

I. ESTUDIO INTRODUCTORIO

***DON QUIJOTE* COMO PROTOTIPO DE LA NOVELA EUROPEA MODERNA**

Juan BRAVO CASTILLO
Universidad de Castilla-La Mancha*

1. LA HORA DE LA NOVELA

Pocas veces ha estado de acuerdo la mayoría de la crítica a la hora de asignar la paternidad de un género a un autor como en el caso de Cervantes. La novela, tan vieja como la epopeya o las antiguas crónicas, se había desarrollado de una forma anárquica, ajena a cualquier tipo de planteamiento y preceptiva. Auténtico cajón de sastre durante siglos, había servido, ante todo, para dar rienda suelta a todo tipo de fantasías y ensoñaciones que hacían de ella un peculiar modo de evasión y entretenimiento, lejos, desde luego, de cualquier proyecto trascendente. Ya en 1554, el *Lazarillo de Tormes* imprimía un nuevo sesgo a la forma tradicional de novelar, introduciendo algo tan fundamental como es la cotidianidad en su marco narrativo, presentada, además, por un narrador en

* El presente estudio es una versión revisada y abreviada del capítulo "Cervantes y el inicio de la novela moderna", en: Juan Bravo Castillo: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana (Vol. 1: Desde sus inicios hasta el Romanticismo)*. Madrid: Cátedra, 2003 (págs. 127-192).

primera persona con nombre y apellidos que, lejos de formar parte del tradicional elenco heroico, situaba su ámbito de acción en la más absoluta domesticidad. Era, justo es reconocerlo, un paso trascendental; sin embargo, la novela picaresca sólo ahondaba en determinados aspectos concretos de la realidad, presentada a base de bruscos claroscuros que a menudo caían en lo caricaturesco. La deuda de Cervantes con este género resulta innegable, pero lo cierto es que la experiencia cervantina trascendería con mucho su estricto ámbito.

Lo que en realidad hace Cervantes es elaborar un modelo nuevo, que podemos calificar, sin ambages, de moderno. Primera novela moderna si entendemos por modernidad —como especifica Marthe Robert¹— “el movimiento de una literatura que, perpetuamente en busca de sí misma, se interroga, se cuestiona, hace de sus dudas y de su fe con respecto a su propio mensaje el tema mismo de lo que narra”. Hoy día, y sobre todo a partir del redescubrimiento del *Quijote* por parte de la crítica romántica, son muy pocos los que discuten a Cervantes su paternidad de la novela moderna y su *status* de maestro indiscutible; *status* que alcanzó porque, entre otras cosas, supo adoptar como principio absoluto de su arte la libertad para sí y para sus personajes y la única regla a la que se atuvo fue la de transgredirlas todas. Sólo así logró abarcar la realidad entera, tan completa y multiforme. Por primera vez un escritor no sólo pretendía escribir una historia, sino también y al mismo tiempo cuestionarla planteándose una serie de interrogantes trascendentales, explícitos e implícitos, sobre la aventura de escribir: ¿cómo contar?, ¿hasta qué punto una historia puede ser verosímil o no?, ¿dónde situar los límites entre la literatura y la vida?, ¿dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción?, ¿es posible reflejar la vida en los libros?, ¿puede llegar a ser un personaje de papel más real que los que acostumbramos a ver y con los que convivimos? Preguntas y más preguntas que los propios lectores se han venido reiterando a partir del momento en que advirtieron que no estaban pura y simplemente ante una historia cómica, una parodia de los libros de caballerías, sino ante un libro que abarcaba el hecho literario como totalidad, un libro que sentaba las bases de cómo novelar, hasta el punto que, como ponía de relieve René Girard, no ha habido después de Cervantes en la

¹ Marthe Robert: *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard, 1972, pág. 11.

novela occidental ningún planteamiento narrativo serio que no estuviera presente, al menos en germen, en el *Quijote*². Novela que, al tiempo que ponía todo en cuestión, abría un enorme caudal de posibilidades al género, erigiéndose en prototipo del mismo.

2. COMPOSICIÓN Y EDICIONES DEL *QUIJOTE*

Las circunstancias de la composición del *Quijote* de 1605 han sido desde siempre motivo de continuas conjeturas, como tantos otros aspectos de esta obra, cosa nada extraña habida cuenta de que su redacción se produjo en un período tan poco conocido de la vida de Cervantes. El hecho de que escribiera en el prólogo: “Se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido tiene su habitación”, permite pensar que Cervantes inició el libro (o al menos gestó su idea) en uno de sus períodos carcelarios, ya fuera en Castro del Río en 1592, o en Sevilla, en 1597, aunque lo más probable es que fuera en 1592, ya que, en la famosa quema de libros a la que se entregan el barbero y el cura en el capítulo VI de esta primera parte, no figura ninguno cuya fecha de edición sea posterior a 1591. Para Martín de Riquer es muy posible, ya no sólo que comenzara a escribirlo poco después de 1591, sino incluso que hubiera aprovechado episodios que ya había esbozado en 1589³. Lo que sí es seguro es que, iniciara su composición antes o después, en el verano de 1604, e instalado ya en Valladolid, Cervantes había dado ya por concluida esta primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es lógico, por lo demás, que la azarosa trayectoria del autor a lo largo de esos años repercutiera de algún modo en su libro, ya que es más que probable que se viera obligado a interrumpir su trabajo varias veces, lo que explica determinadas inadvertencias y arrepentimientos de la pluma que tendremos ocasión de analizar.

La primera edición de 1604 (aunque por razones burocráticas el editor imprimiera la fecha de 1605) se hizo en la imprenta de Juan de la Cuesta, en Madrid,

² René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Bernard Grasset, 1961, pág. 57.

³ Martín de Riquer: *Nueva aproximación al “Quijote”*. Barcelona: Teide, 1993 (8ª edición), pág. 68.

a cargo del librero editor Francisco de Robles. Esta edición, dedicada al duque de Lemos, contiene numerosas erratas y errores del autor, incrementados, por cierto, en la edición que en 1605 aparece en Lisboa. Se ha hablado de una posible edición de 1604 e incluso que la novela se hubiera difundido manuscrita antes de esa fecha, pero hasta ahora nada concreto ha podido comprobarse al respecto. En vista del inmediato éxito del libro, en 1605 aparecía, en la misma imprenta, la segunda edición aumentada y corregida, en la que Cervantes introducía dos largas interpolaciones que intentaban corregir la desaparición y posterior aparición del asno de Sancho (capítulos XXIII y XXX de la primera parte). Sin embargo, probablemente porque el autor no se molestó en leer la novela detenidamente, se mantenían muchos de los errores e incongruencias. El mismo año 1605, veían la luz otras cuatro ediciones (dos en Valencia y otras dos piratas en Lisboa). En 1608, Robles lanzó una tercera edición en la que sí parece que intervino el propio autor subsanando muchas de las erratas; sin embargo, habría de ser la edición de Valencia, la primera, la que serviría de base a la mayoría de las innumerables ediciones que se sucedieron hasta el siglo XIX, con el agravante de que en esa edición había, incluso, frases añadidas ajenas al original que se fueron perpetuando. En 1607, el *Quijote* trascendía por primera vez nuestras fronteras con otra nueva edición, muy cuidada, aparecida en Bruselas; en 1610, otra en Milán, y, un año más tarde, una segunda en Bruselas. En total, Cervantes pudo censar no menos de 16 ediciones de su primera parte del *Quijote* antes de morir, incluyendo, claro está, la traducción al inglés de Thomas Shelton en 1612 (*The History of the Valorous and Witty Knight-Errant don Quixote de la Mancha*) —cuya segunda parte sería dada a la imprenta en 1620— y la primera traducción francesa (*L'ingenieux et redoutable chevalier Don Quichot de la Manche*), realizada por Cesar Oudin en 1614.

La segunda y definitiva parte del *Quijote*, dedicada esta vez al conde de Lemos, veía la luz en 1615, y, al igual que la primera, en la madrileña imprenta de Juan de la Cuesta. En 1617 se editaban juntas por primera vez las dos partes en Barcelona, y desde entonces el *Quijote* se convertiría en uno de los libros —junto a la Biblia— más editados del mundo. Sólo en el siglo XVII vieron la luz una treintena de ediciones en castellano, completándose las traducciones francesa (1618) y la inglesa (1620), que fueron seguidas de la italiana, la alemana y la holandesa. Ya en el siglo XVIII, el *Quijote* sería traducido al portugués, danés, ruso y polaco, al tiempo que veían la luz cuarenta nuevas ediciones

en castellano, a las que se sumarían otras doscientas a lo largo del siglo XIX y unas tres cada año en el siglo XX. Hoy día la novela de Cervantes ha sido traducida a todas las lenguas cultas.

3. LA GESTACIÓN DEL LIBRO

Ya hemos visto las especulaciones en torno a la fecha y el lugar en que Cervantes inició la escritura de su obra; pues bien, algo parecido ocurre en lo que se refiere a la idea motriz. Es muy posible que en la época en que concibió su novela, Cervantes anduviese ya sumido en el proyecto de lo que, posteriormente, ya en 1613, serían las *Novelas Ejemplares*. Se sabe, tal como precisa Alborg⁴, que para entretener los ocios veraniegos del cardenal-arzobispo de Sevilla, don Fernando Niño de Guevara, que tomó posesión de su cargo en 1600, su racionero Francisco Porras de la Cámara reunió diversos escritos de variada lectura en un códice que tituló *Compilación de curiosidades españolas*, en el que aparecían incluidas dos de las futuras *novelas ejemplares*, manuscritas e inéditas: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. La fecha de la compilación se supone que es 1604, y es probable también que, para esa fecha, Cervantes hubiera escrito ya dos de las narraciones intercaladas en la primera parte del Quijote: *El curioso impertinente* y la *Historia del cautivo*. Gracias a las investigaciones de Menéndez⁵, sabemos hoy día el indudable influjo que en la génesis del *Quijote* tuvo una pieza teatral anónima, titulada el *Entremés de los romances*, curiosa obrita editada entre 1588 y 1591, en la que su protagonista, Bartolo, enloquece de tanto leer romances; se hace soldado, y creyéndose el Almoradí o el Tarfe de los romances moriscos, pretende defender a una pastora asediada por un zagal, saliendo de la reyerta apaleado con su propia lanza y quedando tendido en el suelo. Bartolo —como don Quijote— atribuye al caballo su caída, luego se cree Valdovinos y comienza a recitar el romance del Marqués de Mantua, y, cuando es llevado finalmente a su aldea, salta a los romances moriscos y se imagina ser el alcalde de Baza que dialoga con el

⁴ Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*, Vol. II. Madrid: Gredos, 1970, (2ª edición), pág. 91.

⁵ En "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*" (ver Alborg, op. cit., pág. 138).

Abencerraje lamentando la conducta de Zaida. La semejanza entre el entremés y los cinco primeros capítulos del *Quijote* es tan sorprendente que no hay duda que existe una relación directa.

Cabe, por consiguiente, pensar que, en la época citada, el entremés cayera en manos de Cervantes y, de resultas de su lectura, concibiera la idea de una novela corta, de características semejantes a las que por aquel entonces andaba escribiendo, en la que el lector enajenado e incapaz de distinguir la realidad de la ficción a fuerza de leer romances, fuera sustituido por un hidalgo trastornado por su inmoderada afición por los libros de caballería; una novela corta que sólo después, y a medida que su autor comprendiera el verdadero alcance del tema —y de sus propias posibilidades— iría adquiriendo mayor envergadura y complejidad. Esta teoría, cada vez más discutida, por cierto, ha sido defendida por críticos como Heinrich Morf, Emilio Cotarelo y Mori, Francisco Rodríguez Marín, etcétera. Los argumentos esgrimidos al respecto, además de la sorprendente semejanza argumental del entremés con los seis primeros capítulos de la novela, son la unidad estructural existente entre esos primeros capítulos conformando un todo orgánico, así como la estrecha relación sintáctica entre el comienzo de cada capítulo y el final del anterior, lo cual hace suponer que la supuesta novelita, en su origen, no estuviera dividida en capítulos. Esta hipótesis, no obstante, halla, como decíamos, cada vez más detractores en vista, sobre todo, de que hasta ahora todas las tentativas hechas para desvelar la exacta fisonomía de tal novela corta inicial no han resultado plenamente convincentes. Según esta segunda óptica, Cervantes habría concebido desde un principio una obra extensa, por más que, dadas las peculiares condiciones de creación y la novedad de la empresa, incurriera en una serie de errores —epígrafes incorrectos que no se corresponden con lo que se narra en dicho capítulo, cambios repentinos de escenarios, pasajes que se duplican o se anulan y acontecimientos que se suceden y no se refieren—, que parecen indicar que el autor reconsideró más de una vez la estructura de su libro. Independientemente de tales errores, no obstante, tal proyecto de largo alcance quedaría demostrado por el hecho, ya apuntado por Canavaggio⁶, de que desde los primeros capítulos aparecen los

⁶ Jean Canavaggio: "Cervantes". En: *Historia de la literatura española*. Vol. III, el siglo XVII (obra dirigida por J. Canavaggio). Barcelona: Ariel, 1995, pág.70.

temas básicos, en torno a los cuales se ordena la estructura de conjunto de la novela: la locura del héroe, sus preparativos, la decisión de armarse caballero en la venta, hechos que sólo pueden concebirse como los primeros jalones de una epopeya de vastas proporciones. El nuevo arranque, pues, de la obra, tal y como lo perfila el autor, proyectaría su horizonte mucho más allá que cualquier novela ejemplar. A un hombre como Cervantes, además, según Avalor-Arce⁷, le habría resultado inconcebible tener un protagonista solitario porque él sabía, mucho antes que Ortega y Gasset, que “yo soy yo y mi circunstancia”, por lo que difícilmente se habrá olvidado de algo tan esencial como la presencia de un escudero junto al hidalgo trastornado. Visto así el tema cabe conjeturar que, sin dejar de inspirarse en el famoso entremés, Cervantes podría haber concebido su libro, desde un primer momento, a modo de estructura circular, con dos salidas iniciales, susceptibles de una tercera posterior y definitiva. La ausencia de Sancho en la primera salida, como explica Ángel Basanta⁸, es lógica hasta cierto punto, ya que difícilmente habría aceptado éste servirle como escudero de haber visto con sus propios ojos la ridícula ceremonia en que su amo es investido caballero. Por lo demás, y tal y como sigue apuntando este último crítico, el Romancero no sólo está presente en los primeros capítulos del libro, sino también en episodios cruciales (como, por ejemplo, en la Cueva de Montesinos o en el episodio del retablo de Maese Pedro).

