Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: Algunos procedimientos narrativos del Quijote
Autor: Andres-Suárez, Irene
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840917

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS DEL *QUIJOTE*

Irene ANDRES-SUÁREZ
Université de Neuchâtel

La impresión dominante que se desprende de la primera parte del Quijote es que Cervantes la escribió condicionado por una serie de trabas, procedentes de los manuales de retórica y poética a los que se ajusta más o menos fielmente con el fin de respetar una serie de preceptos y de reglas exigidas por cada uno de los géneros que introduce en ella[1]. Este corsé literario le hace estar pendiente de cada detalle para que unas piezas encajen en otras a la perfección y si el resultado en este sentido es casi óptimo, hay que añadir que todo este entramado de finos hilos resulta demasiado visible y que la acción, a veces, gira sobre sí misma en un proceso envolvente y paralizador que resta eficacia narrativa y fatiga al lector inútilmente.

En cambio, cuando escribió la segunda parte, Cervantes había conseguido ya la fama anhelada —en 1615 habían visto la luz nueve ediciones de la primera parte[2] y, en consecuencia, se desprende de dicho corsé y, siguiendo los impulsos de la facultad creadora, despliega una originalidad y un dominio de su saber técnico realmente sorprendentes.

Para evidenciar lo dicho vamos a proceder a un análisis pormenorizado y separado de ambas partes.

EL QUIJOTE DE 1605

Esta edición es un auténtico muestrario de los diferentes códigos literarios de la época de Cervantes, escrita con el arsenal de recursos peculiar de cada uno de ellos. Nuestro escritor ha conseguido amalgamarlos

y, sin hacerles perder su valor y significado propios, transformarlos en nombre de la deslumbradora realidad literaria que él crea.

La empresa no era demasiado fácil, pero encontró en el relato de viajes y en la crónica los moldes que necesitaba para su cometido. Poniendo a su personaje en camino le predisponía para encontrarse con un número potencialmente ilimitado de personajes de procedencia y condición social diversas y para vivir todo tipo de sucesos, a los que él podría dar la forma deseada en función de las exigencias de cada uno de los géneros literarios que se había propuesto incluir en su obra.

El Quijote de 1605 es un relato de diferentes relatos, un discurso sobre discursos anteriores: la épica, los libros de caballerías, la novela de aventuras, la sentimental, la pastoril, el cuento, la poesía amorosa, etc. etc., códigos literarios que Cervantes no oculta sino que exhibe a manera de estandarte. Unos textos se insertan en otros, un género arrastra a otro, produciendo una estructura de cajas chinas, un relato especular[3] constituido de planos narrativos múltiples y cambiantes.

Las acciones, los sucesos, por lo general, se presentan de forma fragmentaria y alternante. Se produce a menudo la interrupción de cierto relato para pasar a describir lo que ocurre, en el mismo momento, en otro lugar o lo que ocurrió en el pasado y explica el presente. Se establecen así varios planos narrativos y, al dejar suspendido el desenlace del primero para ocuparse del segundo (que, a su vez, puede generar un tercero y así sucesivamente), se produce una estructura zigzagueante que el lector debe seguir atentamente para no perder el hilo de los hechos. Para mostrarlo vamos a centrarnos en la novela sentimental que tiene como protagonistas a Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, historia interpolada en la trama principal que se nos presenta en varias piezas y en disposición alternante.

En I, 23 Sancho y don Quijote, al internarse por Sierra Morena, divisan a un hombre medio desnudo, con los cabellos crecidos y revueltos. Inmediatamente después se encuentran con un cabrero que les pone al corriente de la procedencia del extraño personaje y de su locura. Tanto don Quijote y Sancho como nosotros los lectores vemos a Cardenio por primera vez a través del punto de vista de este humilde pastor, mas acto seguido irrumpe el propio protagonista en la escena y traza, en el cap. 24, de viva voz, una parte de su biografía: su procedencia y linaje, sus amores frustrados con Luscinda, la traición de su amigo Fernando. Pero su relato queda interrumpido, por la interpolación de dos capítulos (25 y 26) que tratan de asuntos diferentes, y no se reanuda hasta el 27.

Entonces Cardenio prosigue su relato en el punto en el que lo había dejado, pero ante otro auditorio: el cura y el barbero. Estos pueden seguir el hilo de la historia porque Sancho, con el que se han encontrado ante la venta de Palomeque, les ha resumido el encuentro con Cardenio. En cambio, ni don Quijote ni Sancho escuchan la segunda parte de su informe y esto es muy importante porque el lector va a conocer detalles de la historia que los mismos protagonistas desconocen. Conoce la verdad de los hechos mucho antes que ellos, con lo cual el discurso adopta a veces las características de la intriga policíaca.

En el capítulo 28 entra en escena otro personaje de la misma historia: Dorotea, cuya voz se suma a las precedentes poniendo al corriente de su vida al cura, al barbero y a Cardenio. Sancho y don Quijote siguen estando ausentes. Este se ha quedado en lo más intrincado de la sierra haciendo penitencia y aquél ha dirigido sus pasos hacia el Toboso con la intención de entregar a Dulcinea la misiva de su amo. Esto explica que en el capítulo 29, cuando Dorotea se hace pasar por la princesa Micomicona, Sancho y don Quijote muerdan el anzuelo. Ni el uno ni el otro están al corriente de la verdadera identidad de Dorotea, pero sí lo está el lector y en ello radica la maestría de la escena. Cervantes consigue mantener en vilo nuestra atención azuzando nuestra curiosidad. ¿Descubrirán Sancho y don Quijote lo que nosotros ya sabemos?, ¿seguirán en la ignorancia? La escena adquiere en ocasiones toda la chispa y la intriga de las novelas policíacas modernas[4].

La historia de la princesa Micomicona (que llamaremos plano narrativo B), interpolada dentro de la de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Fernando (plano narrativo A, que constituye el marco formal de aquélla), se presenta a su vez en forma fragmentaria y alternante. Se interrumpe al final del cap. 29 y se prosigue en el 37 para volver a desaparecer, a sumergirse, como el río Guadiana, y reaparecer en el 46. La historia A, interrumpida también en el cap. 29, queda suspendida hasta el 36. Mientras tanto otros sucesos u otros relatos secundarios o principales ocupan la escena.

