

# La genealogía en cuestión:

## Cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes.

Autor:

Gerber, Clea

Tutor:

Vila, Juan Diego

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Carrera de Letras

Tesis doctoral

**La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y  
reproducción en el *Quijote* de Cervantes**

Director de tesis: Dr. Juan Diego Vila (Universidad de Buenos Aires)  
Codirectora: Dra. Ruth Fine (Universidad Hebrea de Jerusalén)

Doctoranda: Clea Gerber  
DNI: 29248375  
Tel. 3973-8789/ 15-59963782  
E-mail: [cleagerber@gmail.com](mailto:cleagerber@gmail.com)

-Julio de 2014-

*A la memoria de Rosa Anzarut, mi abuela Rosita.*

*A Nacho, por el presente que sabemos construir.*

*A Facundo, Lucía, Lautaro, Renzo, Matilda y Miranda.*

*Y a Antonio.*

*En ellos, a la esperanza.*

## Agradecimientos

Adorno escribió alguna vez que la única relación que la conciencia puede tener con la felicidad, es el agradecimiento. Siempre me ha parecido una frase muy certera, y en un momento tan feliz como este, en el que estoy dando un cierre –que siempre es el principio de *otra cosa*– a un trabajo de tantos años, son muchas las personas que tengo presentes y a las que quisiera agradecer su presencia en mi vida, y en esta tesis.

A mi director, Juan Diego Vila, que despertó mi curiosidad y pasión cervantina en un memorable seminario de la carrera de Letras, allá por el año 2004, y desde entonces me acompañó y motivó de mil maneras a lo largo de este recorrido. Su lectura atenta, sus agudas observaciones, su disposición al diálogo y a la discusión de ideas, han sido fundamentales. Debo mucho a sus comentarios elogiosos y más, todavía, a los otros.

A mi codirectora, Ruth Fine, a quien conocí a poco de haber comenzado a recorrer el camino de la investigación, y a quien me sentí ligada por un modo de leer a Cervantes y quizá, también, por alguna conexión más íntima e indescifrable, que hizo que nos entendiéramos como si siempre hubiera estado a mi lado. Tuve la suerte de contar con su guía para la tesis, y su mirada sabia y generosa enriqueció enormemente este trabajo.

A mis compañeros de ruta cervantinos, empezando por Alicia Parodi, *alma mater* del grupo, que formó junto a Diego Vila señeros equipos de investigación en la UBA sobre la prosa del Siglo de Oro. A Michele Guillemont, que sumó su sabiduría en materia picaresca a los sucesivos ubacytes de los que formo parte desde el año 2008. A todos los que integraron, en sus diversas etapas, esos fructíferos espacios de intercambio.

A las instituciones que propiciaron y alojaron mi investigación. En primer lugar, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET): esta tesis se realizó en el marco de dos becas de formación doctoral, otorgadas durante los años 2008-2011 y 2011-2013. El Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” brindó el marco institucional para que pudiera desarrollar mi tarea en estos años y fue, además, un ámbito de aprendizaje y debate con profesores y colegas.

Otras becas me permitieron viajar a Congresos internacionales que fueron de gran aporte para mi formación: agradezco a la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), que me otorgó una de sus becas “Anthony Close”, destinadas a jóvenes investigadores, con el fin de asistir como expositora a su IX Congreso, realizado en

Poitiers en julio de 2011, y agradezco asimismo a la Asociación de Cervantistas, cuya beca de alojamiento me permitió participar como expositora en su VIII Congreso Internacional, realizado en Oviedo en junio de 2012.

A Melchora Romanos, directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, sede de trabajo de esta investigación, a quien debo, entre otras cosas, mis primeras clases sobre Siglo de Oro en la carrera de Letras de la UBA.

A mis compañeros de la cátedra de Literatura Española II (Siglo de Oro) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. A los alumnos de la facultad y del Colegio Nacional de Buenos Aires, de quienes aprendí y sigo aprendiendo.

A Julia D’Onofrio, amiga, colega, mentora y compañera de quijotescas aventuras, especialmente en tierras azuleñas.

A Noelia Vitali, amiga, colega, e interlocutora en apasionantes diálogos sobre Cervantes, sobre ética docente, y sobre tantas otras cosas.

A Érica Janín, amiga y compañera generosa, que me ayudó a entender y allanar las dificultades que trae la aventura de la “carrera académica”.

A Juan Manuel Cabado, amigo y compañero en Siglo de oro, y también en un espacio más ecléctico, en el que un grupo de becarios –hoy puedo decir, también, amigos– nos reunimos para compartir, desde distintas áreas de especialización, textos, charlas y perplejidades de la vida de tesista. Además de Juan, el grupo lo integran Manuel Abeledo, Lucas Adur, Victoria García y Lara Segade. Cervantinamente, puedo decir de ellos, “así de todos juntos, como de cada uno de por sí”, que para mí han sido, sin dudas, el *amigo risueño* que posibilita la escritura.

A José, Carlos, Margarita, Estela, Vicky, José Manuel y todos los que hacen posible la experiencia de Azul-Ciudad cervantina de la Argentina. A la gente del Instituto Superior de Formación Docente y Técnica de Azul “Dr. Palmiro Bogliano”: Mariel, Irene, profesores y alumnos, que nos recibieron tan cálidamente.

A María Elena Fonsalido, lectora e interlocutora estimulante y una de las personas más generosas e intelectualmente honestas que conocí en estos años de disfrute quijotesco.

A mi querida amiga Cristina Castillo Martínez, con quien compartí, además de jornadas inolvidables en Poitiers y en Alcalá de Henares, nada menos que un almuerzo en “la venta del Quijote” en Puerto Lápice.

Al grupo de jóvenes cervantistas de Oviedo, a quienes espero reencontrar en San Pablo.

A Hugo Dvoskin, motor en movimiento.

A mis amigos del colegio, de la facultad y de la vida, que me acompañaron y apoyaron siempre: sin ellos, todo hubiera sido mucho más difícil. Quiero mencionar especialmente a mis compañeras de “oficina” en distintas etapas de este trabajo: a Renata, por tantísimas jornadas en mi departamento de Callao; a Yani, por los sábados de estudio y comida vegetariana; a Lara, por los días de escritura febril que compartimos, mientras Molka nos miraba soñolienta. Agradezco también a Paula, que aportó sus conocimientos de edición y me ayudó a armar el archivo final de la tesis, y a Sol y Ceci, que me brindaron su aliento en los momentos más difíciles de este proceso.

Dejo para el final el agradecimiento más importante: a mi familia, la que estuvo ahí desde siempre y la que se fue sumando con los años – mi prima, mis cuñadas y cuñados, mis tíos (los “de sangre” y los “postizos”), mis hermosos sobrinos y mi suegra Cristina, devota quijotesca de la primera hora–.

Dedico una mención aparte a mis padres, Luis y Raquel. No solo les agradezco el estímulo, la confianza, el apoyo y el amor que siempre me brindaron, sino también la “herencia” que escogí de cada uno de ellos, y que tanto aportó a esta tesis: la pasión de argumentar y la propensión a la escucha. Por lo mismo, quiero agradecerle también de manera muy especial a mi hermano, Santiago, que me abrió para siempre al diálogo.

Finalmente, reitero mi profundo agradecimiento, mi amor y mi alegría por compartir la vida con Nacho. Y le agradezco especialmente a Antonio, porque sin la vitalidad que trajo la inminencia de su llegada, estas páginas, probablemente, no serían lo que son.

Llegar hasta aquí ha implicado un largo recorrido, pero la portada del *Quijote*, entre burlas y veras, ya nos lo advierte: *Post tenebras spero lucem*.