Lo esencial, con todo, independientemente de que concibiéndose su novela como un relato breve o como una obra de más vastos alcances, es, desde luego, la progresiva toma de conciencia por parte de Cervantes de las posibilidades ofrecidas por el asunto abordado: los indudables efectos que la lectura imaginativa produce en la gente; la aventura de un lector que, confundido por sus lecturas, se atreve a entrar en el mundo de los libros, emulando a héroes de leyenda. Cervantes, partiendo o no del entremés citado, proyecta, desde el principio, su libro como una parodia del género más popular de su época: los libros de caballerías. Tal es su propósito declarado no sólo en el prólogo de la

⁷ Juan Bautista Avalor-Arce: “Cervantes y el *Quijote*”. En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española* (vol. II: *Siglos de Oro: Renacimiento*; F. López Estrada). Barcelona: Crítica, 1980 (págs. 591-619), pág. 605.

⁸ Ángel Basanta: *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid: Anaya, 1992, pág. 49.

parte primera, sino hasta tres veces más a lo largo de la primera parte, y volviendo, incluso, a su declaración de principios al final de la segunda. La novela de caballerías venía siendo el género preferido del público español desde los tiempos del rey Don Pedro (siglo XIV), presentándose en forma de abultados volúmenes destinados a las clases más cultas y como *libritos de cordel* para los populares. Se había, incluso, infiltrado en el Romancero y en las fiestas públicas y había inspirado al Teatro Nacional fundado por Lope de Vega. Su tópica habitual —héroes, princesas, encantamientos, batallas, gestas fabulosas— aseguraba su popularidad. Pero precisamente por esa tópica tan alejada de la realidad, ya determinados intelectuales erasmistas y eclesiásticos del Renacimiento habían iniciado contra el género una crítica abierta en nombre de la razón y la verdad. El propio Ariosto, en su *Orlando furioso*, se burlaba del héroe caballeresco haciéndole amator despreciado y exagerando tragicómicamente la locura de sus celos. A menudo se ha mistificado el declarado propósito inicial de Cervantes tildando al *Quijote*, como tendremos ocasión de ver, de libro derrotista por su terrible sátira de la caballería, del heroísmo y del noble idealismo, cuando lo único cierto es que su sátira iba destinada exclusivamente a ridiculizar, como recuerda Martín de Riquer⁹, al igual que otros moralistas y autores graves de su tiempo, los absurdos y las peregrinas fantasías de los libros de caballerías, los increíbles disparates en que incurrían tales novelas, las exageraciones y las continuas caricaturas del heroísmo de la novela caballerescas medieval.

No era, desde luego, la primera vez que un autor se lanzaba a una empresa semejante. Es muy posible, incluso, que el propio Cervantes conociera, y se sirviera de fuente de inspiración, de determinadas obras puntualmente señaladas por la crítica cervantina. Existía una corriente muy antigua de parodia de la poesía heroica medieval, como el *Audigier* (siglo XII), obra desenfadada, escrita en francés, en la que se caricaturizan y envilecen determinados pasajes y episodios de los cantares de gesta. Semejante tradición hallaría su culminación en Pulci, Boyardo y, sobre todo, en el citado libro de Ariosto. En España también existían modelos en la línea del *Quijote*, como es el caso del *Caballero Cifar*, que Cervantes probablemente no conoció, aunque ya encontremos algunas

⁹ M. de Riquer: *Nueva aproximación al "Quijote"*, op. cit., pág. 16.

características típicamente sanchopancescas en *el ribaldo*, escudero del héroe, muy dado a mezclar refranes y agudezas en sus conversaciones. Sí conoció Cervantes, y muy bien, la novela caballescaca catalana *Tirante el Blanco*, escrita hacia 1460 por el valenciano Johanot Martorell (la versión en castellano se publicaría en 1511), de la que en muchas ocasiones se mostró entusiasta —buena prueba de ello es que es una de las pocas novelas de caballerías que se salvan del fuego en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*—. Otras posibles fuentes literarias del *Quijote* las hallamos en la segunda mitad del siglo XIV, en el curioso personaje de una novela del escritor italiano Sacchetti, que, aquejado de manía caballescaca, a pesar de sus setenta años, va montado en un flaco rocín desde Florencia a un pueblo vecino para asistir a unas justas, siendo objeto de las pesadas bromas de unos muchachos; y más probablemente, tal y como sugiriera Dámaso Alonso, en el estafalario hidalgo Camilote —aquí, como vemos, incluso el nombre guarda un estrecho parecido—, personaje que, en la novela *Primaleón y Polendos*, impresa en 1534, comparece, acompañado de su grotesca amada Maimonda, ante el emperador Palmerín, en la corte de Constantinopla. Le cuenta al emperador que está perdidamente enamorado de ella, y éste, entre risas y chanzas, le concede la caballería. El precedente aquí no puede ser más claro. Es bastante plausible que Cervantes hubiera leído la traducción al italiano de *Primaleón*, publicada en Venecia en 1562, aunque lo que no cabe duda que conocía era la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente, donde este último imita el episodio que acabamos de mencionar. Se han señalado asimismo modelos reales de individuos afectados de alucinaciones producidas por la lectura de libros de caballerías que figuran en diversos documentos históricos, y hasta se ha tratado de documentar la existencia de diversos personajes de apellido Quijada o Quijano en Esquivias, pueblo en el que, como vimos, vivió Cervantes algún tiempo después de casarse.

Rastrear otras posibles fuentes y precedentes del *Quijote* en la literatura de su tiempo resultaría tarea inabarcable, máxime cuando estamos ante una obra plagada de intertextos como toda parodia, y cuando temas como el de la locura —en el sentido que Erasmo da a su clásico libro *Elogio de la locura*— venían siendo de gran actualidad, como ocurre en el citado entremés con el labrador Bartolo. El recurso del loco sublime —que tanto juego dará a toda la literatura posterior—, es decir, el loco *sui generis* que curiosamente compagina su locura con una excepcional capacidad imaginativa y de raciocinio, como esos grandes

bufones shakesperianos, era la pieza que faltaba, el resorte principal, para que la fórmula ideada por Cervantes no acabara zozobrando en una especie de farsa sin excesivas pretensiones. Sólo volviéndola a situar en el clima cultural de la época que la vio nacer, como indica Canavaggio¹⁰, se puede iluminar en su génesis tan peculiar locura. Desde ese punto de vista, como añade este crítico, se recorta todo un trasfondo donde se mezclan las chanzas del bufón de Carnaval, el elogio erasmiano de la locura y los debates del Renacimiento sobre el *ingenium*: todo un conjunto de tradiciones respecto de las cuales el delirio del caballero marca su diferencia.

4. LA LOCURA DE DON QUIJOTE

Es perfectamente detectable a todo lo largo del siglo XVI una corriente —que incluso adquirirá mayor trascendencia con el Barroco— de aprecio por la locura, como una necesidad vital en un mundo cambiante, donde todo es confusión y apariencia. El tema no solamente interesa a Erasmo, como decíamos, sino que también es frecuente en genios de la talla de Rabelais o Shakespeare. Por supuesto, el concepto de la locura en aquella época dista mucho del que en la actualidad entraña para la psiquiatría moderna¹¹. En el caso del *Quijote*, Cervantes, sin entrar en ningún tipo de detalles clínicos, nos la describe, en el capítulo I, como un proceso degenerativo desencadenado por su vicio favorito: la lectura.

“Del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas maquinaciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo [...] rematado ya sin juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás

¹⁰ J. Canavaggio: “Cervantes”, op. cit., pág. 71.

¹¹ Consultar a esta respecto el importante ensayo de Michel Foucault: *Histoire de la folie*. París: Plon, 1961.

dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama”¹².

Cervantes, pues, parte de una declarada monomanía que acaba trastornando el juicio de su personaje. Es muy posible, como a menudo se ha indicado, que nuestro autor tomara algunas de sus ideas al respecto del conocido ensayo *Examen de ingenios* (1575, edición ampliada en 1594) del doctor Juan Huarte de San Juan, el cual distingue entre dos facultades: el entendimiento, encargado del razonamiento, y la facultad de imaginar, la imaginativa. Juan Bautista Avalle-Arce, en su conocido ensayo “Locura e ingenio en Don Quijote”¹³, trae a colación esta esclarecedora cita de Luis Vives, de su libro *De Anima et Vita* (I, 10):

“Así como en las funciones de nutrición reconocemos que hay órganos para recibir los alimentos, para contenerlos, elaborarlos y para distribuirlos y aplicarlos, así también en el alma, tanto de los hombres como de los animales, existe una facultad que consiste en recibir las imágenes impresas en los sentidos, y que por esto se llama imaginativa; hay otra facultad que sirve para retenerlas, y es la memoria; hay una tercera que sirve para perfeccionarlas, la fantasía, y, por fin, la que las distribuye según su asenso o disenso, y es la estimativa... La función imaginativa en el alma hace las veces de los ojos en el cuerpo, a saber: reciben imágenes mediante la vista, y hay una especie de vaso con abertura que las conserva; la fantasía, finalmente, reúne y separa aquellos datos que, aislados y simples, recibiera la imaginación”.

¹² Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998, I/cap. I/págs. 39-41. Todas nuestras citas del *Quijote* se refieren a esta edición.

¹³ Juan Bautista Avalle-Arce: “Locura e ingenio en *Don Quijote*”. En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (págs. 683-690), pág. 688.

En virtud de semejante planteamiento, la locura de don Quijote tendría como causa una doble lesión de la imaginativa y de la fantasía a raíz de su incontrolado vicio por la lectura. Como explica Avalle-Arce¹⁴, las imágenes que se perciben sólo pueden pasar de lo sensorial a lo anímico por la aduana de la facultad imaginativa, y ésta don Quijote la tiene lesionada. Por ende, lo que registra el fuero más interno de nuestro caballero andante no responde en absoluto a la realidad que perciben sus sentidos. Pero hay algo más grave aún, y es que nuestro héroe tiene lesionada, asimismo, la fantasía. Todo esto explica que don Quijote, cuando ve, por ejemplo, una venta, comoquiera que esa imagen se guarda en la imaginativa y dicha facultad le funciona mal, se convierta allí en un castillo. Acude entonces a la fantasía, pero como ésta también la tiene el hidalgo lesionada, acaba de rodear esa imagen falseada con todas las particularidades que uno se puede encontrar en un castillo.

Tal sería la posible explicación, según el esquema médico-psiquiátrico imperante en los años de aparición de la obra, de la mezcla de enajenación y cordura, aparentemente contradictoria, de don Quijote. El hecho de tener enferma la imaginativa, que es el receptáculo en el que se almacenan las imágenes, explicaría que, mientras es *loco* para algunas cosas (lo que concierne a tal facultad), pueda manifestarse como una persona perfectamente sensata en otros ámbitos (la reflexión, el razonamiento, la moral, etcétera.). Visto así, a nadie puede extrañar que don Quijote, de ser motivo de diversión y mofa en los momentos en que su imaginación le engaña o es engañado por los demás, pase a ser un individuo capaz de impresionar por su cordura y su capacidad de raciocinio poco corrientes, hasta el punto que, llegado ese caso, muchas veces son los demás, los en apariencia cuerdos, los que se nos asemejan más locos que él. Y son precisamente esos intermitentes aires de locura de don Quijote los que, en palabras de Harold Bloom¹⁵, le garantizan, y también a Cervantes, una suerte de patente de bufón, semejante a la del bufón del Rey Lear. Cervantes, con su personaje, introducía, pues, una especie de variante del tradicional bufón de Corte, encargado de divertir con sus chanzas y gestos —aspecto, como veremos, fundamental de la novela—, pero capacitado para

¹⁴ *Ibidem*, pág. 688.

¹⁵ Harold Bloom: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995, pág. 140.

decir verdades trascendentales, ambivalencia perfectamente admisible según la tradición de la época.

5. LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO

Independientemente, pues, de que Cervantes pretendiera escribir o no una novelita corta, más o menos graciosa, narrando la escapada de un estrafalario hidalgo emulador de hazañas caballerescas, con el único fin de provocar la hilaridad del lector con sus idas y venidas, y mostrar hasta qué punto las lecturas mal asimiladas pueden acarrear desvaríos, lo esencial para nosotros es perfilar cómo, poco a poco, Cervantes fue perfeccionando su proyecto, definiendo sus objetivos y tomando conciencia de las posibilidades que la idea motriz podía ofrecer a su particular idiosincrasia de narrador en plena madurez, circunstancias que se iban a ver plenamente favorecidas por la propia estructura episódica de la novela. Esta especie de progresiva revelación de la trascendencia de un proyecto narrativo a partir de su primitiva concepción, probablemente sea uno de los aspectos más sugestivos del *Quijote*, como lo será de otras muchas obras posteriores. Porque este pobre loco que un día se atreve a emular las gestas de Amadís de Gaula, autoinvistiéndose de un noble ideal y decidido a buscar la fama, es decir, a convertirse en héroe de un futuro libro, es situado por su autor, para empezar, en la más prosaica cotidianeidad, o sea, en un mundo en que el contraste entre los valores que encarna y su entorno va a provocar necesariamente un duro choque. Semejante idea entrañaba en sí una evidente rentabilidad, pero, por si ello fuera poco, Cervantes, ya de entrada, aun siguiendo el esquema narrativo de los propios libros de caballerías, introducía una serie de novedades narrativas importantes.

En efecto, ya desde la primera salida, que dura tan sólo tres días, Cervantes inicia su obra como si se tratara del cuento de un cuento, dado que el autor se presenta como alguien que pretende escribir una historia verdadera basada en datos de otros autores y en documentos tomados de “los anales de La Mancha”, y que a menudo finge andar escaso de materiales fidedignos. Con esta posición de cronista, Cervantes, lógicamente, pretende infundir de entrada a su relato altas dosis de verismo, como si se hallara ante una historia cierta que él poco a poco va a ir desentrañando. Ello se traduce, en un principio, en una

serie de curiosas vacilaciones e imprecisiones en aspectos tan básicos como pueden ser el nombre de su protagonista y el de su lugar de origen. Por lo que al primer aspecto se refiere, Cervantes arguye que los documentos manejados no se muestran de acuerdo en el nombre, ya que mientras unos lo denominan Quijada, otros lo hacen como Quesada, aunque, “por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’” (I/cap. I/pág. 37); finalmente, el labrador que recoge a don Quijote al término de la primera salida lo llama *Señor Quijana*, “que así se debía de llamar cuando él tenía juicio” (I/cap. V/pág. 72), afirmación que posteriormente el propio caballero se encargará de desmentir cuando se proclame descendiente de un tal Gutierre Quijada, o cuando el propio escritor, al final de su libro, lo llame Alonso Quijano el Bueno. En idénticos titubeos incurrirá el autor cada vez que se refiera a la mujer de Sancho Panza, que sucesivamente será llamada Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Teresa Cascajo, Teresa Panza y Teresa Sancho. Parecida imprecisión introduce Cervantes en el famoso *incipit* “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme” con que abre su libro, tanto más sorprendente cuanto que posteriormente traza con cierta precisión el recorrido geográfico por el que transcurren las andanzas de sus protagonistas. El hecho de que Cervantes no quisiera acordarse de tal nombre indujo a la crítica decimonónica a pensar que lo más probable es que estuviésemos ante un mero gesto de resquemor, por parte del autor, contra un determinado pueblo (como pudiera ser Argamasilla de Alba) por haberle sobrevenido algún tipo de desgracia allí; cuando lo más normal es que estemos, como nos recuerda Alborg¹⁶, ante un más que posible guiño literario tendente, por otra parte, a mantener en vilo la curiosidad del lector a lo largo de la novela; buena prueba de ello la encontramos en el último capítulo del libro cuando Cervantes, después de que el lector hubiera olvidado ya prácticamente lo dicho al principio, escribe: “Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenerle por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero”. El hecho de dejar, además, en lo vago un detalle tan trascendental en cualquier libro de caballerías entrañaba, como

¹⁶ J. L. Alborg, op. cit., pág. 161.

afirma Martín de Riquer¹⁷, un matiz que no debe olvidarse, pues constituye el primer palmetazo a tales libros, que solían iniciarse con pompa y solemnidad y situando la imaginaria acción en tierras lejanas y extrañas y en imperios exóticos o fabulosos. El *Quijote*, pues, ni empieza ni transcurre en Persia, ni en Constantinopla, ni en la pequeña Bretaña, ni en Gaula, ni en el Imperio de Trapisonda, sino, llana y simplemente, “en un lugar de la Mancha”, es decir, en la más absoluta cotidianidad.