En resumen, en la primera parte del Quijote unas historias sirven de marco a otras. Relatos secundarios se insertan en otros más importantes que a su vez lo hacen en otros de categoría superior, estableciendo una cadena casi interminable. Este procedimiento crea un doble, triple plano narrativo, con el correspondiente distanciamiento interno entre cada uno y genera la multiplicidad de puntos de vista o el pluriperspectivismo narrativo tan grato a Cervantes. La realidad multiforme y laberíntica es

presentada desde ángulos de mira diferentes y al lector le incumbe la responsabilidad de interpretarla.

Los personajes, por su parte, participan a menudo de la realidad ficticia de más de un plano narrativo, con lo cual sus funciones dentro de la totalidad de la novela son múltiples y cambiantes también. Don Quijote es el ejemplo más representativo, como veremos en su momento, pero estos desdoblamientos afectan a numerosos protagonistas de la obra, así Dorotea, *personaje* de la novela sentimental (plano A) y *narradora* de su propia historia y de una parte de la de Cardenio, Luscinda y Fernando, se convierte en *protagonista* de la historia caballeresca (plano B) y en *narradora* de este segundo nivel narrativo, al contar a Sancho y a don Quijote la inventada historia de la princesa Micomicona. Muchos de estos personajes ni siquiera poseen una verdadera identidad en la novela[5], son prototipos de un género literario específico y su papel esencial radica justamente en el hecho que desempeñan múltiples funciones en la obra, en su capacidad de desdoblarse y metamorfosearse en narradores, lectores, críticos, etc.

Este marcado gusto de Cervantes por encajar unas historias en otras y por la metamorfosis de situaciones, referencias, personajes narrativos, que resultan ser siempre dobles e intercambiables, hacen que su escritura se presente en constante desarrollo y transformación. Pero, a nuestro juicio, todo está sopesado. Cervantes no deja nada al azar y, al final de esta primera parte, va a atar todos los cabos sueltos[6]. Para ello congrega durante dos días[7] a sus personajes en un espacio reducido: la venta de Palomeque, verdadero aglutinante espacial y estructural de la edición de 1605, y redondea sus respectivas historias.

El tema de las ventas como escenario de la ficción literaria cuenta con una larga tradición en Europa, tanto en novela como en teatro o cuento. Unas veces se presenta como lugar propicio para una serie de aventuras más o menos picarescas, y otras como punto de reunión para gentes viajeras de la más variada condición, las cuales trata de ahuyentar el tedio del viaje contando aventuras. Esta última visión la encontramos en los *Cuentos de Canterbury* del poeta medieval inglés Geoffroy Chaucer; la primera se remonta al escritor italiano Franco Sachetti (2ª mitad del s. XIV), sucesor de Boccaccio en el cultivo del cuento[8]. Más tarde, «Cervantes recoge en *El Quijote* ambas perspectivas y les añade profundidad aportando un sentido existencial a la venta, como lugar de cruce de vidas viajeras y con él toda la belleza y maravilla que hay en el entrecruce de vidas tan distintas»[9]. Pero además se sirve de este reducido es-

pacio como de un eje estructural, funcional que le permite, como ya hemos dicho, redondear las historias inconclusas, atar todos los cabos sueltos y congregar a una serie de personajes representativos de las distintas clases sociales y oficios. En efecto, en esta venta se hallan reunidos todos los estamentos sociales: el vulgo (el ventero y su familia, Maritornes, Sancho Panza, etc.), el clero (el cura) y la alta y la baja nobleza (caballeros, hidalgos). Y también variados oficios: campesinos (Sancho), menestrales (el ventero, el barbero), hombres de justicia (el oidor y los cuadrilleros de la Santa Hermandad que llegan a prender a don Quijote), hombres de armas, etc.

En suma, durante la segunda estancia de Sancho y de don Quijote en esta proverbial venta, encontramos a «grandes y chicos», «pobres y ricos», «letrados e ignorantes», «plebeyos y caballeros»; todo género de personas de cualquier estado y condición[10].

FUNCIONALIDAD DE LOS PARÉNTESIS

Nos ha llamado la atención el empleo abundantísmo de paréntesis en la edición de 1605, particularmente en los primeros treinta capítulos, y su casi inexistencia en la de 1615. A nuestro juicio, cumplen múltiples funciones, pero se inscriben dentro de esa preocupación constante que Cervantes manifiesta en la primera parte de su obra de enlazar meticulosamente unas piezas con otras, de insertar unos géneros en otros sin que se noten demasiado los engarces.

Resumiendo, cuatro son las funciones esenciales de estas frases incidentales:

1) Servir de enlace estructural entre asuntos tratados en lugares distantes: «Y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo (que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba)», I, XVI[11].

2) Establecer una relación de intimidad con el lector. Hay que decir que éste, ya sea explícito o implícito, ocupa una posición privilegiada en El Quijote. El narrador le interpela con frecuencia: «Otros cien pasos serían los que anduvieron, cuando, al doblar de una punta, pareció descubierta y patente la misma causa... de aquel horrísono y para ellos espantable ruido, que tan suspensos y medrosos toda la noche los había

tenido. Y eran (si no lo has ¡Oh lector! por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán», I, XX.

En otras ocasiones, los paréntesis le sirven para darnos su opinión sobre un asunto determinado: «Porque lo que no se hace ni concierta en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas ni estaciones (cosas que no todas veces las han de negar los maridos a las mujeres), se concierta y facilita en casa de la amiga», I, 33.

3) Se utilizan también para precisar gestos, pensamientos, emociones, sensaciones de los personajes o para puntualizar la hora, el espacio, etc. en el que se desarrolla una acción o suceso: «Y al despedirse de mí (aunque no con tanto ahínco y vehemencia como cuando vino), me dijo que estuviese segura de su fe», I, 28.

« -Así debe ser de ser —respondió Sancho—, puesto que yo no lo sé; sólo sé que después que somos caballeros andantes, o vuestra merced lo es (que yo no hay para qué me cuente en tan honroso número), jamás hemos vencido batalla alguna, si no fue la del vizcaíno», I, 18.

