249) - la pareja protagonista reemprende su itinerario.

La velocidad narrativa se acelera de nuevo omiténdose los sucesos ocurridos y la ruta recorrida durante dos días -*siguió su camino, por el cual anduvo dos días sin acontecerle cosa digna de ponerse en escritura, hasta que al tercero...* (DQ II,27:251) -, pseudoelipsis que el narrador justifica en razón de la no pertinencia para el relato de lo acontecido en ese segmento temporal. De acuerdo con el ritmo alternativo, tras ese movimiento de sístole se produce el correspondiente de diástole, recuperándose la velocidad normal en la tercera jornada, décimo séptima desde la tercera salida, que se extiende a lo largo de 10 páginas. Nuevos diálogos y nuevas pausas descriptivas breves preceden a la caída de la noche, que pasan en una alameda, otro de los aledaños del camino cronotópico.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Un nuevo movimiento de sístole lo constituye el resumen de esa noche y la elipsis de los dos días siguientes, al cabo de los cuales amo y criado llegan a las riberas del Ebro donde la correspondiente diástole escénica presenta, en 7 páginas, la aventura del barco encantado. Será al amanecer del día siguiente cuando los protagonistas, al salir de una selva, se encuentren con la duquesa.

7.4. LA SIMULTANEIDAD TEMPORAL: DON QUIJOTE EN EL PALACIO DE LOS DUQUES.

Después de veinticinco días siguiendo el cronotopo temático que sirve de base espacio-temporal a la progresión de la intriga, el camino real en el que se suceden coloquios, encuentros y aventuras, don Quijote y Sancho llegan a un nuevo ámbito cronotópico: el Palacio veraniego de los duques y sus posesiones campestres colindantes. Permanecerán en este marco otros veinticinco días que se relatan de acuerdo con el ritmo narrativo alternante los diez primeros y con una velocidad más acelerada los restantes.

La isotopía temporal se construye con los componentes léxicos habituales. Desde que se encuentran al amanecer con la duquesa, hasta la hora de la comida, esa mañana de la historia ocupa 10 páginas; mucho más lenta es la narración de los dos horas que habrá durado la comida y la sobremesa, hasta la hora de la siesta, en las que tienen lugar los extensos diálogos digresivos de los protagonistas con el capellán de la casa ducal y la duquesa, sobre la existencia de los caballeros andantes y de Dulcinea, escena y pausa espacializadas textualmente a lo largo de 18 páginas.

Como será frecuente en este bloque narrativo central de la novela de 1615, una elipsis silencia seis días al cabo de los cuales se celebra una jornada de caza, despachada con una brusca frase sumaria, *presto se les pasó el día y se les vino la noche* (DQ II,34:308). El relato de lo sucedido esa noche reestablece el ritmo canónico, pues ocupa 12 páginas consagradas a la larga descripción del cortejo preparado por los señores del Palacio, para finalizar con una descripción retórica del alba.

El tempo narrativo del día siguiente es dos veces más lento, 24 páginas para doce horas, con una tarde especialmente densa en escenas coloquiales y pausas descriptivas o narrativas como el relato metadiegético de la Dueña Dolorida. La velocidad normal se recupera de nuevo en el episodio de Clavileño, que tiene lugar durante la noche siguiente y se relata en 11 páginas.

El gobierno de Sancho comienza el décimo día de la estancia de los protagonistas en la mansión ducal, jornada sazonada de las sabias digresiones de tono didáctico que don Quijote dirige al futuro gobernador y que se extienden a lo largo de 15 páginas, produciendo una vez más con eficacia el efecto ficticio de la coincidencia realista entre tiempo del relato y tiempo de la historia.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Al partir Sancho hacia la Ínsula de su gobierno, la separación de los dos personajes implica una bifurcación de la intriga principal, el desdoblamiento en dos espacios y dos acciones diferentes para el mismo período de tiempo de la historia, que el caballero protagoniza en el Palacio y el escudero en la Ínsula. Se trata de dos variantes del cronotopo temático que se relacionan directamente con el universo ficcional de las caballerías, en el que el castillo y la ínsula constituyen dos ámbitos característicos, estrechamente relacionados, de la maravilla y la aventura caballeresca[14], lo que Bajtin (1975 in 1978:248) llamaría *elementos temáticos constitutivos* de ese tipo de novelas, los hipotextos parodiados por *El Quijote*.

Desde el punto de vista del orden temporal, esta doble intriga plantea el problema de relatar dos acciones simultáneas, problema de simultaneidad que el narrador resuelve mediante la técnica del entrelazamiento, intercalando sucesivamente fragmentos de la acción desarrollada en uno y otro ámbito espacial el mismo tiempo, estrategia que pone de manifiesto la interdependencia del espacio y del tiempo, que se adaptan a una multiplicidad de circunstancias (Villanueva 1988:32).

La noche de don Quijote se liquida en 4 páginas y a pesar de que no puede conciliar el sueño, la intervención narratorial - *es ligero el tiempo... y con mucha presteza llegó la (hora) de la mañana* (DQ II,46:382) - es explícita sobre la aceleración vertiginosa de la velocidad narrativa. El día siguiente se omite, con otra pseudoelipsis narratorial muy clarificadora sobre la rápida velocidad que el narrador imprime al relato -*esperaba la noche, que se vino tan apriesa como se había venido el día, el cual pasaron los duques en sabrosas pláticas con don Quijote* (DQ II,46:383)-, tratanto de provocar la recepción realista del flujo temporal, pues parecen fundirse en su aceleración tiempo subjetivo de los personajes, tiempo objetivo de la historia y su concisa plasmación en el relato. En este movimiento oscilante de sístole sumaria, una frase panorámica sintetiza los seis días que el héroe pasa en la cama para reestablecerse de las heridas causadas por la pesada broma de los gatos[15].

---

[14] Ya nos hemos referido, en el capítulo 5, a la función de la Insula en el *Amadís*. Como señala Avalle (1990:243), la Isla se convierte en la base de operaciones de Amadís, su espacio personal, a partir del libro II, para transformarse en una especie de corte renacentista en el libro IV. Son constantes las referencias, en el texto de Montalvo, a las maravillas que encierra:... *si querría ir alguno de vosotros a la Insola Firme, por ver las estrañas cosas y maravillas que aí son... por Dios, muchas vezes oí dezir de las maravillas de essa ínsola...* (AdG II,44:664). Briolanja envía un mensaje a Oriana relatándole las maravillas que encierra la Insula Firma, especialmente sus palacios encantados (AdG II, 63).

[15]La información sobre el número de días que don Quijote permanece convaleciente es confusa, pues el narrador aporta datos diversos: cinco (II,46:386), ocho (II,47:395) y seis (II,48:395).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Paralelamente se ha intercalado el relato del gobierno de Sancho: la primera tarde dedicada a juzgar a sus súbditos ocupa 8 páginas, el mismo número que la sobria comida del día siguiente, con una nueva sesión judicial. Durante los seis días de la convalecencia de don Quijote tienen lugar diversas peripecias relatadas en 8 páginas también, al igual que la noche del cuarto de los días del gobierno de Sancho, estableciéndose de este modo una variante bastante regular de la velocidad narrativa canónica.

Este fenómeno de simultaneidad -ya ensayado en los capítulos de la Primare Parte que tienen como escenario la Sierra Morena - ha sido puesto de relieve por Darío Villanueva, quien explica cómo, al separarse los dos personajes, se alternan los relatos de lo que ocurre en los dos focos locales -el palacio y la ínsula-, con interrupciones sucesivas y frases de enlace entre ambas acciones, produciendo en el lector la sensación perfecta de que las dos *son en realidad simultáneas* (1994:52-53).

La técnica del entrelazamiento de las dos intrigas simultáneas y la temporalidad múltiple se complica cuando la duquesa envía a su paje a visitar a la mujer de Sancho, pues el viaje supone un tercer ámbito del cronotopo temático que se intercala en la narración de las dos historias paralelas. En lo que se refiere a Sancho, se consumen las 8 páginas estipuladas en la jornada que sigue a la ronda nocturna, dedicada a diversas diligencias gubernamentales y a la correspondencia con su amo, de forma que las cartas adquieren una funcionalidad estructural, la homogeneización del tiempo entre los dos focos espaciales de la narración (Villanueva 1994:53). El relato se centra de nuevo sobre don Quijote que al cabo de los seis días de reposo pide licencia a los duques para proseguir su camino hacia Zaragoza, con el pretexto reiterado de asistir a las Justas que se celebraban en esa ciudad.

Mediante una analepsis poco perceptible debido a la estrategia de la intriga bifurcada y la correspondiente simultaneidad temporal, la narración retrocede para dar cuenta de la séptima noche de los días de su gobierno, la última velada nocturna de Sancho en la Ínsula, que viene a coincidir con la penúltima de su señor herido. Llegado el amanecer, el escudero se despide de sus súbditos tomando el camino del Palacio ducal.

Una nueva transición narratorial centra el relato en don Quijote para quien una elipsis omite otros seis días de historia -*de allí a dos días dijo el duque a don Quijote como desde allí a cuatro vendría su contrario* (DQ II,54:446)-, nueva aceleración textual que contrasta con la espera impaciente por parte del héroe. La narración vuelve a centrarse sobre la intriga entrelazada de Sancho que había sido dejado en camino hacia el caserón de los duques. En el marco del cronotopo nuclear, la ruta es una vez más el espacio de los plácidos intercambios conversacionales, como la escena de la animada conversación con Ricote recogida en 8 páginas, y de curiosos aledaños, como la oscura cueva en cuyo interior pasa Sancho la noche, hasta que su amo consigue sacarle de ella, ya por la mañana. Termina aquí este

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

desdoblamiento de la intriga y del espacio en una misma secuencia temporal de la historia, plasmada de forma sucesiva en el relato: la simultaneidad narrativa que inaugura Cervantes en el *Quijote*.

Sintetizando el ámbito cronotópico en el que se ha movido, señala Sancho con exactitud discutible el lapsus temporal que le ha ocupado su Gobierno -*ocho días o diez ha, hermano murmurador, que entré a gobernar la Ínsula* (DQ II,55:459)-, puesto que hace efectivamente 10 días que había tomado posesión de la plaza.

Si la articulación de fragmentos que relatan las dos intrigas simultáneas -realizada por el narrador, que siempre indica puntualmente sus operaciones transicionales- produce la impresión ficticia de que lo que leemos en progresión corresponde a un mismo segmento temporal, no dejan de darse ciertos desajustes[16]: para don Quijote, el día del reencuentro con Sancho es el primero de los seis que son elididos en espera del día de duelo concertado por el duque, quien lo anuncia al protagonista al día siguiente, por lo que no resulta verosímil que éste estuviese entrenándose para el combate cuando escucha las voces de Sancho desde el fondo de la cueva. El narrador omite los cinco días en cuestión situando directamente el relato en la acción del desafío, tras el cual don Quijote obtiene de sus anfitriones el permiso para partir.

Tras 25 días de estancia en este ámbito cronotópico convertido en el espacio de la burla, de la simulación caballeresca y del fasto al servicio de la diversión nobiliaria, los protagonistas dejan el Palacio veraniego de los duques reintegrando el cronotopo estructurante del relato. El frustrado camino hacia Zaragoza en el que vuelven a encadenarse palabras y acciones, aventuras y desventuras, sigue siendo el eje estructural de la historia de don Quijote y Sancho, que modifican su orientación argumental y ficcional optando por una nueva meta geográfica, la ciudad de Barcelona.

7.5. LA ACELERACION DEL TIEMPO Y DEL DESENLACE.

El tercer y último bloque narrativo del *Quijote* de 1615 es el que exhibe una mayor velocidad, conseguida mediante abundantes frases panorámicas y sumarias que resumen semanas enteras de historia, dando al relato un ritmo narrativo vertiginoso.

El día que abandonan el cronotopo palaciego y la noche siguiente son narrados todavía según el ritmo predominante, pues ocupan 20 páginas que contienen las acostumbradas escenas dialogadas itinerantes junto con una pausa

---

[16] A este respecto, algunos investigadores ponen de relieve que *Es muy difícil indicar una cronología fiable, ya que existen ciertas elipsis temporales y las referencias cronológicas son poco precisas* (de Juan Bolufer 1993:311).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

descriptiva de ambiente pastoril que tiene como marco espacial otro adyacente del cronotopo nuclear, *una selva que fuera del camino estaba* (DQ II,58:476). Diferentes marcas léxicas conforman la isotopía temporal, haciendo muy perceptible el transcurso del tiempo cíclico: los protagonistas comen, duermen la siesta, despiertan *algo tarde* -precisión irrelevante que contribuye a crear inmejorablemente el *effet de réel* bartesiano- y vuelven a seguir el camino, *dándose priesa para llegar a una venta*; con esta frase el narrador realiza la fusión, en el nivel lingüístico, de la distancia espacial y temporal que deben salvar don Quijote y Sancho para alcanzar ese aledaño característico del cronotopo, la venta a la que llegan a la hora de cenar (DQ II,59:484).

La cena en la posada se narra a la velocidad isocrónica de las voces de los interlocutores que toman parte en el coloquio en el que don Quijote tiene por primera vez noticia de la existencia del Segundo Tomo apócrifo. Esta información determina un cambio esencial en el desarrollo de la intriga y en el proyecto crononotópico de los protagonistas: para poner en evidencia la falsedad de la versión de Avellaneda, deciden no ir a Zaragoza sino a Barcelona, para lo cual don Quijote procura informarse puntualmente *de cual era el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza* (DQ II,60:491), modificando la orientación del cronotopo temático que estructura todo el relato.

Se incluye aquí la primera de las frases pseudoelípticas que omiten la narración de seis días de la historia en un brusco movimiento de sístole narrativa seguido de la obligada diástole, pues la noche del sexto día ocupa 14 páginas en las que se relata el encuentro con la cuadrilla de Roque Guinart y la narración metadiegética de Claudia Jerónima, pausa digresiva que frena la progresión de la intriga primaria. El movimiento de sístole es consecuencia de la elipsis de tres jornadas -*tres días y tres noches estuvo don Quijote con Roque* (DQ II,61:505)- al cabo de las cuales la pareja andantesca reemprende la ruta con su nueva orientación hacia Barcelona, ciudad a la que llegan al día siguiente, diez días después de haber dejado el Palacio ducal.

Amo y criado arriban a la playa de la ciudad condal una noche, cuya duración se sintetiza en una larga frase, como para apurar el paso de las horas -*Quedose don Quijote esperando el día, así, a caballo, como estaba, y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones de Oriente la faz de la blanca aurora* (DQ II,61:506)-, con otra descripción retórica se nos introduce en la nueva jornada. Los tres primeros días que el héroe pasa en Barcelona mantienen una velocidad narrativa uniforme: si a la primera jornada en casa de don Antonio se dedican 7 páginas, la segunda ocupa 8 y la tercera 5, jornada de gran pertinencia para la intriga central de la novela pues en ella don Quijote es vencido por el Caballero de la Blanca Luna.

A partir de este momento, el obligado regreso del protagonista vencido a su lugar precipita el curso de los acontecimientos de modo que la velocidad narrativa se acelera muy perceptiblemente, resumiéndose hasta doce días en una pocas

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

aserciones narratoriales con valor de elipsis o pseudoelipsis: *seis días estuvo don Quijote en el lecho, de allí a dos días trató el visorrey..., llegose el día de la partida de don Antonio, y el de don Quijote y Sancho, que fue de allí a otros dos*; los días se suceden con rapidez y sin consumir apenas texto. Una vez en el camino de regreso, el transcurso del tiempo encuentra su mejor expresión en ese cronotopo configurante plasmado de acuerdo con los aspectos espaciales, temporales y dialogales más frecuentes: *En estas razones y pláticas se les pasó todo aquel día, y aun otros cuatro, sin sucederles cosa que estorbase su camino; y al quinto día...* (DQ II,65:537, 539 y 540).

La noche de ese quinto día se resume con una nueva información cronotópica -*aquella noche la pasaron amo y mozo en mitad del campo, al cielo raso y descubierto; y otro día, siguiendo su camino...* (DQ II,66:545)-, la prosecución de ese camino circular con una doble dimensión espacial y temporal implica la progresión de la intriga hacia el desenlace final, en la función que Ly (1989:77) llama *semio-crono-topológica*. El cronotopo se convierte así, no sólo en un fenómeno circunstancial complejo, sino en el núcleo mismo de la propia intriga que avanza aceleradamente hacia su final a medida que la pareja protagonista avanza por ese camino de vuelta a su lugar de origen.

Diversos diálogos consumen 6 páginas de relato correspondientes al día y 4 a la noche en la que caballero y escudero en retirada son arrasados por una piara de puercos. Durante la jornada siguiente retornan al castillo de los duques, a donde son conducidos por la fuerza y a donde llegan bien entrada la noche. De acuerdo con el ritmo narrativo que se ha impuesto en este bloque, 8 páginas contienen las horas nocturnas con la pausa descriptiva del aparato escénico preparado por los burladores y la narración de la tortura a la que es sometido Sancho. Mientras que al día en que abandonan definitivamente las posesiones ducales se dedican 7 páginas, a la noche siguiente se consagra tan sólo una breve frase pseudoelíptica -*Sancho, el cual se durmió hasta que le despertó el sol* (DQ II,71:573)-.El nuevo día, de acuerdo con el ritmo alternante habitual, ocupa 6 páginas de relato, cargado de connotaciones temporales pues se precisa la llegada de la hora de comer y la caída de la tarde, con la partida de la venta en la que han pasado esa jornada.

La velocidad narrativa se acelera de nuevo dedicándose una sola página a la noche que pasan entre unos árboles al borde del camino, y una sola frase, un minisumario, resume el día y la noche siguientes cuyo contenido no es pertinente para el relato, según declaración muy explícita del narrador: *aquel día y aquella noche caminaron sin sucederles cosa digna de contarse* (DQ II,72:580).