En el capítulo VI, que sirve de transición entre lo que podría ser la anécdota inicial del posible relato corto y el nuevo arranque de la obra, Cervantes inicia otro aspecto novedoso, cual es la crítica literaria dentro de la novela. En efecto, sabedores el cura y el barbero de la causa del mal que aflige a su amigo don Quijote, aprovechan, en connivencia con la sobrina del hidalgo y el ama, que don Quijote está dormido profundamente para proceder a un meticuloso escrutinio y posterior quema de libros de su biblioteca. Y así, estos dos curiosos personajes, lectores duchos también ellos, proceden a un detenido análisis de tales volúmenes para ver si procede salvarlos del fuego o no. La mayoría, como no podía ser menos, van a parar a la hoguera preparada por el ama en el corral de la casa; pero algunos, sin embargo, logran sobrepasar la dura prueba (concretamente el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra*, el *Tirante el Blanco*), así como ciertas novelas pastoriles consideradas entretenimientos no dañinos. Entre éstas, curiosamente, figura nada menos que *La Galatea* de Miguel de Cervantes, autor de quien el cura afirma ser gran amigo. El hallazgo narrativo resultaba básico de cara al progresivo perspectivismo de la obra: Cervantes, por primera vez, se introducía en su propia novela, como amigo de uno de los personajes de la ficción, al tiempo que aprovechaba para sacar a colación un libro tan entrañable para él y anunciar esa proyectada segunda parte (que jamás vería la luz): “Quizás con la enmienda —advierte el cura— alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve —concluye—, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre”.

¹⁷ M. de Riquer: *Nueva aproximación al “Quijote”*, op. cit., pág. 73.

6. EL PERSONAJE DE SANCHO

Por fortuna para nosotros, lectores, don Quijote no se dará por vencido con esta traicionera, aunque bienintencionada, estratagema del cura y el barbero, e inmediatamente se producirá la segunda salida, con lo que la novela habría de adquirir un nuevo impulso. La novedad fundamental es la aparición de Sancho, su protagonista y doble. Sin él, don Quijote muy pronto habría dado al traste con todos sus proyectos y habría acabado en algún barranco o en un asilo, víctima de su demencia y de su absoluta carencia de espíritu práctico. El escudero le permitirá, al compartir su odisea, seguir luchando con la dura realidad por la que ha optado. Él será en adelante su interlocutor, y la continua plática, cada vez más sabrosa, entre los dos protagonistas, enriquecerá mutuamente a ambos. Y es que Sancho, a pesar de su aparente tosquedad, encarna todo un hondo sustrato popular ampliamente difundido por el folclore y el cuento medieval, y reelaborado por el teatro del Renacimiento, que se contrapone al idealismo de su amo: sueño caballeresco frente a realidad tangible, locura idealizadora frente a sensatez elemental, cultura frente a rusticidad y saber popular, ingenuidad frente a la cazarra picardía. El tradicional diálogo entre el loco y el sensato, entre el que vive con el pensamiento en el cielo y el que tiene los pies constantemente puestos en la tierra, entraña un perfecto contrapunto que no sólo adquirirá cada vez mayor trascendencia, sobre todo en la segunda parte, tal y como veremos, sino que también va acompañado de una ósmosis mutua que se traduce en un proceso, tantas veces señalado, de *quijotización* de Sancho y *sanchificación* de don Quijote. El criado, que es la antítesis humana de su amo, constantemente actuará corrigiendo, o más bien intentando corregir, los excesos de la imaginación quijotesca; pero a medida que transcurre el juego en el que los dos protagonistas se hallan inmersos, se aprecia una paulatina corriente de atracción mutua entre ambos que acabará haciendo de ellos dos figuras complementarias e insolubles. Amo y criado, el loco y el cuerdo —como escribe Ángel del Río¹⁸— se compenetrán hasta aparecer cada uno como la mitad del ser humano, e ilustran el descubrimiento de la complejidad del hombre y de

¹⁸ Ángel del Río: *Historia de la literatura española (Desde los orígenes hasta 1700)*. Barcelona: Ediciones B, 1996 (1ª edición, 1948), pág. 481.

la contradicción inmanente en la vida a que llega el humanismo renacentista. Sancho, pues, imaginado en un principio como una especie de estereotipo salido de los romances populares, gracias al roce con don Quijote, devendrá en manos de Cervantes una sublime figura novelesca, con una inconfundible personalidad, hasta el punto de acabar un tanto contagiado de la locura y la discreción de su amo, aunque jamás se desprenda del todo del inicial egoísmo con el que se dejó convencer para asumir su papel de escudero. Don Quijote, por su parte, en sus continuas pláticas con Sancho, nos irá descubriendo su enorme grandeza y su amplitud de miras en cuantos temas aborde a lo largo de sus peripecias que, una tras otra, empiezan a sucederse desde el instante de su segunda salida hasta ese crítico momento en que el vizcaíno que acompaña a la comitiva de frailes de San Benito le planta cara y, cuando se hallan en pleno combate, Cervantes, de pronto, interrumpe el relato, con el pretexto de que ahí lo dejó el autor de la historia de don Quijote.

7. CIDE HAMETE BENENGELI

Hasta ese momento, Cervantes se había mantenido en su papel de simple erudito, recopilador, como decíamos, de datos de otros autores y de documentos con los que elaborar la historia de don Quijote; pero ahora, en una finta genial, el autor se introduce en las páginas de su novela y se muestra ante el lector lleno de pesadumbre por no ser capaz de proseguir su historia. Pero, he aquí que, hallándose un día en Toledo, el azar pone ante sus ojos unos cartapacios y papeles viejos escritos en árabe; intrigado, solicita los servicios de un morisco aljamiado, y, gracias a él, se entera de que se trata de una obra titulada *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. Cervantes, entonces, disimulando mal que bien su contento, llega a un acuerdo con el morisco para que se los traduzca en lengua castellana “sin quitarles ni añadirles nada”, a cambio de dos fanegas de trigo y dos arrobas de pasas. El procedimiento del manuscrito encontrado —nueva parodia de un viejo recurso frecuente en las novelas de caballerías— supondrá un vuelco radical en la narración, ya que, a partir de ese momento, Cervantes entra en la ficción como narrador-editor de unos documentos escritos en caracteres arábigos por otro narrador intermedio —Cide Hamete Benengeli— y traducidos por el su-

sodicho morisco. Una construcción, pues, a lo Borges, en la que, como pone de relieve Cesare Segre¹⁹, tenemos a un escritor (Cervantes) que inventa a un personaje (don Quijote) que inventa al autor (Cide Hamete) que servirá como fuente a la obra del escritor (Cervantes). La perspectiva adoptada por el autor a partir de ese momento, le va a permitir, al conocer de antemano todos los pormenores de la historia, no solamente enjuiciarla o criticarla como si fuera un lector más, sino también abordarla desde múltiples perspectivas, de tal modo que a menudo será difícil precisar cuál de los narradores asume la responsabilidad de determinados juicios, a veces, incluso, incompatibles, dispersos a todo lo largo y ancho del libro. El recurso en sí, como decíamos, no era, en un principio, sino una burla más añadida a la intención inicial de desacreditar los libros de caballerías, y más aún habida cuenta del curioso nombre con que Cervantes bautiza al historiador árabe (Cide Hamete Benengeli viene a ser *señor Hamid aberenjenado*); lo importante, sin embargo, es que, con el subterfugio salvador del hipotexto de Cide Hamete, la ficción, como apunta Henri Pageaux²⁰, empezaba a ponerse en cuestión, la narración se tornaba aleatoria y, al mismo tiempo, se autoinstituí, se instauraba y se fundaba poéticamente, lo cual no excluía ni las vacilaciones ni, sobre todo, las intromisiones del narrador, el papel activo del lector y el desfase siempre patente entre lo escrito y lo que se lee y se interpreta. Cervantes, pues —como harán siglos después Sterne y Diderot—, al tiempo que utilizaba unas determinadas formas narrativas, las ponía en tela de juicio.

Y ya con Cide Hamete convertido en fascinante doble del autor, asistiremos al final de la aventura del vizcaíno, seguida de la serie de divertidísimos episodios anteriormente apuntados, probablemente los más famosos del libro, tan desbordantes de ingenio y de buen humor, y en los que la imaginación de don Quijote, presta a dispararse al menor estímulo que se presenta en su camino, se impone de continuo a los prudentes consejos de Sancho que, más de una vez, se ve obligado a sufrir las consecuencias deplorables de su arrebatada demencia. A medida que progresa la acción, se advierte un progresivo dominio de Cervantes sobre sus personajes, que se traduce acaso en sospecha de que la historia

¹⁹ Cesare Segre: "Líneas estructurales del *Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (págs. 675-684), pág. 680.

²⁰ Daniel-Henri Pageaux: *Naissances du roman*. París: Klincksieck, 1995, pág. 62.

que está narrando puede llegar a entrañar un sentido más profundo y un valor más universal gracias al doble registro en que de continuo se mueven aquellos: aventura y diálogo cada vez más fluido y sabroso. Se ha señalado a menudo el momento en que don Quijote llega a Sierra Morena como el punto álgido de esta primera parte, aunque lo cierto es que, a partir de tal coyuntura y hasta el capítulo XLII, Cervantes, para disgusto de muchos lectores, inicia un complejo entramado de historias reales y ficticias, cómicas y serias, más o menos alejadas de la trama principal, en medio de las cuales queda un tanto subsumida la propia historia de don Quijote y su escudero. Fuera agotamiento de la inspiración, como a menudo se ha apuntado, o bien deseos de aportar mayores dosis de variedad a la intriga por miedo a que el lector acabara fatigado del continuo *juego* de los dos protagonistas, lo cierto es que, la multiplicación de voces y registros a la que se entrega el autor suponía, como tendremos ocasión de ver, además de todo un *tour de force* narrativo, una riqueza añadida y una proliferación de planos y perspectivas plenamente enriquecedores de la novela.

8. LA SEGUNDA PARTE: HACIA LA INMORTALIDAD

De cualquier modo, Cervantes sólo tomaría conciencia de las últimas posibilidades de su obra en la segunda parte, iniciada, como quedó dicho, a raíz del enorme éxito de la primera, y con el acicate suplementario que supuso la inesperada irrupción del *Quijote* apócrifo de Avellaneda. No en vano habían transcurrido diez años entre la aparición de una y otra parte. De repente vemos a un Cervantes en plena madurez narrativa y que sin cesar nos sorprende con todo tipo de genialidades. Lo primero que advertimos es que, tras asimilar las críticas que tuvo la primera parte de la novela e incluso comprometerse implícitamente a evitar lo que pudiera estar fuera de lugar —como, por ejemplo, el excesivo número de relatos intercalados—, el autor muestra un mayor aplomo, que se refleja en el tono general de la obra y, en cierta medida, en la forma. Y, aun cuando en la primera parte se observara acaso una mayor riqueza imaginativa y vivacidad en determinados episodios, ahora, como comenta Alborg²¹, sin faltar ciertamente su habitual dinámica, el pulso es distinto:

²¹ J. L. Alborg, op. cit., pág. 148.

Cervantes ha adquirido una seguridad mayor en el valor humano y literario de sus criaturas —podríamos incluso decir respeto— al tiempo que penetra con creciente intensidad en sus complejidades psicológicas. Desaparecen las dudas e indecisiones sobre el carácter de su héroe, la estructura de la acción es más meditada y la novela avanza con ritmo firme y sostenido. Para Avalle-Arce²², Cervantes, en 1615, ha superado completamente los cánones imperantes y ya no siente necesidad de rendirles pleitesía. Toda la estructura se ciñe a la escueta silueta de don Quijote que estará presente en la mayoría de los sucesos importantes, sirviendo tanto él como Sancho (este último en los momentos en que es nombrado gobernador de la ínsula Barataria), de ejes de la acción, y hasta los escasos episodios intercalados, no sólo serán más breves, sino que también permanecerán íntimamente ligados a la trama principal. Por lo demás, esta segunda parte tendrá más amplios vuelos que la primera; de ahí no sólo su mayor extensión —74 capítulos frente a 52—, sino también el empeño especial de Cervantes por ambientar la acción en el presente y el modo en que los dos protagonistas amplían el ámbito de sus descubrimientos. La Mancha donde transcurre la primera parte del libro es un espacio intemporal, sin ningún anclaje referencial que nos permita ubicarlo en un momento determinado de su devenir histórico; en la segunda, por el contrario, determinadas circunstancias históricas aludidas —expulsión de los moriscos, piratería del litoral y el bandolerismo— permiten anclar la acción en un momento muy preciso del segundo decenio del siglo XVII. El marco, ahora, se dilatará, y los dos héroes desbordarán el primer escenario de sus hazañas para entrar en Aragón y en los extensos dominios de sus anfitriones, los duques, finalizando su periplo en el Mediterráneo, contemplado desde Barcelona. Y, si en la primera parte tan sólo los relatos intercalados nos permitían salir del ámbito de lo estrictamente popular, en la segunda, Cervantes nos presenta una variadísima fauna humana, ejemplo vivo del panorama social de su tiempo: ya no sólo campesinos y pastores o aldeanos, sino también actores en gira, hidalguélos de pueblo, grandes señores rodeados de la gente de su casa, caballeros ciudadanos, etcétera. Por su importancia en lo que se refiere al anclaje de la ficción en la realidad viva de su tiempo, conviene resaltar la presencia, en medio de este amplio retablo,

²² J. B. Avalle-Arce: "Cervantes y el *Quijote*", op. cit., pág. 606.

del morisco Ricote, que regresa clandestinamente a su patria, después que le hiciera famoso el bandolero catalán Roque Guinart.