4) Muy a menudo condensan la burla y la ironía del escritor: «Tendidos sobre la verde yerba, con la salsa de su hambre, almorzaron, comieron, merendaron y cenaron a un mismo punto, satisfaciendo sus estómagos con más de una fiambrera que los señores clérigos del difunto (que pocas veces se dejan mal pasar) en la acémila de su repuesto traían», I, 19.

«Ya que así lo ha querido mi suerte —dijo el bachiller—, suplico a vuestra merced, señor caballero andante (que tan mala andanza me ha dado), me ayude a salir de debajo de esta mula», I, 19.

EL QUIJOTE DE 1615

La estructura de la segunda parte es más meditada que la primera y avanza con ritmo firme y sostenido. Entre 1605 y 1615 Cervantes ha publicado las *Novelas ejemplares* (1613) y ha adquirido la celebridad. El éxito explica un aplomo mayor que se observa en el tono general de la obra y la introducción de ciertas innovaciones. En primer lugar, va a prescindir, en gran medida pero no del todo[12], de las historias extrañas a la narración central, tan fecundas en la primera parte. «Se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración», II, 46, p. 366. Por otra parte, acentúa, radicaliza una tendencia que aparecía ya al final de la prime-

ra parte: el discurso literario se convierte simultáneamente en creación y crítica, en escritura e interrogación acerca de la escritura.

Esta segunda parte es además un conjunto de delicadas y sutiles relaciones, no ya con la literatura en general, sino con la edición de 1605 en particular (la novela dentro de la novela) y con el Quijote apócrifo del licenciado Avellaneda, publicado en 1614, que obligó a Cervantes a cambiar el rumbo de su obra y la ruta de sus protagonistas.

Cervantes ha llegado a dominar de tal suerte la técnica novelesca que es capaz de hacer de la primera parte de su propio libro (publicada en 1605) un elemento novelesco de la segunda (aparecida en 1615), sin que ello desentone, sea absurdo ni vaya traído por los cabellos. En varios momentos de esta segunda parte, la primera, el libro impreso diez años antes, será aludido, alabado, criticado y comentado por los mismos seres de ficción, hasta el extremo de que uno de ellos, el bachiller Sansón Carrasco, nos dará la «bibliografía» del Quijote. «En 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 aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga» (II, 3)[13].

Nuestro escritor ha elegido para la segunda parte de su libro otra estructura, centrada en la selección artística, otros procedimientos narrativos y ha decidido también abrir su taller al lector y comunicar con él sus propias reflexiones y justificar su proceder.

1. En el capítulo 44 nos explica la funcionalidad de las numerosas interpolaciones de la primera parte. «Decía (Cide Hamete) que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*»[14], que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote que no podrán dejar de escribrirse», p. 366.

Cesare Segre[15] considera que estas interpolaciones cumplen tres funciones en la novela:

a) Los relatos interpolados no son funcionales para la trama, pero lo son para la temática de la novela. Su elemento común es el «amor y pertenencen casi exclusivamente al género pastoril o sentimental».

Estos amores «colman el vacío de sentimientos dejado abierto por el culto totalmente fantástico, cerebral, de don Quijote por Dulcinea»[16].

b) Las interpolaciones representan otra realidad: la de la problemática social. «A don Quijote, hidalgo pobre y falso caballero, y al labrador Sancho se aproximan en las interpolaciones representantes de la nobleza, de la propiedad territorial, de la administración, del clero: adviértase que si se prescindiera de las interpolaciones, en la primera parte del Quijote el caballero encontraría casi siempre personas de clase social y de instrucción inferiores a él»[17].

c) Las interpolaciones hacen del Quijote una especie de «galería de los géneros literarios de su tiempo: el libro de caballerías, aunque en acepción paródica (...), el género pastoril, la novela de aventuras, el cuento, el diálogo literario y (...) la poesía amorosa»[18].

2. Si por un lado se muestra satisfecho de ceñirse al asunto de sus protagonistas, sufre, a la vez, de tener que refrenar su desbordante pulsión creadora, su fertilidad para crear historias de todo tipo, episodios, cuentos, esbozos geográficos, etc. «No quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo paresciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aún éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir», II, 44, 366-67.

Estas palabras ponen de manifiesto la voluntad de Cervantes de encaminar la novela hacia unas vías constructivas y narrativas distintas. Su deseo de ceñirse a lo esencial prefigura ya la novela del siglo XIX. Recordemos que en este siglo se cierra en torno a la trama central y excluye de su ámbito a todos los demás géneros literarios.

3. La preocupación autocrítica en Cervantes y su vigilante atención a los problemas estéticos con que se estaba enfrentando su obra se acentúan en esta segunda parte. En el inicio de la misma, a través de algunos personajes de ficción (particularmente Sansón Carrasco), efectúa una revisión crítica y hace un inventario de los olvidos, imperfecciones e incoherencias de la primera parte de su novela. Es muy posible que las críticas y observaciones de sus lectores le hayan movido a ello pero también sus propias reflexiones:

3.1. «Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*: no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote», II, 3, p. 63.

3.2. También se censuran algunos olvidos u omisiones: «algunos han puesto falta y dolo[19] en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mesmo jumento. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta de Sierrra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra», II, 3, pp. 65-66.

3.3. Sansón Carrasco subraya a continuación ciertas incoherencias internas relativas al robo del rucio de Sancho y éste completa la información que faltaba. «Yo tendré cuidado —dijo Carrasco acto seguido— de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere, no se le olvide esto que el buen Sancho ha dicho; que será realzarla un buen coto más de lo que ella está», ídem, p. 68.

> «El principal descuido de Cervantes es el relativo al robo del rucio de Sancho y su recuperación. En la primera edición de la primera parte no se menciona el robo, y Sancho unas veces aparece acompañado de su jumento y otras a pie, lamentando su pérdida. El hallazgo, que debe acaecer en el cap. 30, tampoco se menciona en la primera edición»[20].

En la segunda impresión de Juan de la Cuesta en 1605 se modificó el texto original para explicar la pérdida del rucio; pero Cervantes no quedó conforme, por ello utilizó la edición de 1615 para remachar el clavo y transformó un descuido en un elemento narrativo de sorprendente originalidad.