Por fin, don Quijote y Sancho llegan a su aldea donde el vencido caballero andante se siente enfermo; como en ocasiones anteriores, seis días de convalescencia se sintetizan sumariamente y, al cabo de esa semana de reposo, se produce la curación mental del protagonista. En la recuperación de la razón par parte del protagonista tiene un curioso papel el factor temporal, pues se precisa que el hecho

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de dormir seis horas produce esa curación psíquica, de acuerdo con las teorías tradicionales sobre los efectos benefactores y sanitarios del sueño.

Tres jornadas más tarde se precipita el desenlace definitivo, llegando el día de la muerte de don Quijote, el final de su camino y de su existencia de ente ficcional.

7.6. FICCIONALIDAD REALISTA Y MARAVILLOSA DE LAS COORDE-NADAS ESPACIO-TEMPORALES

El tratamiento del tiempo y del espacio en el *Quijote* es esencialmente realista, lo cual no implica ni exactitud ni veracidad, condiciones que no se exigen a los textos narrativos de ficción. Las medidas, dimensiones y unidades de longitud y de tiempo se asemejan a las del mundo real, razón por la cual Martínez Bonati (1977b in 1987:364), afirma que *la temporalidad de la novela es bastante coherente*.

La originalidad del relato cervantino estriba en la superposición del sistema cronotopológico de la ficción caballeresca a esa estructura espacio-temporal realista; la falta de pertinencia de las coordenadas propias de un universo ficcional maravilloso en el mundo diegético produce ciertas incoherencias perceptibles, tanto en lo que al espacio se refiere, como en el tratamiento del tiempo.

El camino seguido por los protagonistas jornada tras jornada es verosímil desde el punto de vista geográfico, pero no obedece con exactitud a las grandes coordenadas de la topografía real, de las que el autor se sirve básicamente, pero utilizándolas con gran libertad en el diseño de un mundo que, aun siendo realista, no deja de ser ficcional. De ahí que puedan parecer incongruentes las orientaciones de ciertos desplazamientos si tenemos como referencia los datos cartográficos de la Castilla y la España del XVII.

Así, don Quijote se dirige hacia el Este en su primera salida, pero llega a un punto que se sitúa al Oeste del Campo de Montiel, evocado por el narrador. Cuando, en la Segunda Parte, el protagonista toma el camino de Zaragoza, sigue la orientación lógica hacia el Norte, sin embargo se desvía hacia el Sureste para visitar la Cueva de Montesinos. Estas aparentes irregularidades no contradicen en modo alguno el programa realista de las andanzas de don Quijote que el lector percibe como perfectamente verosímiles pero no como verídicas, pues, como hemos dicho, la verdad empírica no es pertinente en el acto de lectura regido por la convención de ficcionalidad.

Es don Quijote quien interpreta, de acuerdo con su proceder habitual, el espacio del mundo básico de la novela como si se tratase del mundo maravilloso de las novelas de caballerías, de forma que la orientación del camino se fija en ocasiones según el proceder poco convencional de los héroes andantescos: soltar la rienda del caballo en una encrucijada para que sea él quien decida la ruta a seguir

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(DQ I,4:99). Esta actitud se explica en función de la peculiaridad referencial del protagonista - *...y luego se le vino a la imaginación las encrucejadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquellos tomarían, y, por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya*- pues se corresponde, efectivamente, con una práctica corriente de Amadís y de sus congéneres (AdG II,45:684; II,48:702). Si don Quijote no sigue un camino preciso en sus primeras aventuras es *por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto* (DQ I,21:257).

En esta clave interpretativa hay que entender las tres rutas circulares que constituyen las tres salidas de don Quijote, cuya existencia gira en torno a un punto central de la geografía ficcional, su aldea de origen, a cuyo Norte se encontraría El Toboso, al Sur Sierra Morena y sus puertos, al Oeste Puerto Lápice y al Este la Cueva de Montesinos. En la Segunda Parte se produce un dilatado desplazamiento hacia el Noreste, que lleva al protagonista hacia Zaragoza y Barcelona.

En el relato se citan continuamente los nombres de lugares, ciudades, comarcas o regiones tales como Argamasilla, Barcelona, Zaragoza; Murcia, Extremadura o La Mancha; ríos o montañas como El Ebro o La Sierra Morena. Todos ellos funcionan en la diégesis como designadores rígidos denotando un núcleo rural o urbano y un accidente geográfico que constituye su referencia en el mundo actual efectivo; de todos modos, al usarse en un contexto ficcional, esas denominaciones se convierten en designadores inmigrantes, es decir, pasan a designar realidades del mundo ficcional importadas del mundo real. En el sistema semiótico del universo realista que conforma la novela, Argamasilla, El Toboso o Puerto Lápice son versiones ficcionales de esos lugares reales y en su recepción el lector tiene en cuenta su situación y fisonomía reales, pero debe ser consciente de que se trata de una visión ficcional de ellos.

Sierra Morena, por ejemplo, es uno de esos designadores esenciales que mantiene su referencia real en el contexto del universo realista y, de hecho, el narrador usa otros topónimos como El Viso del Marqués o Almodóvar que designan los puertos de montaña que efectiva-mente conducían a Andalucía desde la Mancha. Sobre esta base realista, don Quijote describe Sierra Morena como un ámbito espacial perteneciente a la geografía fantástica de los libros de caballerías, fenómeno que el narrador extradiegético no deja de poner de relieve: *Reducíansele a la memoria los maravillosos acontecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes* (DQ I,23:278). La descripción del lugar escogido para hacer penitencia implica explícitamente la referencia a la Peña Pobre en la que Amadís se entrega a su penitencia tras ser desdeñado por Oriana (AdG II,48:707 y ss.); se presenta este espacio montañoso como solitario e inhabitable, situado en medio de asperezas, árboles montaraces y espesuras -*al pié de una alta montaña, que, casi como peñón tajado, estaba sola entre muchas que le rodeaban*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(DQ I,25:307)-, poblado además por entes maravillosos como las ninfas de los valles, de los bosques y de los ríos (DQ I,25:307-308).

Como había señalado Bajtin, en el *Quijote* se produce el entrecruzamiento paródico de dos cronotopos: el mundo extraño y maravilloso de las novelas de caballerías con la ruta del mundo familiar y cotidiano de la novela picaresca (1978:310). La fusión de ambos cronotopos, maravilloso y realista, no se produce más que en la imaginación del protagonista y es a partir de esa circunstancia personal como se configura la parodia: cuando el espacio realista, con sus medidas y distancias lógicas y cotidianas, es percibido en la clave del espacio maravilloso inconmensurable y prodigioso. Así, cuando la pareja toma el barco encantado y penetra en aguas del Ebro, don Quijote declara que deben de haber salido al mar y que han debido de recorrer unas ochocientas leguas, encontrándose ya en la línea equinoccial; Sancho se encarga de reestablecer el criterio realista fijando la distancia real que les separa de la ribera, dos varas, aportando, además, una prueba experimental concluyente: *porque allí están Rocinante y el rucio en el propio lugar donde los dejamos* (DQ II,29:263-264). El narrador, con evidente ironía, da cuenta de lo que ocurre en el mundo diseñado a imitación del universo real -*el río por el cual sosegadamente se deslizaba el barco por mitad de la corriente, sin que le moviese ninguna inteligencia secreta, ni algún encantador escondido, sino el mismo curso del agua, blando entonces y suave* (DQ II,29:265)-, recurriendo a la lógica causal del mundo natural y desautorizando cómicamente el recurso de don Quijote a entes y fenómenos maravillosos.

Las dimensiones espacio-temporales del mundo ficcional realista pierden también su vigencia cuando caballero y escudero viajan, engañados, a lomos de Clavileño, de modo que el primero se cree cabalgando por las regiones del aire, a la vez que se admira del paso llano de la cabalgadura, tan lento que parece no moverse del sitio, como en la realidad ficcional ocurre. Don Quijote pone al mismo tiempo en cuestión la pertinencia del tiempo, acogiéndose al sistema cronotópico maravilloso: contra toda lógica y contra toda evidencia -...*aunque nos parece que no ha media hora que nos partimos del jardín, créeme que debemos haber hecho gran camino* (DQ II,41:350-351)- admite la modalidad prodigiosa propia del universo maravilloso en el que es admisible recorrer grandes distancias en muy poco tiempo[17].

---

[17] Es éste uno de los fenómenos más criticados por los portavoces de la teoría literaria cervantina debido al efecto de inverosimilitud que provoca. Como ocurre, por ejemplo, en el discurso del canónigo sobre los excesos de las novelas de caballerías: *¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo?* (DQ I,47:565).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Las coordenadas temporales son perfectamente coherentes en lo que se refiere al transcurso de períodos como las semanas, los días y las horas, aunque existen un par de inexactitudes en cada una de las dos Partes. *Tres días ha que no parecen él ni el rocín* (DQ I,5:107), afirma el ama sobre la primera salida, cuando sólo hace dos días que tuvo lugar. Por su parte, Sancho es mucho más exagerado en su error o mentira al declarar en la venta que *no ha sino un mes que andamos en busca de aventuras* (DQ I,16:200), aunque no hace más de tres días que han dejado la venta.

En ambos casos se trata de aserciones asumidas por un personaje que muy verosí-milmente es susceptible de equivocarse en sus cálculos y a quien no se le puede exigir ninguna exactitud cronológica, y mucho menos absoluta. Además, Sancho no acaba de acomodarse a la vida aventuril y por eso no es extraño que amplíe considerablemente el tiempo psicológico, produciendo al mismo tiempo la admiración del auditorio que se reúne en la venta.

Se trata, por otra parte, de datos cronológicos aproximados que en sí mismos no se dan como exactos, tal como ocurre cuando el propio don Quijote informa a Sancho, que le reclama su salario de escudero, de los días transcurridos desde su tercera salida -*veinticinco días ha que salimos de nuestro pueblo* (DQ II,28:259)-; difícilmente podemos exigir un cómputo exacto a un personaje caracterizado por sus desvaríos imaginativos y por su deficiente salud mental. El hecho de aportar datos sobre fechas y períodos temporales de forma aproximada y no exacta constituye un procedimiento realista más. Con su tendencia a la exageración y con una clara intención humorística, que hace evidente su preferencia por la vida sedentaria y su disconformidad con los riesgos de la vida caballeresca, manteamientos incluidos, Sancho amplía considerablemente el tiempo psicológico al replicar que *debe de haber más de veinte años, tres días más o menos*, desde que su amo le prometió la Ínsula.

Riéndose de buena gana ante la exageradísima respuesta de Sancho, don Quijote puntualiza esta vez con toda exactitud el tiempo transcurrido desde su primera salida -*dos meses apenas* (DQ II,28:259)-, tiempo del que se ocupa el relato de sus aventuras, *el discurso de nuestras salidas*. Efectivamente, si hace veinte días que dejaron por tercera vez la aldea y las dos primeras salidas abarcan terinta y siete días, hace casi dos meses, cincuenta y siete días, que anda por el mundo en busca de aventuras.

La originalidad y complejidad de la novela surgen de la superposición de las estructuras temporales propias de la ficción maravillosa sobre la temporalidad realista; es este fenómeno lo que provoca, en palabras de Martínez Bonati, *una cronología laberíntica e incongruente* (1977b in 1987:354).

Como hemos visto, resulta coherente y verosímil la sucesión de los días y de sus distintas partes, el problema surge en los niveles superiores del tiempo cíclico como los meses y las estaciones: si los treinta y siete días que dura la historia narrada en la Primera Parte corresponden a los meses veraniegos, tal como indica el

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

narrador al inicio del relato, situando la primera salida en un caluroso día del mes de julio (DQ I,2:79), las jornadas relatadas en la Segunda Parte que prosiguen la intriga de la Primera, tras el intervalo de un mes, vuelven a corresponder a los meses de verano, tal como se nos informa en diversas ocasiones. Así, por ejemplo, la carta de Sancho a su mujer lleva fecha del 20 de julio, y la que el duque dirige a Sancho está fechada el 16 de agosto.

Esta incoherencia encuentra su explicación en la naturaleza ficticia del tiempo narrativo que no es nunca el tiempo real, sino una experiencia ficticia de él. La ficción dispone de recursos específicos para construir e inventar sus propias unidades de duración y sus parámetros cronotópicos, para innovar y configurar la representación de la cronología según formas de organización temporal específicas. Estas observaciones que debemos a Ricœur (1984:43) referidas a la novela contemporánea en la que las coordenadas espacio-temporales son sometidas a complejos procesos de experimentación y de disgregación, son perfectamente aplicables a un texto como el *Quijote* que funda la novela moderna y anuncia todas sus posibilidades futuras. Al igual que ocurre con el espacio, el narrador reestructura originalmente la temporalidad de la historia y del relato superponiendo al sistema histórico-temporal de la ficción realista, el sistema cíclico de la ficción caballeresca.

El ciclo anual de las estaciones en ese tipo de ficción no corresponde a la sucesión normal de nuestra experiencia, sino que sigue un modelo cíclico diferente, en el que las aventuras se desarrollan siempre en una misma estación idealmente estival, un verano perenne perfectamente verosímil en el contexto maravilloso que rige el universo de los libros de caballerías. Más que de una estación concreta -primavera, verano o estío- se trata de un tiempo vernal indefinido, la primavera perpetua que constituye una parte constante del *cuadro descriptivo fabuloso de las caballerías* (Murillo 1987:97); se trata de un aspecto esencial del cronotopo configurante de esta subclase genérica puesto que ese verano primaveral duradero e inmutable constituye la época propicia para las aventuras caballerescas.

El sistema temporal de las ficciones caballerescas sigue la estructura cíclica de las narraciones artúricas basada en las fiestas solares de las mitologías agrarias, paganas en su origen y posteriormente cristianizadas. Así, el ciclo anual mítico, en mayor o menor medida cristianizado mediante su integración en el calendario litúrgico, se superpone a la temporalidad realista provocando ese efecto anacrónico y paradógico -intencionalmente buscado- de los dos veranos contiguos. Aunque la sucesión cronológica funciona en la novela, y constituye el orden temporal decisivo en el que se desarrollan las acciones (las aventuras), la sucesión mítica propia de los modelos caballerescos parodiados se convierte en el esquema temporal que enmarca la intriga global de las dos Partes (cfr,. Murillo 1987:93. DQ II,60:504 nota 26).

Se citan en el texto dos fiestas cristianas a las que se da una funcionalidad importante en el desarrollo de la acción principal, pues determinan decisivamente el objetivo cronotópico de las andanzas del héroe: debe llegar primero a Zaragoza antes del día de la Fiesta de San Jorge y, una vez decide cambiar su ruta, debe llegar

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

a Barcelona para la Fiesta de San Juan Bautista. Cualquier intento de conciliar estos datos cronológicos característicos del cronotopo caballeresco con el sistema temporal realista de la diégesis resulta vano, pues el narrador se limita a superponer el primero sobre el segundo, sin preocuparse de integrarlos coherentemente. De ninguna manera pueden compaginarse las fechas de esas dos festividades, 23 de abril y 24 de junio, con la sucesión lógica y cronológica de las estaciones, meses y días en que se desarrollan las acciones de la intriga. La historia de don Quijote no abarca un verano repetido o redoblado (Ly 1989:67 y 76), sino que se enmarca en el ámbito cronotópico de esa estación estival perenne, inexistente en la realidad pero concebible en el seno del universo ficcional maravilloso de los relatos caballerescos.

Como señala Murillo, los libros de caballerías seguían las secuencias de las fiestas solares del calendario cristiano como la de la Natividad de San Juan Bautista, solsticio de verano muy celebrado en la tradición occidental que se convierte en una referencia obligada en la literatura caballeresca. Con una finalidad evidentemente paródica, el construír la intriga de la novela, el narrador hace uso de esos *points de repère* propios de las ficciones maravillosas caballerescas para orientar las coordenadas espacio-temporales en las que se mueve el protagonista.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

8. METATEXTOS
El *Quijote* y la crítica.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

En este último capítulo pretendemos llevar a cabo una reflexión sobre lo que han sido los estudios cervantinos hasta hoy: si ha habido aportaciones trascendentales e interpretaciones reveladoras, lo cierto es que cuatro siglos de estudio ininterrumpido han logrado desvelar bastantess aspectos de la primera novela moderna, pero no han llegado a fijar un texto fiable y definitivo ni a darnos la explicación global de su sorprendente calidad como texto narrativo de ficción y de su asombrosa modernidad.

En la perspectiva semiótica de Genette (1982:10), la metatextualidad consiste en la relación que un texto mantiene con otros que hablan de él o metatextos. El análisis, el comentario o la interpretación originan esa compleja red de relaciones críticas que se teje en torno a un texto literario. Es indudable que la actividad metatextual surgida en torno al *Quijote* en los últimos cuatro siglos es tan extensa y compleja que resulta prácticamente inabarcable. La novela de Cervantes constituye quizás el relato más estudiado de toda la literatura universal, y de ahí la abrumadora cantidad de estudios parciales o de conjunto que ha generado.

Durante tres centurias el *Quijote* fue objeto de la erudición y la intuición; del historicismo, el biografismo o la crítica impresionista; de la Geografía o la Medicina; de la Psicología, la Sociología o la mera elucubración filosófica; pero sólo en las últimas décadas el cervantismo ha recurrido a una Ciencia de la Literatura que se ha formado a lo largo de nuestro siglo y no se ha consolidado hasta la segunda mitad del siglo. En este contexto se enmarca nuestra propuesta de uno de los posibles caminos para seguir -no el único ni el mejor- por el Cervantismo del futuro: la utilización de unas bases teóricas sólidas, de una crítica literaria objetiva que pueda darnos las claves estructurales, ficcionales y narratológicas del primer texto narrativo de ficción realista en prosa.