Ahora bien, la gran genialidad de Cervantes en el segundo libro del *Quijote*, la idea motriz, fue introducir la parte ya acabada en el seno de la que iniciaba ahora; la novela dentro de la novela, en un maravilloso juego de espejos semejante, en cuanto a audacia, a la empresa de Velázquez en *Las Meninas*. Cuando don Quijote y Sancho inician su tercera y definitiva salida, se saben ya héroes literarios de una obra publicada y no se extrañan en modo alguno de que muchos de los personajes con los que se encuentran en su recorrido los conozcan y estén al tanto de sus gestas sin haberlos visto antes. Esto se traduce, lógicamente, en un mayor aplomo por parte de los dos protagonistas, atentos ahora a mostrarse en carne y hueso delante de todos los que han leído la primera parte, pero también, como es natural, en una especie de servidumbre derivada de dicha fama: y es que, como sostiene Pageaux²³, el hecho de vivir a partir de entonces de la representación que los demás se forjan de ellos, hace que don Quijote y Sancho vivan de la fama de su propia fama, lo que les obliga a perseverar en su propio ser, a renovarse constantemente al albur de las situaciones que se ven obligados a afrontar y a las que han de adaptar su conducta. Vivir de su propia fama requerirá también, en palabras de Canavaggio²⁴, recusar las fábulas más o menos sospechosas que se propagan sobre ellos.

A nadie puede extrañar, por tanto, que, a partir de ahora, sean muchos de los personajes con que tropiezan los héroes quienes deformen la realidad amoldándola a la imaginación fantasiosa de don Quijote, unas veces para divertirse a costa de él, otras para intentar curarlo de su monomanía. Y así, en tanto que en la primera parte don Quijote imponía el imperio de su sinrazón haciendo que las ventas fueran castillos; los molinos, gigantes; los borregos, ejércitos; Dorotea, la princesa Micominona; en la segunda, tal como establece Alborg²⁵, salvo contadas excepciones, don Quijote ve la realidad tal cual es: las ventas son ventas, las manadas de toros y de cerdos que le atropellan a él y a su escudero, son tales manadas. En cambio, son los otros personajes de la novela quienes fabrican un universo a medida de sus hazañas y deseos, actuando a

²³ D. H. Pageaux, op. cit., pág. 62.

²⁴ J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 77.

²⁵ J. L. Alborg, op. cit., pág. 153.

modo de demiurgos: todas las aventuras que se suceden en casa de los duques son una gran mistificación preparada por éstos, como lo es en Barcelona la cabeza encantada que inventa don Antonio Moreno, y el repetido disfraz de bachiller Sansón Carrasco, aunque éste con ánimos de sanarle. Subsiste, pues, el tema del engaño pero sólo a partir de un cambio copernicano. Don Quijote ya no sublimará en valores de belleza y heroísmo lo que es absolutamente trivial e incluso vil y bajo, ni tendrá que recurrir a la nefasta influencia de los malignos encantadores para tratar de convencer a su escudero de que lo que dice ver es lo cierto. Ahora, por más que Sancho insista en que las tres feas aldeanas que tienen ante sus ojos son tres encumbradas damas, don Quijote las seguirá viendo tal cual son en realidad. Este recurso cervantino era hasta cierto punto lógico, habida cuenta de la dificultad que suponía seguir ideando material nuevo en la línea del anterior, además de que, de continuar la novela en la misma dirección, difícilmente habría habido evolución psicológica en los caracteres. Y es que, como nos recuerda Ángel del Río²⁶, es precisamente a partir del momento en que don Quijote deja de ser meramente un personaje cómico y burlesco, o paródico, cuando se nos revela en su verdadera intimidad y cuando la experiencia del mundo en que vive adquiere una verdadera significación moral y psicológica. La estatura moral del hidalgo manchego se agranda a medida que sus burladores aspiran a seguir un juego al que él, mal que bien, se sigue prestando en un proceso claramente perceptible de desengaño que, poco a poco, se torna en eje de la novela. Empieza, como indica el citado crítico²⁷, por la desilusión, que él no confiesa, pero que en lo íntimo siente, de ver a Dulcinea transformada en una tosca labradora por la industria de Sancho. Huye del campo de batalla en la aventura del rebuzno, y, salvo en el encuentro con el león, rara vez muestra el ímpetu y la voluntad de antaño. Es víctima de la burla más cruel, la de sentirse agasajado como caballero de verdad, y ser, al mismo tiempo, *pasivamente*, objeto de ridículo, bufón de los duques y luego de los señoritos barceloneses. Se ve atropellado por animales inmundos. Sancho se le insubordina y le maltrata, hasta que llega el golpe definitivo con la derrota que le inflige el bachiller Carrasco. Sólo le queda regresar y preparar su alma

²⁶ Á. del Río: *Historia de la literatura española [...]*, op. cit., pág. 481.

²⁷ Á. del Río: *Historia de la literatura española [...]*, op. cit., pág. 482.

para la muerte, único modo de que no surgiera otro Avellaneda felón que siguiera falseando la lección final que tan nítidamente nos brindaba Cervantes: la de que la vida no es sino sombra y sueño, pero que no hay más remedio que vivirla como si no fuese tal.

Cervantes, pues, partiendo de una tradición novelística muy concreta —la vieja tradición del *romance*, en su acepción inglesa—, la transformaba imprimiéndole su particular impronta y abría el camino a toda una nueva tradición, la de la novela moderna. Su obra maestra, nacida, pues, de la literatura, engendraría, a su vez, otra literatura más novedosa, más *terre à terre*, y harto más compleja. Semejante superación del *romance*, acaecida dentro de la encrucijada que supuso el paso del Renacimiento al Barroco y la consiguiente búsqueda de nuevas formas adecuadas a la nueva sensibilidad sin abandonar el equilibrio y la serenidad renacentistas, tiene mucho que ver con la mentalidad pragmática y concreta que empieza a imponerse a principios del siglo XVI y que se traduce no sólo en una creciente afición por las crónicas históricas —las de los grandes historiadores florentinos o las crónicas de Indias—, sino también en una marcada propensión por el realismo crudo de *La Celestina* y *El Lazarillo de Tormes*. El *romance* o narración libre donde impera lo puramente imaginativo y las fábulas de todo calibre, cede ante los relatos de sucesos verídicos o probables, más o menos relacionados con la tradición histórica. No obstante lo cual, Cervantes —y tal es uno de sus grandes méritos— iba a lograr mantener un perfecto equilibrio entre estos dos mundos, el de la poesía y el de la historia, el de la imaginación y el de la experiencia, entre lo *poéticamente ideal* y lo *históricamente posible*, íntimamente integrados en la naturaleza misma de su personaje, generando una especie de realidad mucho más vasta y compleja de lo que parece a simple vista. Merced a su contratécnica paródica, el lector habituado a las fábulas de antaño reconocía, en opinión John Jay Allen²⁸, que hay otra clase de heroísmo que estriba en *ser vencedor de sí mismo* y no de los demás; a la vez, Cervantes oponía a lo fantástico y sobrenatural, lo familiar y verosímil; al tiempo mítico y a los lugares legendarios, la España contemporánea; al estilo altisonante, una multiplicidad de niveles estilísticos irónicamente

²⁸ John Jay Allen: *Introducción a 'Don Quijote de la Mancha'*. En: M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1984/1998, pág. 22.

yuxtapuestos; a las hazañas ejemplares, una serie de fracasos intrascendentes y casuales. Rechazo, pues, de lo fantástico y milagroso, reemplazado por un mundo providencial capaz, él también, de suscitar el efecto de asombro sin sacrificar, en modo alguno, la verosimilitud ni el realismo cómico como rasgo básico de la narración.

9. LA NOVELA DE LA NOVELA

Y es que, por más que Cervantes planteara su libro como una pura y simple parodia de los libros de caballería, con todo lo que ello supone de divertimento subversivo, la peculiar trama argumental —un protagonista que es incapaz de delimitar los límites entre la vida y la literatura— y el hecho de plantear su libro como una historia verdadera, dejaban un amplio margen a la autorreflexión y aportaban a su proyecto novelístico tal gama de posibilidades, que al final el verdadero argumento del libro acabaría siendo el propio libro. La parodia, implícita en la propia raíz de la obra, no sólo se iba a manifestar en la ficción misma, sino, ya desde muy pronto, y de forma explícita, en los juicios puestos por el autor en boca del cura y del barbero sobre un amplio muestrario de novelas de caballerías de su época (I/cap. VI), pasando más adelante (caps. XLVI, XLVII y XLVIII), también en labios de estos mismos personajes, a una crítica más dilatada no sólo del género caballeresco propiamente dicho, sino incluso del teatro. Tales comentarios críticos, unidos a los emitidos por los demás personajes sobre los cuentos intercalados, convertían esta primera parte del *Quijote* en un auténtico vivero de ideas sobre la creación literaria y las relaciones historia-poesía, que aportaban al libro tanto o más interés que las propias aventuras de los dos protagonistas. La obra, pues, devenía paulatinamente materia de reflexión apasionante sobre las condiciones que las *fábulas mentirosas* han de tener para *casar con el entendimiento de los que las leyeren* y parecer relatos verosímiles; semejante vocación reflexiva a menudo se traducía en una serie de variados juegos intertextuales a modo de frecuentes citas, referencias y alusiones, en serio o en broma, a otras obras. Cervantes, además, picado por su propio juego, daba una vuelta de tuerca más en la segunda parte, haciendo de la primera, a su vez, motivo de discusión y comentarios autorreflexivos, lo cual suponía una innovación de primer orden, no sólo por la vastísima serie de

juicios emitidos acerca de la aventura vivida por sus protagonistas en sus dos primeras salidas, sino porque, de paso, establecía el verdadero alcance de su ficción, sentando las bases de su historia interrumpida y presta a reanudarse sobre un nuevo pilar aún más firme, y rompiendo de ese modo las fronteras mismas entre el texto y el mundo, la realidad y la ficción, las categorías entre la escritura y la vida. Y es que, si de partida, Cervantes ponía a un caballero en medio de un paisaje de quimeras forjadas por su propio delirio, ahora, como precisa Pageaux²⁹, es el propio lector el que se ve inmerso en el seno mismo de la dimensión imaginaria, con una serie de personajes *reales* plenamente al corriente de las andanzas anteriores de don Quijote y Sancho.

La novela devenía, pues, novela de la novela, en la que todos, desde el protagonista a los lectores, pasando por la instancia narrativa, sufrían el hechizo de la literatura, incapaces de deslindar sus propios límites de los de la vida real. Y es que semejante juego se tornaba aún más vertiginoso si cabe desde el momento en que el propio autor, que ya en el prólogo establecía un primer desdoblamiento con sus dudas, ambigüamente expresadas, sobre la autoría de la obra —“Aunque parezca padre, soy padrastro de don Quijote”—, fiel a su planteamiento inicial y tras hacernos creer que su papel era el de esforzado cronista empeñado en recopilar datos de aquí y de allá acerca de tan curioso personaje manchego, practicaba esa interrupción de su relato en el capítulo VIII y, con una sutil pirueta, introducía el manuscrito hallado que le permitía proseguir su narración, ya con las manos libres para comentar a sus anchas el hipotexto de Cide Hamete Benengeli, traducido por el morisco de Toledo. Tan hábil maniobra suponía, en opinión de John Jay Allen³⁰, un rechazo de plano de la preocupación clásica por establecer la autoridad de la narración, para así explorar los efectos múltiples del manejo y la manipulación de distintos puntos de vista. Se introducía de ese modo un primer doble plano narrativo en el que la voz que narra constantemente era puesta en cuestión por otra, la del propio Cervantes, intentando explicar el proceso de la escritura, interrogándose sobre sí misma, cuestionando la materia narrada y teorizando sobre sí misma. A su vez, otras voces esporádicas que de cuando en cuando tomaban la palabra iban a introducir nuevos planos y pers-

²⁹ D. H. Pageaux, op. cit., pág. 62.

³⁰ J. J. Allen, op. cit., pág. 23.

pectivas aportando a la narración un espesor y una riqueza de matices inusitados. El autor, pues, al tiempo que narraba su historia, daba idea de la ambigüedad que conlleva el acto narrativo en sí y las múltiples facetas que le son inherentes. Abrió así Cervantes, más o menos conscientemente, el camino, como quedó dicho, a la novela moderna —por más que su lección sólo fuera recogida mucho más tarde y todavía los prestigios del narrador omnisciente siguieran marcando su impronta durante siglos—; novela moderna siempre que entendamos tal concepto en el sentido de la puesta en cuestión constante del modelo que la conforma, hasta el punto de hacer de ese cuestionamiento, como veíamos en la definición de Marthe Robert, el tema prioritario de ese género³¹. El *Quijote*, en ese aspecto, sin duda lo es por cuanto que toma conciencia del prestigio de que está investido el acto de novelar, y las contradicciones que su ejercicio conlleva.

10. LOS PERSONAJES: VARIEDAD Y TIPOLOGÍA

Otro aspecto que contribuiría a la plena modernidad del libro era el tratamiento que Cervantes imprimía a sus personajes. La variadísima fauna que rodea a los protagonistas —unos 607 personajes masculinos y 62 femeninos—, al tiempo que constituye un retablo completo de la sociedad de su época, posee una realidad inmediata y conocida, concreta y asombrosamente auténtica. Los hay, como explica Martín de Riquer³², inventados y creados de una sola pieza, como podría serlo Sancho, y que responden a un *tipo* corriente de la sociedad de su tiempo. Los hay que parecen tomados de *modelos vivos* aunque no se aclare su identidad. Otros derivan de modelos literarios, como doña Rodríguez y Altisidora, inspirados en la Viuda Reposada y en la doncella Plaerdemavida de *Tirante el Blanco*. Llegando incluso a introducir personajes reales de su tiempo, como Ginés de Pasamonte o el bandolero Roque Guinart, o el propio

³¹ A este respecto, según precisa Marthe Robert (op. cit., págs. 11 y 12), *Robinson Crusoe* podría reivindicar otra especie de prioridad o *modernidad*, en el sentido de que refleja con mucha claridad las tendencias de la clase burguesa y comerciante salida de la Revolución inglesa. De ahí que se haya podido afirmar que la novela es un género burgués que, antes de llegar a ser internacional y universal, comenzó por ser específicamente inglés.

³² M. de Riquer: "Cervantes". En: Jordi Llovet (ed.): *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra, 1995 (págs. 247-260), pág. 250.