Las relaciones que se establecen entre ambas partes del Quijote son, en suma, múltiples y de diferente orden: temáticas, estructurales, etc., pero no son menos interesantes las que lo unen con el Quijote apócrifo, publicado en 1614.

> «La superioridad de la segunda parte del Quijote —dice R. Menéndez Pidal[21]—, para mí incuestionable, como para la mayoría, se puede achacar en mucho a Avellaneda. Hay fuentes inspiradas por repulsión».

En II, 59, después de despedirse de los duques, don Quijote y Sancho prosiguen su camino hasta llegar a una venta del reino de Aragón. Allí el primero sorprendió la conversación de unos caballeros y supo que corría impresa una segunda parte de su historia no escrita por Cide Hamete. Al hojearla, encontró en ella muchas cosas que le desagradaron: algunas palabras del prólogo, el lenguaje que era aragonés porque carecía de artículos y el que se llamase a la mujer de Sancho: Mari Gutiérrez.

A partir de este momento tanto Sancho como don Quijote toman consciencia de ser protagonistas de dos libros distintos: de la crónica de Cide Hamete Benengeli y de la novela espuria del licenciado Avellaneda y ello les conduce a tomar partido, condenando severamente el del impostor. Cuando los caballeros don Juan y don Jerónimo instan a don Quijote a leer el libro de Avellaneda, contesta «que él lo daba por leído y lo confirmaba por todo necio, y que no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido entre sus manos, se alegrase que le había leído; pues de las cosas obscenas y torpes los pensamientos se han de apartar, cuanto más los ojos», p. 489.

Finalmente, tanto le desagradó aquella suplantación que decidió no poner los pies en Zaragoza, porque aquel libro decía que había estado en las justas que se celebraron en aquella ciudad.

Dos personajes de ficción: don Quijote y Sancho (plano narrativo A) dialogan con otros personajes de ficción: don Jerónimo y don Juan (plano narrativo B) que leen el Quijote apócrifo (plano narrativo C). Don Quijote se convierte, en suma, en *personaje* ficticio de tres planos narrativos : A, B y C; en *oyente* (Juan y Jerónimo leen en alta voz fragmentos del libro de Avellaneda), *lector* (él mismo hojea dicho libro) y *crítico*.

En uno de los paseos que efectúa por la ciudad de Barcelona, visita una imprenta en la que opina sobre obras y traducciones y topa de nuevo con el aborrecido libro:

> «-Yo ya tengo noticia deste libro —dijo don Quijote— y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente, pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco», II, 62, p. 521.

Cervantes utiliza, pues, a los protagonistas de su libro para zaherir a su rival y poner de relieve su falta de talento. En el capítulo 72, va más lejos al añadir un nuevo artificio narrativo. Provoca el encuentro entre un personaje secundario del Quijote de Avellaneda: don Alvaro Tarfe[22] (plano narrativo C) y don Quijote, personaje principal del libro de Cide

Hamete (plano A), los cuales van a discutir sobre su propia naturaleza de personajes, sobre su entidad ficticia y el primero terminará emitiendo un juicio negativo sobre su propio creador y firmando ante el alcalde del lugar y los asistentes (plano B) un pliego de descargo a favor de la autenticidad del segundo.

Los tres planos son ficticios por igual pero, desde nuestra perspectiva de lectores, establecemos, de manera imperceptible, toda una jerarquía de valores respecto a cada uno de ellos. Sin darnos cuenta participamos en el juego de Cervantes.

MODALIDADES TRANSTEXTUALES

Todas las formas de la transtextualidad que caracterizan la escritura más consciente de nuestra civilización libresca, están representadas ya en *El Quijote* como vamos a intentar demostrar.

LA INTERTEXTUALIDAD[23]

«Una novela —dice Juan Goytisolo— no enlaza sólo con el contexto vital —social, histórico— en que surge; responde también, y ante todo, a las leyes del género a que pertenece, esto es, a las exigencias de su propio discurso. Aunque para una apreciable mayoría de novelistas, críticos y lectores lo más importante en ella es su relación con la «realidad» que pretende representar —novela como espejo en el camino— su trabazón con el conjunto de las obras publicadas anteriormente es siempre más fuerte y decisiva que la que le une a la «realidad». El Quijote es precisamente la mejor demostración de que un texto no puede ser estudiado aisladamente, como si hubiera nacido de la nada o fuera un producto del mundo exterior, sino en conexión y correspondencia con otros textos, con todo un sistema de valores y significaciones previos»[24].

El Quijote es una amalgama de géneros literarios y al mismo tiempo es un texto de textos anteriores o coetáneos que Cervantes integra en el suyo utilizando técnicas diferentes:

a) O bien transcribe directamente los títulos de los libros de otros escritores, o bien b) alude a alguno de los protagonistas de los mismos, de forma explícita o implícita.

c) En ocasiones, inserta directamente un fragmento o unas frases de un libro concreto o algunos versos de un poema, citando a su autor u ocultando su nombre.

En II, 18, por ejemplo, interpola los dos primeros versos del soneto X de Garcilaso de la Vega sin mencionarlo: «-¡oh dulces prendas, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería!». La mayoría de las veces modifica parcialmente el texto original, así el romance del caballero Lanzarote: «Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido / como fuera Lanzarote / cuando de Bretaña vino», se transforma en: «Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido / como fuera don Quijote / cuando de su aldea vino».

d) Otro de los métodos utilizados es la integración (a veces parodia) del estilo, de la forma o del lenguaje de un género literario determinado (la picaresca, el género bucólico, la novela de caballerías, etc.). Don Quijote evoca a su amada en estos términos: «¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros de vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece», I, 2. El estilo arcaico de este pasaje recuerda otros del *Amadís*: «¡O, mi señora Oriana ... membradvos, señora, de mí a esta sazón en que tanto vuestra sabrosa membrança me es menester».

Los fines que Cervantes persigue con estos juegos intertextuales son también diferentes:

a) Denostar a un autor determinado o burlarse de su obra (Licenciado Avellaneda) o bien todo lo contrario, manifestarle su simpatía y encomiar su labor (Garcilaso de la Vega).

b) Muy a menudo es la intención satírica y lúdica la que se esconde tras esta práctica.

c) Pero también busca provocar la sorpresa (al integrar un texto preciso y conocido en un contexto que le es ajeno nos obliga a mirarlo con otros ojos) y la connivencia del lector culto. Sólo él será capaz de entender los guiños que desde el texto mismo le hace el escritor.