## Índice

I. INTRODUCCIÓN .....	9
1. Presentación del tema: enfoque de la investigación e hipótesis de trabajo .....	10
2. Paternidad, genealogía y reproducción en tiempos de Cervantes .....	17
2.1. Paternidad y genealogía en la España del Siglo de Oro .....	18
2.2. La reproducción y sus metáforas .....	25
3. Marco teórico y organización de la tesis .....	30
4. Estado de la cuestión y aporte de esta investigación .....	35
4.1. Reproducción sexual, filiación y vínculos familiares en el <i>Quijote</i> .....	37
4.2. Reproducción textual, libros, autores y genealogías literarias en el <i>Quijote</i> ...	41
4.3. Relaciones entre cuerpos humanos y <i>corpus</i> textuales en el <i>Quijote</i> .....	46
5. Estructura de la tesis .....	49
II. EL PROGRAMA DEL PRIMER PRÓLOGO .....	51
1. “Contravenir el orden de naturaleza”: el parto.....	56
1.1. El prólogo de 1605 como espacio de transición, transacción, transformación	56
1.2. Los versos prologales .....	60
2. “El estéril ingenio mío”: el padre .....	68
2.1. <i>Ingenio</i> y melancolía creadora.....	68
2.2. Imaginación y generación.....	75
2.3. Paternidad y desvío.....	78
3. “Pensamientos nunca imaginados de otro alguno”: el hijo .....	84
3.1. Locura y desvarío literario.....	84
3.2. Literatura, filiación y usurpación .....	91
4. Recapitulación.....	98
III. EL <i>QUIJOTE</i> DE 1605: CONSTRUIR UN CUERPO TEXTUAL.....	102
1. Lo que nace y lo que muere: vida, muerte y reproducción en el <i>Quijote</i> de 1605 .....	103
1.1. Cuerpos humanos y <i>corpora</i> textuales .....	103
1.2. Cuerpos y genealogías en 1605 .....	111
1.3. El cuerpo y el <i>corpus</i> : genealogía del lector.....	120
2. De los “cortes” del cuerpo de libro .....	124
2.1. Un umbral: el escrutinio .....	125
2.1.1. Genealogías literarias: desvío, originalidad y heterodoxia.....	125

2.1.2. Desvío y contagio .....	130
2.2. De la primera a la segunda parte. ....	135
2.2.1. El origen perdido: ¿quién es el padre?.....	135
2.2.2. De hojas y troncos .....	141
2.3. De la segunda a la tercera parte .....	147
2.4. De la tercera a la cuarta parte .....	153
2.5. Final y falsificación: los epitafios de la caja de plomo.....	160
3. Paternidades textuales.....	164
3.1. Oralidad y escritura .....	165
3.2. Autores y textos en 1605 .....	177
4. Recapitulación.....	183
IV. UNA HERENCIA ESPURIA: EL <i>QUIJOTE</i> DE AVELLANEDA .....	187
1. Emergencia del <i>Quijote</i> de Avellaneda.....	188
1.1. Un “falso” <i>Quijote</i> .....	189
1.2. ¿Quién es el padre?: la “caza de Avellanedas” .....	197
2. Cuerpos, textos y genealogías en el <i>Quijote</i> de Avellaneda.....	206
2.1. Avellaneda y el <i>Quijote</i> de 1605: una genealogía literaria en disputa .....	206
2.2. Cuerpos y textos en el <i>Quijote</i> de Avellaneda.....	217
3. La reproducción en el libro de Avellaneda .....	228
4. Recapitulación.....	238
V. DE 1605 A 1615: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FAMILIA TEXTUAL .....	241
1. El prólogo de 1615.....	242
1.1. Robar o continuar: secuela y dinero .....	243
1.2. De locos y perros: lectores robados y venganzas literarias .....	250
1.3. Reproducción y desvío .....	255
1.4. Paternidad y finitud .....	260
2. Gestar una continuación .....	263
2.1. Programa narrativo para una secuela: comenzar y finalizar en 1615 .....	264
2.2. El libro, entre espejos y originales .....	268
2.3. Una familia textual: 1605 en 1615 .....	273
3. El universo reproductivo en el <i>Quijote</i> de 1615 .....	278
3.1. Padres e hijos en 1615 .....	279
3.1.1. La familia Panza .....	280

3.1.2. La recta descendencia: don Diego de Miranda y su hijo .....	285
3.1.3. La descendencia femenina: doncellas casaderas y tutela materna .....	288
3.1.4. La descendencia proscrita: el morisco Ricote y su hija.....	296
3.2. Linajes textuales: suplementar o transformar.....	301
3.3. Resurrección .....	312
3.3.1. Basilio y la resurrección por el ingenio .....	317
3.3.2. De hurtos y resurrecciones infernales: Altisidora y Avellaneda .....	320
4. Recapitulación.....	331
VI. CONCLUSIONES .....	334
VII. BIBLIOGRAFÍA .....	341

## **I. INTRODUCCIÓN**

## 1. Presentación del tema: enfoque de la investigación e hipótesis de trabajo

En el prólogo al *Quijote* de 1605 aparece por primera vez un símil que retornará con frecuencia a lo largo del texto: aquel que vincula reproducción biológica y actividad creativa. El autor se refiere allí a las dificultades para “sacar a luz” su libro, al cual califica como “hijo del entendimiento” (I, Pról, 9).<sup>1</sup> A partir de aquí, el texto continuará desplegando una serie de imágenes que giran en torno a la noción de gestación, y dicha metáfora aparecerá ligada a la reflexión sobre la creación literaria.

A partir del programa inaugural que expresa este prólogo, esta investigación propone un acercamiento al campo semántico que asocia cuerpos humanos y textuales en torno al eje vida-muerte-reproducción en la novela cervantina. Creemos que el mismo constituye un hilo conductor a partir del cual enfocar el problema, central en el *Quijote*, del ingreso al orden de la escritura: a esas *letras* que terminarán, paradójicamente, instaurando la fama de aquel que deseaba eternizarse por las *armas*, merced al valor de su “fuerte brazo”. En efecto, la tan ansiada fama le llegará a don Quijote, ya en 1615, no en virtud del testimonio representado por los cuerpos vencidos con que soñara al comenzar su marcha, sino gracias a la primera parte de su historia impresa, *corpus* textual que ha garantizado finalmente la circulación de su nombre y sus hazañas.

El contrapunto entre cuerpos humanos y cuerpos textuales se despliega con insistencia a lo largo de las dos partes del *Quijote*, donde se trazan analogías entre géneros biológicos y literarios o se sugieren relaciones entre familias y genealogías de uno y otro orden. El estudio de estas imágenes resulta de especial relevancia por cuanto entendemos que el uso que de ellas hace Cervantes –incluso en el caso de tópicos tales como el libro en tanto “hijo” del entendimiento o la creación como un “parto” de la imaginación– revela, si se consideran en conjunto y a partir del programa expresado en el prólogo inaugural, una mirada particular e innovadora sobre las mismas que las convertirá en elementos cruciales de expresión de una poética.

Debido a la singular apropiación cervantina de este acervo de ideas e imágenes, se hará necesario considerar, además de las nociones de parto, engendramiento, paternidad o herencia, conceptos tales como los de esterilidad y resurrección, dada su

---

<sup>1</sup> El *Quijote* se cita siempre por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico (1999).

relevancia, tal como veremos, para la poética estudiada. Creemos que no se ha puesto suficientemente de relieve la importancia que adquiere la coordenada de la reproducción –física y simbólica– en un texto que sin embargo ha sido señalado innumerables veces como “padre” de la novela moderna, y que puede considerarse, a su vez, un problemático “hijo” del frondoso tronco de los libros de caballerías.

En este sentido, observamos también que Cervantes irá mucho más allá de las consabidas imágenes anatómicas utilizadas desde Aristóteles en adelante para aludir a la estructura de la fábula (si bien encontraremos también, en el *Quijote*, alusiones a las mismas), entre otras cosas porque se enfoca el fenómeno de la gestación y producción textual a partir de un diagnóstico decisivamente anclado en el propio tiempo. En efecto, en el centro de la reflexión cervantina sobre la creación poética se descubren certeras referencias a problemas contemporáneos, tales como la vertiginosa reproducción de los libros merced a la imprenta, las vías de acceso a la escritura y a los sistemas de consagración literaria, la distinción entre historia y poesía y los peligros potenciales para el lector incapaz de reconocerlas, el decoro y la censura, la tensión entre imitación y originalidad (y aun el problema del plagio, planteado por la continuación alógrafa<sup>2</sup>), la voluntad de fama en detrimento de la calidad literaria, la oscilación entre el *delectare* y el *prodesse* de la fórmula horaciana, entre otros.