Es frecuente encontrar, al frente de los numerosos libros que se publican sobre la novela cervantina, declaraciones de principio como ésta: *Intentar decir algo nuevo acerca del Quijote, sobre el que tantas y tan valiosas páginas se han escrito, parece, a primera vista, un esfuerzo condenado al fracaso. Cervantes ha sido desmenuzado y escudriñado con todo tipo de instrumentos y lentes, y el enorme rimero de libros y artículos dedicados a su obra parece indicar que en este terreno solo caben la redundancia o la divagación* (Salazar 1986:9). Declaración tópica o de falsa modestia, lo cierto es que en la introducción de este estudio sociológico, Salazar Rincón consigue demostrar muy cervantinamente la falsedad de tan

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

frustrantes afirmaciones. Tras pasar revista a la bibliografía que se ha ocupado del *Quijote* desde el punto de vista social a lo largo del siglo, constata que el tema ha recibido por parte de la crítica un tratamiento insuficiente y, en ocasiones, parcial y que la mayor parte de esos estudios son erróneos, limitados o anticuados en sus planteamientos metodológicos, de modo que el tema social sería hoy una de las principales lagunas de la bibliografía cervantina (1988:10 y 14).

Creo que semejantes conclusiones podrían sacarse en algunos de los aspectos de la novela -algo más centrales- que hemos tratado a lo largo de estas páginas: estructura narrativa, entidades de enunciación, mecanismo ficcional, diálogos, tiempo y espacio, descripción y digresión, personajes... El cervantismo tradicional o el contemporáneo han hecho importantes aportaciones -que hemos tratado de incorporar a nuestro estudio-, pero queda mucho camino por andar y, en todo caso, debemos partir de la idea de que ninguno de estos terrenos de la investigación literaria está ni mucho menos agotado.

Es desconcertante comprobar que el cervantismo ha generado, ciertamente, una abrumadora bibliografía, pero buena parte de ella preocupada por aspectos tangenciales, anecdóticos o superfluos. Si los dos siglos pasados desarrollaron las perspectivas biografistas y comparatistas[1], interpretaron la novela de acuerdo con las recetas romántica, idealista y simbolista, alegórica o esotérica, desencadenando interpretaciones más o menos discutibles, el cervantismo de la centuria que está a punto de llegar a su fin no se libró de ciertos lastres metodológicos, considerando el *Quijote* como un tratado doctrinal del que podría extraerse el pensamiento de su autor; como una curiosidad bibliográfica del pasado en la que podía seguir recreándose una erudición trasnochada o como fuente inagotable de paráfrasis y exégesis ocultistas. misteriosas y cabalísticas bastante desafortunadas.

La búsqueda incansable de correspondencias históricas, geográficas e incluso clínicas, de fuentes literarias y eruditas; los enfoques biografistas o psicologistas son tareas críticas y perspectivas fecundas que ocuparon a los cervantistas del pasado, pero que deben dar paso a nuevos enfoques, como los que abordan el análisis y la descripción del texto para explicar el fascinante fenómeno de comunicación literaria que, a lo largo de estas cuatro centurias y a lo largo y ancho del planeta, ha provocado el *Quijote*.

Del cúmulo de libros y estudios con los que se abre nuestro siglo para festejar el Tercer Centenario de la novela, sólo unas pocas contribuciones -entre ellas el magnífico trabajo de Menéndez y Pelayo sobre el *Quijote* y la cultura literaria de Cervantes- destacan por sus aportaciones *en un mar de retórica, hueca palabrería y lucubraciones fantásticas* (Riquer 1989:174). Serán los estudios estilísticos y filológicos llevados a cabo en el seno de la Estilística europea (Spitzer o Hatzfeld) y en particular de la Escuela Española (de Pidal a los excelentes trabajos

---

[1]Nos parece ejemplar el siglo en que se inicia el Cervantismo propiamente dicho, el XVIII, en el que trabajos muy relevantes para la época en que se escribieron inauguran las principales corrientes críticas: biografista (La *Vida de Cervantes* de Mayans, de 1737), comparatista (con el *Ensayo de comparación crítica* entre el *Fenelón* y el *Quijote* de Trigueros, en 1761) y analítica (representada por el magnífico *Análisis del Quijote* de Vicente de los Ríos que encabezaba la edición de la Academia de 1780).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de Casalduero, pasando por Dámaso Alonso) los que significarán un paso importantísimo en el conocimiento de los mecanismos literarios y novelísticos explotados en la novela cervantina. De todos modos, el Cervantismo no puede quedarse estancado en el estadio científico alcanzado por la Estilística, sino que debe aplicar los métodos y logros hermenéuticos y analíticos aportados por la teoría literaria contemporánea.

Tras el considerable esfuerzo crítico llevado a cabo por los cervantistas del mundo anglosajón (Riley, Murillo, Avalle), en los años 70 empiezan a hacerse las primeras aproximaciones al relato cervantino desde la perspectiva de una teoría crítico-literaria consolidada: son los trabajos de Segre o Lázaro Carreter en Europa, Martínez Bonati o Gómez Moriana en América los que, sin renunciar a las aportaciones de los estudios cervantinos tradicionales, han abierto nuevos caminos que ya son seguidos por el cervantismo del presente y lo serán sin duda en el futuro.

8.1. EL ENIGMA METATEXTUAL: EL PENSAMIENTO DE CERVANTES EN EL *QUIJOTE*.

Hasta el presente, el Cervantismo no se ha ocupado esencialmente de la descripción y del análisis de los mecanismos internos y de las técnicas novelísticas inauguradas y explotadas en el *Quijote*, sino que el mayor esfuerzo crítico fue desplegado en el campo de su interpretación filosófica. La perspectiva estilística de tendencia historicista plantea una problemática meta-metatextual de gran interés, tanto de método como de objeto y de las conclusiones a las que llega.

Si el enfoque interpretativo es perfectamente legítimo y ha propiciado una comprensión cada vez más adecuada y más completa de la obra de Cervantes, lo cierto es que los estudios cervantinos de la primera mitad de nuestra centuria centraron fundamentalmente su investigación en la búsqueda de las concepciones filosóficas, teológicas e ideológicas de su autor, Cervantes, a partir de ciertas claves rastreadas en la novela. Con demasiada frecuencia estas interpretaciones tienen un enfoque exclusivamente *finalista*[2], resultando en ocasiones excesivamente subjetivas, pues predominan en ellas el componente ideológico del crítico frente a la investigación literaria del texto, los significados presupuestos por las perspectivas marxista o psicoanalítica (más adelante nos referiremos a las interesantes aportaciones de esta última), judaizante o cristiana, frente a los significados presentes en la novela.

En ocasiones, además, algunas de estas interpretaciones han caído en contradicciones, han partido de hipótesis preestablecidas muy discutibles o han desembocado en polémicas encendidas cuando han querido adjudicar a Cervantes personalidades tan contradictorias como la de baluarte de la Contrarreforma o de racionalista reformado, un idiota o un genio, paladín de la ortodoxia católica o

---

[2]Todorov, T. *Symbolisme et interprétacion*, Paris:Seuil, 1978. Sobre la interpretación en el mundo antiguo, véase Domínguez Caparrós, J. *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid:Gredos, 1993. Para el problema que aquí nos interesa, pp. 218-219.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

nuevo profeta del sionismo internacional, primer intelectual marxista o dogmático reaccionario.

Las dos hipótesis interpretativas más discutidas en las últimas décadas son, sin duda, el erasmismo y el judaísmo de Cervantes, claves ideológicas que siguen haciendo correr ríos de tinta en el seno del Cervantismo actual.

8.1.1. ERASMISMO.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo había abierto el siglo sugiriendo una influencia del humanismo erasmizante del siglo XVI en el pensamiento que su autor reflejaría en las páginas del *Quijote*. El ilustre polígrafo salía al paso de la visión de un Cervantes librepensador difundida por la crítica decimonónica, matizando su fidelidad a las creencias cristianas mediante una sensibilidad erasmista: Cervantes sería plenamente ortodoxo aunque crítico (1905, in 1942:329-330). Otro erudito de la época, Bonilla y San Martín, salía al paso de una aparente incoherencia en la opinión de don Marcelino, puesto que el fervor erasmista se había producido en la España del siglo XVI; de todos modos, afirma Bonilla, la sensibilidad pre-reformista habría pervivido de forma mitigada hasta principios del XVII (1907:387).

Aparece poco más tarde la obra de referencia obligada para los estudiosos del ideario cervantino, *El pensamiento de Cervantes* (1925) donde Américo Castro describe la mentalidad del autor del *Quijote* de forma un tanto compleja: católico convencido, apostólico y romano, creyente y piadoso, ortodoxo y sumiso a la moral tridentina (1925, in 1972:256,259,260 y 280) y , al mismo tiempo, contagiado de racionalismo, defensor de una moral natural, afiliado al erasmismo (1972:260-261). Castro resuelve la compatibilidad de ambas concepciones en un Cervantes perfectamente hipócrita. Si no se hizo esperar la virulenta reacción de un Amezúa defensor de los valores -políticos o culturales- patrios, con mucha mayor ecuanimidad Vilanova reconoce que la interpretación de Castro es unilateral, subjetiva y no concordante con lo escrito en el *Quijote* (1949 in 1989:12).

Aunque Américo Castro se cura en salud rechazando explícitamente la elucubración y la conjetura, malas hierbas que no pocas veces han hecho acto de presencia en los campos del Cervantismo, lo cierto es que su base interpretativa impresionista le lleva a un subjetivismo que tiene como consecuencia la exégesis forzada. En su declaración de intenciones *metodológica* afirma que trata de rastrear las ideas filosóficas de Cervantes en sus textos, cotejándolos directamente con los de Erasmo para desvelar la intimidad de su pensamiento[3], pero lo cierto es que expone las concepciones del escritor no tanto a partir de la novela como de las circunstancias culturales y sociales en las que se desarrolló su existencia; es el crítico quien da el sentido, quien trata de ver las cosas como Cervantes las veía

[3]*Nótese bien que sin hacer conjeturas, sin tocar a claves ni a misterios, sino colocando pulcramente unos textos después de otros, y dándoles el sentido que tenía para un español esclarecido del siglo XVI* (Castro 1972:300).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(1972:280) para demostrar que su psicología era la de un intelectual humanista y racionalista.

Su punto de vista subjetivo le lleva a una exégesis muy personal, como demuestra el metatexto de 1931, en el que llega a conclusiones más mitigadas: *ignoro en qué medida tuviera Cervantes directa noticia acerca de la doctrina erasmiana* (1939, in 1967:235). Ante el hecho de que el pensamiento del teólogo holandés estuviese ya superado a finales del XVI (Canavaggio 1986:47), momento en que el erasmismo era una moda retirada de la escena intelectual española, se limita a sugerir que en Cervantes pueden apreciarse *los últimos destellos de la espiritualidad erasmista* (1967:235).

Para justificar estos sospechosos cambios en sus tesis, el ensayista hace una autocrítica de sus bases interpretativas en el metatexto básico de 1925, donde no habría hecho más que exponer *una suposición* basada *en pasajes que resonaban a Erasmo... por vía directa o refleja... expresiones y matices de sesgo erasmista,* para concluír que lo esencial es la disposición favorable de Cervantes al espíritu cristiano (1967:235-236).

No son el problema mayor de Castro sus bases metodológicas impresionistas que le llevan a forzar una interpretación de los textos de acuerdo con sus hipótesis historicistas, ideológicas e intuitivas; el verdadero problema estriba en el objeto mismo de la investigación metatextual: el pensamiento filosófico del escritor de una obra de creación literaria, imposible metodológico en sí, pues la ficción implica que las aserciones en ella contenidas son ficcionales y, por tanto, están eximidas del criterio de vericidad y de la seriedad y coherencia que tendrían en un contexto comunicativo ordinario. Pero esa imposibilidad de la investigación interpretativa es todavía mayor en el caso de Cervantes si tenemos en cuenta que fue él quien hizo de de ironía y de la ambigüedad dos rasgos esenciales de la suya propia y de toda la novela moderna. El proyecto metatextual que tiene como finalidad extraer la ideología y la mentalidad del autor del *Quijote* se enfrenta a un enigma irresoluble, opta por un objeto enigmático e incluso inexistente puesto que, como afirma Martínez Bonati, *no hay tal pensamiento de Cervantes* (1977a:39).

Las vacilaciones de Castro encontrarán una solución bastante coherente en el célebre estudio de Bataillon según el cual Cervantes nunca fue un racionalista anticristiano, sino que representó el nuevo estilo abierto y crítico de una Contrarreforma española ortodoxa, de sensibilidad efectivamente erasmista, aunque recibida indirectamente, *de segunda mano,* por el escritor, el cual no habría conocido directamente las obras del teólogo holandés (1937:827 y 843).

Será Vilanova quien, en la misma línea de interpretación ideológica de la novela, tratará de demostrar la influencia directa de los escritos de Erasmo, y en particular de la *Moriae Encomium*, en la concepción filosófica y narrativa del *Quijote*. Aunque se parte de la misma declaración de intenciones metodológicas que Castro, el minucioso cotejo de textos (1949, in 1989:16) procedentes de la obra filosófica y de la obra de ficción para demostrar que Cervantes perfila los rasgos de la locura de su personaje a partir de las doctrinas erasmistas acerca de la ilusión y el engaño contenidos en el *Elogio*, lo cierto es que tal cotejo no se lleva a cabo y se termina recurriendo a la conjetura intuitiva para demostrar la hipótesis de partida: el novelista habría extraído del *Elogio* algunas características de la locura como *la*

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

sensación de melancolía y desengaño o *la imprecisa dualidad de lo sublime y lo ridículo*, a partir de las cuales Vilanova extrae sus propias conclusiones: el novelista habría extraído *ciertas concepciones* del holandés de donde le vendría *la verdadera inspiración* (1989:18 y 19). Ya no se habla de contactos textuales directos, sino de *inspiración* o, más adelante, de simples *ecos directos* de la doctrina erasmiana. La honradez del crítico queda salvaguardada al final de su trabajo, donde pone en cuarentena el proceder metodológico que había prometido: *la forzosa limitación de este ensayo me impide un cotejo sistemático de textos* (1989:45).

En un trabajo posterior, Vilanova realizará efectivamente ese cotejo del que resultarán ciertas coincidencias de fondo, algo forzadas por la paráfrasis interpretativa, pero ningún paralelismo puntual convincente, por lo que se limitará a suponer ciertas influencias ideológicas basadas en las *sospechosas* coincidencias entre el texto cervantino y las concepciones de la *Moriae* (1989:70). Queda frustrada una vez más la pretensión *de subrayar el sorprendente cúmulo de coincidencias de detalle entre ambos textos* (1967 in 1989:64), quizás porque los fragmentos cotejados son poco convincentes y porque las coincidencias textuales no existen por ninguna parte[4].

Si el método impresionista se basa en ocasiones en un subjetivismo que conduce a modelar la interpretación del texto de acuerdo con las propias concepciones del crítico -como ocurre casi siempre- o con determinadas hipótesis historicistas preconcebidas, el verdadero problema estriba, como hemos dicho, en la falta de pertinencia del objeto mismo de la investigación. Los proyectos críticos que, en el seno del Cervantismo, se han propuesto abstraer las concepciones ideológicas, filosóficas o teológicas del escritor a partir de su novela, han optado por un objeto inaprehensible, y de ahí los equívocos y contradicciones en los que han caído.

No tiene por qué existir una relación directa entre las ideas del autor real y las que éste pone en boca de sus criaturas ficcionales, narradores, autores ficticios o personajes. En el *Quijote* no existe exposición sistemática de doctrina filosófica o religiosa alguna; hay, sí, alusiones, actitudes, dichos, situaciones anecdóticas o breves frases que no pueden ser tomadas como base de toda una interpretación de la novela y que en modo alguno deben atribuirse al autor como expresión de sus propias convicciones personales (Martínez Bonati 1977a:36-37). El *Quijote* es un relato de ficción, no un ensayo filosófico serio, como parecen considerarlo quienes se esfuerzan en interpretarlo como una obra de pensamiento.

8.1.2. EL JUDAÍSMO DE CERVANTES.

---

[4]Últimamente, el teólogo Salvador Muñoz Iglesias ha llevado a cabo una rigurosa investigación basada en la recopilación exhaustiva de todas las referencias al tema religioso existentes en el *Quijote* para llegar a una conclusión clara y bien fundamentada textualmente: Cervantes no habría leído a Erasmo ni habría compartido en modo alguno sus tesis (*Lo religioso en el Quijote*, Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Hasta tal punto puede resultar subjetiva y aleatoria la perspectiva crítica de Américo Castro que, a partir de los años cincuenta, cambia radicalmente su interpretación de la mentalidad cervantina para contradecir sin ambages sus tesis de los años veinte.

Construye una nueva hipótesis historiográfica según la cual la identidad histórica de España es el resultado de *ocho siglos de tradición islámico-judaica* (1947 in 1967:380), en ella intervienen tres factores étnico-religiosos: el cristiano, caracterizado por una actitud intolerante e inquisitorial, monopolizador del poder político, mientras que el hebreo y el musulmán ostentarían la hegemonía en el plano intelectual. La cultura española de los siglos XV, XVI y XVII está dominada por las castas de cristianos nuevos, los conversos procedentes del judaísmo y del islamismo, en conflicto permanente con la casta dominante y mayoritaria de cristianos viejos.

A partir de estas nuevas ideas, el insigne historiador lleva a cabo una difícil y habilísima reelaboración de sus metatextos precedentes para hacer compatibles, no sólo las filiaciones católico-ortodoxa y erasmizante, sino también la condición judaica del novelista. El procedimiento consiste esencialmente en la inserción de frases o párrafos en los metatextos originales, separados escrupulosamente mediante corchetes, haciendo gala en todo momento de extraordinario tacto y honradez científica en tan difícil tarea de autorrevisionismo crítico. Así, donde decía *El Quijote expresa la manera cervantina de imaginar*, hace en 1947 un añadido que altera un tanto el sentido de la aserción vertida veinte años antes, *la existencia literaria de un cristiano nuevo en una sociedad de cristianos viejos* (1967:367).

En 1925 exponía cuatro aserciones claras sobre los judíos en relación con el escritor:

(i) Las pocas alusiones a los israelitas son desfavorables.
(ii) Cervantes los presenta como raza muy inferior.
(iii) Era lo que hoy llamaríamos un antisemita.
(iv) La cuestión es meramente incidental en la obra (1972:291).