La relación del Quijote con la literatura en general ha retenido la atención de ilustres comentaristas[25]; por ello nosotros nos ocuparemos de las otras manifestaciones transtextuales.

LA HIPERTEXTUALIDAD

Cervantes, además de tejer relaciones múltiples y variadas con la literatura de su tiempo, establece vínculos, tiende puentes con su propia obra. Recordemos que entre los libros que poseía don Quijote se halla *La Galatea* de Miguel de Cervantes, publicada en 1585, y que el cura, personaje ficticio del Quijote, nos ofrece una visión crítica no sólo de la novela («tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada») sino también de su autor («es más versado en desdichas que en versos»).

La presencia de este título en el Quijote remite a una red de complejas relaciones con la novela pastoril, cuyos meandros y técnicas narrativas conocía Cervantes a la perfección, según demuestran las numerosas historias que de este género contiene el libro que analizamos.

Estos lazos se extienden a la novela corta. Dos de ellas (*Novela del Curioso impertinente* y *El capitán cautivo*) están incluidas en su totalidad, forman cuerpo con el Quijote, pero hay alusiones frecuentes a otros títulos: *El coloquio de los perros* (II, 11) y la *Novela de Rinconete y Cortadillo* (II, 45) (incluidas ambas en las *Novelas ejemplares*, 1613); la última había visto ya la luz hacia 1604.

Su amor acendrado por la poesía se manifiesta en todas sus obras y a menudo ciertos poemas se hallan en más de una; así en el capítulo 23 de la primera parte del Quijote inserta un soneto que también forma parte de su comedia: *La casa de los celos*, con una pequeña variante en el verso noveno: «Si digo que sois vos, Fili, no acierto» (Quijote, I). «Si digo que no es Angélica, no acierto» (*La casa de los celos*, III).

En otras ocasiones, son los personajes de sus obras los que sirven de puente entre los libros del autor. La figura de Zoraida (I, 37) está elaborada sobre la misma leyenda que dramatizó en su comedia *Los baños de Argel*, en que la bella mora se llama Zahara. Se trata de una leyenda de los años de su cautiverio. Arnaute Mamí (I, 41), el renegado albanés que en septiembre de 1575, al atacar la galera Sol, llevó cautivos a Argel a Cervantes y a su hermano Rodrigo, cuando volvían de Nápoles a Espa-

ña, es mencionado también en *La Galatea* (novela pastoril) y en *La española inglesa* (novela ejemplar).

La antigua creencia en el influjo de los astros sobre el destino humano aparece recurrentemente en los escritores del siglo de Oro y en numerosas obras de nuestro escritor: *El amante liberal*; *El coloquio de los perros*; *La gran sultana*, I; *Viaje del Parnaso*, IV; *El Quijote*, I, 27.

Podríamos seguir acumulando ejemplos de esta imbricación constante: temática, estructural, estilística, etc. entre obras distintas de Miguel de Cervantes, pero lo que interesa resaltar es que todos los géneros practicados por él: comedias, entremeses, novelas cortas, poemas, forman parte del cañamazo del Quijote. Unas piezas han sido construidas especialmente en función de él, pero otras, aun permaneciendo fuera de su espacio, terminan formando parte de su órbita.

LA METATEXTUALIDAD[26]

> «Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginario en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino en gran proporción y principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama «metalenguaje»[27].

Metanovela, para Robert Spires, es «aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto»[28]. Es decir, la metanovela dirige su atención no al mundo representado sino sobre todo al proceso de ir creándolo, bien mediante el acto de escribir, el acto de leer, o mediante el discurso oral entre personajes.

Teniendo en cuenta lo que precede, podemos decir que *El Quijote* reúne las tres categorías mencionadas. La teoría literaria llega a un máximo de integración, hasta el punto de que sin ella todo el edificio se tambalearía. En segundo lugar, el texto mismo del Quijote se va haciendo (escribiendo) en ciertos momentos mediante la lectura de historias ajenas a la trama principal, así la *Novela del curioso impertinente* (I, 33-35) es leída por el cura a los que en aquel momento se encuentran en la venta[29] y ese texto forma parte de la novela que leemos nosotros los lecto-

res, al igual que la escritura diferida de don Quijote. Pero hay más, la novela se va haciendo también con la materialidad de los diálogos, discusiones y comentarios constantes de los personajes mismos y particularmente con las historias que cuentan. Todas ellas constituyen un pasatiempo agradable para el auditorio de dentro de la novela, lo mismo que para el lector. Proporcionan reposo a la mente, distracción y evasión. Sancho Panza para entretener la llegada del día, y ahuyentar el miedo que han pasado tras la aventura de los batanes, le relata a don Quijote el cuento popular del pastor Lope y la Torralba (I, 20). En la segunda parte, vuelve a la carga con otros relatos en los capítulos 13 y 31. Don Quijote adereza constantemente la narración con discursos: sobre la edad de Oro, I, 11; sobre las armas y las letras, I, 37-38; sobre la ciencia de la caballería (II, 18); sobre la fama, II, 48, etc.

De toda esta infinidad de historias que se cuentan, unas son «vividas» (la de Cardenio y Fernando) y otras inventadas (la historia de la princesa Micomicona), o procedentes del acervo popular (consejas), etc., mas todos estos textos se entrelazan con el de las aventuras de don Quijote (texto principal), formando un conjunto de una riqueza y variedad incomparables.

El Quijote es además un discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando (otro de los aspectos de la metatextualidad). Para Miguel de Cervantes la novela es un magnífico laboratorio que abre casi de par en par al lector. Haciéndole un guiño de complicidad, le enseña los hilos que mueve en su mundo de ficción, permitiéndole participar en los secretos del oficio y percibir el laborioso proceso de gestación. Desde sus textos nos comunica reflexiones de índole diversa y se entrega a constantes lucubraciones teóricas y críticas que su novela incluye. La originalidad de Cervantes reside precisamente en incorporar la teoría en la novela como materia activa de la misma. *El Quijote* se convierte, en ciertos momentos, en la explicación del *Quijote*.