Ante esto, el símil de la reproducción humana permitirá a Cervantes un doble movimiento. Por un lado, facilita un lenguaje con el cual aludir a la tensión entre tradición e innovación que supone toda nueva existencia (en tanto lo heredado y lo nuevo se conjugan necesariamente en cada singularidad, ya sea humana o literaria). Por el otro, el antropomorfismo que supone la referencia frecuente a los libros como cuerpos, o a las continuaciones literarias en términos de “familias” de padres e hijos, cobra un relieve mayor en una novela como el *Quijote*, donde no en vano el personaje y el libro al que da nombre se confunden voluntariamente en muchos pasajes. Si el protagonista es un personaje hecho de literatura, como han señalado innumerables críticos, esto nos habla no sólo de don Quijote, sino también de la particular concepción cervantina sobre el lenguaje literario. Con esto queremos decir que no debe atenderse tan solo a las características que la literatura imprime al personaje, sino que cabe pensar

---

<sup>2</sup> Seguimos la terminología propuesta por Genette (1989) para las continuaciones escritas por diferente autor, y evitamos con ello el equívoco término de “apócrifo” con que la crítica en general designa al libro de Avellaneda, (si bien lo utilizamos en ocasiones, para un fácil reconocimiento, a lo largo de la exposición). El capítulo de la tesis dedicado a la continuación de 1614 se detiene especialmente en la discusión de los términos con que se suele aludir al libro de Avellaneda.

también qué nos dice esta existencia multiforme y cambiante que es don Quijote sobre el estatuto de los libros y de lo literario en general.

Resulta especialmente importante, por lo tanto, insistir en el análisis de la “metamorfosis identitaria” que caracteriza a la figura protagónica, ya que la inestabilidad constitutiva del personaje se confunde de modo explícito, en numerosos lugares del texto, con la del propio libro. En su *Introducción al Quijote* Riley señalaba la tendencia de Cervantes a confundir la persona de su héroe y el texto del que forma parte, y extraía de ello la conclusión de que “para el autor, el personaje central sobresalía de entre los demás aspectos de la obra” (1990: 62). Sin dejar de acordar con lo señalado por el citado crítico, cabe apuntar aún otro corolario importante, a nuestro juicio, de esta recurrente “confusión” entre una y otra instancia: la de contribuir a dar *forma humana* a un *proyecto literario*. En efecto, a partir de esta mixtura entre personaje y texto no sólo se difuminan los límites entre ficción y realidad, o historia y poesía (cuestión trabajada por demás en el *Quijote*), sino también el linde entre cuerpo humano y cuerpo textual, acercándonos de este modo a los lectores el prodigio de un “libro vivo”, parafraseando la conocida frase de Santa Teresa.

Creemos no solo que esto es un aspecto fundamental del *Quijote*, sino que además es uno de los principales rasgos que han permitido anclar en este texto la génesis de la novela moderna: la forma humana que adopta el proyecto literario de Cervantes será el germen de numerosas reappropriaciones posteriores, en épocas en las que la garantía de un orden trascendente ha estallado ya definitivamente en fragmentos dispersos. Y mucho de ello puede leerse legítimamente en ciernes en el texto cervantino, emergente de un mundo en crisis y testimonio de la transformación profunda de las estructuras sociales en las que ve la luz, donde la puesta en cuestión de categorías polares (razón/locura, realidad/ficción, historia/poesía) entraña un cuestionamiento profundo sobre la condición humana a partir de una de sus creaciones más distintivas: el objeto libro.

Teniendo esto en cuenta, cabe indagar sobre las implicancias de la frecuente utilización en el texto de la analogía entre cuerpos humanos y cuerpos textuales prestando atención al contexto cultural en torno al cual se gesta la obra cervantina. ¿Qué de lo humano viene a mostrar el objeto libro, artefacto cultural primordial en la época, que se irá imponiendo en virtud de la acelerada expansión del mecanismo de la imprenta? Considerado por una parte el objeto humano por excelencia, y a su vez

tempranamente temido en su dimensión deshumanizadora –dando lugar a cierta corriente biblioclástica muy bien estudiada por Rodríguez de La Flor<sup>3</sup>– el libro en tanto *corpus* ha venido a complejizar notoriamente las metáforas que ya desde la Antigüedad relacionaban la producción del artífice con la generación de la especie.

Así, los textos participarán, en el *Quijote*, de una doble dimensión metafórica: si en muchas ocasiones tejen un contrapunto con los cuerpos humanos de sus artífices o sus lectores, en otras, como ejemplifica paradigmáticamente el episodio de la visita de don Quijote a la imprenta barcelonesa, quedan asociados al creciente devenir tecnificado de una sociedad en donde la máquina (ya sea la imprenta o los molinos de viento, batanes y otras asociadas a la agricultura) presenta nuevos y diversos cuerpos que trastocan los parámetros conocidos hasta entonces.

En lo que se refiere a la cuestión de la generación, el libro y su reproductibilidad técnica en virtud de este progresivo devenir maquínico de la sociedad desafían los horizontes de reproducción vigentes, haciendo tambalear, además de la noción de “paternidad”, las propias ideas de vida y muerte. Si ya la letra escrita implica la posibilidad de vida más allá de la desaparición del autor, la imprenta lleva esto al paroxismo, garantizando una infinidad de potenciales contextos donde multiplicar la singularidad de un “hijo” textual.

Así, si todavía de la Edad Media podía afirmarse, tal como sostiene Le Goff, que “el molino es, ciertamente, la primera máquina de Occidente, pero *la principal fuente de energía sigue siendo el cuerpo humano*, que pasa a ser más eficaz y más productivo” (2006: 30, subrayado nuestro), la llamada “era de la imprenta” viene a trastocar de modo fundamental este paradigma. El libro acarrea, reproduce y multiplica energía humana a velocidades inimaginables hasta entonces, sin poder considerarse del todo una “máquina”, y tampoco, claro está, un “cuerpo humano”. Esa linde paradójica donde se ubica el objeto libro explica en gran parte la doble metaforización a la que antes aludíamos. Y en un texto como el *Quijote*, donde el libro resulta protagonista principal, las posibilidades de estas derivas metafóricas siguen itinerarios originales e imprevistos, y configuran una de las aristas principales de una poética que no en vano sentará las

---

<sup>3</sup> Para la simbología negativa del libro y el progresivo desarrollo de una actitud escéptica frente a la difusión desregulada de un *logos* antes restringido, ver de Rodríguez de la Flor (1999), “*Vanitas Litterarum*: representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente” El autor señala el cuadro “El bibliotecario”, de Arcimboldo (1566), como un testimonio elocuente de esta visión del libro como artefacto “deshumanizador”.

bases de todo un reacomodamiento del canon literario occidental, dando lugar a lo que hoy se reconoce desde distintas posturas críticas como “el origen de la novela moderna”.

Precisamente, la cuestión del *Quijote* como “origen” (de la novela moderna) o como “fin” (de la literatura caballeresca), como parodia, continuación o ruptura de una tradición y a la vez como inicio de otra, se relaciona íntimamente con el problema de la herencia y la filiación tal como el propio texto lo escenifica a partir de las imágenes que analizamos. Y en este punto, sostenemos que el *Quijote* no cesa de indagar, desde múltiples formulaciones –entre ellas la que aquí estudiaremos– sobre un problema que se revela central para el arte y la cultura del período: el problema del cambio.