Si en aquel texto Cervantes era un antisemita visceral, ahora resulta que es un semita cien por cien[5], uno de aquellos judíos conversos que alcanzaron las máximas cumbres culturales y literarias de la época -a los que alude velada pero constantemente-, de forma que toda la aportación del *Quijote* a la historia de la literatura universal encontraría su explicación en esa condición étnico-social de su autor, la de judío converso.

De acuerdo con los presupuestos de la Estilística idealista, Castro trata de explicar el fondo y la forma del *Quijote* en razón de las circunstancias históricas, socioculturales y personales de su autor, en este caso, su pertenencia a la casta de los conversos cuya mentalidad expresaría inequívocamente el texto. La concepción

[5]Castro rectifica explícitamente el metatexto básico de 1925: *En El pensamiento de Cervantes, afirmé que Cervantes era antisemita; hoy diría, en lugar de eso, que Cervantes expresó literariamente el punto de vista de los cristianos y también el de los judíos* (1966:87), integrando de esta forma la actitud religiosa allí expuesta con la nueva condición socio-religiosa del escritor.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

semítica del mundo, de origen oriental, se manifestaría en dos aspectos formales y semánticos bastante discutibles: la alineación de ideas antitéticas y la explicación de la realidad a partir no de la razón, sino de la experiencia[6]. Para la Estilística de la primera mitad del siglo, en efecto, existe una vinculación directa entre los aspectos formales del texto -el estilo literario- y la personalidad anímica e intelectual del escritor, de manera que la nueva forma de expresión novelística aportada por Cervantes sería consecuencia directa de su pertenencia a una casta minoritaria y menospreciada.

La argumentación utilizada para demostrar tanto el origen judío de Cervantes como la repercusión de este dato racial y sociológico en la configuración de su novela plantea serios problemas metodológicos, pues ya no se recurre al estudio directo de los textos, sino que se parte de una discutible hipótesis interpretativa, de naturaleza histórico-biográfica, a la que se someten los indicios textuales más irrelevantes y anecdóticos (la discutida expresión *duelos y quebrantos*, otra muestra de polémicas estériles, o unos huesos de jamón que exhibe Ricote).

Por otra parte, Castro y sus continuadores mezclan con poco discernimiento datos de procedencia muy heterogénea, tratando en pie de igualdad las vidas de seres reales como el escritor o su parentela y las existencias puramente ficcionales de don Quijote, Sancho o Ricote. Así, resulta de lo más chocante relacionar la ascendencia de Cervantes y la de su héroe: el origen hebreo del escritor encuentra una más que discutible demostración en su profesión y en la de su padre, alcabalero y cirujano respectivamente, *menesteres propios de judíos*; la familia del hidalgo, los Quijana, se correspondería en el mundo real con una familia judía de Esquivias con la que estaba emparentada la mujer de Cervantes. La conclusión es de lo más sorprendente: si su mujer era conversa, también lo sería el marido, pues los conversos solían contraer matrimonio con gentes de su misma casta. La tendencia biografista es otro lastre negativo del método estilístico de raíz vossleriana aplicado por Castro, pues pretende explicar un texto narrativo ficcional a partir de la experiencia vital e idiosincrásica de su creador, cayendo así en las falacias biografista e intencional.

El mensaje de una obra literaria depende, en último término, del autor empírico, pero éste puede expresar sus propias ideas -lo que puede considerarse una manifestación del autor implícito- u otras que él no comparte de ninguna manera a través de entidades ficcionales como son los narradares y los personajes. Es ésta precisamente una de las grandes innovaciones de la novela cervantina, que hemos expuesto con Bajtin en páginas precedentes: la dialogía o capacidad de los personajes de utilizar su propia voz y lenguaje exponiendo su forma de pensar, que no tiene por qué identificarse con la forma de pensar del autor; además, la estructura dialógica, propia de la novela moderna inaugurada por el *Quijote*, hace

---

[6]El ilustre cervantista busca una justificación a su postura: *Hace años intenté interpretar el Quijote con criterios excesivamente occidentales*, para proponer ahora una nueva interpretación, más acorde con el pensamiento oriental que vehicularía un semita (1967:384). Esos dos aspectos del pensamiento oriental son comunes a las fuentes de la filosofía occidental clásica y cristiana (de origen judío, al fin y al cabo) y podemos encontrarlas tanto en la dialéctica socrática como en el realismo aristotélico.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

posible que la voz y la opinión narratorial o actancial tengan el mismo valor y los mismos derechos que la voz o la opinión autorial (Zavala 1989:89 y 97).

Martínez Bonati (1977a:36-37) pone de relieve que no existe relación directa entre el pensamiento de la persona real del autor y el de los personajes de ficción, que Castro identifica continua y equivocadamente. En el *Quijote* no puede encontrarse la exposición sistemática de ninguna doctrina filosófica, teológica o espiritual precisa; no hay más que alusiones, actitudes contrapuestas, situaciones anecdóticas o breves frases -en las que algunos críticos fundamentan su discutible investigación-, las cuales carecen de pertinencia y que, de todos modos, no pueden atribuírse al autor como expresión de sus convicciones personales. El *Quijote* es, como hemos tratado de demostrar, un texto narrativo de ficción realista, no un texto serio de filosofía o de espiritualidad como parecen querer considerarlo quienes se han esforzado en interpretarlo en esos sentidos.

Los excesos a los que lleva esta exégesis inadecuada son evidentes y sus conclusiones dependen, en último término, de la perspectiva del investigador. Castro concilia, en esta etapa de su obra cervantista, el judaísmo con la corriente religiosa erasmiana mediante una maniobra interpretativa ciertamente hábil: en razón de la actitud interiorizada y sencilla que habrían adoptado los judíos convertidos al cristianismo como consecuencia del Decreto de Expulsión de 1492. De ahí la posición de Cervantes dentro del catolicismo español, *la de un cristiano nuevo de inspiración erasmista*, pues erasmistas y cristianos nuevos tendrían los mismos fundamentos doctrinales e idénticas aspiraciones (1967:367 y 329)[7].

Puesto que no parece evidente la compatibilidad de cristianismo, racionalismo y judaísmo, Castro rectifica sus tesis de 1925 afirmando que, si el erasmismo era esencial al pensamiento de Cervantes, ahora lo importante va a ser la casta a la que perteneció, su condición de converso hebreo que habría modelado decisivamente su mentalidad, por lo que la influencia de Erasmo pasa a ser accidental: *Me construí (en 1925) un Cervantes renacentista, humanista,... hace cuarenta años no sospechábamos que la literatura española del siglo XVI hubiese sido una literatura de castas, y que el estoicismo y el erasmismo fueran funcionales, y no modos abstractos e ideales de situarse el escritor en un imaginado mundo* (1966:143).

Es el momento en que la Estilística idealista está en su fase más historicista, cuando Curtius, Auerbach o Spitzer -que soñaba en elaborar una gran Psicología de los Pueblos a partir de los análisis estilísticos de la literatura- redactan importantes trabajos sobre escritores y movimientos literarios en relación con los grandes períodos, tradiciones culturales y movimientos histórico-sociales. Américo Castro interpreta el *Quijote* en el contexto hispánico de los tan traídos y llevados

---

[7]Infatigable comentador de la obra crítica de su maestro, Rodríguez Puértolas justifica la difícil integración de esos ingredientes heterogéneos que se dan cita en la supuesta filosofía de Cervantes: el humanismo renacentista combinado con el criticismo erasmista no excluiría el carácter converso del escritor puesto que *todo ello se combina de forma complementaria y casi necesaria al menos en el caso de Cervantes* (Rodríguez Puértolas, J. "Cervantes visto por Americo Castro", *Anthropos*, 98-99: 50-59, 1989:53).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

casticismos, en su opinión el principal determinante de nuestra historia durante los Siglos de Oro, lo que él llama la *Edad conflictiva*. La doble identidad sociocultural de los conversos, su conflicto interior, explicaría la genialidad de Cervantes, de modo que la primera novela moderna no hubiera podido ser escrita por un cristiano viejo, representante de la España oficial de Felipe III, sino por un individuo perteneciente a la casta de los judíos conversos[8].

En 1967 publica Castro la versión definitiva de "La estructura del *Quijote*". El título puede ser engañoso y responde a la orientación que la Estilística spitzeriana toma después del Congreso de Lieja de 1962: las obras literarias son estudiadas como organismos en sí, como estructuras autónomas, en las que el estilo no se considera tanto como reflejo de la psique del escritor, sino como el resultado de rasgos estructurales (Starobinsky 1970:51). Pero los presupuestos estéticos de la Crítica impresionista siguen siendo los mismos y el interés no se centra en la estructura textual interna, sino en una especie de superestructura extratextual que no es más que la personalidad del creador y las circunstancias del proceso de creación.

De este modo, Américo Castro se propone desvelar la intención creadora del autor del *Quijote* (1967:306), rechazando explícitamente su metodología historicista de 1925, para analizar lo que llama *aspectos estructurales*: las circunstancias humanas, la situación y la condición de los españoles del XVI, uno de los cuales fue Cervantes (1967:326). Esta nueva versión del método estilístico (Paz Gago 1993:60-63) no constituye un enfoque estructuralista *strictu sensu*, sino que aquí se utiliza el término *estructura* en el sentido idealista de forma escogida por cada pueblo o comunidad para expresar su espíritu peculiar. El estilo es, sí, resultado de un conjunto de rasgos formales, pero en tanto que éstos se someten a un principio organizador que viene a ser la intención del creador, de modo que la estructura del *Quijote* sigue siendo el resultado de la intención creadora y de la mentalidad peculiar de Cervantes, miembro del colectivo converso. Situándonos previamente en el contexto social, cultural y literario del siglo XVI español, Castro explica el sentido del *Quijote* como el intento de su autor de liberarse de las circunstancias psíquicas y literarias que oprimían a los miembros de su comunidad étnico-religiosa.

Si esta reflexión metatextual podría servir a la constitución de una Psicología o una Sociología de los Pueblos -objetivo que Spitzer comparte con Goldmann-, no parece apropiada para la explicación estructural de la textura narrativa de la novela. Desde la perspectiva interpretativa basada en aspectos superestructurales, como el medio vital y psicológico converso, es difícil pasar al análisis estructural del relato de ficción.

8.2. EL DELIRIO METATEXTUAL

---

[8] Américo Castro confiesa que sus conclusiones son resultado de su nueva perspectiva crítica y de sus limitaciones metodológicas anteriores: *eran poco eficaces las relaciones antaño propuestas por mí entre la obra cervantina y las posibilidades y formas culturales previas o contemporáneas* (1967:392).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Aunque no entraremos en una polémica que nos parece irrelevante para el estudio del *Quijote*, lo cierto es que lo que Castro exponía como una hipótesis en mayor o menor medida demostrable, el origen hebreo de Cervantes, ha sido tomado posteriormente como un dogma indiscutido e indiscutible. Lo grave es que este dogma, sustentado en puras suposiciones -no existe ningún documento que testifique el origen converso del escritor, frente a unas quince certificaciones que alegan su pureza de sangre (Canavaggio 1986:27)-, ha dado origen a toda una corriente del Cervantismo que llega hasta nuestros días tratando de explicar misteriosas claves de la novela cervantina a partir de la condición judaica del escritor. Si la interpretación esotérica del *Quijote* fue una moda durante el siglo pasado, a raíz de los opúsculos de Díaz de Benjumea continuados por Pallol o Villegas, es de lamentar que tal línea crítica continúe en vigencia en los umbrales del siglo XXI[9].

Aun reconociendo explícitamente la improbabilidad de la hipótesis castriana por la total inexistencia de documentos y de datos biográficos en ese sentido, Marthe Robert toma el camino de la conjetura *sugestiva* emitiendo la sospecha de que Cervantes podría haber falsificado la certificación de cristiandad vieja obtenida en 1593, mediante influencias de sus protectores o mediante soborno. La *militancia* conversa de Cervantes le habría llevado a escribir su novela no contra los libros de caballerías, sino contra los libros piadosos y contra todo el sistema teológico católico; Robert (1963 in 1967:60-70) se hace eco, de este modo, de las viejas tesis de May que hacía de Cervantes el fundador del librepensamiento laico y de su novela un ataque visceral contra la religiosidad y contra el catolicismo ortodoxo.

La actitud crítica de Robert sorprende todavía más si tenemos en cuenta que reconoce la improbabilidad de la condición conversa del escritor, pues no hay en su biografía un solo dato seguro que permita afirmarla (1972:214-215), y todas las referencias escritas a su padre y a su abuelo hablan de su vieja cristiandad e hidalguía; pero prefiere adoptar la suposición, por más sugerente y atractiva, de su origen converso.

Mucho más descabelladas son las ramificaciones posteriores de estas hipótesis: Dominique Aubier[10] identifica a Cervantes con el gran profeta de la Kabala judeo-cristiana y considera el *Quijote* como el libro profético del criptojudaísmo español, escrito en la clave emblemática del simbolismo esotérico y, por tanto, inaccesible para los no iniciados.

---

[9]Son de una gran clarividencia las reflexiones que, a este respecto, hace J.M. Casasayas cuando afirma que en Cervantes *cada palabra suya, cada frase, cada situación de sus personajes, se convierte en una bola mágica de cristal donde cada cual ve reflejado lo que mejor cuadra a sus intenciones, aunque éstas sean pasajeras, y donde todas las situaciones pueden ser, acaso, posibles* (1986:142) . A propósito de las interpretaciones esotéricas de la novela, se lamenta de que se trate de una tendencia vigente hasta muy entrado el siglo XX (1986:154-156).

[10]Aubier, D. *Don Quichotte, Prophète d'Israel*, Paris: Laffont, 1966.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Su método, expuesto sin ambages -la conjetura por la conjetura, la crítica delirante sin otros límites que lo que la imaginación permita (1966:55)[11]-, le lleva a conclusiones tan peregrinas como ver en el ingenioso Hidalgo una imagen agigantada de Ezequiel, el último profeta del judaísmo, que pondría fin a la Revelación mosaica.

Esta corriente de interpretación esotérica sionista llega hasta nuestros días de modo que Reichelberg publicaba en 1989 un nuevo libro[12] desarrollando las *ricas y fértiles perspectivas* de la aproximación entre don Quijote y el profeta Ezequiel. A partir de parecidas bases metodológicas -expresar sus propias intuiciones para revelar las sutilezas del texto y así *descodificar todas las incidencias y las connotaciones que me sugería mi propia lectura* (1989:14)-, Reichelberg hace una lectura teológica, *desde el prisma judío*, para demostrar que la novela de Cervantes es un libro profético, revelado y mesiánico.

En medio de hipótesis tan extraña al texto narrativo de ficción que conocemos, se engastan algunas perlas que no me resistiré a dejar de citar: las discusiones entre el protagonista y su escudero traducirían la polémica entre las formas talmúdica y cabalística de leer las Sagradas Escrituras (p. 15), Dulcinea es definida como *sacerdotisa perpetuando un rito sagrado* (p. 42). Tampoco sus conclusiones tienen desperdicio: si la locura de don Quijote encarna al Pueblo de Israel a los ojos de la Iglesia, en el momento de su muerte, ya cuerdo, encarnaría el comportamiento de los místicos de la Cabala (1989:238-239).

El método que hemos denominado delirante ha sido aplicado con demasiada frecuencia a la obra cervantina por parte de aquellos que quisieron hacer de Cervantes un librepensador o un firme bastión de la Contrarreforma jesuítica, un marxista revolucionario o un conservador recalcitrante, un converso anticatólico o un martillo de herejes. Opiniones tan contradictorias nos confirman hasta qué punto el autor del *Quijote* no expuso en su novela ni pensamiento ni filosofía alguna[13].

Independientemente de su pertenencia a una u otra casta, Américo Castro describió con nitidez la personalidad intelectual y religiosa de Cervantes como un católico tolerante y abierto que, impregnado del auténtico sentido cristiano, trató de

---

[11]Aubier expone con toda claridad las bases de su método crítico: *Faut-il conjecturer? Ne faut-il pas? Le droit à la conjecture n'admet pas de limite. Car enfin, où commence-t-il?. Où finit-il? De quel argument user pour déclarer que la conjecture, si elle est conseillée, n'est pas libre d'etre poursuivie? Nous voulons poursuivre aussi longtemps que l'imagination, contenue dans les limites du vraisemblable, le permet* (1966:55).

[12]Reichelberg, R. *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué*, Bourg-en-Bresse:Entailles, 1989.

[13]Tras pasar revista a los juicios críticos que toman como punto de partida las convicciones religiosas de Cervantes, Nabokov era expeditivo en sus cursos de la Universidad de Harvard: *Il m'importe à vrai dire assez peu que Cervantès ait été ou non un bon catholique; il ne m'importe pas même qu'il ait été un bon ou un mauvais homme; pas plus que je n'estime très importante son attitude, quelle qu'elle ait été, vis-à-vis de la société de son temps. Personnellement, je serais plutôt enclin à admettre l'idée qu'il ne s'en souciait guère. Ce qui nous importe, en revanche, c'est le livre lui-même, un certain texte espagnol...* (1983 in 1986:43).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

superar el supuesto conflicto generado por castas, grupos o estamentos sociales al hacer convivir -siempre en el universo de la ficción- a dos personajes diametralmente opuestos, que representarían a las dos castas en conflicto. Pero esta conclusión se basa en suposiciones extratextuales acerca de las creencias del autor real y de las actitudes de los personajes protagonistas, no en datos aportados por el texto ficcional en el que existen[14].

Mediante esa explosión dialógica de voces y de lenguajes, de relatos y discursos literarios o no literarios, ideológicos o estéticos, pastoriles y sentimentales, Cervantes dejó hablar y exponer sus ideas y actitudes a unos seres de ficción que habitaron un mundo ficcional; no parece lógico confundir esas ideas y actitudes con las de una persona empírica perteneciente al mundo real.