1. El capítulo 6 de la primera parte permite ya a Cervantes introducir la crítica literaria en la vivencia de los personajes e insertar la teoría en el recinto mismo de la novela. Dicho capítulo se centra en la crítica de novelas y de libros de poesía que el Cura comenta y juzga en función de las ideas de Cervantes.

2. De mayor repercusión son las conversaciones sobre literatura (I, 47 a 50) que sostienen el Cura y el Canónigo en la que interviene también don Quijote. Este debate («disputatio») trata de las novelas de caballerías y del estado de salud del teatro y de la comedia en España y, al final

del cap. 47, el Canónigo, actuando como portavoz del autor, expone las características de la novela ideal[30], lo que constituye una de las reflexiones teóricas de mayor vuelo en la novela: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren escribiéndose de suerte que, facilitando los imposible, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntos; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe», p. 565. «Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente ... Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria, que la épica también puede escribirse en prosa como en verso», p. 567. Para Torrente Ballester, hay que entender por «escritura desatada» «la libertad de composición, escritura y selección de materiales, llevada a cabo sin sujeción a las reglas del arte»[31], aspiración que Cervantes logrará plenamente en la segunda parte de su obra.

Estas reflexiones teóricas se incrementan en la edición de 1615:

3. Opone la poesía (ficción) a la historia (hechos reales): «Pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna», II, 3, p. 61.

4. En este mismo capítulo trata de sentar las diferencias existentes entre un episodio y una digresión, aunque no establece una distinción clara y neta entre uno y otro término.

5. Manifiesta su creencia de que la poesía es un compendio de todas las artes y ciencias que encierra en sí gran parte de la sustancia de la filosofía y de la oratoria[32]: «La poesía ... a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella», II, 16, p. 155. Propugna además en este

mismo capítulo el uso de la lengua materna como cauce expresivo ideal para la poesía, p. 156.

6. La reflexión teórica de mayor alcance en esta segunda parte es, a nuestro juicio, la que atañe a la novela corta. En 1613, ocho años después de la publicación de la primera parte del Quijote, vio la luz en Madrid la colección de sus *Novelas ejemplares*. Dos de ellas: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* habían sido recogidas en la *Compilación de curiosidades españolas*, publicada hacia 1604 por Francisco Porras de la Cámara, Racionero del cardenal-arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara.

Recordemos que en la primera parte del Quijote había interpolado Cervantes dos novelas ejemplares: la del *Curioso impertinente* y *El capitán cautivo* y que los lectores y críticos —a juzgar por lo que se dice en la segunda parte— debieron haber hecho observaciones al escritor, por vía directa o indirecta, sobre su carácter advenedizo en el Quijote. Por otro lado, nuestro escritor, tan preocupado por las cuestiones teóricas, debía de haber reflexionado mucho sobre la naturaleza intrínseca de la novela corta. En el prologo a la primera edición asume con orgullo la paternidad de un género que, a todas luces, valora:

> «A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es assí, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impressas, todas son traduzidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los braços de la estampa».

Cervantes ha dado cabida en su novela *El Quijote* a todos los géneros literarios, incluida la novela corta, pero se da cuenta de que ésta debe volar con alas propias para gozar de la consideración que merece por sí misma. Justifica de este modo su exclusión de la edición de 1615: «También pensó, (...) que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas y pasarían por ellas, o con prisa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrará bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz», II, 44, 366.

Estas palabras constituyen un verdadero manifiesto en favor de la autonomía de la novela corta y de la selección artística en la novela de mayor extensión.

* * *

Sí, todo está ya en *El Quijote* y además, como dice Francisco Ayala, todo es funcional:

> «Esas técnicas que se han presentado como grandes descubrimientos de última hora, estaban ya todas dentro del *Quijote*. Con una diferencia a favor de éste, y es que muchas de esas técnicas se utilizan hoy por puro adorno, para «hacer bonito», mientras que en Cervantes son funcionales. Ahí no constituyen una pura exhibición, una pirueta»[33].

El libro que analizamos es una cantera inagotable de procedimientos narrativos. A la multitud de voces narradoras[34] y a los constantes cambios de punto de vista —con el consiguiente pluriperspectivismo[35]— se suman: la fragmentación de secuencias o de núcleos narrativos dispuestos en alternancia. La anacronía o alteración cronológica de los relatos secundarios[36], con frecuentes saltos hacia el pasado y hacia el futuro en relación a la línea temporal básica del discurso novelístico marcada por el relato primario (las aventuras de don Quijote). El *collage* de idiomas (italiano, árabe, catalán, latín)[37] y de materiales heterogéneos: poemas, refranes, consejas, facecias, chascarrillos, novelas cortas, cartas (de don Quijote a Dulcinea, I, 25; de Sancho a Teresa, II, 36; de Teresa a Sancho, II, 52; de don Quijote a Sancho, II, 51), traducciones (carta entrecomillada, I, 40), epitafios, cédulas (don Quijote cede a Sancho tres pollinos, I, 25), profecías (la del barbero, I, 46), soliloquios (II, 10), recetas medicinales (el bálsamo de Fierabrás, I, 17), enigmas (II, 51), un repertorio lexicográfico (II, 67), el testamento de don Quijote, etc. Cada uno de estos códigos posee su propio arsenal lingüístico y estilístico, lo que contribuye a enriquecer sensiblemente el conjunto. Tampoco hay que olvidar las manifestaciones transtextuales ya estudiadas, ni la técnica del relato especular o narración insertada.

En España desde Cervantes se siguió novelando al modo instaurado por él, pero algunas de sus innovaciones más artificiosas tuvieron que esperar desde el s. XVII hasta el XIX antes de ser otra vez parte significativa en obras de grandes escritores: Clarín, Pérez Galdós, Unamuno, etc. Es bien sabido que durante el s. XVIII en España el género novelístico fue casi inexistente y que la prosa ilustrada ejerció su magisterio a través del ensayo, la erudición o la crítica literaria. Pero en el s. XIX la novela cambió radicalmente. Al prescindir de todo lo que no era esencial para la trama se radicalizó y consolidó la tendencia iniciada por Cervantes en la segunda parte del Quijote. La novela se cerró y circunscribió en un marco muy restringido en el que los demás géneros literarios ya no tenían sitio. Es justamente en este momento cuando el cuento consigue la autonomía como género literario.