Cervantes, que irrumpe en su propia narración, como veíamos, en el momento en que da con el manuscrito ficticio de Cide Hamete Benengeli. Personajes, pues, literarios, como sacados de las distintas novelas de la época (en ese aspecto Ginés de Pasamonte, a pesar de ser real, podría pasar perfectamente por un personaje de la picaresca); y personajes trasplantados de la vida misma, de la España de su tiempo; personajes realistas que juegan a ser personajes literarios para colocarse en la órbita de don Quijote, como por ejemplo Sansón Carrasco, disfrazado sucesivamente de caballero “del Bosque”, “de los Espejos” o “de la Blanca Luna”; personajes que pasan de la vida a la ficción —como Avellaneda—, de lectores de la primera parte a personajes de ficción, en la segunda, en un sinfín de mutaciones que contribuyen decisivamente a imprimir una sólida consistencia a la novela; personajes, además, caracterizados por su propio lenguaje y su propio idiolecto que los individualiza en sus respectivos estatus de venteros, mozas del partido, arrieros, curas, barberos, bachilleres, canónicos, duques, pastores, etcétera.

Ahora bien, si novedosa resultaba la puesta en práctica de esta fusión heterogénea de personajes salidos del enorme caudal de tradición literaria anterior, con el caudal no menos inmenso de tipos y caracteres tomados directamente de la España real de su tiempo, esa misma que tan bien conocía Cervantes a raíz de sus duros peregrinajes por la Mancha y Andalucía, lo fundamental, lógicamente, era la presencia del *tándem* don Quijote–Sancho —el primero de una larguísima tradición literaria posterior— concebido de una forma peculiarísima, ya que, con ambos protagonistas, Cervantes, como establece Ángel del Río³³, altera radicalmente el carácter del personaje novelesco y crea algo esencialmente distinto de sus antecesores, por ejemplo, los de *La Celestina*, *El Lazarillo*, y, en otra dirección, los pastores enamorados de la poesía bucólica. La esencia del nuevo personaje —don Quijote, y, en un plano más simple, Sancho—, según el citado crítico, consiste en que está visto *como ser vivo* actuando en un mundo real, cosa que sólo en parte, y dentro de toda clase de convenciones, ocurriría en obras anteriores. Unido a ello va algo mucho más importante: que el personaje aparece movido por una *voluntad de ser* y entregado a un *destino no previsto*, ley de la existencia humana. Lo cual, lógicamente, se traduce en una

³³ Á. del Río: *Historia de la literatura española [...]*, op. cit., pág. 484.

evolución perfectamente discernible y en un progresivo hacerse del personaje ante nuestra mirada. Personajes, pues, concretísimos, concebidos como entes esencialmente libres —los primeros, posiblemente, de la literatura universal—, alejados de toda rígida inmovilidad, y viviendo dramáticamente, como cualquier ser humano de carne y hueso, la angustiosa exigencia del instante. Y si bien semejante tratamiento ya resultaba un auténtico *tour de force* en un ser tan contradictorio como don Quijote, aún más difícil resultaba aplicárselo a un personaje rústico y estereotipado como Sancho, con unos rasgos perfectamente definidos de antemano por toda la tradición folclórica salida del teatro anterior a Lope de Vega y con una función concretísima como era la de provocar la risa del espectador. La grandeza de Cervantes en este aspecto estriba en su capacidad para aceptar el modelo y al mismo tiempo transformarlo, como haría Shakespeare con los bufones del teatro inglés anterior a él. Sancho, por más que en un principio conserve todos los rasgos prototípicos del memo que hace reír, a medida que avanza el libro adquiere una enorme complejidad humana, mostrándose unas veces simple y otras agudo e inventivo; en algunas ocasiones, las más, materialista y apegado a la tierra, y en otras soñador y hasta ingenioso. Impregnado desde muy pronto del espíritu de su amo, incluso se mostrará bondadoso y blando de corazón, además de buen esposo y sensato, aspecto este último que se refleja en su innata facultad para citar refranes que son todo un muestrario de la sabiduría popular, por más que a veces lleguen a provocar la desesperación de don Quijote.

11. LA FUNCIÓN DEL DIÁLOGO

Donde mejor apreciamos, desde luego, las cualidades vitales y la autonomía de don Quijote y Sancho es en el uso libérrimo de la palabra. Nadie como Cervantes había dejado hasta ese momento que sus personajes hiciesen uso de ese don con tal libertad. Hasta el *Quijote*, como nos recuerda Canavaggio³⁴, fuesen paladines, pastores o pícaros, los héroes de los relatos de ficción tenían cierto derecho a la palabra; pero carecían verdaderamente de la libertad

³⁴ J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 81.

de usarla. Cervantes, sin sustituirlos, deja que nos muestren, por la manera en que la usan, cómo reaccionan ante el acontecimiento, lo cual es todo un privilegio, y, prácticamente, toda una revolución en la novelística. El diálogo, para Alborg³⁵, es el gran hallazgo de Cervantes, y el *Quijote* la primera novela del mundo en que adquiere su máxima expresión y todo su valor humano y dialéctico. Por primera vez un escritor atisbaba las enormes posibilidades que aportaba esta técnica a la novela, ya no sólo como soporte de una serie de perspectivas complementarias, sino también como medio de individualización del personaje. A cualquiera que se introduzca en las páginas del *Quijote* le es dado advertir cómo se articula progresivamente la dialéctica de la novela en función del diálogo perenne entre el *loco* y el *sensato*. A menudo se ha dicho que la presencia de Sancho en la novela tiene como única función la *otredad*, es decir, el mero hecho de que don Quijote tenga alguien frente a sí con quien hablar. Craso error, desde luego, el de negar la trascendencia de tan peculiar interlocutor, porque Sancho, además de interlocutor, es complemento y parte esencial con miras a establecer el juego de perspectivas, tan esencial en la dinámica narrativa. El diálogo entre los dos protagonistas, aun sin aspirar en ningún momento a brindar soluciones y certezas definitivas, torna transparentes las almas y da cumplida cuenta de la humanidad de ambos. Será, sin embargo, en la segunda parte del libro donde Cervantes, en plena posesión ya de los mecanismos de su obra, imprima al diálogo su máximo desarrollo y trascendencia al punto de convertirlo en elemento básico. De ahí la apreciación de Américo Castro cuando escribe que “la tercera salida no está narrada, sino entretejida en las mallas del diálogo”³⁶. Todo el proceso evolutivo y espiritual de ambos personajes está en función de sus continuas pláticas. Don Quijote y Sancho, como afirma Harold Bloom³⁷, son, el uno para el otro, un interlocutor ideal; cambian al escucharse mutuamente; circunstancia básica ésta ya que, como sigue diciendo el crítico norteamericano, en tanto que en Shakespeare el cambio se origina cuando los personajes se oyen a sí mismos casualmente y meditan sobre lo que se desprende de lo que han oído, en el *Quijote* el proceso se

³⁵ J. L. Alborg, op. cit., pág. 148.

³⁶ Américo Castro: “Los prólogos al *Quijote*”; cita tomada de J. L. Alborg, op. cit., pág. 146.

³⁷ H. Bloom, op. cit., pág. 146.

produce gracias al diálogo. Semejante dinámica nos la describe perfectamente Angus Fletcher, en los *Colores de la mente*:

“Mientras hablan, y a menudo discuten enérgicamente, amplían el ámbito común de su pensamiento. Todo lo que piensa cada uno de ellos es sometido a examen o crítica. Mediante un desacuerdo casi siempre cortés, más cortés cuanto más agudo es el conflicto, gradualmente establecen una zona donde dan rienda suelta a sus pensamientos, y de cuya libertad se aprovecha el lector para reflexionar sobre ellos”³⁸.

El diálogo, como tantas veces se ha repetido, no sólo no será estéril, sino que, antes bien, su fecundidad se traducirá en un mutuo contagio, al punto que, en tanto que asistimos a un progresivo debilitamiento de la fe de don Quijote, cada vez se torna más perceptible la ascensión espiritual de Sancho, que, de simple rústico y plebeyo, acaba participando de la locura y del espíritu, de la nobleza y de las ilusiones aventureras de su señor.

12. LA INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD: EL PERSPECTIVISMO

Indudablemente, todo este complejo entramado de planos narrativos, puntos de vista y opiniones encontradas obedecían a un designio previo del autor. Frente a la concepción medieval, en la que la separación entre el hombre y el mundo era prácticamente inexistente, y el ser humano era como una tabla rasa en la que quedaba impresa la realidad sin más, el Humanismo renacentista había comenzado, como apuntan F. Rincón y J. Sánchez-Enciso³⁹, a conceder importancia al hombre como modelador de la realidad. Las cosas no se imprimen en nosotros, sino que las *interpretamos* según el juicio de cada cual; interpretación que debe hacerse a través de la mente porque el testimonio de los sentidos es falaz. Cada observador poseerá, por tanto, un ángulo de percepción en función del cual variarán las representaciones y los juicios. De ahí el tema

³⁸ H. Bloom, op. cit., pág. 143.

³⁹ Francisco Rincón y Juan Sánchez-Enciso: *Historias para tu literatura (Siglos de Oro y XIX)*. Barcelona: Teide, 1988, pág. 22.

—ya barroco— del *engaño a los ojos*, el error, como falsa interpretación de la realidad física y moral. El *Quijote*, como comenta Angel del Río⁴⁰, fue escrito en los albores de una época en la que empezaba a difuminarse la línea divisoria entre realidad e ilusión, y Cervantes se sitúa justo en el punto medio entre las dos posiciones fundamentales del pensamiento del siglo XVII: la racionalista y la barroca. Ve que la verdad del racionalismo moderno, supuestamente válida para todos los tiempos y lugares, es insuficiente para dar explicación y sentido a la vida; tampoco puede aceptar del todo la doctrina de la ascética barroca, según la cual el mundo es un sueño, ficción, tránsito sólo para alcanzar la única realidad que es la vida eterna. En esta angustiosa incertidumbre,

“Cervantes intuye que el destino del hombre, loco o no loco, en un mundo incierto por naturaleza, no es tanto moverse entre sombras o puras apariencias, como entre una multiplicidad de realidades, perceptibles unas, soñadas otras, que al ser interpretadas de acuerdo con anhelos vitales —ilusiones, deseos, apetitos, ideas— producen efectos inesperados. No tanto perspectivismo como super-perspectivismo. Mi perspectiva es verdadera en cuanto mía, pero vivir consiste en el conflicto que se produce entre mi punto de vista y el de los demás, sin que sea siempre posible decir quién es el loco y quién es el cuerdo. Por eso la historia del hidalgo manchego está concebida desde el centro del problema básico para el hombre del postrenacimiento: ¿qué es la verdad?”

Semejante relativismo ontológico, producto de la duda sistemática frente a las cándidas certezas de un racionalismo en entredicho, halla su contrapunto en las opiniones lastradas imperantes dentro del marco social, aferrado a sus prejuicios. El vulgo, ajeno por lo general a la puesta en cuestión de los sacrosantos valores ancestrales, impone su norma, lo que se traduce en una opinión imperante, tiránica y exclusivista en asuntos tales como la distinción entre el católico y el hereje, o en el tan traído y llevado asunto de la honra. Frente a esta opinión, monstruosa y avasalladora, Cervantes, como escribe Américo Castro⁴¹,

⁴⁰ Á. del Río: “El equívoco del *Quijote*”. En: *Hispanic Review* 27 (1959), pág. 216.

⁴¹ A. Castro: “El pensamiento de Cervantes”. En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (620-630), pág. 622.

“opuso una visión suya del mundo, fundada en *opiniones*, en las de los altos y los bajos, en las de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza. En lugar del *es* admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de *su mundo* fundada en *pareceres*, en circunstancias *de vida*, no de unívocas objetividades. En lugar de motivar la existencia de sus figuras desde fuera de ellas, de moldearlas al hilo de la *opinión* según acontecía en el teatro de Lope de Vega, y agradaba al vulgo, Cervantes las concibió como un hacerse desde dentro de ellas, y las estructuró como unidades de vida itinerante, que se trazaban su curso a medida que se lo iban buscando.”

Tal es la base de tan debatido problema del perspectivismo cervantino, planteado por el propio Américo Castro y por Ortega y Gasset, y analizado posteriormente por Spitzer en su importante ensayo “Linguistic perspectivism in the *Don Quijote*”⁴². No hay dos lectores, en opinión de Harold Bloom⁴³, que den la impresión de haber leído el mismo *Quijote*. Cervantes, gracias al multiperspectivismo que establece en su novela, observa el mundo por él creado, como explica Edward C. Riley⁴⁴, desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas. Mediante una especie de proceso de refracción, añade a la novela —o crea la ilusión de añadirle— una dimensión más. Anuncia esa técnica de los novelistas modernos mediante la cual la acción se contempla a través de los ojos de uno o más de los personajes en ella implicados, si bien Cervantes no se identifica con sus propios caracteres en el sentido acostumbrado. Lo que desde un punto de vista es ficción, es, desde otro, *hecho histórico* o *vida*. Lo que en un principio parece la narración de un simple cuento o historia chusca e intrascendente, bien pronto adquiere una clara complejidad narrativa en la que el narrador que, por un momento, parecía pretender quedar al margen de la ficción actuando como simple cronista, a partir del momento de la introducción del manuscrito de Cide Hamete, altera su posición, pasa de cronista a editor permitiéndose, cual si

⁴² Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton U. P., 1948, págs. 41-85.

⁴³ H. Bloom, op. cit., pág. 140.

⁴⁴ Edward C. Riley: “Literatura y vida en el *Quijote*”. En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (págs. 662-673), pág. 670.

fuera un lector más, enjuiciar y criticar su propia historia, presentada como obra original del cronista árabe y traducida por el morisco aljamiado. De ese modo, casi sin darse cuenta, el lector queda preso en una densa maraña que le impide discernir dónde acaba la ficción y dónde empieza la realidad; maraña que aún se tornará más tupida a medida que nuevos narradores, refiriendo sus respectivas historias, introduzcan nuevas perspectivas; o cuando, en la segunda parte, los lectores de la primera pasen a la ficción.