El *Quijote* no es un tratado filosófico serio sino una obra de ficción por lo que el pensamiento de Cervantes es inaccesible a través de ella. Hay, por supuesto, una gran riqueza y variedad de ideas dispersas sobre religión, estética, moral,... pero son expresadas por seres ficcionales -narradores y personajes- que no conviene tomar demasiado en serio. No existe una Filosofía del *Quijote* y, si existe, es diversa, contradictoria, ambigua siempre, engañosa en ocasiones, porque está expresada en un medio ficcional; todos los intentos interpretativos que traten de aprehenderla caerán, irremisiblemente, en ese inevitable enigma metatextual.

8.3. LAS NUEVAS PERSPECTIVAS CRITICAS: DE LA NARRATOLOGÍA AL PSICOANÁLISIS

En este trabajo hemos pretendido demostrar la utilidad de aplicar un conjunto de métodos analíticos e interpretativos integrados en la Semiótica Literaria y Narrativa, ciencia globalizante que permite acceder al funcionamiento del texto narrativo de ficción y, en nuestro caso, abordar los aspectos del *Quijote* menos tratados por el cervantismo tradicional: su estructura narrativa, dialógica y ficcional o las instancias responsables de la narración de la historia que Cervantes pretendió contarnos.

8.3.1. Uno de los subdominios de la Semiótica Narrativa, la Narratología, ha demostrado su eficacia y utilidad para descifrar el complejo mecanismo enunciativo

---

[14]Como advierte Martínez Bonati, es sorprendente *encontrar todavía hoy, a cada paso, estudios en que se pretende establecer la ideología de Cervantes demostrando la de alguno de sus personajes* (1977a:39). Las actitudes y opiniones de los entes de la ficción no tienen por qué considerarse como la actitud y la opinión del autor real.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

de la novela, complicado y enmascarado intencionalmente por Cervantes mediante el sistema de autores ficticios. Es éste uno de los casos más ilustrativos de las limitaciones metodológicas que han perjudicado al Cervantismo[15], inmerso en la confusión persistente entre el sistema de narradores que relatan la historia de don Quijote y el complejo sistema de autores ficticios, un recurso estilístico que Cervantes utilizó justamente con esa intención constante en sus obras de creación, la de engañar a críticos y a lectores. Si los cervantistas americanos completan el esquema de cinco autores ficticios, a los que no dudan en considerar como narradores y, por tanto, como auténticas instancias responsables de la narración, el cervantismo posterior ha heredado tal consideración equívoca que se mantiene en estudios recientes y que ha obstaculizado, de esta forma, un auténtico estudio narratorial del *Quijote*, cuya necesidad se hacía cada vez más urgente.

La falta de una base narratológica adecuada ha provocado una cierta confusión y la consecuente polémica entre los cervantistas que se han ocupado del sistema autorial-narratorial, pues tomar a los autores ficticios por narradores da lugar a no pocas incoherencias, y fragmentos de la novela quedarían sin solución narrativa. Así, López Navia pone de relieve la imposibilidad de encontrar una atribución convincente a ciertos pasajes, como el que él estudia con detenimiento en el capítulo 44 de la Segunda Parte, y aunque no consigue resolver el problema, opta por rechazar -con un criterio muy científico- el recurso a las especulaciones o *a la gratuidad de la adivinación* (1989:17), tan frecuente en otros contextos.

La Narratología -sin ser una panacea formalista, y consciente de sus propias limitaciones- puede aportar unos instrumentos metodológicos muy útiles para investigar la verdadera naturaleza de la entidad narratorial que asume la integridad del relato del *Quijote*: el narrador extradiegético-heterodiegético.

8.3.2. Las diversas corrientes postestructuralistas se han ocupado del *Quijote*, desde las iluminadoras páginas que Foucault le dedica en *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966:60-64), la novela de Cervantes no ha pasado desapercibida para el movimiento crítico postmoderno, cuyo núcleo fundamental de pensamiento es precisamente una teoría de la narratividad y del saber narrativo. El *Quijote* está presente necesariamente en este contexto que trata de explicar la condición postmoderna[16] como resultado de la descomposición de los grandes relatos, en un mundo en el que lo único que subsiste es precisamente lo narrativo. La perspectiva deconstruccionista abierta por Derrida ha elaborado también un amplio corpus metatextual sobre el relato cervantino, desde McCanles (1976) hasta Parr (1988).

Pero, en este contexto, quizás la actividad metatextual más interesante provenga de la Crítica psicoanalítica - en la línea que va de Freud y Jung a Lacan -, que ha sido ampliamente aplicada al *Quijote*, haciendo aportaciones valiosas,

---

[15] Hay que destacar los estudios de la técnica narrativa del *Quijote*, llevados a cabo por Juan Bautista Avalle-Arce (1988, 1990, 1991...), desde su perspectiva metodológica personal, aportaciones que se reunirán en su excelente Enciclopedia Cervantina, de inminente aparición.

[16] Lyotard, J. F. *La condition postmoderne*, Paris: Minuit, 1979.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

audaces y provocadoras siempre, aunque de interés desigual. La crítica post-freudiana, lacaniana especialmente, ha seducido en efecto a un buen grupo de cervantistas de la solidez de Molho, Redondo, Riley o Ruth El Saffar, y a otros más jóvenes como Carrol Johnson [17], de forma que se ha convertido en una de las metodologías más frecuentadas y fecundas en la actualidad.

El primero en abordar el estudio del personaje cervantino desde esta perspectiva fué René Girard, en su célebre ensayo *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), en el que parte del concepto analítico freudiano de deseo, que reformula en un sentido diferente a Lacan. Girard habla de un deseo mimético suscitado por el deseo del otro, de un deseo triangular según el otro: don Quijote sería sujeto de un deseo a través de un modelo, el mediador del deseo que sirve de modelo a imitar, Amadís en su caso. Desde esta perspectiva conformada por una teoría tricotómica del deseo y una teoría de la alteridad, Girard (1973:57) constata la genialidad de Cervantes a partir de su capacidad para abarcar las formas extremas del deseo según el otro, encarnadas por don Quijote y por Anselmo, personajes entre los que estarían los de todos los grandes novelistas modernos como Flaubert, Stendhal, Proust o Dostoievsky[18].

En el seno de la crítica francesa de tendencia psicoanalítica, Marthe Robert trata de explicar el *Quijote* a partir del texto fundamental de Freud sobre el relato novelesco, *La novela familiar del neurótico* (1909), explicación eb clave psicoanalítica de la génesis psíquica de toda ficción narrativa. El relato de Cervantes sería una de esas ficciones que ponen en primer plano las relaciones contradictorias del individuo con el mundo, la novela de aventuras que representa una conquista y una búsqueda individual a la que se oponen las exigencias de la generalidad (1972 in 1981:168). El *Quijote*, como el *Robinson Crusoe* de Defoe, representaría ficcionalmente la historia de una soledad extrema (1981: 175 y 177), la historia de

---

[17] Véase la excelente síntesis realizada por Iris Zavala (1995). Riley ha estudiado con profundidad y originalidad las interrelaciones entre Freud y Cervantes, poniendo al mismo tiempo de relieve los puntos de contacto de la narrativa y el psicoanálisis. Pueden consultarse: "Cervantes y Freud", *Ínsula*, 538: 34-35, 1991 y "Cervantes, Freud and Psychoanalytic Narrative Theory", *Modern Language Review*, 88: 1-14, 1993.
Para la crítica psicoanalítica en general, puede consultarse la obra de Isabel Paraíso, *Literatura y Psicología*, Madrid: Síntesis, 1995. Unas palabras de este texto indican el interés de este enfoque crítico para nuestro perspectiva: *Pero los dos polos complementarios del texto literario, el autor y el lector, básicos en un enfoque semiótico-pragmático, vuelven a ser revalorizados por la Teoría y la Crítica literaria de las últimas décadas (Estética de la recepción, Semiótica literaria, Deconstrucción, etc.), con lo cual la corriente literaria psicoanalítica vuelve a recuperar, por pleno derecho, el terreno que los formalismos le habían disputado* (Paraíso 1995: 64).

[18] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961, 2ª ed. 1973. Girard expone aquí su tesis del deseo triangular como base de la teoría de la novela auténticamente novelesca -*la théorie du roman romanesque*-, que habría sido llevada a la práctica de forma insuperable y definitiva por Cervantes: *La puissance créatrice est si grande chez le père du roman moderne qu'elle s'exerce sans effort dans tout l'espace romanesque. Il n'est pas une idée du roman occidental qui ne soit présente en germe chez Cervantès* (1973: 57).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

un hombre errante y anacrónico luchando contra la realidad debido a su estado psíquico.

La conclusión de Robert (1981:191) se inscribe en la línea literal de Freud: el personaje cervantino cumpliría exactamente el programa megalomaníaco del niño encontrado, el expósito que se opone al mundo y se sitúa al margen de él, y lo haría como ningún otro héroe de la literatura universal habría osado hacerlo.

En la década de los ochenta, diversos estudios desarrollan una *erótica* freudiana del relato: Combet (1981) explora el mecanismo del deseo sexual del protagonista a partir del complejo de edipo del escritor; Johnson (1983) parte de las frustraciones sexuales de don Quijote para explicar el carácter psicótico del personaje, que Rossi (1986) localiza en sus tendencias y experiencias homosexuales, en un rasgo de diferenciación sexual ya apuntado por Combet. Para esta corriente crítica, la parodia cervantina no es una parodia de los libros de caballerías, sino de los prejuicios sexuales (Rossi) o de esa clase de textos narrativos, en la medida en que representan las prácticas sexuales inaccesibles al protagonista, apresado entre una doble tendencia de atracción y repulsa hacia los personajes femeninos con los que se relaciona (Johnson)[19].

Son éstas las interpretaciones más discutibles, pues implican una superposición, legítima pero peligrosa, de la personalidad real del escritor, de la ficcional del protagonista y, como ocurre en trabajos de orientación marcadamente lacaniana como el de Carroll Johnson, de la personalidad subjetiva del crítico, que puede proyectar sus propias frustraciones y complejos. El resultado puede ser de lo más decepcionante si consideramos, como hace Robert, que don Quijote es la antítesis de Cervantes, pues existe una disociación, e incluso una incompatibilidad, entre las personalidades de ambos (1981:182).

El metatexto psicoanalítico de mayor solidez y valor es sin duda el constituido por la obra de Ruth El Saffar (1984 y 1993), quien precisamente toma posición frente a los enfoques precedentes, basados en las tesis freudianas y lacanianas edípica o patriarcal, para retomar las tesis de Jung -particularmente su teoría del inconsciente- y de Girard (Zavala 1995:287 y 289).

El Saffar toma como punto de partida la noción girardiana del deseo triangular, integrándolo en la ficción narrativa y sin confundirlo con las circunstancias de la vida real. Cervantes tendría un deseo no satisfecho, el deseo de la mujer, que se convierte en argumento del *Quijote*, tal como manifiestan todos esos personajes femeninos que son objeto de las fantasías eróticas de sus amantes, destino al que consiguen escapar en la Segunda Parte. La liberación del triángulo del deseo, del conflicto erótico, se logra a través de un cuarto elemento, la mujer no deseada y no idealizada, la mujer tal como es, cuyo prototipo es Marcela.

---

[19]Combet, L. *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1981. Johnson, C. B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Los Angeles:University of California Press, 1983. Rossi, R. *Ascoltare Cervantes. Saggio biografico*, Roma: Editori Riuniti, 1987, ed. esp.: Valladolid: Ámbito, 1988. Para una visión de conjunto, con una excelente síntesis bibliográfica: Montero, J. "Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*", *AC*, 32: 97-116, 1994.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

8.3.3. Un hecho que, para terminar, debemos poner de manifiesto es la falta de un texto crítico definitivo del *Quijote*. Es éste otro de los problemas esenciales que el Cervantismo no ha podido resolver hasta hoy debido al notable desorden que afecta a las ediciones del *Quijote*, como consecuencia:

i) del proceso de transmisión textual, muy confuso y complejo al no conservarse ningún manuscrito cervantino,

ii) de la multiplicidad de ediciones coetáneas a la *princeps*, y

iii) de la falta de rigor y de unidad de criterios por parte de los editores posteriores.

Tras una documentada exposición de un largo y accidentado proceso, José María Casasayas constata el hecho de que, en los albores del siglo XXI, todavía no existe una edición *perfecta, integral en todos sus aspectos de las obras de Cervantes* y de que *ninguna, entre las innumerables ediciones que con pretensiones más o menos críticas se han producido a lo largo de casi cuatrocientos años de bibliografía cervantina, puede merecer el calificativo deseado de definitiva* (1986: 166 y 175).

Las mejores aportaciones del cervantismo tradicional, del pasado y del presente, con el auxilio de los avances científicos aportados por la moderna Crítica Textual, avanzan hacia la fijación de ese texto íntegro y definitivo, imprescindible para la investigación cervantina del futuro.

En este sentido se enmarcan las propuestas más consolidadas actualmente: parece indispensable partir de la edición de Schevill y Bonilla. Si el estudio ortográfico y tipográfico de Flores (1975 y 1982b) constituyó un nuevo punto de partida que tienen en cuenta las ediciones actuales científicamente más fiables -las de Murillo (Castalia), Allen (Cátedra) y Avalle Arce (Alhambra)-, la minuciosa reconstrucción de la ortografía original de Cervantes hace la suya propia prácticamente inutilizable.

Allen (1982) y Eisenberg (1983), por su parte, optan por criterios bastante adecuados, pero proponen una modernización que podría poner en peligro la imprescindible fidelidad al texto original. Pienso que debe ponerse en marcha la iniciativa de Casasayas (1986) cuando propugna un concienzudo cotejo de todos los ejemplares de la *editio princeps*, de las otras dos ediciones de Cuesta y las de los otros impresores, así como las ediciones posteriores más fiables. Todos conocemos la dificultad de esta tarea inabarcable debido a la misma extensión del texto de las dos Partes del *Quijote* y al número de ediciones y ejemplares existentes por una parte, y a los problemas que plantean tantos pasajes, fragmentos, expresiones y lexemas concretos. El tiempo y el trabajo necesario para esta labor de edición crítica sólo puede ser realizado por un amplio y numeroso equipo de especialistas e investigadores que puedan aunar sus esfuerzos para plasmar el arquetipo textual más semejante, fiel y cercano al manuscrito que salió de la pluma de Cervantes.

La conjunción de los esfuerzos de los prestigiosos cervantistas citados y de los mejores especialistas en Crítica Textual, como Alberto Blecua o Florencio Sevilla, harán posible la ardua y magna tarea de la edición definitiva de las obras de

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

Cervantes, y especialmente del *Quijote* premisa fundamental del nuevo cervantismo que aquí propugnamos, el *Quijote del siglo XX* -y el del siglo XXI- que reclamaba apasionadamante Juan Bautista Avalle-Arce (1988a).

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

EPÍLOGO
Por un nuevo Cervantismo.

Este libro ha sido escrito con respeto y admiración hacia el Cervantismo, que cuenta con una larguísima tradición en el seno de los estudios de la historia literaria española, pero ello no nos impide poner de relieve sus limitaciones metodológicas y sus excesos, una cierta falta de rigor y su anquilosamiento teórico-crítico que en los últimos años ha comenzado a subsanarse. Es ésta la mejor justificación del fundamento metodológico que hemos utilizado.

Por encima de las querellas de escuela, de los metalenguajes crípticos o de las formalizaciones ininteligibles y estériles, la Semiótica Narrativa es una ciencia global que aporta unos métodos a la vez flexibles y rigurosos para acceder a los mecanismos internos y externos del texto narrativo de ficción.

Uno de los grandes creadores de la ficción contemporánea, esa especie de reencarnación palimpséstica de Cervantes que se llama Jorge Luis Borges, hablaba de la *crítica inteligente* como una especie de ampliadora de las obras de arte y ejemplificaba esa sugerente idea precisamente con la primera novela moderna: *El mismo Quijote ha ido evolucionando cada día que se lee, hasta llegar a una obra mucho más depurada y mucho más compleja de la que nació de las manos de Cervantes* [20] El paso de los siglos ha dado una mayor complejidad y riqueza al *Quijote* y es ese fenómeno de ampliación y de complicación el que reclama el recurso a una teoría y a una crítica literaria científica. La Semiótica -liberada de prejuicios antieruditos, de formalismos crípticos y de dogmatismos intolerantes- consituye el soporte teórico-crítico ideal para abordar esta empresa y para enfrentarse a los retos del futuro.

El estudio semiótico del *Quijote* es una empresa ambiciosa y de muy largo alcance que aquí no ha sido más que iniciada. Nuestro trabajo no es más que un punto de partida, un intento de aplicación de las nuevas perspectivas científicas aportadas por la Semiótica Literaria y Narrativa, que pueden fecundar el apasionante campo de los estudios cervantinos para afrontar los desafíos científicos y humanísticos del Siglo XXI, entre los cuales se encuentra, indudablemente, el dar un nuevo impulso al Cervantismo del Tercer Milenio.

---

[20]Waldemar Verdugo, *En voz de Borges* (entrevistas), México: Offset, 1986: 62.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

BIBLIOGRAFÍA*

* La Bibliografía sobre el *Quijote* es prácticamente inabarcable, razón por la cual citamos exclusivamente los trabajos consultados. Es inminante la aparición de un magno estudio bibliográfico sobre la obra cervantina, realizado por Jaime Fernández, a la que necesariamente habrá que referirse en el futuro.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ADAM, J. M. (1984), *Le récit*, Paris: PUF.

ADAM, J. M. y PETITJEAN, A. (1989), *Le texte descriptif*, Paris:Nathan.

ALCALA, A. (1984), "Control inquisitorial de humanistas y escritores“, *Inquisicion española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona:Ariel, 288-314.

ALMEIDA, J, (1980), "El concepto aristotelico de la imitacion en el Renacimiento de las Letras Españolas del siglo XVI", *Actas del VI C.A.I.H.*, Toronto, 41-43.