En efecto, la dinámica de identidad y cambio cultural, expresada con inusual vigor en la querrela que oponía “antiguos y modernos” en la formulación de los humanistas, resulta crucial para entender muchas de las polémicas suscitadas en la época en que se inscribe el texto.<sup>4</sup> En este contexto, la novela cervantina se construye como un gran interrogante acerca de la posibilidad de construir un cambio, y aquí, una vez más, el cuerpo textual participa de la misma dinámica que el protagonista. Dos actos de transformación enmarcan, de hecho, toda la aventura quijotesca: se trata de un protagonista que cambia y luego “des-cambia” (y las posibles conexiones con los fenómenos de la Reforma y la Contrarreforma no son mera casualidad, considerado la parodia sacramental que se halla en los “ritos de pasaje” del personaje, y tratándose además de un texto que parodia con frecuencia mecanismos inquisitoriales<sup>5</sup>). Y, amén de los “cambios” del protagonista, eje central de la historia que lleva su nombre, se trata de un libro que muestra una gran conciencia del gesto transformativo e “inaugural” que él mismo conlleva, tal como lo evidencia, ya desde los umbrales, el prólogo a la primera parte.

En este contexto, el campo semántico de la reproducción se utilizará de modo explícito en el *Quijote* para vincular vida y literatura, permitiendo anudar, en sendos

---

<sup>4</sup> En su libro *Perpetuum mobile: Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne* (1997), Michel Jeanneret afirma: “Tomando partido por el cambio, los humanistas apuntan también a distinguirse de sus predecesores y a consolidar la ruptura histórica que debe garantizar su modernidad. Construyen para ello una imagen simplista de la Edad Media –un pensamiento atado a dogmas fijos, a esencias inmutables, una cultura esclerosada, que habría concebido el universo como un sistema invariable, racional y cerrado. La crítica es sumaria, pero permite al siglo XVI rechazar una visión del mundo reputada de estática, con el fin de emancipar el espíritu de un orden juzgado como reductor e inhibidor. Más que eso, el Renacimiento da al cambio un signo positivo” (1997: 7, la traducción es nuestra).

<sup>5</sup> La parodia a los modos de proceder de la Inquisición es especialmente obvia en la secuencia del escrutinio y la quema de los libros del protagonista, si bien hay alusiones en varios otros pasajes del texto.

casos, las nociones de continuidad y ruptura identitaria. Así pues, ¿cómo hay que interpretar la frase aristotélica que abre el prólogo de 1605 afirmando que “cada cosa engendra su semejante”? ¿En qué medida la imitación de los modelos –eje central de las poéticas renacentistas– implica una transformación de los mismos? ¿Qué significa, en este contexto, la conocida afirmación cervantina de un autor que es “padrastra” y no “padre” de don Quijote? ¿Y qué es lo que se sugiere con la constante confusión entre el libro y su protagonista en lo que respecta a cuestiones genealógicas? Estas son solo algunas de las preguntas que se instalan si consideramos el eje de la gestación simbólica y su vinculación con el problema de la vida, muerte y reproducción en el orden de la naturaleza, tal como es puesto de relieve por el texto del *Quijote*.

En efecto, la imbricación de los dos órdenes –físico y simbólico– presente en el conocido símil del “libro como hijo” será manipulada aquí de modo particular: no se tratará ya del artista mimando la capacidad reproductiva del mundo natural al generar su obra, sino más bien de una proliferación textual que se concibe como modificación del ciclo reproductivo de la naturaleza, o que, en todo caso, la imitará en su capacidad de transgredir sus propias leyes y generar figuras monstruosas. Sostenemos por tanto que en el *Quijote* se *deconstruye* la comparación tópica entre creación artística y fecundidad natural para esgrimir, por el contrario, una poética de lo *estéril* (recordemos de que el prólogo de 1605 atribuía la acción de engendrar el libro al “estéril ingenio” de su autor), lo *seco*, lo marginal. Tal como demostraremos, este imposible lógico –desde el punto de vista de la reproducción natural– de una “esterilidad productiva” apuntará hacia la formulación de una poética que designa al artificio como aquello que, surgido de una gestación paradójica o *desviada* del orden natural, resulta capaz, por lo mismo, de producir un ejemplar verdaderamente original, es decir, no parecido a ninguno de su especie.

Más allá de lo que implica este gesto en relación con la incipiente conformación de las ideas de “fama” y “originalidad” en torno al quehacer literario de la época, interesa detenernos en la noción de *desvío* y sus implicancias. Por una parte, todo “desvío” comporta la idea de una vía señalada, un camino previamente delimitado. En el caso que nos ocupa, se trata de los límites del mundo natural, resumidos en el “orden de naturaleza” explicitado en el prólogo de 1605 bajo la fórmula: “cada cosa engendra su semejante”. Y en efecto, uno de los problemas suscitados en la época ante la ficción, y que generó su censura en muchos casos, es el abierto desafío a los límites naturales. El

arte roza los límites de la linde divisoria entre lo lícito y lo ilícito, este mundo y otro, un ámbito *más allá* de lo humano.<sup>6</sup>

En tal sentido, hay que subrayar que en lo que hace al problema de los límites de lo humano, el cuerpo ocupa un lugar principal. Es en torno al cuerpo donde se traban muchas de las disputas simbólicas sobre los límites del poder humano, quizá porque el cuerpo es justamente el símbolo de la caducidad, la no-eternidad de la vida humana, aquello que la práctica artística –y en muchos casos también la magia, pues en eso se hermanan– intenta conjurar desde tiempos inmemoriales.<sup>7</sup> Sin embargo, la estética cervantina deja muy en claro que el arte no aspira a la eternidad que incumbe al ámbito de la divinidad, sino que crea un espacio propio y singular, una contradictoria y paradójica posibilidad de perdurabilidad humana. En este contexto, el *objeto libro* presenta la –aparente– paradoja de cifrar la eternidad en un *cuerpo*.

Nos abocaremos, pues, a dilucidar cómo se trama en el texto cervantino esta idea de un “libro humano”, paradójica y contradictoria como los seres humanos, imposible de reducirse del todo a una esencia inmutable. Las comparaciones anatómicas presentes en el *Quijote* con referencia a textos y las frecuentes alusiones a la gestación artística nos facilitarán el acceso a la particular concepción del saber y la experiencia humanas que allí se expresa, acercándonos a la idea del libro como sinécdoque de lo humano en relación con su específica y característica contingencia.

Deseamos destacar, finalmente, que en el marco de la obra de Cervantes, la “familia” textual del *Quijote* resulta un *corpus* idóneo para estudiar esta problemática. El recorrido entre el texto cervantino de 1605 y el de 1615, deteniéndonos asimismo en la continuación alógrafa de 1614, nos permite, en efecto, observar la trayectoria y los reacomodamientos de esta singular poética planteada desde el umbral del primer *Quijote*. Sostenemos, en este sentido, que si bien el texto no cesa de indagar sobre las

---

<sup>6</sup> No en vano brujería y poesía se entremezclan en una novela tan importante, en lo que a reflexión poética cervantina se refiere, como el *Coloquio de los perros*, dando cuenta de los poderes ambiguos de la imaginación, que llevados a un punto extremo pueden ocasionar prácticas condenables. Lo demoníaco retorna numerosas veces asociado al arte poético en textos de Cervantes (el episodio del retablo de Maese Pedro en el *Quijote* de 1615 es un ejemplo de ello), señalando hacia el poder de la imaginación humana y haciendo hincapié en el problema de la creencia y la sugestión, categorías que sirven para evocar el universo de prácticas supersticiosas de la época, pero que también aluden al campo semántico de la imaginación y las artes humanas.

<sup>7</sup> No en vano Michelet, quien dentro de una concepción romántica de la historia veía en la figura de la bruja “otra Edad Media” –precisamente una Edad Media en la que se despliega el cuerpo– señalaba con agudeza que las tres funciones de la bruja se refieren al cuerpo: “Curar, hacer amar, hacer regresar a los muertos” (*apud*. Le Goff, 2006: 18-19).

problemáticas señaladas, sus formulaciones en torno a la propia genealogía literaria se complejizan notoriamente ante la emergencia del “hijo espurio” que representa el volumen de Avellaneda. El problema de la *reproducción* y la discusión sobre los distintos modos de edificar una memoria se volverán asuntos centrales del texto de 1615. De tal modo, la cuestión de la trascendencia que brinda el arte, así como la reflexión sobre los modos de continuar un linaje literario, cobrarán una nueva dimensión a partir de la disputa con la secuela alógrafa.