13. EL QUIJOTE COMO JUEGO DE ESPEJOS

¿Dónde la vida y dónde la literatura en medio de tan tupido entramado? ¿Quién asume la fiabilidad de los juicios emitidos tras ese modo sutil de borrar una a una las pistas? ¿Dónde acaba la verdad y dónde empieza el juego tras ese complejo artificio pirandeliiano *avant la lettre* en que los personajes ficticios de la primera parte adquieren rango autónomo en la segunda y son recibidos por doquier como héroes de leyenda bufa por otros personajes reales que pugnan a su vez por proseguir la locura del caballero al albur de su fantasía cruel? ¿Hasta dónde era posible seguir semejante encabalgamiento de planos y niveles narrativos? Porque Cervantes, como un experimentado prestidigitador, entusiasmado por su propio juego, no dudará incluso en introducir al falsario Avellaneda, como nos habría acabado metiendo en su retablo a nosotros, lectores del futuro, de haber tenido tiempo y ocasión. Ese disociarse armónico del autor, ese contagiarse e introducirse en la piel de tantos y tantos narradores y personajes, refiriendo cada uno su historia, hablando cada cual su propio lenguaje, emitiendo cada uno sus propios pareceres, mientras él, Cervantes, sobrevolaba, divertido, por encima de todos ellos, puntualizando aquí y allá, *deus ex machina* de todo un universo, era sin duda su gran aportación a la literatura y su gran invento. Nunca una novela había alcanzado una profundidad tal, una densidad tal, un grado de complejidad y verismo tales. Nunca una historia y unos personajes habían adquirido tal grado de trascendencia y verosimilitud por mor del manejo de una técnica tan refinada. Los personajes básicamente planos —empleando la terminología de E. M. Forster⁴⁵— a los

⁴⁵ Edward Morgan Forster: *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1985, pág. 73 (Edición original: *Aspects of the Novel*. Pelican Books, 1966).

que hasta entonces había estado acostumbrado el lector, asumían ahora tal pluridimensionalidad, que no es de extrañar que acabaran pareciendo tan de carne y hueso como el propio Cervantes.

No resulta, pues, descabellado aventurar que el *Quijote* es la *summa* novelística de su tiempo, un compendio maravilloso en el que toda la materia narrativa anterior es utilizada y fusionada con una intuición y un saber tales que, al tiempo que le infunde un nuevo sentido y una nueva dimensión, la potencia y le da una nueva proyección. Tal es y será el secreto de los grandes clásicos que, sin desdeñar lo antiguo, innovan y abren nuevos caminos, algunos tan trascendentes como esta novela. Porque el *Quijote* es el gran libro que es gracias, entre otras cosas, a la sabia herencia que Cervantes sabe recoger y transformar. Nada surge de la nada, ni siquiera los primeros textos escritos de la historia que son, sin duda, plasmaciones de una dimensión oral que se pierde en los albores del tiempo. El gran mérito de Cervantes fue probablemente eludir la fragmentación genérica, con sus consabidas limitaciones, en que se movía la novela de su época, para demostrar que este género estaba llamado a más altos fines, como se vería más tarde. Son muchos los cervantistas que han rastreado toda esa amplísima herencia con resultados sorprendentes: desde la novela artúrica y carolingia, hasta la caballeresca, la bizantina, la morisca, la pastoril o sentimental y la arcádica están aquí presentes⁴⁶. Síntesis, como afirma Canavaggio⁴⁷, de todas las formas de ficción que gozaran de las preferencias de los hombres del Renacimiento, del mismo modo que no hay convención narrativa que Cervantes no utilizara ni procedimiento estilístico del que no se sirviese. En efecto, íntimamente fundidos en el crisol de su novela, encontramos desde la forma altamente retórica —los discursos de don Quijote y concretamente el de la “Edad de Oro” (I/cap. XI)—, pasando por el estilo de la novela picaresca —la aventura de los galeotes y, sobre todo, con la figura de Ginés de Pasamonte (I/cap. XXII)—, hasta la incorrección de corte y tono populares, en el habla de Sancho o del pastor Pedro (I/cap. XII); el estilo de la novela pastoril —el episodio de Marcela y Grisóstomo (I/caps. XII, XIII, XIII)—, el de la novela morisca —la “novela del Cautivo” (I/caps. XXXIX, XL y XLI)—, el de la novela corta de ambiente italiano —“El Curioso impertinente” (I/caps.

⁴⁶ Ver C. Segre, op. cit., pág. 684.

⁴⁷ J. Canavaggio: “Cervantes”, op. cit., pág. 74.

XXXIII, XXXIII y XXXV)—, el estilo epistolar —desde la misiva amorosa grave y trascendente, como son la de Lusinda a Cardeño (I/cap. XXVII), o la de Camila a su esposo Anselmo (I/cap. XXXIII), a la amorosa paródica, como es la de don Quijote a Dulcinea (I/cap. XXV), sin olvidar las que se ve precisado a dictar Sancho Panza, magistrales por su naturalidad, su gracia y su estilo directo y familiar, o las que su mujer, Teresa Panza, escribe a su marido y a la duquesa (II/cap. LII)—; y, desde luego, la magia del diálogo, probablemente el mayor acierto estilístico de Cervantes: igualmente magistral en el período largo, cuando la conversación fluye pausada y cadenciosa, como cuando las réplicas breves se alternan y el diálogo se torna vivaz, enlazándose continuamente preguntas y respuestas. Si a todo ello unimos la maestría en la descripción estática de los detalles y la dinámica de los acontecimientos más turbulentos, así como el arte de caracterizar a sus personajes por medio, como decíamos, de un idiolecto concreto e individualizado, apreciaremos hasta qué punto Cervantes siguió al pie de la letra los dictados de ese fingido amigo que, en el prólogo, le aconseja que

“a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuera posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se vuelva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.”

Una novela, pues, que es una síntesis de vida y literatura, de vida vivida y vida soñada, como explica el cervantista inglés Edward C. Riley⁴⁸, basada en la armonización de contrarios, o, como escribe Angel de Río⁴⁹, “en un equilibrio prodigiosamente mantenido por el autor entre oposiciones radicales: ser-parecer; realidad-fantasia; locura-discreción; drama-comedia; lo sublime y lo grotesco,

⁴⁸ E. C. Riley: *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962; trad. esp., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1966, pág. 32.

⁴⁹ Á. del Río: “El equívoco del *Quijote*”, op. cit., pág. 202.

etcétera.”, todo perfectamente integrado en una unidad superior donde, bajo un entorno de realidad concreta y, nos atreveríamos a decir, doméstica, subsisten, no lo olvidemos, los prestigios y las virtudes de lo heroico y de la literatura galante —amores exaltados, fidelidades eternas, bellezas etéreas, dolores inconcebibles, sentimientos exacerbados, aventuras extraordinarias, desesperaciones atroces, duelos, disfraces, raptos, *quid pro quos*, reconocimientos, etcétera— que las desdichas del caballero tornan constante parodia. Todos los registros, desde el cómico al noble, se funden y se oponen en el *Quijote*, erigiéndose, gracias a la singular maestría de Cervantes, en una forma genérica cuya verosimilitud remite a la propia vida, donde lo trágico y lo cómico, el realismo y el idealismo son parte consustancial de la cotidianidad.

14. INTERPRETACIONES DEL *QUIJOTE*

Durante siglos el *Quijote* ha hecho correr auténticos ríos de tinta, sin contar el número infinito de influencias más o menos claras, más o menos veladas, en innumerables escritores y obras a lo largo de casi cuatrocientos años. De simple novela cómica y epopeya burlesca, el libro, a raíz de determinadas lecturas menos superficiales, empezó a ser considerado un auténtico vivero ideológico, susceptible de innumerables enfoques. Durante el siglo XVII, no obstante su éxito, sus continuas traducciones a los principales idiomas europeos y sus primeras influencias, el *Quijote* no pasó de ser estimado como una obra de puro entretenimiento, pensada simplemente para satirizar y hacer reír. A lo largo del siglo XVIII, surge ya una clara corriente cervantista de corte crítico y erudito que, reconociendo en el *Quijote* un *clásico*, se apresta a llevar a cabo las pertinentes glosas, aclaraciones, comentarios, notas e interpretaciones que tan rica obra ofrece. Por un lado, un sector crítico se consagra a la exégesis del texto, con el objetivo de esclarecer determinados pasajes oscuros, descifrar alusiones o descubrir posibles fuentes; al mismo tiempo, se inicia un tipo de investigación centrada en la vida del escritor y sus posibles repercusiones en una obra cuya transparencia permite desde muy pronto advertir todo tipo de interconexiones. Por otro lado, como pone de relieve Alborg⁵⁰, surge otra corriente que, dejando

⁵⁰ J. L. Alborg, op.cit., pág. 170.

a otros el cuidado de la letra y el documento, se aplica la explicación de índole filosófica, pretendiendo desentrañar el contenido ideológico de la novela, su intención final, el significado de sus protagonistas, el valor de sus símbolos y sus mil posibles implicaciones con los más variados temas de la cultura, corriente ésta llamada a un fructífero porvenir. Ciertamente que las andanzas de don Quijote, como precisa Canavaggio⁵¹, siguen haciendo reír; pero ese mundo poético forjado por él y que mantiene con el mundo real una relación problemática, se carga de un significado condicionado, por ejemplo, por la decadencia del poderío español: don Quijote pasa a ser considerado arquetipo de un país incapaz de resolver sus propias contradicciones.

Ahora bien, habría que esperar al siglo XIX para que surgieran las primeras grandes interpretaciones de la novela. Tal honor le cabe esencialmente a los románticos alemanes que, en palabras de Harold Bloom⁵², ven ya a don Quijote como un héroe, y no como un loco, negándose a leer el libro principalmente como una sátira y encontrando en él una actitud metafísica o visionaria en relación con el afán aventurero del hidalgo. Friedrich von Schlegel, concretamente, es el primero en descubrir la imagen de un Quijote romántico y de un Cervantes cuya originalidad y grandeza pueden equipararse plenamente a las de genios como Shakespeare o Goethe. La antinomia presente en la mayoría de los espíritus románticos entre el ideal inaccesible y la realidad mediocre halla su plasmación no sólo en el personaje central, don Quijote, sino también en la pareja antitética que éste conforma con Sancho. Don Quijote, a imagen y semejanza del héroe romántico, es un espíritu idealista que continuamente ve frustradas sus ilusiones a medida que se enfrenta con un mundo mediocre y mezquino que, si bien acaba venciénolo, no por ello torna menos admirable su empresa quimérica. Esta antinomia ideal-realidad, espíritu-materia, alma-cuerpo, sueño-vida, presente a lo largo de la novela, adquirirá aún mayor relevancia en Schelling; su interpretación del *Quijote* resultará decisiva al ver en su gesta la realización simbólica de la perenne lucha del espíritu humano, que aspira a lo infinito y que sin cesar se ve atada a lo finito. Posteriormente, Jean Paul resaltará el juego que trasciende la locura del protagonista, y Byron dirá que, de todas

⁵¹ J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 79.

⁵² H. Bloom, op. cit., pág. 114.

las historias, la de don Quijote es la más triste precisamente porque nos hace reír. Anthony Close⁵³ resume en tres tendencias fundamentales la aportación crítica de los románticos alemanes: 1) La idealización del protagonista y el rechazo del propósito satírico del libro. 2) El descubrimiento en el *Quijote* de un simbolismo de la relación entre el espíritu humano y la realidad, o de la historia española. 3) La interpretación de este simbolismo y del espíritu y el estilo de la obra en términos de una ideología, una estética y una sensibilidad modernas. Semejante tipo de aportaciones resultan, como es lógico suponer, trascendentales, ya que, gracias a ellas, se empieza a desarrollar una concepción nueva de la novela. Síntesis del drama y de la epopeya, la aventura quijotesca, como escribe Canavaggio⁵⁴, devendrá el símbolo del encuentro del Ser y del No-Ser; una odisea mítica donde se expresa la dualidad humana, y cuyo protagonista se perfila como el héroe de nuestro tiempo. Críticos de la talla de Bouterwek, Sismundi y Lochart se encargarían de transmitir tales interpretaciones al resto de Europa, y, naturalmente, a España, influyendo decisivamente en la escuela de Nicolás Díaz Benjumea, que ve en el *Quijote* una sutil alegoría del autor y la historia. Desde entonces, la crítica cervantista no cesará en su empeño de definir, esclarecer y valorar la genial creación de Cervantes, convertida ya en un auténtico mito, que actuará como punto de referencia sobre escritores y críticos de todas las nacionalidades.

Frente a la interpretación optimista propia, por lo general, de la tradición romántica salvo en el comentado caso de Lord Byron, surge, ya en plena época realista, la interpretación pesimista de Juan Valera, tal como aparece en su estudio sobre el *Quijote* de 1864, que, posteriormente, en nuestro siglo, hallará un amplio eco en Ramiro de Maetzu. Para Valera, “en ningún pueblo echó tan hondas raíces como en España el espíritu caballeresco de la Edad Media; en ningún pecho más que en el de Cervantes se infundió ese espíritu con más poderosa llama; y nadie se burló de él más despiadadamente”⁵⁵. Según este enfoque, el *Quijote* sería un libro negativo y destructor de las ideas heroicas vigentes durante siglos en Europa y con tan hondas raíces en el suelo hispáni-

⁵³ Anthony Close: *The Romantic Approach to Don Quixote, a Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism*. Cambridge University Press, 1978.

⁵⁴ J. Canavaggio: “Cervantes”, op. cit., pág. 80.

⁵⁵ Cita tomada de J. L. Alborg, op. cit., pág. 187.

co. Ahora bien, semejante opinión pronto se vería refutada por críticos de la talla de Menéndez Pidal, que, en su estudio *Cervantes y el ideal caballeresco*, después de pasar revista al grupo de autores que a lo largo del siglo XIX sostuvieron opiniones de la índole de Valera —concretamente Lord Byron, Eugenio Rosseuw-Saint-Hilaire o Léon Gautier—, presenta una lista infinitamente más amplia de nombres —filósofos, críticos y literatos, desde Hegel y Víctor Hugo, pasando por Wordsworth, Louis Viardot, Gibson Lochart o el mismo Schelling—, casi todos ellos pertenecientes, desde luego, a la tradición romántica, que vieron en el *Quijote* la encarnación del noble ideal, en modo alguno escarnecido, sino antes bien respetado en todo momento por Cervantes. Por primera vez, un libro como el *Quijote* dejaba plenamente de manifiesto la enorme riqueza que atesoraba, lo que permitía, en buena lógica, tan encontradas posiciones, fruto, a menudo, del propio temperamento del lector, que, sin darse cuenta, se veía reflejado en sus páginas.