ALVAREZ SANAGUSTIN, A. (1981), *Semiologia y Narración*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

ALLEN, J.J. (1969), *Don Quixote, Hero or Fool?*,Gainesville: University of Florida Press.
(1976), "The Narrators, the Reader and Don Quijote", *MLN*, 91: 201-212.
(1979), *Don Quixote: Hero or Fool? Part II*, Gainesville: University of Florida Press.
(1980), "Don Quixote and the Origins of the Novel", *Cervantes and the Renaissance*, Easton:Juan de la Cuesta Press, 125-140.
(1982),"A More Modest Proposal for an Obras Completas Edition", *Cervantes*, 2:181-184.
(1986), "Style and Genre in Don Quijote. The Pastoral", *Cervantes*, 6 :51-56.

ATKINSON, (1948), "Cervantes, El Pinciano and the Novelas Ejemplares", *Hispanic Review*,16:189-208.

AUERBACH, E. (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern: Francke. Trad. esp.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México:Fondo de Cultura Económica.

AVALLE ARCE, J.B. (1974), *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 2a. ed.
(1975), *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona:Ariel.
(1976), *El Quijote como forma de vida*, Madrid:Castalia.
(1988a), "Hacia el Quijote del siglo XX", *Ínsula*, 494: 1-4.
(1988b), "La Insula Barataria: la forma de su relato", *Anales de Literatura Española*, 3 : 33-44.
(1990), *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México:Fondo de Cultura Económica.
(1991), "Las voces del narrador", *Ínsula*, 538: 4-6.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(1994), "Don Quijote entre caballeros y pastores", *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel: Reichenberger, 119-124.
(1995), *Enciclopedia Cervantina*, Alcalá:Centro de Estudios Cervantisnos, en prensa.

AVALLE ARCE, J.B. ed. (1985), *"La Galatea" de Cervantes Cuatrocientos años despues. (Cervantes y lo pastoril)*, Newark:Juan de la Cuesta Press.

AVALLE ARCE, J. B. y RILEY, E. C. Eds. (1973), *Suma Cervantina*, London:Tamesis Books.

AYALA, F. (1960), "La invencion del Quijote", *Experiencia e invencion*, Madrid:Taurus, 39-78 . In Haley, G. ed. 1980:177-203.
(1970), *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid: Taurus.
(1974), *Cervantes y Quevedo*, Barcelona: Seix Barral.

BAJTIN, M. (1963), *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moskva: Sovetskaya Rossiya Izdatel'stovo. ed. esp.: *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
(1965), *Tvorchetsvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renessansa*, Moskva: Literatury Izdatel'stovo. ed. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Rabelais*, Barcelona: Barral, 1975. Madrid: Alianza, 1987.
(1975), *Voprosy literatury i éstetiki*, Moskva. ed. fr.: Paris: Gallimard, 1978. ed. esp.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid:Taurus, 1989.
(1979), *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moskva:S. G. Bocharov ed.. ed. fr. Paris:Gallimard, 1984. ed. esp.: México:Siglo XXI, 1982.
(1994), *El método formal en los estudios literarios*, Rodríguez Monroy, A. ed., Madrid:Alianza.

BAL, M. (1977), *Narratologie. Les instances du récit*, Paris:Klincksieck. Trad. esp.: Madrid:Cátedra, 1985
(1981a), "Notes in Narrative Embelding", *Poetics Today*, 21/2.
(1981b), "The Langhing Mice or. On Focalization", *Poetis Today*, 21/2 .
(1982), "Mimesis and Genre in Aristotle's *Poetics*", *Poetics Today*, 3/1:171-180.
(1984), "Pour une théorie critique de la subjectivité narrative", *Lalies*, 4 :107-148.
(1994), "Plaidoyer sur le personnage plat. A propos d'une page de Proust", *Le personnage romanesque*, Nice:Université de Nice-Sophia Antipolis. En prensa.

BANFIELD, A.,(1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Langage of Fiction*, London : Routledge and Kegan Paul.

BAQUERO GOYANES, M. (1970), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta.

BARTHES, R. (1964), "Éléments de Sémiologie", *Communications*, 4. In 1985, pp. 17-84.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(1966), "Introduction a l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8:1-2. In 1985:167-206. Trad. esp.: Buenos Aires:Tiempo Contemporáneo, 1972
(1968), "L'éffet du réel", *Communications*,11: 84-89.
(1971), "Les suites d'actions", *Patterns of Literary Style*., Strelka, J. ed., The Pennsylvania State University Press, orig. 1969. In 1985:207-217.
(1973a), "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", *Semiotique narrative et textuelle*, Chabrol, C. ed., Paris:Larousse. In 1985:329-359.
(1973b), *Le plaisir du texte*, Paris:Seuil.
(1985), *L'aventure sémiologique*, Paris:Seuil. ed. esp.: Barcelona:Paidós, 1990.

BATAILLON, M. (1937), *Erasme et l'Espagne*, Paris. ed. esp.: Mexico: El Colegio de Mexico, 1950.
(1971), "El erasmismo de Cervantes en el pensamiento de Castro", *Estudios sobre la obra de Americo Castro*, Madrid:Taurus, 191-207.

BELLEAU, A. (1986), "La teoría bachtiniana del dialogismo e le sue implicazioni narratologiche", *Bachtin teorico del dialogo*, Corona, F. ed., Milano: F. Angeli Libri, 284-292.
(1988), "Du dialogisme bakhtinien à la narratologie", *Études Françaises*, 23/3:9-18.

BESSIÈRE, J. (1974), *Le récit fantastique*, Paris:Larousse.

BESSIÈRE, J. ed. (1988) *L'ordre du descriptif*, Paris: PUF.
(1989), *Fiction, Narratologie, Texte, Genre*, New York and Paris: Peter Lang.

BOBES NAVES, M.C. (1985), *Teoria general de la novela. Semiologia de la Regenta*, Madrid: Gredos.
(1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos.
(1993), *La novela*, Madrid:Síntesis.
(1994), "El tiempo como unidad sintáctica del *Quijote*", *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel: Reichenberger, 125-143.

BOBES NAVES, M. C. *et al.* (1977) *Crítica Semiológica*, Oviedo:Universidad de Oviedo.

BORGES, J.L. (1960), "Magias parciales del Quijote", *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires: Emece. In Haley, G. ed. 1987: 103-105.

BRAU, J.L. (1991), *La fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au Siècle d'Or, Cahiers de Narratologie*, 4, Nice:Université de Sophie-Antipolis.

BREMOND, Cl. (1964), "Le message narratif", *Communications*, 8: 4-32.
(1973), *Logique du récit* , Paris:Seuil.
(1981), "La logique des possibles narratifs", *Analyse structurale du récit*, Paris:Seuil, 66-82. 1ª ed. *Communications*, 8: 60-76, 1966.
(1984), "Sobre la nocion de motivo en el relato", *Teoria semiotica, Lenguaje y Textos Hispanicos. Actas del CISH*, Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid:CSIC, 31-39.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

BRINKER, M. (1983), "Verosimilitude, Conventions and Belief", *New Literary History*, 14 : 253-267.
(1985), "Le naturel et le conventionnel dans la critique et la théorie", *Littérature*, 57: 17-30.

BRIOSI, S. (1986), "La Narratologie et la question de l'auteur", *Poétique*, 68: 507-519.

BRUCK, J. (1982), "From Aristotelian Mimesis to 'Bourgeois' Realism", *Poetics*, 2:189-202.

CALVINO, I. (1986), "Cervantes y los libros de caballerías", *Letras de España*, 1: 146-148.

CANAVAGGIO, J. (1958), "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", *AC*, 7:13-107.
(1986), *Cervantes*, Paris: Nazarine.
(1994), "Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza", *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel: Reichenberger, 237-258.

CARRASCON, G. (1991), "En torno a la dedicatoria de la Primera Parte del Quijote", *AC*, 29:167-178.

CASALDUERO, J. (1949), *Sentido y forma en El Quijote*, Madrid: Insula. 4ª ed., Madrid:Gredos, 1973
(1967), *Estudios de Literatura Española*, Madrid:Gredos. 3ª ed. 1973.

CASASAYAS, J. M. (1986), "La Edición definitiva de las Obras de Cervantes", *Cervantes*, 6:141-191.

CASCARDI, A. (1986a), *The Bounds of Reason. Cervantes, Dostoevskij, Flaubert*, New York: Columbia University Press.
(1986b), "Genre Definition and Multiplicity in Don Quixote", *Cervantes*, 6:39-49.
(1992), *The Subject of Modernity*, Cambridge: Cambridg University Press.

CASTAÑEDA, H.N. (1979), "Fiction and Reality: Their Fundamental Connections", *Poetics*, 8: 31-62.

CASTRO, A. (1925), *El pensamiento de Cervantes*, Madrid:Hernando. 2ª ed.: Rodríguez-Puértolas ed., Madrid-Barcelona:Noguer, 1972.
(1957), *Hacia Cervantes*, Madrid:Taurus. 3ª ed. aument. 1967
(1967), *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid:Alfaguara.
(1971) "Cómo veo ahora el Quijote", *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Magisterio Español.

CATTANEO, M.T. (1987), "Don Chisciotte: le maschere della finzione", *Letteratura e filologia. Studi in Memoria di G. Dolfini*, Milan, 79-87.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

CLAMURRO, W. H. (1994), "The *Quijote*, the *Curioso* and the Diseases of Telling", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28/3:379-394.

CLOSE, A.J. (1972), "Don Quixote and the 'intentionalist fallacy' ", *British Journal of Aesthetics*, 12:19-39.
(1978), *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge: Cambridge University Press.

COHN, D. (1966), "Narrated monologue: Definition of a Fictional Style", *Comparative Literature*, 18.
(1978), *Transparend Minds: Narrative Modes for Presenting Conscionsness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press. ed. fr.: Paris: Seuil, 1981.

CORDESSE, G. (1986), "Note sur l'enonciation narrative", *Poétique*, 65 :43-46.
(1988), "Narration et focalisation", *Poétique*, 76: 488-498.

CORONA, F. ed., (1986) *Bachtin teorico del dialogo*, Milano, F. Angeli Libri.

CRITTENDEN, Ch. (1991), *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithaca:Cornell Universyty Press.

CURTO, F. (1976), *Estructura de los libros españoles de caballerias en el siglo XVI*, Madrid:Fundacion Juan March. (Mecanografiado).

CHALONGE, F. de (1993), "Énonciation narrative et spatialité", *Poétique*, 95: 325-346.

CHASCA, E. de (1964), "Algunos aspectos del ritmo y del movimiento narrativo del Quijote", *Revista de Filología Española*, 47:287-307.

CHATMAN, S. (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press. ed. esp. *Historia y discurso*, Madrid:Taurus, 1990.
(1986), "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-focus", *Poetics Today*, 7/2: 189-204.

DÄLLENBACH, L. (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil. ed. esp.: *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.

DARST, D.H. (1977), "Lope de Vega y Cervantes o la modernidad literaria", *Arbor*, 373 :7-20.
(1985), *Imitatio (Polemicas sobre la imitacion en el Siglo de Oro)*, Madrid: Orígenes.

DEHENNIN, E. (1989), "Los discursos del relato: Esbozo de una narratología discursiva", *Actas del IX C. A. I. H.*. Neumeister, S. ed., Frankfurt: Vervuent, vol. I : 21-43.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

DELACAMPAGNE, Ch. (1985), "La mimesis: actualité de la question platonicienne", *La mimesis. Colloque de l'Ecole du Louvre*, Paris: Ecole du Louvre, 39-48.

DELEDALLE, G. (1978), *Ch.S. Peirce. Ecrits sur le signe*, Paris:Seuil .
(1988), "Morris lecteur de Peirce?", *Degrés*, 54-55: c1-c7.

DOLEZEL, L. (1977), "A Pragmatic Typology of Dialogue", *Papers in Slavic Philology*, Stolz, ed., Ann Arbor:The University Michigan Press.
(1978), "Narrative Modalities", *Essays in Literary Semantics*, Eaton ed., Heidelberg, 93-102.
(1979), "Extensional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 8: 3-30.
(1980), "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*,1: 7-25.
(1985a), "La construction des mondes fictionnels à la Kafka", *Littérature*, 57: 6-16.
(1985b), "Pour une typologie des mondes fictionnels", *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Parret H, y Ruprecht, H.G. eds., Amsterdam:J. Benjamins, 7-23.
(1989), "Possible Worlds in Literary Fictions", *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Allen, S. ed., Berlin and New York: De Gryter. 221-242.
(1990), *Poetica Occidentale*, Torino:Einaudi.
(1995), "Fictional Worlds: Density, Gaps and Inference", *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Pozuelo, J.M. ed., Murcia:Universidad de Murcia. En prensa.

DUDLEY, E. (1972a), "Don Quixote as Magus: the Rhetoric of Interpolation", *BHS*, 49: 355-368.
(1972b), "The Wild Man goes Baroque", *The wild Man Within*, Dudley and Novak Eds., Pittsburg:University of Pittsburg Press, 115-139.

DUNN, P.N. (1972), "Two Classical Myths in Don Quijote", *Renaissance and Reformation*, 9 : 2-10.
(1973), "La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro", *MLN*, 88: 190-202.
(1979), "Narrator as Character in the *Carcel de Amor*", *MLN*, 94 :187-199.
(1982), "Cervantes De/Reconstructs the Picaresque", *Cervantes*, 2:109-131.

DURAN, A. (1973), *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid.

ECO, U. (1975), *Trattato di Semiotica Generale*, Milan:Bompiani. ed. esp.: Barcelona: Lumen, 1977.
(1979), *Lector in fabula*, Milan:Bompiani. Trad. esp.: Barcelona:Lumen, 1981.
(1983), "Postille al *Nome della Rosa*", *Alfabeta*, 49. Trad. esp.: Barcelona:Lumen, 1984. Trad. fr.: Paris: Grasset, 1985.
(1984), *Semiotics and the Philosophy of Language*, Massachussets: Indiana University Press.
(1990), *I limiti dell'interpretazione*. Milan:Bompiani. ed. esp.: Barcelona:Lumen, 1992.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

EGIDO, A. (1988), "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona:Quaderns Crema, pp. 305-341. In 1994:137-178.
(1994) *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona:PPU.

EGIDO, A. ed. (1985), *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza:Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

EISENBERG, D. (1973a), "Don Quijote and the Romances of Chivaldry: the Need for a Reexamination", *Hispanic Review*, 41: 511-523.
(1973b), "Who read the Romances of Chivaldry?", *Kentucky Romance Quarterly*, 20: 209-233.
(1982), *Romances of Chivaldry in the Spanish Golden Age*, Newark: Juan de la Cuesta Press.
(1983), "On Editing Don Quixote", *Cervantes*, 3: 3-24.
(1987), *A study of Don Quixote*, Newark:Juan de la Cuesta Press.
(1989), "La teoría cervantina del tiempo", *Actas del IX C.A.I.H.*, Frankfurt: Vervuet, 433-439.
(1991), *Estudios Cervantinos*, Barcelona:Sirmio.

EL SAFFAR SNODGRASS, R. (1968), "The Function of the Fictional Narrator in Don Quixote", *MLN*, 83. In Haley, G. ed., 1980:288-299.
(1973), "Montesino's Cave and the Casamiento engañoso in the Development of Cervante's Prose Fiction", *Kentucky Romance Quarterly*, 20/4:451-467.
(1974), *Novel to Romance. An Study of Cervante's Novelas Ejemplares*, Baltimore:John Hopkins University Press.
(1975), *Distance and Control in Don Quixote. A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill:North Caroline Press.
(1984), *Beyond Fiction: The Recovery of the Femenine in the Novels of Cervantes*, Los Angeles:University of California Press.
(1986), "Cervantes and the Imagination", *Cervantes*, 6: 81-90.
(1989a), "Voces marginales y la vision del ser cervantino", *Anthropos*,98-99:59-63.
(1989b), *Critical Studies in World Literature: Cervantes*, Boston: G.K. Hall .

EL SAFFAR SNODGRASS, R.y ARMAS WILSON, D. de (1993), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca: Cornell University Press.

ENTWISTLE, W.J. (1925), *The Arturian Legend in the Literature of the Spanish*, Peninsula:Londres.
(1940), *Cervantes*, Oxford:Clarendon Press.

FARCI, G.D. (1986), "De l'obstination narratologique", *Poétique*, 68 :491-505.

FERNANDEZ, J. (1989), *Invitación al Quijote*, Madrid: J. Porrúa Turanzas.

FERNANDEZ MOSQUERA, S. (1986), "Los autores ficticios del Quijote", *AC*, 24 :47-65.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

FLORES, R.M. (1970), "Sancho's Fabrications: a mirror of the Developpement of his imagination", *Hispanic Review*, 38 :174-182 .
(1975), *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quijote» Part One*, London :The Modern Humanities Research Association.
(1979), "Cervantes at Work: the Writing of Don Quixote. Part I", *JHP*, 3:135-160.
(1982a), "The role of Cide Hamete in Don Quixote", *BHS*, 59 :3-14 .
(1982b) "The Need for a Scholary, Modernized Edition of Cervantes' Works", *Cervantes*, 2:69-87.

FORCIONE, A.K. (1970), *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton: Princeton U.P..
(1984), *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*, Princeton:Princeton University Press.
(1991), "Marcela and Grisostomo and the Consummation of *La Galatea*", *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Parr, J. A. ed., Newark: Juan de la Cuesta Press, 63-84.

FORD, R.M. (1986), "Narración y discurso en el *Quijote*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 :5-16.

FORSTER, E. M. (1927), *Aspects of the Novel*, London: Harmondsworth, E. Arnold, 1962. ed. esp.: Madrid: Debate, 1983.

FRIEDMAN, E. H. (1987), *The Antiheroin's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*, Columbia:University of Missouri Press.
(1991), "Reading Inscribed: Don Quixote and the Parameters of Fiction", *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Parr, J. A. ed., Newark:Juan de la Cuesta Press, 63-84.
(1994), "Off the Beaten Path: Don Quijote and Narrative Exploits in the Sierra Morena", *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel: Reichenberger, 259-277.

FRIEDMAN, N. (1955), "Point of View in Fiction" , *PMLA* , 20 :1160-1184
(1967), *The Theory of the Novel*, New York:The Free Press.