En las postrimerías de este siglo, irrumpirá la generación del 98, que vuelve la vista al Quijote y trata de encontrar en él el paradigma de lo español. Esta influencia se intensifica en el s. XX. Miguel de Unamuno, con su novela *Niebla* (publicada en 1914), marca el punto de partida de un proceso narrativo que encontrará numerosos seguidores. El más inmediato es sin duda Ramón Gómez de la Serna, quien con la publicación de *El novelista* (1923), novela dentro de la novela, se convierte en un paradigma de posibilidades narrativas. Siguiendo la influencia de Unamuno, los personajes de la novela toman cuerpo y visitan al novelista y, al final, éste se va a vivir con sus entes de ficción, efectuando en su compañía largos y plácidos paseos por la playa.

La novela experimental ha ido evolucionando, perfeccionándose en lo que va de siglo. En ese desarrollo existe un proceso de continuidad en el que destacan, dentro de la Península: Luis Goytisolo (*Antagonía*, 1973-1981), Juan Goytisolo (*Juan sin Tierra* , 1975; *El Makbara*, 1980) y particularmente Gonzalo Torrente Ballester (*La saga/fuga de J. B.*, 1972; *Fragmentos de apocalipsis*, 1977). En Hispanoamérica, el arquetipo de estas tendencias es Jorge Luis Borges. Todos estos textos están sembrados de experimentos formales y de alardes gráficos y lingüísticos. El máximo exponente de estas tendencias es Torrente Ballester, el cual en *La saga/fuga de J. B.* revisa paródicamente la novela estructural moderna, el romance, el artículo periodístico, la poesía hermética, la disertación científica, las clasificaciones del estructuralismo, la publicidad turística, etc, etc. Contiene además un juicio crítico sobre la propia novela y es un prototipo de metafictividad en sentido amplio.

La mayoría de estas novelas contienen un texto secundario que se puede separar del principal, como la pseudonovela: *El edicto de Milán* insertada en *La colera de Aquiles,* novela de Luis Goytisolo. El supuesto texto puede ser triple y así *El edicto de Milán* encierra otra pseudonovela: *La batalla del puente Milvio*. Este procedimiento crea un doble o triple plano narrativo con un correspondiente distanciamiento interno entre cada uno.

El libro que el lector tiene entre manos se presenta como una obra en gestación y los escritores derrochan imaginación haciendo un esfuerzo sobrehumano, a veces, para despertar el asombro y la admiración del lector. Para ello exhiben los procedimientos narrativos utilizados, se entregan a juegos lingüísticos rebuscados. Se le hace creer al lector que tiene acceso al quehacer literario mas, en realidad, se trata de una manipulación. Como en la publicidad comercial, la táctica del escritor consiste en ofrecer algo en términos hiperbólicos, reclamando así la atención

del lector. La presencia del escritor en las novelas aludidas es notoria. Suplanta, con frecuencia, el papel de crítico y enjuicia, desde dentro, su propia obra, indicándonos a veces cómo debemos leer el texto que tenemos entre manos. ¡Qué lejos estamos de la relación cómplice existente en *El Quijote* entre escritor/lector, narradores/lector, personajes/ lector.

Vemos, pues, que la novela del siglo XX ha vuelto, en cierto modo, al punto de partida. Cuando la vanguardia de hoy abandonó el realismo, predominante en el s. XIX y buena parte del XX, e intentó devolver a la novela sus posibilidades de expresión perdidas o mantenidas en barbecho durante tanto tiempo, deliberadamente o no, se encontró con el ámbito cervantino y la novela volvió a abrirse convirtiéndose de nuevo en una especie de cajón de sastre en el que todo cabe si el escritor posee el suficiente talento para efectuar el ensamblaje sin fallas. La rigurosa delimitación entre géneros literarios, propia del siglo XIX, se desvanece de nuevo en el XX. Uno de los rasgos esenciales de la literatura de nuestro tiempo radica precisamente en la supresión de las aduanas y fronteras establecidas entre los géneros literarios clásicos en favor de una producción textual desconocida que los englobe y a la vez los anule: textos que sean a un tiempo crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura y, por consiguiente, capaces de contener en sí mismos, como *El Quijote*, la posibilidad de una lectura simultáneamente poética, narrativa, teatral, crítica. En suma, la deuda de nuestros escritores con Cervantes, lejos de diluirse con el paso del tiempo, se ha intensificado.

NOTAS

1. EDWARD C. RILEY, «El arte y las reglas», *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 34-52 (título original: *Cervante's Theory of the Novel*, Oxford University Press, 1962).
2. Cfr. *Don Quijote de la Mancha. Bibliografía fundamental*. Preparada por Luis Andrés MURILLO, Madrid, Castalia, 1978, p. 21.
3. Lareduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de relatos cuenta con una abundante bibliografía. Cfr. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
4. Recordemos que la novela policíaca como género literario nace en el s. XIX.
5. Muchos de ellos ni siquiera tienen una fisionomía definida, particularmente las mujeres. Se pondera con frecuencia su belleza, su atuendo y adornos pero casi nunca se ofrecen detalles sobre su rostro, sus facciones, el color del pelo. Se insiste en cambio en los defectos característicos de su sexo.
6. Salvador de MADARIAGA no opina como nosotros. Para él «esta súbita ebullición de cuentos y episodios del final de la primera parte, [...] sugiere cierta vacilación del autor en cuanto a su argumento central. Cervantes parece aquí perder un momento el hilo de su verdadera historia y dejar de ver con los ojos de la inspiración el desarrollo de sus personajes esenciales. La rápida sucesión de episodios que aparece en este lugar se me antoja 'relleno' de autor cansado, alto en el camino de la creación, distracción y entretenimiento de una imaginación fatigada que quiebra en tareas menores un esfuerzo insuficiente para la tarea máxima», en *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*, Madrid, 1926, pp. 76-77.
7. «Dos días eran ya pasados los que había que toda aquella ilustre compañía estaba en la venta; y pareciéndoles que ya era tiempo de partirse, dieron orden para que, sin ponerse al trabajo de volver Dorotea y don Fernando con don Quijote a su aldea, con la invención de la libertad de la reina Micomicona, pudieran el cura y el barbero llevársele como deseaban, y procurar la cura de su locura en su tierra» (I, 46, p. 554).
8. Justamente en uno de sus relatos aparece un personaje aquejado de manías caballerescas a pesar de sus 70 años que, montado en un flaco rocín, va desde Florencia a un pueblo vecino para asistir a unas justas y es objeto de las

pesadas burlas de unos muchachos. Este relato es una de las posibles fuentes de don Quijote.