La generación del 98 iba a convertir el *Quijote*, ya en el siglo XX —y coincidiendo con el tercer centenario, en 1905, de la aparición de su primera parte—, en una de sus piedras angulares. El auge del ensayo y la inquietud por lo propiamente hispánico iban a propiciar un amplio abanico de interpretaciones apasionantes, aunque la mayoría de índole filosófica y un tanto ajenas a la problemática específicamente literaria de la obra. Sobresale, cómo no, la *Vida de Don Quijote y Sancho*, todo un clásico de la bibliografía cervantina, que da Miguel de Unamuno a la imprenta en 1905. Unamuno, inspirándose aún en las concepciones románticas, ve en el libro de Cervantes la plasmación de una espiritualidad propia de la esencia histórica del pueblo español; su exaltación apasionada de los valores trascendentes y simbólicos del héroe llevan el mito del *quijotismo* a una altura impresionante. De similar tendencia, aunque sin el ímpetu iluminado de Unamuno, es, como comenta Alborg⁵⁶, el ensayo de Ramón y Cajal, aparecido también en 1905, *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*. Análogos puntos de vista mantendrán Ganivet, Azorín y Ortega y Gasset. Este último, en 1914, da a la luz su importante ensayo *Meditaciones del Quijote*, otro clásico de la bibliografía cervantina, que, junto con el *Cervantes* de Savj-López y el estudio de Menéndez Pidal sobre la elaboración de la novela,

⁵⁶ J. L. Alborg, op. cit., pág. 188.

van aportando, como nos recuerda Martín de Riquer⁵⁷, desde puntos de vista muy diversos, una nueva tonalidad al cervantismo. Ortega, concretamente, toma como punto de partida la novela de Cervantes para reivindicar la cultura y la razón vital, para así controlar la sensualidad anárquica propia de la cultura española, al tiempo que proclama un nuevo valor: la vida radicada en el yo de cada ser humano. Importantes en esa época son, asimismo, el ensayo de Bonilla y San Martín, *Don Quijote y el pensamiento español*, o la famosa *Guía del lector* dada a la imprenta por Salvador de Madariaga en 1926, estudio en el que ya se esbozan cuestiones relativas al problema específicamente literario de la creación o el de la composición de la novela.

Ahora bien, ninguno de los estudios anteriormente citados puede equiparse, por su trascendencia e innovación, al libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, publicado en 1925 y del que, casi cincuenta años más tarde, en 1972, aparecería una nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Por primera vez, un crítico se enfrentaba con la totalidad del *Quijote* como obra de arte y pensamiento; lo doctrinal, sin caer en la divagación y lo intuitivo, sino, antes bien, apoyando constantemente sus aseveraciones en el texto; y, lo realmente novedoso: el análisis de los problemas estrictamente estéticos que afectan a la génesis, la composición y la estructura de la novela. Urgía, después de tanto fárrago interpretativo, remontarse a la obra en sí. Castro considera, en palabras de Andrés Amorós⁵⁸, que el tema central del libro es la preocupación renacentista por las relaciones entre la literatura y la historia (la realidad), y que, para solucionarlo, Cervantes presenta esta realidad desde puntos de vista encontrados, de modo que acaba convirtiéndose en una *realidad oscilante*, relativa, que depende del yo que la interprete (don Quijote o los demás); es el famoso perspectivismo al que hemos venido aludiendo, como signo básico del realismo cervantino y de su modernidad.

“Vivir para Cervantes —escribe el propio Américo Castro, en un nuevo ensayo suyo posterior, *Hacia Cervantes*— no es un saber ni un discernir esto de aquello, ni buscar fondos de verdad tras las fugaces

⁵⁷ M. de Riquer: *Nueva aproximación al “Quijote”*, op. cit., pág. 175.

⁵⁸ Andrés Amorós: “Introducción”. En: M. de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Ediciones SM, 1999, pág. 25.

e inseguras apariencias de cuanto nos rodea —puro *engaño a los ojos*, según una frase cervantina usada con otro motivo—. Ni consiste el vivir en el esfuerzo para librar un mundo nuevo o mejor, merced al hallazgo de principios firmes fundados en experiencia natural o moral. A Cervantes y a sus personajes no les inquieta que el mundo de los hombres progrese o retrograde; ni pretende tampoco el autor llevarnos a explorar, como Shakespeare, los abismos tenebrosos de unas conciencias azotadas por un destino más buscado que sobrenido. Cervantes nos hace ver simplemente cómo el fluir de la existencia emana de la fascinante conjugación de las ilusiones, de las creencias y de las esperanzas con la marcha del propio vivir y con el hecho de objetivar esa interacción exterior-interior en actos humanos. Contemplamos las personas hacia dentro de ellas mismas lo mismo que hacia fuera, en una doble perspectiva creada por una introspección y *extrospección* simultáneas. Don Quijote lleva dentro de sí, en forma bien transparente, a Alonso Quijano y se proyecta al mismo tiempo en el Caballero de la Triste Figura. El autor-poeta logra, merced a tan nueva concepción, crear personajes de múltiples dimensiones, cada uno de los cuales se relaciona con los restantes en formas y combinaciones variadísimas⁵⁹.

Obras como la de Américo Castro, o el interesante libro de Helmut Hatzfeld, aparecido en alemán, en 1927, *El 'Quijote' como obra de arte y del lenguaje*, en el que aplicaba sus teorías sobre la estilística a la obra de Cervantes, indicaban el camino a seguir a la crítica posterior. Sin olvidar, desde luego, las grandes cuestiones ideológicas inherentes al texto, tan rico como para ofrecer una amplísima gama de respuestas a todas las generaciones, apremiaba desentrañar los secretos de la composición y elaboración de la novela, así con toda la problemática inherente a la estructura del libro y a la variadísima gama de procedimientos estilísticos de los que se sirviera Cervantes. De ahí el interés de las aportaciones de Spitzer, especialmente en su citado estudio *Linguistic Perspectivism in the 'Don Quijote'* (1948), ahondando en el tema del multi-

⁵⁹ A. Castro: *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967, págs. 247 sig.

perspectivismo de la genial creación cervantina; de Casaldueiro —*Sentido y forma del 'Quijote'* (1957)—; o de Parker —*Fielding and the structure of 'Don Quijote'* (1956)—; o la no menos novedosa de Russel —*'Don Quixote' as a Funny Book* (1969)—, tratando de recuperar el sentido histórico del texto y considerándolo, de nuevo, como obra esencialmente cómica; sin olvidarnos del apasionante libro de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad* (1960), que celebra el progresivo cambio de la crítica cervantina en pro de la esencia de la obra:

“Al *Quijote* —escribe Rosales⁶⁰— le faltan comentarios interpretativos y le sobran devociones gramaticales, distingos que no distinguen nada, desenterramientos de huesos y fechas, literatura comparada, esotéricos estudios sobre Cervantes cosmógrafo, Cervantes y el derecho de gentes, Cervantes erasmista, Cervantes reaccionario o revolucionario, y otros pasatiempos y profesorerías. Hoy va cambiando la crítica cervantina, que se atiende, generalmente, a interpretar la obra”.

A la altura en que nos hallamos, resulta de todo punto imposible hacer un balance de las infinitas disertaciones sobre el *Quijote*, sobre el héroe como sobre el método narrativo cervantino, sobre la imagen del hombre y de la vida que nos ofrece Cervantes. Son tal la cantidad y variedad de juicios filosóficos y riquezas morales que las diferentes generaciones han vertido sobre la novela, que ningún examen podría abarcarlos. Ninguna obra maestra de la literatura mundial, ni siquiera *Hamlet*, ha alcanzado tan dilatado ámbito de conocimiento, ni se ha erigido en fuente de placer y de admiración tan copiosa y duradera para el lector de cualquier nacionalidad. Ninguna época, desde que vio la luz, la ha ignorado. Nacida en una coyuntura crucial de la historia europea, su grandeza radica esencialmente en su capacidad asimilatoria del cúmulo de corrientes ideológicas que confluyen en ese momento histórico del tránsito del Renacimiento al Barroco, de la claridad luminosa renacentista, al mundo especular donde todo se torna apariencia, duda y confusión del Barroco; así en su don casi milagroso de reflejar los grandes interrogantes de la condición humana en el preciso instante en que se producía el tránsito histórico del yo

⁶⁰ Luis Rosales: *Cervantes y la libertad*. Madrid: Gráficas Valera, 1960, pág. 67.

trascendente al yo inmanente; el yo medieval amodorrado en su universo estable, al yo moderno en que, la toma de conciencia de la precariedad de su propia inmanencia y la progresiva pérdida de los asideros trascendentes, le hace enfrentarse al dilema del ser y no ser, en un mundo en que, como establece Ángel del Río⁶¹, el hombre no puede o no sabe distinguir entre la verdad y la imagen de la verdad que él mismo se forja, movido por sus instintos, sentimientos, pasiones, ilusiones y apatencias.

El gran mérito del *Quijote*, como el de gran parte de la obra de Shakespeare, es el de haber planteado crudamente la nueva condición del hombre del Post-Renacimiento; las terribles contradicciones de su existencia de ser para la muerte; las interrogaciones sin fin que continuamente se le plantea, desde qué es el bien y qué es el mal, hasta qué es la verdad, pasando por el problema del conocimiento y de la apariencia. Es tal el caudal de cuestiones planteadas y el modo de enfocarlas, que a nadie puede extrañar tan vasta gama de interpretaciones. Ya el propio Ángel del Río, en su importante ensayo “El equívoco del *Quijote*”, de 1959, trataba de resumir los términos básicos que podría entrañar el sentido de esta novela, tan problemática y equívoca en muchos aspectos:

“¿Es la historia de este grotesco y sublime loco una afirmación de fe, una exaltación del idealismo; o es una irrisión escéptica de todo anhelo ideal? ¿Se trata de la máxima expresión del impulso activista de España o es más bien una crítica desengañada que alumbraba la decadencia de ese impulso? ¿Salva Cervantes las ilusiones de su juventud heroica en el dominio de la fantasía creadora o se ríe, con risa que a veces puede llegar a lo cruel, de esas ilusiones? ¿Destruye el *Quijote* el espíritu caballeresco o lo eleva a sus últimas consecuencias? ¿Es el gran libro que mató a un gran pueblo, como dijera por primera vez Byron, o la creación épica que fija en el mundo del arte el gesto atrevido e ilusorio de ese pueblo? Y en otro sentido, ¿es Cervantes un racionalista o es un católico, un reaccionario, verbo de la Contrarreforma? Y su arte, ¿es cifra y compendio del arte renacentista o es acabada expresión del espíritu barroco?”⁶²

⁶¹ Á. del Río: *Historia de la literatura española*, op. cit., pág. 489.

⁶² Á. del Río: “El equívoco del *Quijote*”, op. cit., pág. 201.

Si todo esto ha sido apreciado por la crítica de todos los tiempos es porque, de algún modo, todo está presente en el libro, como todo, ciertamente, está en la vida. El *Quijote* es una *summa* porque, como tal, engloba todo un universo sin distinguos, el propio de la condición humana. Si la obra pudiera parecer equívoca es porque se limita pura y llanamente a reflejar el equívoco de la vida misma y de un mundo que no se caracteriza precisamente por sus certezas. Queda, eso sí, el asunto de su posible negatividad. La opinión defendida por Byron y, posteriormente, por Valera y Maetzu, sobre lo que el *Quijote* entraña de ensañamiento del ideal heroico y su posible nefasta influencia en la decadencia hispánica al ridiculizar un modelo de conducta y suscitar la duda en la mente de los españoles de la época, es harto discutible. Atribuir semejante intención resentida a Cervantes supone efectuar una lectura sesgada del libro. La decadencia, con y sin Cervantes, estaba ahí presente y sus causas aparecen hoy día lo suficientemente probadas como para no seguir defendiendo tales presupuestos. Por lo demás —y tal es la grandeza de Cervantes— lo que el libro denuncia y advierte es el problemático futuro del utópico ideal frente a la ola de materialismo que empieza a invadir Europa por aquel entonces. Si el hidalgo manchego fracasa continuamente en el mundo de la realidad es porque la índole de su estatura moral y espiritual hace de él un inadaptado; sin embargo, y eso es lo esencial, su aparente fracaso en el plano de la realidad no puede ocultarnos su triunfo en la dimensión espiritual, su ejemplo, en palabras de Ángel del Río⁶³, de nobleza humana, encarnación de la aventura espiritual del hombre en busca de un absoluto ideal y ético.

La lección, pues, de negativa devendría positiva, y más aún cuando vemos, como pone de relieve Alborg⁶⁴, que, frente a los que puedan seguir pensando y defendiendo que los equívocos e incertidumbres que siembran el *Quijote* puedan entrañar toda una lección de pesimista inhibición, la obra proclama, por encima de todo, la necesidad de vivir, de actuar, de mantener la creencia y la dignidad incluso en medio de la más cruda adversidad. Para entonces, además, siempre nos queda la risa —“el gran paliativo de la angustia”—, no la risa sardónica y cáustica de Quevedo, sino esta otra, humana y comprensiva, de

⁶³ Á. del Río: *Historia de la literatura española*, op. cit., pág. 491.

⁶⁴ J. L. Alborg, op. cit., pág. 177.

Cervantes. Gracias a ella, como escribe Ángel del Río⁶⁵, “realiza el milagro de salvar todos los valores de que se está riendo, entre ellos el más alto de todos, la dignidad del hombre, y de convertir en paradigma de esa dignidad al pobre loco manchego, el héroe grotesco”.

Es perfectamente explicable, por tanto, que el *Quijote* haya acabado por convertirse, como recuerda Alborg⁶⁶, en un insondable receptáculo de ideas, de representaciones, de formas de vida y de arte de la más asombrosa variedad. Esta riqueza y “el carácter contradictorio de la realidad que la obra refleja”, explican sus múltiples virtualidades, los infinitos caminos interpretativos; interpretaciones que sin duda continuarán a lo largo de las generaciones, que seguirán viendo en este libro aspectos novedosos e ilustrativos de nuevas formas de vida. “¿Podrá definirse alguna vez lo *peculiarmente cervantino*?”, se pregunta Harold Bloom⁶⁷, citando a continuación el intento de definición de tal concepto por parte de Erich Auerbach, el cual, aun creyendo que es imposible aprehenderlo con simples palabras, escribe:

“No es una filosofía, no es una tendencia, ni siquiera una preocupación por la inseguridad de la existencia humana o por la fuerza del destino, como en Montaigne o en Shakespeare. Es una actitud ante el mundo, y también ante los temas de su propio arte, actitud en la que se destacan por encima de todo dos cualidades: la valentía y la ecuanimidad. Al lado del goce que le produce el juego multiforme de lo sensible, hay en Cervantes, siempre, un no sé qué de áspero y orgulloso, muy meridional. Este algo impide a nuestro poeta tomar demasiado en serio el juego” (trad. de I. Villanueva y E. Imaz)⁶⁸.

Bloom, con todo, se resiste a creer que tales palabras den cuenta plenamente de la esencia de ese *Quijote* que él se empecina en leer, deleitándose en su polivalencia y en la sabiduría de sus dos protagonistas, “los dos personajes

⁶⁵ Á. del Río: “El equívoco del *Quijote*”, op. cit., pág. 216.

⁶⁶ J. L. Alborg, op. cit., pág. 178.

⁶⁷ H. Bloom, op. cit., pág. 156.

⁶⁸ *Ibidem*.

literarios más grandes del canon occidental, si exceptuamos el triple puñado de personajes shakesperianos que están a su altura”⁶⁹.