Es por ello que nos detenemos en el análisis de la *Segunda Parte* de Avellaneda a fin de mostrar cómo su trabajo sobre el universo simbólico de la paternidad y la herencia difiere por completo del cervantino, brindando un indicio más de la particular significación que este posee en la obra de Cervantes. En efecto, las peculiares imágenes utilizadas por el alcalaíno para aludir a la gestación ficcional no se hallan en la continuación alógrafa, mientras que, por el contrario, el campo semántico de la generación humana presenta allí elementos explícitamente ausentes en el *Quijote* de Cervantes y conlleva un signo del todo opuesto al del “desvío” que presentamos a propósito del libro de 1605.

Finalmente, a partir del estudio del *Quijote* de 1615 procuramos evidenciar hasta qué punto, en el caso particular que nos ocupa, estudiar a Avellaneda se vuelve “piedra de toque” –en palabras de Menéndez Pidal– para comprender plenamente el sentido de las estrategias cervantinas, y en particular el reacomodamiento que experimentan tras la emergencia del “apócrifo”. Importa precisar que no se trata solamente de distinguir a partir de un nuevo ángulo la estética de ambos autores, sino que, antes bien, como el tema que nos ocupa es el de la filiación, herencia y genealogía literaria, la irrupción de un continuación alógrafa que pretende ingresar a la “familia” textual del *Quijote* tiene mucho que aportar al análisis de las formulaciones cervantinas sobre esta problemática.

## **2. Paternidad, genealogía y reproducción en tiempos de Cervantes**

Es importante contextualizar en el marco de la España de comienzos del siglo XVII las nociones en torno a las que gira nuestro análisis del *Quijote*. Tal como veremos, las ideas sobre la paternidad, la genealogía y la reproducción cumplen un rol central en el imaginario social de la época, lo cual vuelve especialmente significativo el peculiar uso que hace Cervantes de tan importante acervo cultural.

Para organizar nuestra exposición, dividiremos en dos partes el recorrido propuesto. En una primera parte, describimos el importante rol que cumple la noción de paternidad en la época, vinculada indisolublemente al linaje y la genealogía: se trata de aspectos centrales en la organización social de la España del Antiguo Régimen. Destacamos a propósito de ello cuestiones que serán tenidas en cuenta particularmente en nuestro análisis del *Quijote*, tales como el valor de la primogenitura, los roles genéricos familiares, la condición de la hidalguía, el problema de los estatutos de limpieza de sangre, entre otros.

En la segunda parte de la exposición, buscamos situar los alcances de la noción de reproducción en el horizonte cultural de la época que nos ocupa. Para ello, además de describir las teorías sobre la reproducción sexual vigentes en este momento, relevamos las conceptualizamos que relacionan la producción del artista con la generación de la especie, en virtud de una fecundidad “del espíritu” y no del cuerpo. Finalmente, damos cuenta del quiebre epistémico decisivo que significa el fenómeno de la expansión de la imprenta respecto de estas ideas, en tanto supone un nuevo horizonte de comprensión del fenómeno de la “paternidad textual”.

## **2.1. Paternidad y genealogía en la España del Siglo de Oro**

La noción de paternidad es un elemento ordenador primordial de la cultura española en la época que nos ocupa. El sistema que regía los parentescos en la España aurisecular debe su existencia a un fondo de normas y prácticas romanas, legadas a la Edad Media, que se orientaban fundamentalmente a reglamentar el matrimonio, la legitimidad, la herencia y la sucesión, y donde el rol del *pater familias* era central (Sáez, 1987). En él recaía la organización del hogar, lo que implicaba dirigir la economía familiar, la política matrimonial y, en el caso de las familias nobles, la red de poder, incluso de ramas menores del linaje. A su vez, este orden patriarcal se proyectaba en diversas prácticas culturales y simbólicas de la sociedad del Antiguo Régimen.

Existen a su vez importantes diferencias entre los distintos grupos sociales. Así, para los nobles, la *casa* implicaba la pertenencia a un grupo familiar y a un origen común que enlazaba con la tradición genealógica y familiar de los antepasados. Conforme descendemos en la escala social, el sentido y la realidad de la *casa* queda reducida a un espacio más particular e íntimo: el jornalero, el arrendador, entiende la realidad *casa* en un sentido restrictivo y vinculado a su espacio más vital, y en cambio

es el concepto y la realidad *familia* la que, a través del parentesco, le permite tener una percepción de integración social (Chacón Jiménez, 2007: 61-62).

Tal como lo señalara Lévi-Strauss (1988), la familia es una institución que reposa en un fundamento biológico y que está sometida a la vez a condicionamientos de índole social, efectuándose siempre en su seno una transición entre la naturaleza y la cultura. No asombra entonces que el modelo familiar se proyecte simbólicamente hacia la totalidad del cuerpo social. Así, Jean Bodin considera que “La familia bien dirigida es la verdadera imagen de la República (y) el poder doméstico se parece al poder soberano. También es el recto gobierno de la casa el verdadero modelo de gobierno de la República” (cap.II de *La República*, *apud.* Atienza Hernández, 1990).

El orden familiar procura siempre su reproducción biológica, social y económica, de ahí que la transmisión del *patrimonio* adquiriera una importancia vital para el grupo de parentesco. Esto no implica solamente los bienes materiales, pues las familias reciben también toda una herencia inmaterial, con una serie de símbolos y *fama* que las sitúan en unas determinadas coordenadas del espacio social. Su tarea consiste en mantener e incrementar la estima social y el prestigio adquirido (Irigoyen López y Pérez Ortiz, 2002:12). Así pues, transmisión y concentración patrimonial son, junto a la estrategia matrimonial, los pilares fundamentales en los que se asientan los procesos de reproducción y movilidad social de las familias en la España de los siglos XVI y XVII.

El matrimonio tenía un componente fundamentalmente pragmático, y su fin más intrínseco era la perpetuación del linaje y el patrimonio, por lo que se daba en general por imposición de los padres a los hijos, debiendo ajustarse a un marco familiar, social y geográfico ya establecido. En este contexto, constituía una preocupación la abusiva facilidad con la cual los novios podían darse promesas de matrimonio –*verba de futuro*– que resultaban problemáticas en el caso de los “matrimonios desiguales”.<sup>8</sup> Es por ello que entre las reformas impuestas a partir del Concilio de Trento (1545-1463) tendientes a reglamentar la vida cotidiana de las comunidades, se procuró regular el sacramento matrimonial, a fin de terminar con los enlaces clandestinos (Kamen, 1998).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Así, las Cortes se lamentaban de los “muchos hijos desigualmente casados, con deshonra de sus padres y linages, por la fuerza que tienen semejantes palabras que de ordinario, como mozos, inconsiderada y clandestinamente dan” (Casey, 1991: 76).

<sup>9</sup> No obstante ello, los matrimonios clandestinos continúan apareciendo con frecuencia en textos literarios (y así ocurre en la obra de Cervantes), debido al interés que generan para la intriga ficcional.

Una de las principales características de la estructura familiar nobiliaria es su articulación alrededor de una figura principal, el *mayorazgo*. A partir de las Leyes de Toro (1505), la institución del mayorazgo potenció la vinculación y la transmisión del patrimonio como medio de proteger y aumentar la riqueza de la Casa. A través de este sistema, una parte importante de la herencia se concentraba en un solo individuo, con frecuencia el primogénito y futuro mayorazgo. Ello dificultaba la dispersión de ese patrimonio, sobre todo en altas dotes para las hijas y en costear las carreras de los segundones, perpetuando así la mayor parte de ese patrimonio en la Casa. De este modo, no sólo se mantenían esos bienes, sino que además el mayorazgo contribuía a aumentarlos funcionando como acumulador de nuevos patrimonios y mayorazgos provenientes de enlaces afortunados, herencias y otras agregaciones.