FUENTES, C. (1993), *Geografía de la novela*, Madrid: Alfaguara.
(1994), *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá:Biblioteca de Estudios Cervantinos. 1ª ed. 1975.

GARCIA BERRIO, A. (1975), *Introduccion a la Poetica Clasicista. Cascales*, Barcelona: Planeta .
(1977), *Formacion de la teoria literaria moderna. La topica horaciana en Europa*, Barcelona: Cupsa.
(1980), *Formacion de la teoria literaria moderna Teoria poetica del siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia .
(1989), *Teoría de la literatura*, Madrid:Cátedra.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

GARRIDO, A. (1993), *El texto narrativo*, Madrid:Síntesis.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (1982), *Estudios de semiotica literaria*, Madrid: CSIC.

GENETTE, G. (1966), *Figures I*, Paris:Seuil .
(1969), *Figures II*, Paris:Seuil.
(1972), *Figures III*, Paris:Seuil.
(1976), *Mimologiques*, Paris:Seuil.
(1979), *Introduction a l' architexte*, Paris:Seuil .
(1982), *Palimpsestes*, Paris: Seuil. Trad. esp.: Madrid:Taurus, 1989.
(1983), *Nouveau discours du récit*, Paris:Seuil.
(1987), *Seuils*, Paris:Seuil.
(1991), *Fiction et diction*, Paris:Seuil.

GERLI E. M. (1982), "Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote* I, 8-9", *Thesaurus*, 37:1-8.
(1989), "Metafiction in Spanish Sentimental Romances", *The Age of the Catolic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnon*, Deyermond, A. & MacPherson Eds., Liverpool:Liverpool University Press, pp. 57-63

GILMAN, St. (1951), *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitacion* , Mexico :El Colegio de Mexico.
(1970), "Los inquisidores literarios de Cervantes", *Actas del III C.A.I.H.*, Mexico:El Colegio de Mexico, pp. 3-25. In Haley, G. ed. 1980:122-141.
(1988), "Cardenio furioso", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona:Quaderns Crema, pp. 343-349.
(1989), *The Novel According to Cervantes*, Berkeley:University of California Press. ed. esp.: *La novela según Cervantes*, México:Fondo de Cultura Económica, 1993.

GIRARD, R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset.

GLOWINSKI, M. (1974a), "Die literarische Gattung und die Probleme der historischen Poetik", *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*. Flaker ed. Kronberg:Scriptor .
(1974b), "Der Dialog im Roman" , *Poetica*, 6 :1-16 .
(1977), "On the First-Person Novel" , *New Literary History*, 9:103-114. (orig. 1967). Trad. fr.: *Poétique*, 72 : 497-507, 1987.

GOMEZ, J. (1990), "Don Quijote y el diálogo de la novela", *AC*, 28:35-44.

GONZALEZ MAESTRO, J. (1990), "Lo fantastico y lo maravilloso en la aventura de la Cueva de Montesinos", *Actas del III CIAC*, Alcala y Barcelona:Anthropos.
(1994), "Cervantes y Avellaneda. Creación y transducción del sentido en la elaboración del Quijote", *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel: Reichenberger, pp. 309-341.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

GREEN, O. H. (1957), "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review*, 25:175-193.

GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* Paris: Larousse. Trad. esp.: Madrid:Gredos, 1973.
(1980), *Description et narrativité. Suivi de A propos du jeu,* Paris:Actes Sémiotiques. Documents, 2/13.

GUILLEN, C.
(1971), *Literature as System*, Cambridge:Harvard University Press .
(1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introduccion a la literatura comparada*, Barcelona:Critica
(1988), "Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado" , *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*., Barcelona:Crítica, 212-233.
(1990), *Teorias de la historia literaria* , Madrid:Espasa Calpe .

GULLON, R. (1980), *Espacio y novela*, Barcelona: Bosch.

GÜNTERT, G. (1993), *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado,* Barcelona: Puvill.

HALEY, G. (1965), "The Narrator in Don Quixote: Maese Pedro's Puppet Show", *MLN*, 80 :145-165 . In Haley, G. ed. 1980:269-287
(1980), *El Quijote*, Madrid:Taurus, 1987, 2ª reimp.

HAMON, Ph.(1972), "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12:465-485.
(1977), "Pour un statut semiologique du personnage", *Poetique du récit*, Paris:Seuil
(1981), *Introduction à l'analyse du descriptif, Paris:Hachette.*
(1984), Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire, Paris:PUF.
(1985), "Thème et effet du réel", *Poétique*, 64.
(1992), *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris: Macula.

HANNOOSH, M. (1989), "The Reflexive Function of Parody", *Comparative Literature*, 41/2 :113-127 .

HARRISON, St. (1993), *La composición de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid: Pliegos.

HART, Th. (1989), *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton:Princeton University Press.

HAVERKATE, H. ed. (1987), *Semiótica del diálogo*, Amsterdam: Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 6.
(1993), "Las máximas de Grice y los diálogos del Quijote", *Actas del XI C.A.I.H.*, Irvine:University of California Press.

HEINTZ, J. (1979), "Reference and Inference in Fiction" , *Poetics*, 8: 31-62 .

HENRY, A. (1969), "L'ascendance littéraire de Clavileño", *Romania*, 9: 242-257 .

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

HERRNSTEIN SMITH, B. (1978), *On the Margins of Discourse*, Chicago: Chicago University Press .
(1980), "Afterthoughts on Narrative", *Critical Inquiry*, 7: 213-236.

HOWELL, R. (1979), "Fictional Objects: How they Are and How they Are Not", *Poetics*,8 :129-178.

HRUSHOVSKI, B. (1984), "Fictionality, Reference and (re-)presentation in Literature", *Poetics Today*, 5.
(1985), "Presentation et Representation dans la fiction litteraire", *Littérature*, 57:6-16 .

HUGUES, G. (1977), "The Cave of Montesinos. Don Quijote's Interpretation and Dulcinea's Disenchatment", *BHS*, 54:107-113.

HUTCHEON, L. (1978), "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, 36:467-477.
(1980), *Narcisistic Narrative: The Metafiction Paradox*, Waterloo:W. Laurioer University Press .
(1985), *A Theory of Parody: The Theachings of Twentieth-Century Art Forms*, London:Methuen.

IMBERT, P. (1983), "La structure de la description réaliste dans la littérature européenne", *Semiotica*, 44, 1/2:95-122.

IMMERWAHR, R. (1958), "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quijote, Part One", *Comparative Literature*, 10:121-135.

IVENTOSCH, H. (1974), "Cervantes and Courtly Love: The Grisostomo-Marcela Episode of Don Quixote", *PMLA* , 89/1: 64-76.

JAKSIC, I. (1994), "Don Quijote's Encounter with Technology", *Cervantes*, 14/1:75-95.

JOST, F. (1983), "Narration(s): en-deçà et au-delà", *Communications*, 38.
(1987), *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*., Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

JUAN BOLUFER, A. de (1991) "Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605", *Actas del II CIAC*, Barcelona:Anthropos, 583-600.
(1993), "Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1615", *Actas del III CIAC*, Barcelona:Anthropos, 305-319.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980), *L'enonciation: de la subjectivite dans le langage*, Paris:A. Collin .
(1977), *La connotation*, Lyon:Presses Universitaires de Lyon.
(1986), *L'implicite*, Paris:A. Colin.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

KERMODE, F. (1967), *The Sense of an Ending: Studies in the Theorie of Fiction*, New York: Oxford University Press. ed. esp.: Barcelona:Gedisa, 1983.
(1983), *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, London:Harvard University Press.

KESTNER, J. (1977), "Les trois Don Quichotte", *Poétique*, 29: 20-27.
(1978), *The Spatiality of the Novel*, Detroit: Wayne State University Press.

KID, M. (1994), "Langhing Matters: Reading, Gusto, and Narrative Entrapment in Don Quijote", *Cervantes*, 14/2:27-39.

KRIPKE, S. (1963), "Semantic Considerations on Modal Logic", *Acta Philosophica Fennica* , 16: 83-94. In *Reference and Modality*, Linsky ed., London:Oxford University Press, 1971.
(1972), "Naming and Necessity", *Semantics of Natural Language*, Davidson & Harman Eds., Dordrecht:Reidel, 253-335. ed..: *Naming and Necessity*, Cambridge:Harvard University Press,1980
(1979), "Speaker's Reference and Semantic Reference", *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language.*, French et *al.* eds., Minneapolis:University of Minnesota Press.

KUNDERA, M. (1986), *L'art du roman*, Paris: Gallimard.

LACOUE-LABARTHE, Ph. (1986), *L'imitation des modernes. Typographies II*, Paris:Galilée.

LAFONT, R. (1992), *Le chevalier et son désir. Essai sur les origines de l'Europe littéraire. 1064-1154*, Paris:Kimé.

LAMBERT, K. & VAN FRAASEN, B.C. (1970), "Meaning relations, possible objects and possible world", *Philosophical Problems in Logic*, Dordrecht : Reidel, 1-20

LANE MERCIER, G. (1989a), *La parole romanesque*, Paris et Ottawa:Klincksieck et Presses Universitaires d' Ottawa.
(1989b), "Pour un statut sémiotique du dialogue romanesque", *Versus*, 54:43-58.
(1990), "Pour une analyse du dialogue romanesque", *Poétique*, 81:43-62.

LAPESA, R. (1980), *Historia de la lengua española*, Madrid:Gredos, 8ª ed.

LARA GARRIDO, J. (1980), "Confluencia de estructuras y sumarización de funciones en el diálogo renacentista (un estudio sobre los *Diálogos de la vida del soldado*, de Núñez de Alba)", *Analecta Malacitana*, 3:262-270.

LASPERAS, J.M. (1987), *La nouvelle en Espagne au Siecle d'Or*, Montpellier: Editions du Castillet-Universite de Montpellier.

LATHROP, T.A. (1984), "¿Porque Cervantes no incluyó el robo del rucio?", *AC*, 22 : 207-212.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

LAZARO CARRETER, F. (1976), *Estudios de Poética*, Madrid:Taurus.
(1985), "La prosa del Quijote", *Lecciones Cervantinas*, Egido, A. ed., Zaragoza:Caja de Ahorros, 113-130.
(1990), *De poética y poéticas,* Madrid:Catedra.

LEWIS, C. S. (1980), *La imagen del mundo*, Barcelona:Bosch.

LEWIS, D. (1969), *Convention*, Cambridge,:Harvard University Press.
(1973) *Conterfactuals*, Oxford:Blachwell .
(1978), "Truth in Fiction", *American Philosophical Quarterly*, 25 :37-46 .

LINTVELT, J. (1981), *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, Paris: Corti.

LOPEZ NAVIA, S. (1989), "El juego narrativo en torno al autor ficticio en el Quijote de 1615", *AC*, 27:9-20.

LOTMAN, Y.M. (1978), *Estructura del texto artistico*, Madrid: Istmo.

LOZANO, J. (1987), *El discurso histórico*, Madrid:Alianza.

LY, N. (1989), "L'effet de temps ou la construction temporelle du Quichotte", *Le temps du récit*, Madrid: Annexes aux Mélanges de la Casa Velázquez, 3: 67-81.

LLORENS, V. (1967), "Historia y ficcion en el Quijote", *Literatura, Historia, Politica*, Madrid:Revista de Occidente . In Haley, G. Ed, 1987:253-265

MANCING, H. (1982), *The Chivaldric World of Don Quijote. Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia & London:University of Missouri Press.

MANN, Th. (1934), "A bordo con Don Quijote", *Revista de Occidente*, 13:69-105 y 163-189 .Trad. fr.: Paris:Albin Michel, 1960. Bruxelles:Complexe,1986. Al.: "Meerfahrt mit Don Quixote", Berlin:Fischer, 1935. Ingl.: New York:A. Knopff, 1948. Nelson ed. 1969.

MARGOLIS, J. (1977), "The Axiom of Existence: Reductio ad Absurdum", *Southern Journal of Philosophy*,15: 91-99.
(1980), *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands Humanities Press .
(1983), "The Logic and Structure of Fictional Narratives", *Philosophy and Literature*, 7/2 :162-181.

MARQUEZ, A. (1989), "La Inquisicion y Cervantes", *Anthropos*, 98/99: 56-58.

MARTIN, F. J. (1993), "Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género", *Cervantes*, 13/1:77-85.

MARTIN MORAN, J. M. (1990), *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino: ed. dell'Orso.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

MARTINEZ BONATI, F. (1977a), “Cervantes y las regiones de la imaginacion“, *Dispositio*, 2/1 :28-53.
(1977b), “La unidad del *Quijote*“, *Dispositio*, 2/1. In Haley, G. ed. 1980:349-372
(1978a), “El acto de escribir ficciones“, *Dispositio***,** 7-8/3: 137-144. In 1992b:61-70.
(1978b), “El *Quijote*: juego y significacion“, *Dispositio*,3:315-336.
(1981), "Representación y ficción", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2/1:67-89. In 1992b:91-112.
(1983), “Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds“, *Philosophy and Literature***,** 7/2 :182-195 . In 1992b:113-128.
(1984a), “Mensajes y literatura“, Teoria Semiotica, Lenguajes y Textos Hispanicos. Actas del CISH, Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid:CSIC, 188-197
(1984b), "Fiction and the Transposition of Presence", *Analecta Husserliana The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic, Epic, Tragic. The Literary Genre***,** Timiniecka Ed, 18: 495-504 . In 1992b:129-138.
(1992a), *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, Ithaca and London:Cornell University Press. ed. esp. Alcalá:Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995.
(1992b), *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia.
(1994), "El sentido de algunas transformaciones históricas del arte narrativo", *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Pozuelo, J.M. ed., Murcia:Universidad de Murcia, en prensa.

MARTINEZ TORREJON, J.M. (1985), "Creacion artistica en los prólogos de Cervantes", *AC***,** 23: 161-194 .

McCANLES, M. (1976), "The Literal and the Metaphorical: Dialectic of Interchange", *PMLA***,** 91/2 : 279-290.

McGAHA, M. D. ed. (1980), *Cervantes and the Renaissance*, Newark:Juan de la Cuesta Press.

McHALE, B. (1978), "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts", *PTL***,** 3/2.

MENENDEZ PIDAL, R. (1920), "Un aspecto en la elaboracion del *Quijote*", *Cervantes y Lope***,** Madrid: Espasa Calpe, 1ª ed. 1940, 6ª ed. 1964. Trad. ingl.: Ithaca: Dragon Press, 1932. New York, 1969, 2ª ed.

MENENDEZ PIDAL, R. ed. (1987), *Historia de España. El Siglo del Quijote*, Madrid: Espasa-Calpe, T. 26 y 27.

MENENDEZ Y PELAYO, M. (1905), "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboracion del Quijote", *Edicion Nacional. Obras Completas. Estudios y Discursos de Critica Historica y Literaria***.** Santander: CSIC, T. I, 323-356, 1941.
(1905-1914), *Orígenes de la novela*, Madrid: C.S.I.C., 1946.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

MIGNOLO, W. (1978), *Elementos para una teoria del texto literario*, Barcelona :Critica.
(1981a), "Sobre las condiciones de la ficcion literaria", *Revista de Estudios Hispánicos*, 2/1.
(1981b), "Semantizacion de la ficcion narrativa", *Dispositio*, 5-6/15-16 :85-127 .

MITCHELL, W. J. T. ed. (1981), *On Narrative*, Chicago:The University Chicago Press.

MITTERRAND, H. (1980), *Le discours du roman*, Paris: PUF.
(1990), "Chronotopies romanesques", *Poétique*, 81: 89-104.

MOLHO, M. (1976), *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid:Gredos.
(1988), "Pourquoi/De quoi Don Quichotte est-il fou?", *Bulletin Hispanique*, 90/1-2 :147-154 .
(1989), "Instancias narradoras en Don Quijote", *MLN*, 104:273-285.
(1993), "Manuscritos hallados en una venta", *Actas del III C.I.A.C.* Barcelona:Anthropos, 57-68.

MONER, M. (1989a), *Cervantes conteur. Ecrits et Paroles.*Madrid:Bibliothèque de la Casa Velazquez .
(1989b), "La problematica del libro en el *Quijote*", *Anthropos*, 98/99 : 90-92 .

MORINIGO, M. (1957), "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *RUBA*, 2:41-61.

MUKAROVSKI, J. (1936), "L'art comme fait sémiologique", *Actes du 8° Congrès Internationale de Philosophie*, Prague, 1065-1072. Trad. fr.: *Poétique*, 3: 386-398, 1970.
(1976), "Monologue and Dialogue- Hidden Meaning?", *On Poetic Language* , New Haven and London: Yale University Press.
(1977), "Two Studies of Dialogue", *The World and Verbal Art*, New Haven and London: Yale University Press.

MURILLO, L.A. (1971), "Don Quijote, nuevo caballero" , *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morinigo*, Madrid: Insula, 92-102 .
(1972), "The Summer of Myth", *Philological Quarterly*, 51: 145-157 . In Haley, G. Ed, 1980; 91-102.
(1975), *The Golden Dial: Temporal Configuration in Don Quijote*, Oxford: Dolphin Book Company .
(1977), "Lanzarote and Don Quijote", *Folio*, 10: 56-68.

NABOKOV, V. (1983), *Lectures on don Quixote*, H. B. Jovanovich. Trad. fr.: *Littératures III. Don Quichotte*, Paris:Fayard, 1986.

NEPAULSING, C.I. (1980), "La aventura de los narradores del Quijote", *Actas del VI C.A.I.H.*, Gordon, A.M. y Rugg, E. eds., Toronto:University of Toronto Press, 515-518 .

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

NEUSCHÄFER, H.J. (1963), *Der Sinn der Parodie in "Don Quijote"*, Heidelberg: Carl Winter .
(1989), "El curioso impertinente y el sentido del *Quijote*", *Anthropos*, 98-99:104-107.

NODAR MANSO, F. (1994), *Aproximación al texto del corpus literario universal*, Kassel:Reichenberger.

NUÑEZ RAMOS, R. (1984), "Semiotica del mensaje humoristico", *Teoria semiotica, Lenguajes y Textos Hispanicos, Actas del CISH*. Garrido Gallardo, M. A. ed. , Madrid: CSIC, 269-276.