15. EL QUIJOTE COMO MODELO

Desde que, a principios del siglo XVIII, Fielding y, posteriormente, Smollet y Sterne, tomaran el *Quijote* como punto de referencia de su quehacer novelístico, la influencia de la obra de Cervantes no ha hecho más que acrecentarse, fecundando la inspiración de escritores de todas las nacionalidades que constantemente han reconocido su deuda con el escritor español. Hoy día no se concibe, por ejemplo, el nacimiento de la novela inglesa moderna a lo largo del siglo XVIII sin la influencia de Cervantes. Las dos obras más importantes de Fielding —*Joseph Andrews* (1742) y *Tom Jones* (1749)— son ampliamente deudoras del *Quijote* no sólo en cuanto a las técnicas narrativas utilizadas, sino también en lo que se refiere al espíritu que las impregna, lleno de tolerancia y comprensión, de humor y de contraste entre idealismo y materialismo. Y si ya el propio Fielding reconocía abiertamente la impronta cervantina, lo mismo ocurrirá con Sterne, que, en su *Tristram Shandy* (1760-1767) no se cansa de prodigar alabanzas a Cervantes, imitándolo no sólo en la construcción paródica de su libro y en el empleo de fuentes ficticias, sino también en la continua ironía y el humorismo de los que hace gala su libro. Pero no quedaría ahí ni mucho menos tal influencia de Cervantes sobre la novela en lengua inglesa; a lo largo del siglo XIX, novelistas de la talla de Dickens, Melville o el propio Mark Twain —norteamericanos los dos últimos—, se inspirarían, en mayor o menor grado, en el *Quijote* a la hora de gestar sus ficciones. *Los papeles póstumos del club Pickwick* (1836-1837) de Dickens, por ejemplo, es un claro caso de influencia directa: idéntico conflicto entre la vida y la imaginación romántica del protagonista; idéntica ironía tragicómica; idéntica utilización del tándem Mr. Pickwick-Sam Weller, que da lugar igualmente a continuos diálogos llenos de humor y patetismo. ¿Y cómo no ver en la quimera quesin cesar guía al capitán Ahab

⁶⁹ H. Bloom, op. cit., pág. 157.

en *Moby Dick* (1850) el mismo sueño utópico que continuamente mueve a don Quijote? ¿O en la situación esencialmente cómica de *Un yanqui en la Corte del Rey Arturo* una repetición del entorno anacrónico en el que se mueve don Quijote?

En Francia, a diferencia de Inglaterra, *Don Quijote*, si bien gozó igualmente de una notable popularidad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, justo es reconocer que no fue de igual modo comprendido: nadie, como sostiene Philippe Van Tieghem⁷⁰, fue capaz de ver el contraste patético que ofrecía entre el espíritu poético y el espíritu de la prosa, ni su sentido metafísico implícito en todo lo concerniente al ser y al parecer, la fe y la razón, lo real y lo imaginario. Los lectores de entonces sólo retuvieron de la novela la serie de aventuras bufonescas ante las que tan contradictoriamente reaccionaban dos individuos tan grotescos el uno como el otro. Habría, por tanto, que esperar al siglo XIX para que los diversos significados del libro fueran apreciados y valorados, algo que se logró gracias, sobre todo, al renovado espíritu con que la obra fue considerada por escritores familiarizados ya con la literatura inglesa y alemana, donde el valor simbólico primaba sobre todo lo demás. Los primeros en abrir brecha fueron Bernardin de Saint-Pierre y Chateaubriand, pero donde mejor se aprecia la influencia cervantina es en Stendhal y, posteriormente, en Flaubert. El entusiasmo del primero por el *Quijote* queda reflejado ya en esa magnífica autobiografía que es la *Vida de Henry Brulard*, donde Stendhal nos refiere su primera lectura del libro, con sólo siete años, recién fallecida su madre y en plena época de duelo, hasta el punto que su padre le recriminaba cuando le oía reír mientras leía determinados pasajes de la novela. Sus dos grandes personajes de ficción, Julián Sorel, en *Rojo y Negro* (1830), y, más aún, Fabricio del Dongo, en *La Cartuja de Parma* (1839), portarán claros destellos quijotescos, el primero oponiendo su particular código idealista del honor a la vulgaridad de su mundo; el segundo introduciendo su peculiar punto de vista, ingenuo y noble, en el episodio bélico de Waterloo. El momento álgido de la influencia del *Quijote* en la literatura francesa lo hallamos, no obstante, en Flaubert, cuya admiración apasionada por la novela de Cervantes data, como en el caso de Stendhal, de su primera juventud. Desde entonces, todas sus obras presentarán de algún

⁷⁰ Philippe Van Tieghem: *Les influences étrangères sur la littérature française*. Paris: PUF, 1967, pág. 58.

modo el omnipresente conflicto entre la imaginación y la realidad, conflicto que para él se erigió en drama esencial de la vida, que llegó incluso a obsesionarlo y que jamás fue capaz de resolver en el plano del arte. La influencia se hará particularmente perceptible en *Madame Bovary* (1857) y en *Bouvard y Pécuchet* (1881), obra póstuma que quedaría inacabada. Emma Bovary, concretamente, será una mujer que perseguirá incansablemente una quimera, forjada tras la lectura indiscriminada de todo tipo de novelas sentimentales, que terminará haciendo de ella una inadaptada dentro del mediocre entorno en que vive. Su desengaño y su muerte tras un par de lamentables aventuras extraconyugales en las que en vano busca la realización de su utópico ideal, la convierten en una figura plenamente quijotesca —Ortega la calificaría de “don Quijote con faldas”— y el *bovarismo* a menudo ha sido considerado como una variante o versión femenina del quijotismo. La influencia del *tándem* don Quijote/Sancho alienta, por otra parte, el último proyecto novelístico de Flaubert con esas dos curiosas figuras —Bouvard y Pécuchet— que optan por retirarse al campo para consagrarse allí al saber con mayúsculas, descubriendo las inanidades, presunciones y contradicciones de cada una de las ciencias y técnicas a medida que las recorren. El registro estrictamente cómico del *Quijote* se haría patente, de un modo todavía más acentuado que en Cervantes, en ese entrañable libro que es *Tartarín de Tarascón* (1872) de Alphonse Daudet, donde la caricatura adquiere visos de entrañable, recuperando el autor las virtudes primitivas del maestro español.

Importante sería asimismo la influencia del *Quijote* en Goethe, sobre todo en *Wilhelm Meister* (1796) y en *Las afinidades electivas* (1809), y todavía más perceptible en la novela rusa de finales del siglo XIX, concretamente en Nicolái Gogol —*Almas muertas* (1842)—, en Turguéniev, en León Tolstói —particularmente en el conde Pierre de su novela *La guerra y la paz* (1865)— y, en especial, en el gran maestro de la novela rusa, Fiódor Dostoievski, cuya visión amarga de la existencia halla un punto constante de referencia en la novela de Cervantes, en la que —en la línea de Byron y Valera— vio “la última y más sublime palabra del pensamiento humano, la ironía más amarga que el hombre puede expresar”. Toda su obra aparece impregnada de este espíritu cervantino, desde *Crimen y Castigo* (1866) hasta *Los hermanos Karamazov* (1880), aunque donde más evidente se torna esa influencia es, sin duda, en *El idiota* (1870), cuyo protagonista, el príncipe Mishkin, es, como don Quijote,

un héroe sublime y bondadoso, un ser con un elevadísimo grado de idealismo, y, como tal, víctima de la incompreensión del medio en que se mueve.

En España, si bien la influencia del *Quijote* aparece, esporádicamente, ya desde la misma época de su publicación, como ocurre con *El caballero puntual*, de Alonso de Salas Barbadillo, habría que aguardar hasta que, ya en el siglo XIX, tras el larguísimo e inexplicable desierto por el que atravesó la novela española, resurgiera ésta con un ímpetu renovado en la época realista. Y si, para entonces, la huella de Cervantes apunta tímidamente en diversas novelas de Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera o Clarín, justo es reconocer que el auténtico heredero de la tradición cervantina es Benito Pérez Galdós, fiel continuador de la gran narrativa de Cervantes y gran deudor suyo en tantos y tantos aspectos, por más que su espíritu agrio, irónico y socarrón contraste con la gran ecuanimidad del autor del *Quijote*. Pocas novelas del maestro canario están exentas de influjo cervantino, desde *El amigo manso* (1882) a *Nazarín* (1895), pasando por *Ángel Guerra* (1891), *Misericordia* (1897) o *Halma* (1895). Pero en ninguna se aprecia mejor su estela que en esa gran novela, revolucionaria en tantos aspectos, que es *La desheredada* (1881), auténtico homenaje al *Quijote* de Cervantes y a *Madame Bovary* de Flaubert. También se detecta la huella cervantina en la que probablemente sea la novela española más importante de la historia después del *Quijote*, o sea *Fortunata y Jacinta*, con ese binomio opuesto, aunque complementario, de protagonistas femeninas, en torno a las cuales oscila la acción.

Sería tarea inacabable rastrear la huella de Cervantes a lo largo de la literatura mundial del siglo XX; puesto que, si ya en España, su influencia es de por sí amplísima —desde Unamuno y Francisco Ayala hasta Luis Landero y Mateo Díez, en la actualidad, pasando por Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Torrente Ballester, etcétera—, algo parecido ocurre en el resto de las literaturas occidentales, siendo muy pocos los autores en cuya obra no se detecte en mayor o menor medida su influjo, desde los grandes nombres —Proust, Joyce, Faulkner, Borges—, hasta otros grandes autores que conforman el gran panteón de las letras —Thomas Mann, Virginia Woolf, Nabokov, Kundera, Gide, Greene, Chesterton—, o los principales representantes de las letras hispanoamericanas, junto al citado Borges, concretamente García Márquez o Carlos Fuentes. Cada uno de ellos halló en Cervantes el imprescindible sustento: hasta ese punto una obra puede atesorar riquezas, innovaciones y posibilidades al lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española*, Vol. II. Madrid: Gredos, 1970, (2ª edición).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March y Ed. Castalia, 1976.
- : “Cervantes y el *Quijote*”. En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 591-619.
- : “Locura e ingenio en *Don Quijote*”. En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 683-690.
- BASANTA, Ángel (ed.): *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid: Anaya, 1992.
- BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.): “Cervantes”. En: *Historia de la literatura española*. Vol. III, el siglo XVII. Barcelona: Ariel, 1995.
- : *Cervantès*. París: Mazarine, 1986; trad. esp. Madrid: Espasa-Calpe, 1987; nueva ed. revisada, 1997.
- CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y forma del “Quijote”*. Madrid: Ínsula, 1949; 4ª ed. 1975.
- CASTRO, Américo: “El pensamiento de Cervantes”. En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 620-630.
- : *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- CERVANTES, Miguel de: *Obras completas. I. Don Quijote de la Mancha, seguido del “Quijote” de Avellaneda*, ed. de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1962.
- : *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1984.
- : *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica, 1998, 2 tomos.
- : *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición cultural dirigida por Andrés Amorós. Madrid: Ediciones SM, 1999.

- CLOSE, Anthony: *The Romantic Approach to Don Quixote, a Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism*. Cambridge University Press, 1978.
- FORSTER, Edward Morgan: *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1985 (Edición original: *Aspects of the Novel*. Pelican Books, 1966).
- FOUCAULT, Michel: *Histoire de la folie*. París: Plon, 1961.
- GIRARD, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Bernard Grasset, 1961.
- HALEY, George (ed.): *El "Quijote" de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- HATZFELD, Helmut: *"Don Quijote" als Wortkunstwerk; die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn* (1927); trad. esp. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*. Madrid: Aguirre, 1949; 2ª ed. ref. y aum. Madrid: CSIC, 1966; 3ª ed. 1972.
- LLOVET, Jordi (ed.): *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MADARIAGA, Salvador de: *Guía del lector del "Quijote". Ensayo psicológico sobre el "Quijote"*, Madrid: Espasa-Calpe, 1926; 4ª ed. México D. F.: Hermes, 1953; 6ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- MARAVALL, José Antonio: *Utopía y contrautopía en el "Quijote"*. Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973.
- : *Personajes y temas del "Quijote"*. Madrid: Taurus, 1975.
- MORENO BÁEZ, Enrique: *Reflexiones sobre el "Quijote"*. Madrid: Prensa Española, 1968.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: *Nuevas meditaciones del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1976.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: *Las dos partes del "Quijote"*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del "Quijote". Ideas sobre la novela*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1914; 3ª ed. Madrid: Revista de Occidente (1956); 9ª ed. 1975.
- PAGEAUX, Daniel-Henri: *Naissances du roman*. París: Klincksieck, 1995.
- PERCAS DE PONSETI, Helena: *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975, 2 vols.

- RICO, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, Volumen II: *Siglos de Oro: Renacimiento* (Francisco López Estrada). Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- RILEY, Edward C.: *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962; trad. esp., *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966.
- : "Literatura y vida en el *Quijote*". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 662-673.
- : *Don Quijote*. Londres: Allen & Unwin, 1986; trad. esp., *Introducción al "Quijote"*. Barcelona: Crítica, 1990.
- RINCÓN, FRANCISCO y SÁNCHEZ-ENCISO, Juan: *Historias para tu literatura (Siglos de Oro y XIX)*. Barcelona: Teide, 1988.
- RÍO, Ángel del: *Historia de la literatura española (Desde los orígenes hasta 1700)*. Barcelona: Ediciones B, 1996 (1ª edición, 1948).
- : "El equívoco del *Quijote*". En: *Hispanic Review* 27 (1959).
- RIQUER, Martín de: *Aproximación al "Quijote"*. Barcelona: Teide, 1957; reimp. 1967.
- : *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988.
- : *Nueva aproximación al "Quijote"*. Barcelona: Teide, 1993, (8ª edición).
- : "Cervantes". En: Jordi Llovet (ed.): *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra, 1995, págs. 247-260.
- ROBERT, Marthe: *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard, 1972.
- ROSALES, Luis: *Cervantes y la libertad*. Madrid: Gráficas Valera, 1960, 2 vols.; 2ª ed. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
- ROSENBLAT, Ángel: *La lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1971.
- SALAS, Miguel: (con la colaboración de Alfredo J. Ramos): *"Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes*. Madrid: Ciclo, 1990.
- SALAZAR RINCÓN, Javier: *El mundo social del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1986.
- SÁNCHEZ, Alberto; BASANTA, Ángel; SEGRE, Cesare.; NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto; RILEY, Edward C.; MALO DE MOLINA, María Teresa; JOSET, Jacques; LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO y TRUEBLOOD, Alan S.: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990.

- SEGRE, Cesare: "Líneas estructurales del *Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 675-684.
- SERRANO PLAJA, Arturo: *Realismo 'mágico' en Cervantes*. Madrid: Gredos, 1967.
- SPITZER, Leo: "Linguistic perspectivism in the *Don Quijote*". En: Leo Spitzer (ed.) *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press, 1948, págs. 68-73; trad. esp. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955, págs. 161-225.
- TIEGHEM, Philippe Van: *Les influences étrangères sur la littérature française*. París: PUF, 1967.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *El "Quijote" como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada*. Madrid: Fernando Fe, 1905; 2ª ed. 1914; 17ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1971.