Dada la importancia de la riqueza como factor fundamental sobre el que recaían las posibilidades de ascenso social, el mayorazgo no sólo protegía los patrimonios nobiliarios, sino a la nobleza como élite. Sin embargo, al mismo tiempo, el sistema del mayorazgo producía una desigualdad y jerarquización entre la descendencia, generándose el problema de los segundones, además de repercutir en el futuro de las hijas e hijos naturales, si los hubiera (Chacón Jiménez, 2007).

A pesar de que el mayorazgo estaba reservado exclusivamente para el primogénito, al resto le correspondía una parte de la herencia, denominada la *legítima*. Ocurría no obstante que, debido al gran número de hijos, muchas veces resultaba una cantidad pequeña, en ocasiones insuficiente para proporcionar a los segundones un sustento acorde a su estatus de miembros de la Casa. Así pues, los segundones compartían por lo general un mismo camino: evitar que su mantenimiento y el de su familia resultara gravoso para la Casa. Esto llevaba a que tuvieran que optar, ayudados por la familia, por una de estas tres vías: la carrera de armas, la administrativa o la religiosa (“Iglesia, mar o casa real”, según reza el refrán de la época).

Por su parte, la descendencia femenina cumplía un papel importante en el juego de las estrategias del ascenso social: los padres concertaban enlaces matrimoniales para sus hijas que supusieran beneficios en términos económicos, de influencia o de prestigio para la Casa. En este sentido, cuantas más mujeres tuviera un linaje, más posibilidades de establecer ventajosas relaciones familiares que ayudaran en su promoción social, aunque al mismo tiempo existía la contrapartida de la dote, que suponía una merma en el patrimonio.

Es curioso notar que existía una aceptación de los hijos ilegítimos por parte del grupo nobiliario, lo que les daba un sitio dentro de la hidalguía local, haciendo posible que ejercieran una carrera, dándoles opciones en el ascenso social y permitiéndoles hacer buenos matrimonios. La razón de esa protección podría deberse a una estrategia del grupo aristocrático para proteger al linaje, aprovisionándose de una sucesión de reserva que en último extremo evitara el desmembramiento del patrimonio familiar si la descendencia legítima falleciera o bien no existiera (Chacón Jiménez, 2007).

Cabe señalar que, en consonancia con sus propias características jurídicas, la institucionalización del sistema de *mayorazgo* supone la referencia al antepasado fundador y a sus bienes originarios, estableciéndose una cadena de poseedores, en la que cobran especial relieve de cara al grupo familiar el autor del primer mayorazgo y el último titular en ejercicio. La insistencia en la gloria del fundador para ensalzar un linaje se observa también en el incremento de los panteones familiares en monasterios objetos del patronato o favor nobiliarios, así como en la fundación de capellanías, que comportan el compromiso de los religiosos de celebrar misas en determinadas festividades o en el aniversario de la defunción o enterramiento por el fundador, su esposa y sus antecesores o descendientes inmediatos (Beceiro Pita, 1990).

Así pues, la nobleza estaba necesariamente imbuida de una *cultura genealógica*, una *cultura del linaje*, garante de una memoria que se pudiera moldear para su uso social. La genealogía se tornaba *historia de la familia* y construía su pasado glorioso a partir de un padre fundador, origen seminal del linaje, dotando a sus sucesores de un capital simbólico y una herencia inmaterial que se traducía en un apellido, unos títulos, unos blasones y escudos de armas. Llega a conformarse así un *elogio de la antigüedad*, que hace limitado a todo aquel que no la posee (Atienza Hernández, 1998: 9).<sup>10</sup>

De este modo, el conocimiento del pasado y de los antepasados se va haciendo paulatinamente más importante puesto que, de forma cada vez de forma más clara, la nobleza basa su preeminencia social en la *filiación*. Esta se articula en torno a la noción de linaje en tanto vínculo de sangre entre generaciones, “comunidad de afectos e intereses, receptáculo de un pasado sin el que el hombre medieval no podía concebirse a

---

<sup>10</sup> “...desaire es de toda elevación la memoria de su principio, porque tanto son mayores cuanto más antiguos los blasones; por eso Aquiles se gloriaba engendrado de los dioses, por no conceder principio conocido a su generoso origen. Todas las naciones quieren se acrediten sus excelencias en lo inmemorial. Y fundan en lo antiguo lo eminente. La nobleza de Troya la canta Virgilio con solo el elogio de llamarla antigua” (*Archivo Histórico Nacional*, Osuna, legajo 1, nro.1, *apud* Atienza Hernández, 1998: 8).

sí mismo, y proyector hacia el futuro de su escala de valores y de sus aspiraciones” (Rábade Obradó, 2006:185).

La conciencia de los antepasados es ciertamente uno de los elementos básicos de la mentalidad y la cultura nobiliarias. Aparece en el momento en que la riqueza y el poder de aristócratas y caballeros revisten decididamente un carácter patrimonial, y, en consecuencia, comienzan a entrar en juego las reglas sucesorias que favorecen la masculinidad y la primogenitura, a expensas de la descendencia femenina y las ramas colaterales. Cabe notar que este proceso se dio de manera relativamente tardía en el ámbito castellano, donde se observa una escasa concreción de la memoria familiar prácticamente hasta el siglo XV, en contraste con la proliferación de relatos genealógicos en Flandes y en el norte y occidente francés durante el período típicamente feudal (Beceiro Pita, 1990).

Debemos subrayar que la genealogía dista mucho de ser una cuestión que atañe simplemente a la organización de los grupos familiares en la España de la temprana modernidad. Por el contrario, desempeñó un papel esencial a la hora de legitimar la realidad política y social existente, como conformadora de idearios culturales y como creadora de imaginarios (Soria Mesa, 2004). Los españoles del período desarrollaron una verdadera “fiebre genealógica” que favoreció la confección de genealogías ficticias, cuyo objetivo era presentar “míticos abolengos por encargo”, destinados muchas veces a tapar orígenes humildes o bien una *mácula* en su ascendencia.

En efecto, la obsesión genealógica se agudiza a medida que se van extendiendo en España los llamados *estatutos de limpieza de sangre*, que impedían a los descendientes de judíos o moros asumir puestos en determinadas instituciones, vedándoles el acceso a posiciones de importancia. Eran una disposición que los grupos, cofradías o instituciones agregaban como requisito en los estatutos que los regulaban, y fueron haciéndose, con el tiempo, cada vez más restrictivos.

La paradoja que plantean los estatutos de limpieza de sangre es que, tal como señala Sicoff, “las medidas exageradas que se emplearon para rastrear a los descendientes de judíos tuvieron la consecuencia contraproducente de perpetuar el recuerdo del judío y convertirlo en una figura de la escena española mucho después de su expulsión del país” (1985: 43). En efecto, lo que se generará entonces, mucho tiempo después de la expulsión de los judíos de España, es el prejuicio anticonverso. Los llamados “cristianos nuevos”, aunque tuvieran tras de sí generaciones de ferviente

adhesión al cristianismo, enfrentarán las consecuencias negativas de la ascendencia hebrea, y paulatinamente serán sospechados de “malos cristianos” por el hecho de provenir de un linaje impuro, *manchado*.

La profusión de estatutos de limpieza de sangre, generados sobre todo a partir del siglo XVI, obligó a cualquier familia, noble o con pretensiones de serlo, a realizar innumerables probanzas genealógicas. En este sentido, es interesante constatar que muchos de los que escribían sobre el lustre de los grandes linajes españoles eran ellos mismos de procedencia hebrea, y emplearon sus conocimientos para ocultar en lo posible la similar ascendencia de muchas familias. Enrique Soria Mesa puntualiza a propósito de ello que la realidad social que más abundaba en este tipo de escritores era la de los hidalgos, la nobleza de base, carentes de fortuna y poseedores de escasos medios de vida, que procuraban ascender socialmente obteniendo todo tipo de mercedes y beneficios merced a sus conocimientos genealógicos: son los “hambrientos genealogistas”, al decir de Julio Caro Baroja (Soria Mesa, 2004: 24-25).<sup>11</sup>

En efecto, durante el siglo XVI la condición de la *hidalguía* había sufrido una considerable devaluación, y a comienzos del XVII había perdido ya buena parte de su prestigio social, sobrepasada por el ascenso económico de los labradores ricos y los burgueses ennoblecidos. La figura del hidalgo, perteneciente a la nobleza por su estatuto jurídico, pero a la vez incapaz de solventar el tipo de vida acorde a su estamento, se convierte así en un síntoma de los cambios sociales de la época. A su vez, los hidalgos pobres tenían que sufrir en muchas ocasiones los sarcasmos de los labradores acerca de su sospechosa limpieza de sangre, frente a la mítica pureza racial que empiezan a forjar para sí los hombres de campo, afirmándose cristianos viejos por los cuatro costados (Redondo, 1998).