9. Emilio GONZÁLEZ LÓPEZ, «La evolución del arte cervantino y las ventas de El Quijote», en *Revista Hispánica Moderna*, núm. 34, 1968, p. 303.

10. En la primera parte predominan los ambientes rurales (cabreros, labradores, arrieros) y en la segunda los de ámbito urbano: la aristocracia (los Duques), la alta burguesía (Diego de Miranda), etc.

11. Seguimos la edición de Luis Andrés MURILLO, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, II vols.

12. Las digresiones siguen siendo numerosas como ha señalado Mario SOCRATE, «Las formas digresivas y la unidad del Quijote», en *Insula*, núm. 538, oct. 1991, pp. 35-38.

13. Martín de RIQUER, *Nueva aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1989 (7ª ed. refundida), p. 113.

14. Se inscribe «dentro de una moda del tiempo, cuando tanto gustaban las novelas de escenario morisco, ya sea de moros españoles, ya de españoles en tierras mahometanas. Así se explica la inclusión de la *Historia del Abencerraje y de La hermosa Jarifa* en la *Diana* de Jorge de Montemayor; la de *Ozmín y Daraja*, inserta por Mateo Alemán en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, y que al final del *Marcos de Obregón* Vicente Espinel desarrolle, esta vez dentro de la trama de la acción, unos episodios de carácter argelino», en Martín de RIQUER: *op. cit.*, pp. 107-108.

15. Cesare SEGRE, «Líneas estructurales del Quijote», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, II. Siglos de Oro. Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1980.

16. *Ibídem*, p. 682.

17. *Ibídem*, p. 683.

18. *Ibídem*, p. 684.

19. *Poner dolo*: «juzgar mal de alguna acción, operación u dicho», *Diccionario de Autoridades*, s.v. *dolo*.

20. Martín de RIQUER, *op. cit.*, p. 156.

21. «Un aspecto en la elaboración del Quijote». Discurso leído en el Ateneo de Madrid (1920), en *España y su historia*, v. II, Madrid, 1957, p. 258.

22. Alvaro Tarfe, en el Quijote de Avellaneda, se aloja en casa de don Quijote y ambos departen amistosamente hasta que el primero descubre la locura del segundo. Este mismo personaje recluirá a don Quijote, al final del libro, en la casa de locos de Toledo.

23. Cfr. Graciela REYES, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 42-46.

24. Juan GOYTISOLO, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 193-194.

25. Cfr. Bibliografía de Luis Andrés MURILLO, parágrafos: «Cervantes y los libros de caballerías», «Cervantes y Ariosto», «Cervantes y Erasmo», etc.

26. Robert ALTER, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975; Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative*, Waterloo, Ontario, Wifried Laurier University, 1980; Robert SPIRES, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1984; Patricia WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Mathuen, 1984.

27. Gonzalo SOBEJANO, «Novela y metanovela en España», en *Insula*, núms. 512-513, agost.-sept., 1989, pp. 4-6.

28. Citamos a través del artículo de G. Sobejano ya mencionado, p. 4.

29. «Leyó algunas líneas para sí y, como quisiera seguir la lectura, le pidieron los demás que lo hiciese en voz alta para que todos lo oyesen; y entendiendo que a ellos daría gusto y él lo recibiría, leyó la obrita», I, 32.

30. Estas características han sido magistralmente resumidas por E. C. RILEY, *op. cit.*, p. 89.

31. Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *El Quijote como juego y otros ensayos*, Barcelona, Destino, 1984, p. 22.

32. La Poesía aparece personificada en el cap. IV del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, rodeada de las artes liberales y de las ciencias que la sirven y la tratan con «amoroso y tierno afecto» y con «santísimo respeto», porque saben que así realzan su propio prestigio.

33. Francisco AYALA, «Todo en *El Quijote*», en *Insula*, núm. 538, oct. 1991, p. 39.

34. El problema del narrador ha encontrado tal audiencia en la crítica moderna, desde su proposición en 1884 por Henry JAMES (*The Art of Fiction*, Londres), y es tal el número de subproblemas implicados en él que puede afirmarse que ha trastrocado los estudios tradicionales sobre el arte narrativo y que sirve de base al planteamiento moderno. Lo han tratado entre otros: P. LUBBOCH, *The Craft of Fiction*, Nueva York, 1921; W. KAYSER, «Qui raconte le roman?», en *Poétique*, núm. 4, 1970; W. BOOTH: *The Retoric of Fiction*, Chicago, 1961; G. GENETTE, *Figures, III*, Paris, Seuil, 1972.

    Entre la multitud de trabajos que se han ocupado de este tema en *El Quijote*, vale la pena resaltar los de: Gonzalo TORRENTE BALLESTER, «Examen somero, 3: ¿Quién cuenta el Quijote? La ficción del narrador», en *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, pp. 27-37; E. C. RILEY, «El recurso a los autores ficticios», en *op. cit.*, pp. 316-327; José María PAZ GAGO, «El Quijote: Narratología», en *Anthropos*, núm. 100, 1989, pp. 43-48; Horst WEICH, «Narración polifónica: El Quijote y sus seguidores franceses» (siglos XVII y XVIII), en *Anthropos*, núms. 98-99, pp. 107-112.

35. Marina MAYORAL, «La perspectiva múltiple», en *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 159-169.
36. La narración del *Quijote* se expone en riguroso orden cronológico, sin retrocesos de la acción, pero en los relatos autobiográficos, a menudo en primera persona, se recurre con frecuencia a la analepsis para explicar acontecimientos pasados.
37. Por boca de don Quijote, Cervantes menosprecia a los poetas que no conocen «otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso» (II, 16).