ORTEGA Y GASSET, J. (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Imprenta Clasica Española. Madrid: Catedra, Marías J. ed. 1984.

PARR, J. A. (1986), "Las voces del Quijote y la subversión de la autoridad", *Actas del VIII C.A.I.H.*, Amor y Vázquez, J. ed., vol. 2, Madrid: Istmo, 401-408.
(1988), *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark: Juan de la Cuesta Press.
(1990), "Narración y transgresión en el Quijote", *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid: Orígenes, 107-126.
(1993), "La paradoja del Quijote", *Actas del III CIAC*, Barcelona: Anthropos, 43-56.

PARR, J. A. ed. (1991) *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark: Juan de la Cuesta Press.

PAVEL, T. (1980), "Narrative Domains", *Poetics Today*, 1: 105-114.
(1985) "Le deploiement de l'intrigue", *Poétique*, 64: 455-461.
(1986) *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press. ed. fr.: *L'univers de la fiction*, Paris: Seuil, 1988.

PAZ GAGO, J. M. (1993), *La estilística*, Madrid:Síntesis.

PAZ GAGO, J. M. ed. (1994), *Semiótica y Modernidad*, 2 vols., A Coruña: Universidade da Coruña.

PEIRCE, Ch. S. (1974), *La ciencia de la semiotica*, Buenos Aires:Nueva Vision .
(1978), *Ch.S. Peirce. Ecrits sur le signe*, Delledalle, G. ed., Paris:Seuil .
(1984), *Peirce. Textes anticartesiens*, Chenu, ed., Paris: Aubier.

PINTO, V. (1984), "La censura: sistemas de control e instrumentos de accion", *Inquisicion española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona:Ariel, 269-287.

PLANTINGA, A., (1974), *The nature of necessity*, Oxford:Oxford University Press.
(1976), "Actualism and Possible Worlds", *Theoria*,42: 139-160.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1978), "El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*", *AC*, 17: 147-176.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

(1981), "Enunciación y recepción en el Casamiento-Coloquio", *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid: Edi-6, 264-276.
(1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid:Cátedra.
(1993), *Poética de la ficción*, Madrid:Síntesis.

PORQUERAS MAYO, A. (1957), *El prólogo como género literario*, Madrid:CSIC.
(1981), "En torno a los prólogos de Cervantes", *Cervantes: su obra y su mundo*, Criado del Val, M. ed., Madrid:Edi 6, 75-84.
(1986), *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona:Puvill Libros.
(1989), *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona:Puvill Libros.

PRESBERG, Ch. (1995), "´This is Not a Prologue´: Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of Don Quijote, Part I", *MLN*, 110/2:215-239.

PRINCE, G. (1973a), *A Grammar of Stories*, Paris:Mouton.
(1973b), "Introduction a l'étude du narrataire", *Poétique*, 14:178-196.
(1982), *Narratology. The Form and Function of Narrative*, The Hague: Mouton.
(1983), "Narrative Pragmatics, Message and Point", *Poetics*, 12/6:527-536.
(1985), "The Narratee Revisited", *Style*, 19/2 .
(1988), "Le thème du récit", *Communications*, 47:199-208, Trad. esp.: RL, 59:5-14.

PROPP, V. (1970), *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux*, Paris: Seuil. ed. orig. ruso 1928. ed. esp.: Madrid: Fundamentos, 1971 y Madrid: Akal, 1985.

PUTNAM, H. (1979), "Explanation and Reference", *Mind, Language and Reality*, Cambridge: Cambridge University Press,196-214.

REDONDO, A. (1980), "El personaje de Don Quijote: tradiciones folclórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29:36-59.
(1991), "Nuevo examen del episodio de los molinos de viento (Don Quijote, I,8)", *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Parr, J. A. ed., Newark: Juan de la Cuesta Press, 189-205.

REISZ DE RIVAROLA, S. (1977), "Predicacion metaforica y discurso simbolico", *Lexis*, I/1: 51-99 .
(1979), "Ficcionalidad, Referencia, tipos de ficcion", *Lexis* 3/2:99-170.
(1982), "La literatura como mimesis", *Acta Poética*, 4-5: 3-24 .
(1984), "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional", *Teoria semiotica. Lenguajes y Textos Hispanicos. Actas del CISH*. Madrid, CSIC , 561-584 .

RESINA, J. (1989a), "El discurso parabolico", *Anthropos*, 92 :32-37.
(1989b), "La irrelevancia de la vida cotidiana en el Quijote", *Anthropos*, 100: 33-38.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

RICŒUR, P. (1983), *Temps et récit I* , Paris: Seuil .
(1984), *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction,* Paris: Seuil.
(1985), *Temps et récit III,* Paris: Seuil .

RIFFATERRE, M. (1979), *La production du texte***,** Paris:Seuil.
(1981), "Interpretation and Undecicability", *New Literary History***,** 2:227-242.

RILEY, E.O. (1962), *Cervante's Theory of the Novel* **,** Oxford: Oxford University Press. Trad. esp.: Madrid:Taurus, 1966. 3a. ed. 1981.
(1973), "Teoria literaria", *Suma Cervantina*, Avalle Arce, J. B. y Riley, E. O. Eds., Londres:Tamesis Books, 293-322.
(1981), "Cervantes: a Question of Genre", *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell.*, Hocroft et *al*. Eds., Oxford:SSML. In Haley, G. ed., 1980:37-51.
(1982), "Metamorphosis, Myth and Dream in the Cave of Montesinos", *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Tate, R. B. ed., Oxford:Oxford University Press, pp. 105-119.
(1982b), "Anticipaciones en el *Quijote* del estilo indirecto libre", *Actas del IV C.A.I.H.*, Salamanca:Universidad de Salamanca, 471-478.
(1986), *Don Quixote***,** London:Allen and Unwin. Trad. esp.: *Introduccion al Quijote*, Barcelona:Critica, 1990.

RIMMON, S. (1983), *Narrative Fiction:Contemporary Poetics*, London y New York : Methuen.

RIQUER, M. de (1961), "La technique parodique du roman medieval dans le Quichotte", *Colloque de Strasbourg*, Paris:PUF, 55-69.
(1967), *Aproximacion al Quijote*, Barcelona:Teide.
(1973), "Cervantes y la caballeresca",*Suma Cervantina*, Avalle Arce, J. B. y Riley, E.C. Eds., London :Tamesis Books, 273-292.
(1987), "El Quijote", *Historia de España. El Siglo del Quijote*, Menéndez Pidal, R. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 26-27 :140-191 .
(1989), *Nueva aproxima*********
****
****
****
****
****
****
****
****
ris: Gallimard.

ROBERT, M. (1963), *L'ancien et le nouveau. De Don Quichotte a Kafka***,** Paris**:**Grasset. 2a. ed. Paris:Payot, 1967.
(1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris**:**Gallimard . Trad. esp.: Madrid:Taurus.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

ROHLAND, R. (1986), "Desarrollo de generos literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", *Filología*, 21: 57-76.
(1989), "El problema de los conversos y la novela sentimental", *The Age of The Catholics Monarchs. Literary Studies in Memory of Keith Whinnon*, Liverpool:Liverpool U.P. (BHS Sp Issue), 134-144 .

ROSE, M. (1979), *Parody/Metafiction* , London: Croom Helm.

ROSEMBLAT, A. (1978), *La lengua del Quijote*, Madrid:Gredos, 2ª reimp.

RUFFINATO, A. (1986), "La ultima frontera del Quijote: réel ou discours?", *Critica semiologica de textos literarios hispanicos, Actas del C.I.S.H.*, Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid: CSIC, 181-187 .
(1989), *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semiótica hispánicas)*, Murcia:Universidad de Murcia.

RUSSEL, P.E. (1985), *Cervantes*, Oxford & New York: Oxford University Press .

RYAN, M.L. (1980), "Fiction, non Factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, 8 :403-422.
(1985), "The Modal Structure of Narrative Universes", *Poetics Today* , 6 :717-755 .
(1988), "A la recherche du thème narratif", *Communications*, 47:121-139.
(1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.

SABRY, R. (1987), "Quand le texte parle de son paratexte", *Poétique*, 69 :83-99.
(1993), "Les lectures des héros de roman", *Poétique*, 94:185-204.

SALAZAR RINCON, J. (1986), *El mundo social del Quijote*, Madrid:Gredos.

SANCHEZ, A. (1980), "Arquitectura y dignidad moral de la segunda Parte del Quijote", *AC*, 18: 3-22 .

SANCHEZ MOLLEDO, J. M. (1993), "La aventura de los molinos de viento en *El Quijote*", *Actas del III CIAC*, Alcalá y Barcelona:Anthropos, pp. 337-371.

SCHAEFFER, J. (1983), "Du texte au genre", *Poétique*, 53 :3-18 .

SCHMIDT, S.J. (1976), "Towards a Pragmatic Interpretation of *Fictionality*", *Pragmatics of Language and Literature*, Van Dijk, T. A. ed., Amsterdam: North Holland, 161-178.
(1978), "La communication littéraire", *Strategies discursives*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
(1980), "Fictionality in Literary and non-literary Discourse", *Poetics*, 9: 525-546.
(1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid:Taurus. ed. orig. al.: 1980.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

SCHOLES, R. y KELLOGG, R. Eds. (1957), *The Nature of Narrative*, New York & Oxford: Oxford University Press .

SCHOLES, R. (1974), *Structuralism in Literature*, New Haven: Yale University Press. Trad. esp.: *Introduccion al estructuralismo en la literatura*. Madrid: Gredos, 1981
(1979), *Fabulation and Metafiction*, Michigan: University of Illinois Press.
(1982), *Semiotics and Interpretation*, New Haven: Yale University Press.

SCHUERENWEGEN, F. (1987), "Reflexions sur le narrataire", *Poétique*, 70: 247-254.

SEARLE, J.R. (1975), "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6: 319-323.Trad. fr.: Paris: Minuit, 1982.
(1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press. Trad. fr.: *Sens et Expression*. Paris: Minuit, 1982.

SEGRE, C. (1974), "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el Quijote", *La strutture e il tempo*, Torino: Einaudi. Trad. esp.: Barcelona: Planeta, 1976:185-218.
(1981), "Cronotopo", *Logos Semantikos. Studia Linguistica in Honorem E. Coseriu*, Madrid, Berlin, New York:Gredos-De Gruyter, 157-164 .
(1984a), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino:Einaudi.
(1984b), "La naturaleza semiotica del texto", *Teoria Semiotica, Lenguajes y Textos Hispanicos. Actas del CISH*. Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid:CSIC, 57-71.
(1995), "Mundos posibles y mundos proféticos", *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Pozuelo, J.M. ed., Murcia:Universidad de Murcia, en prensa.

SHEPARD, S. (1962), *El Pinciano y las teorias literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos .

SIEBER, H. (1971), "Literary Time in the Cueva de Montesinos", *MLN*, 86: 268-273.
(1974), "Society and the Pastoral Vision in the Marcela-Grisostomo Episode", *Estudios literarios de Hispanistas Norteamericanos dedicados a H.Hatzfeld*, Barcelona: Hispam , 185-194 .
(1981), "Introducción", *Novelas Ejemplares*, Madrid: Catedra .

SKLOVSKI, V. (1965), "La construction de la nouvelle et du roman", *Théorie de la littérature*, Paris:Seuil.
(1971), "El argumento de la novela y el carácter de don Quijote", *Sobre la prosa literaria*, Barcelona: Planeta, 190-207.

SPADACCINI, N. y TALENS, J. (1993), *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

SPITZER, L. (1962), "On the signifiance of Don Quijote", *MLN*, 77: 113-129. In Haley, G. ed., 1980: 387-401.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

STAGG, G. (1959), "Revision in Don Quijote, Part I", *Hispanic Studies in Honour of I. Gonzalez Llubera*, Oxford:Dolphin Book Co., 347-366 .
(1964), "Sobre el plan primitivo del Quijote", *Actas del I Congreso Internacional de la A.I.H.*, Oxford: Dolphin Book Co., 463-471.

STANZEL, F.K. (1964), *Typische Formen des Romans*, Götingen: Vandenhoeck-Ruprecht, 2ª ed. 1969.
(1979), *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. ed. ingl.: *A Theory of Narrative*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1984.

STEGMAN, T.D. (1971), *Cervantes' Musterroman "Persiles", Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor , "Don Quijote"),* Hamburg: Hartmut Ludke.

STIERLE, K. (1975), "Réception et fiction", *Poétique*, 39:299-320.

STURGESS, Ph. J. M. (1992), *Narrativity: Theory and Practice*, Ney York and Oxford:Oxford University Press.

TODOROV, T. (1969), *Grammaire du Decameron*, The Hague: Mouton. Trad. esp.: Madrid: Taller de Ediciones, 1973.
(1970a), "Les transformations narratives", *Poétique*, 3: 322-333.
(1970b), *Introduction a la littérature fantastique*, Paris: Seuil. Trad. esp.: Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1972
(1971), *Poétique de la prose*, Paris: Seuil.
(1978), *Les genres du discours*, Paris: Seuil.
(1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris: Seuil.

TOGEBY, K. (1957), *La composition du roman Don Quijote*, Munksgaard: Orbis Litterarum, Suplementum 1. ed. esp.: *La estructura del Quijote*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977. 2ª ed. 1991.

TORO, F. de (1981), "Funcion del yo narrativo y del autor implicito. Don Quijote como deconstruccion de modelos narrativos", *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid:Edi-6, 635-651.

TORRES, A. (1979), *El realismo de Tirant lo Blanc y su influencia en el Quijote*, Barcelona: Puvill Libros.

URBINA, E. (1990), "Sobre la ironía y el *Quijote*", *Actas del III CIAC*, Alcala: Anthropos.
(1991), *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Anthropos.

USHIJIMA, N. (1993), "Sobre los títulos del Quijote. La función del ingenio", *Actas del III CIAC*, Barcelona:Anthropos, 325-329.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

VALDES, M.J. (1982), *Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based of Hispanic Texts.* Toronto:Toronto University Press.
(1984), "La identidad del texto literario", *Teoria Semiotica, Lenguajes y Textos Hispanicos. Actas del CISH,* Madrid: CSIC, 215-221.

VALDES, M.J. Y MILLER, O.J. (1978), *Interpretation of Narrative,* Toronto: University of Toronto Press .

VILANOVA, A. (1949), *Erasmo y Cervantes,* Barcelona: CSIC. 2ª ed.: Barcelona: Lumen, 1989.
(1968), "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", *Historia General de las Literaturas Hispanicas,* Díaz-Plaja ed., Barcelona: Vergara , 567-692.

VILLANUEVA, D. (1984), "Narratario y lectores implicitos en la evolucion formal de la novela picaresca", *Estudios en honor a Ricardo Gullon,* Lincoln Society of Spanish and Spanish-American Studies. 343-367 .
(1986), "La novela picaresca y el receptor inmanente", *Critica Semiologica de Textos literarios Hispanicos. Actas de CISH.* Madrid: CSIC, 96-106.
(1988), "La lectura crítica de la novela", *Lalia***,** 3 :9-36 .
(1989a), "La unidad de tiempo en la novela", *Le temps du récit,* Madrid: Annexes aux Mélanges de la Casa Velázquez, 3 :127-145.
(1989b), *El comentario del texto narrativo. La novela,* Gijón : Jucar.
(1991), *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada,* Barcelona:PPU.
(1992), *Teorías del realismo literario,* Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.
(1994), *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Barcelona: Anthropos. 1ª ed., Valencia: Bello, 1977.

WALTON, K. (1978b), "Fearing Fictions", *Journal of Philosophy,* 75: 5-27.
(1980), "Apreciating Fiction: Suspending Disbelief, or Pretending Belief?", *Dispositio***,** 5/13 :1-18.
(1983), "Fiction, Fiction Making and Styles of Fictionnality", *Philosophy and Literature,* 7/1:78-88 .
(1984), "Do we Need Fictional Entities? Notes Toward a Theory", *Aesthetics: Procedings of the VIII IWS* ,Vienne: Holder.

WARDROPPER, B.W. (1957), "The pertinence of *El curioso impertinente*", *PMLA,* 72: 587-600.
(1965), "Don Quixote: story or history?", *Modern Philology,* 63 :1-11. In Haley, G. ed., 1980: 237-252.

WARNING, R. (1979a), *Rezeptionsasthetic*, Munchen:UTB .Trad. esp.: Madrid: Visor, 1989.
(1979b), "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique,* 39:321-337.

WEICH, H. (1989), "Narracion polifonica: el *Quijote* y sus seguidores franceses", *Anthropos***,** 98-99 :107-112.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl

WEIGER, J.G. (1988), "The prologuist: the extratextual authorial voice in Don Quixote", *BHS*, 65/2-1 :129-139 .

WEINRICH, H. (1956), *Das Ingenium Don Quijotes, ein Beitrag zur Literarischen Charakterkunde*, Munster: Aschendorff .
(1964), *Tempus, Besprochem und Erzahlte Welt***,** Stuttgart . Trad. esp.: Madrid: Gredos, 1968.
(1984), "Al principio era la narración", *Teoria Semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos. Actas del CISH*, Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid: CSIC, 89-100 .

WILLIAMSON, E. (1984), *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance***,** Oxford:Clarendon Press. Trad. esp.: Madrid: Taurus, 1991.

ZAVALA, I. M. (1989), "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo", *Teorías literarias en la actualidad*, Reyes, G. ed., Madrid:El arquero, 79-134.
(1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid:Espasa Calpe.

ZAVALA, I. M. y EL SAFFAR, R. (1995), "Elogio de lo que queda por decir: Reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *don Quijote*", *Breve historia feminista de la literatura española (En lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona:Anthropos, 285-326).

ZUMTHOR, P. (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris:Seuil.
(1987), *La lettre et la voix*, Paris: Seuil.
(1991), "De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier érrant", *Poétique*, 87:259-270.

© Rodopi. Digital version by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.rodopi.nl