La ideología dominante de marginación o exclusión que se impone merced a los estatutos lleva entonces a la ideación “compensatoria”, por parte de los campesinos, de una honra y nobleza específicas, basadas en su sangre “limpia”. Y al mismo tiempo favorece, por parte de los nobles, la fragua de genealogías ficticias, tendientes a

---

<sup>11</sup> La progresiva imposición de los estatutos de limpieza de sangre favoreció a su vez la aparición de numerosos oportunistas, capaces de sacarle beneficio económico al sistema: los llamados “linajudos”. En efecto, en unos procesos basados en testificaciones orales, la declaración de un experto genealogista a favor o en contra del pretendiente de cualquier cargo o merced podía inclinar la balanza hacia un lado u otro. Así, en Córdoba, en fecha tan tardía como 1685, se habla de varios individuos “que comen y visten con hacer cristianos viejos, y por esto el Tribunal ha hecho acuerdo de no examinar a ninguno de estos por ser testigos falsos pagados” (*apud*. Soria Mesa, 2004: 36).

justificar el ascenso social de quienes no poseían una trayectoria acorde al lugar al que aspiraban. De tal modo, el problema genealógico resulta la piedra de toque de un sistema que se figura estable e inmutable mientras las fuerzas de cambio pugnan permanentemente por abrirse de camino. Como lo expresa Soria Mesa, la Genealogía llega a convertirse así en una de las claves culturales del momento:

En una sociedad que se pretendía inmóvil y que en realidad era muy porosa, la Genealogía suponía una manera muy eficaz de salvar las apariencias, de saltar el abismo que cada vez más iba separando la realidad y el deseo, las apariencias y lo tangible [...] En un conjunto de creencias que se basaba en el *ansia de eternidad*, las fantásticas pero totalmente codificadas construcciones genealógicas servían para enlazar el movimiento y la permanencia, el cambio y la continuidad en un todo armónico. En la supervivencia secular del Antiguo Régimen mucho tuvo que ver la Genealogía; fue uno de los más destacados instrumentos de poder para adecuar teoría y realidad (2004: 22).

Finalmente, debemos destacar que la proyección literaria de las cuestiones genealógicas resulta un testimonio elocuente del peso que tuvo esta construcción cultural específica en la España del siglo de Oro. En este sentido, importa tener presente un género cuya influencia en el *Quijote* es notoria, y en particular en lo que hace al problema que nos ocupa: la picaresca. En efecto, la cuestión del linaje y el problema de la filiación son un asunto central de la picaresca ya a partir de sus textos “fundacionales”: el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554) y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599, y 1604 la segunda parte).

Tanto en el *Lazarillo* como en el *Guzmán*, los orígenes genealógicos del pícaro protagonista representan un conflicto en relación con su voluntad de medro y ascenso social, en clara sintonía con la mentalidad aristocrática del Siglo de Oro, dominada por la figura del padre. Como lo ha mostrado Cavillac, lo que se pone en juego aquí tras la problemática de la figura paterna es el determinismo del deshonor familiar propio de antihéroes plebeyos, abocados a la vileza. En este contexto, la estrategia autobiográfica que exhiben estos textos reside en la elección de una “novela familiar” orientada a partir del “complejo de bastardía” y la búsqueda conflictiva de un “pacto” con la sombra del padre proyectada en sus substitutos, los diversos amos (Cavillac, 1988 y 2010).

Por su parte, en estrecha vinculación con los textos picarescos, otra “familia textual” en la cual los vínculos reproductivos y la cuestión genealógica asumen un rol central es la constituida por *La Celestina* y su descendencia literaria, es decir, el llamado “género celestinesco”. Lo interesante es que ante el mismo problema del determinismo genealógico, aquí la estrategia se invierte: tanto en la *Celestina* como en sus

continuaciones, los personajes bajos y descalificados se afirman en un sentimiento de honor –bien que a contrapelo del socialmente aceptado–, frente a los orígenes “vergonzantes” del pícaro. Las protagonistas de la celestinesca conforman un linaje que otorga la primacía a la línea femenina (filiación *desviada*, transmitida sobre todo de tías a sobrinas), y este sistema matrilineal, inverso al que está en vigor en la sociedad de su tiempo, es portador de un discurso cínico y subversivo, que desafía la ley paterna (Vigier, 1987).

No es casual que los textos aludidos sean considerados como los inicios de la prosa narrativa de impronta “realista” en lengua castellana (y también, en este sentido, como antecedentes del *Quijote*). La cuestión de la genealogía y la reproducción –biológica, material y simbólica–, omnipresente en estos textos, constituye un síntoma del conflicto gestado en torno a las posibilidades de movilidad en una sociedad que se pretende estática, y expresa elocuentemente las tensiones y contradicciones que se derivan de este proceso. Y si esta problemática es fundamental en relación con la instauración de una “modernidad conflictiva” en España, podemos comprender el hecho de que resulte un aspecto clave en los inicios de la llamada novela moderna, donde cabe ubicar al *Quijote* cervantino.

## **2.2. La reproducción y sus metáforas**

Las ideas sobre la reproducción sexual vigentes en la España del Siglo de Oro confieren a la paternidad una función rectora, en consonancia con el modelo socio-cultural que describimos anteriormente. En este sentido, hay que subrayar que las teorías embriológicas de la época exhiben una marcada continuidad con las ideas reproductivas de la Antigüedad clásica, debidas en su mayor parte a Aristóteles, Galeno y al *corpus* hipocrático. Esto se observa de modo elocuente al contrastar las visiones sobre la participación de la mujer en el proceso de gestación. Si Esquilo expresa en *Las Euménides* que “quien engendra es el padre, mientras que ella [la madre], como un extraño para un extraño, recoge el germen y si a Dios le place ella lo conserva” (*apud*. Montauban 2003:21), el rol pasivo de la mujer se mantiene, pese al diferente modo de conceptualizarlo, en el *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan, médico navarro cuyas ideas han dejado su huella en el autor del *Quijote*.

Para Huarte, el hombre no difiere de la mujer más que en tener los órganos genitales fuera del cuerpo: ella también posee dos testículos, dos vasos seminarios, y “el

útero con la misma compostura que el miembro viril sin faltarle ninguna delineación” (1977: 315). Esto corresponde a lo que Laqueur denomina el “modelo del único sexo”, que concibe al cuerpo de la mujer como una versión imperfecta y no sustancialmente distinta del que posee el hombre (Hasson, 2009). Así pues, Huarte considera que son los humores y las cualidades los responsables de la diferencia visible en la anatomía de los dos sexos, y es en la particular composición humoral de hombres y mujeres donde encuentra las razones del rol de cada uno en la reproducción sexual. La simiente masculina, cálida y seca, se opone a la fría y húmeda de la mujer, por lo cual, si bien esta es capaz de engendrar, el producto será necesariamente deficiente. Así, el ideal de reproducción es la continuidad del modelo paterno en individuos semejantes a él:

el hombre que se hace de simiente de mujer no puede ser ingenioso ni tener habilidad por la mucha frialdad y humedad de este sexo. Por donde es cierto que, en saliendo el hijo discreto y avisado, es indicio infalible de haberse hecho de la simiente de su padre; y si es torpe y necio se colige haberse formado de la simiente de su madre (1977: 359).

En efecto, al igual que los antiguos, Huarte considera que la frialdad, constitutiva de la mujer, echa a perder todas las obras del ánimo y sólo sirve para templar el calor natural del cuerpo y hacer que no queme tanto. En consecuencia, la frialdad será descartada a la hora de asociar las cualidades a los distintos tipos de ingenio y habilidad: para Huarte, existen individuos en los que destaca el entendimiento, la memoria o la imaginativa, según predominen en estos el calor, la humedad o la sequedad respectivamente. Si bien distingue tres grados de calor y sequedad en los varones y tres grados de frialdad y humedad en las mujeres, considera en general que cualquier hombre es más caliente y seco que cualquier mujer, y de ello deduce que, frente a la natural humedad de las mujeres, que las hace propicias para la fecundidad, el hombre, debido a su constitución cálida y seca, provee un ambiente favorable para el engendramiento de ideas y conceptos:

Y si nos acordamos que la frialdad y humedad son las calidades que echan a perder la parte racional, y sus contrarios, calor y sequedad, la perfeccionan y aumentan, hallaremos que la mujer que mostrare mucho ingenio y habilidad, tendrá frialdad y humedad en el primer grado; y si fuere muy boba, es indicio de estar en el tercero; de los cuales dos extremos participando, arguye el segundo grado. Porque pensar que la mujer puede ser caliente y seca, ni tener el ingenio y habilidad que sigue a estas dos calidades es muy grande error; porque si la simiente de que se formó fuera caliente y seca a predominio, saliera varón y no hembra (1977: 319-320).

Lo que hace particularmente destacable la argumentación de Huarte sobre la inferioridad de la mujer respecto de las de otros escritores contemporáneos es su pretensión de basarse estrictamente en principios de la filosofía natural. No obstante

ello, cabe matizar esto en cierta medida, ya que su discurso “científico” se halla penetrado de argumentos religiosos o de índole extra-natural (Hasson, 2009). Esta hibridación argumental se observa con claridad cuando Huarte afirma, por ejemplo:

Pero, quedando la mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio. Por donde la Iglesia Católica con gran razón tiene prohibido que ninguna mujer pueda predicar ni confesar ni enseñar; porque su sexo no admite prudencia ni disciplina” (1977: 321).<sup>12</sup>

Las ideas huartianas sobre la reproducción humana nos interesan particularmente por cuanto su obra plantea de manera explícita el paralelismo entre la reproducción sexual y la generación de conceptos por parte del entendimiento. En efecto, al definir etimológicamente la palabra “ingenio”, Huarte la hace provenir del verbo latino *ingenero*, “que quiere decir engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera que represente al vivo la naturaleza del sujeto cuya es la ciencia que se aprende” (1977: 428). El proyecto que trasunta su obra se centra de hecho en la descripción del entendimiento como “potencia generativa”. Así pues, el rol que le atribuye a la mujer en el engendramiento sexual se corresponde con la incapacidad que le asigna, en virtud de su particular constitución, para la gestación intelectual.

La vinculación entre reproducción biológica y generación de conceptos que observamos en la obra de Huarte es de procedencia clásica, y cristaliza luego en el tópico del “libro como hijo”. Curtius ([1948] 1988) remonta esta metáfora a la doctrina platónica del Eros: en el *Banquete*, Diotima expresa que los hombres, dominados por el deseo de inmortalidad, intentan perpetuarse engendrando hijos, o bien “engendran en las almas más aún que en los cuerpos”. Así, dado que el hombre busca dejar otro ser nuevo en lugar del viejo, “la fecundidad y la reproducción es lo que de inmortal existe en el ser vivo, que es mortal” (2008: 134).<sup>13</sup> Es, pues, la búsqueda de trascendencia lo que permite vincular la reproducción con la actividad del poeta o el artista. Así, Catulo

---

<sup>12</sup> Cabe notar que Huarte asocia la fecundidad a los atributos físicos femeninos, y a partir de ello justifica el ideal de belleza de la época: la mujer que posee el grado de humedad y frialdad óptimo para la procreación ha de ser hermosa, mientras que la fealdad, acompañada incluso de rasgos varoniles como el exceso de vello y la barba, se asocia a la sequedad de su simiente, “que fue impedimento para que no saliese bien figurada” (1977: 323). Así pues, las contadas mujeres que posean mucho ingenio, debido a una constitución más seca y cálida, han de ser feas y malas parideras. Estas ideas se apoyan también en argumentos religiosos. Así, Huarte considera que Eva, la primera mujer, tenía mucho menos ingenio que Adán, y es por ello que el demonio, advertido de esto, decidió tentarla a ella y no al varón, pues temía el ingenio y sabiduría de éste: “Luego, la razón de tener la primera mujer no tanto ingenio, le nació de haberla hecho Dios fría y húmeda, que es el temperamento necesario para ser fecunda y paridera, y el que contradice al saber; y si la sacara templada como Adán, fuera sapientísima, pero no pudiera parir ni venirle la regla si no fuera por vía sobrenatural” (1977: 320).

<sup>13</sup> El *Banquete* se cita por la edición de Gredos, con traducción de Marcos Martínez Hernández.

llama a sus poemas *dulces Musarum fetos* y Ovidio afirma que sus poemas, como Minerva, han nacido sin madre: *Palladis ejemplo de me sine matre creata/ carmina sunt; stirps haec progeniesque mea* (Curtius, [1948]1988:196).

Las metáforas asociadas a una fecundidad del espíritu y no del cuerpo perviven en la Edad Media y son muy populares en el Renacimiento y el Barroco, donde las hallamos en autores como Ronsard, Agrippa d'Aubigné o Shakespeare además de, por supuesto, Miguel de Cervantes (Curtius, [1948] 1988). Ahora bien, es importante destacar, en este punto, la influencia decisiva del modelo cristiano de la creación divina en el desarrollo del tópico aludido. El propio Huarte se refiere a ello:

Y no sólo es lenguaje y doctrina recibida de los filósofos naturales decir que el entendimiento es potencia generativa y llamar *hijo* a lo que ésta produce; pero aún, hablando la Escritura de la generación del Verbo divino, usa de los mismos términos de padre y de hijo y de *engendrar* y *parir*: *Nondum eran abyssi, et ego iam concepta eram...Et ante omnes colles, ego parturiebar*. Y, así, es cierto que de la fecundidad del entendimiento del Padre tuvo el Verbo divino su eternal generación: *eructavit con meum verbum bonum*. Y no sólo él, pero aun todo lo visible e invisible contenido en el universo, se halló producido por esta misma potencia; en tanto, que viendo y considerando los filósofos naturales la gran fecundidad que Dios tenía en su entendimiento, lo llamaron *Genio*, que por antonomasia quiere decir el grande engendrador ([1594] 1977: 427).

En efecto, para el pensamiento cristiano, la actividad creativa es concebida a partir del modelo bíblico de la *creatio ex nihilo*, según el cual Dios creador ha producido todas las cosas en el ser partiendo de la nada.<sup>14</sup> Según esta concepción, las cosas, en tanto creadas, exhiben una huella de Dios, lo cual se expresará en el tópico del Mundo como libro: si el mundo manifiesta los rastros de su Creador, es posible *leer* la Naturaleza como un conjunto ordenado de símbolos.<sup>15</sup> Por otra parte, la transformación y evolución cristiana de las ideas expresadas en el *Timeo* de Platón, donde Dios aparece como Demiurgo (esto es, como maestro de obras, arquitecto y constructor del cosmos), da lugar al tópico de Dios como artífice (*Deus artifex*), que en la España del siglo XVII hallará un gran despliegue en la teoría teocéntrica del arte (Curtius [1948] 1988).

---

<sup>14</sup> Cabe mencionar que las formulaciones de los primeros Padres cristianos están imbuidas de un sustrato helénico: sus esfuerzos se orientan, en palabras de Gilson, a “expresar el universo mental de los cristianos en una lengua concebida de propio intento para significar el universo mental de los griegos” (1976: 34). Así, por ejemplo, entre la idea de un demiurgo que halla la materia totalmente hecha –como el de Platón– y un Dios que crea de la nada como el Dios de la Biblia, Taciano concebirá un Verbo que ni crea de la nada ni halla la materia, sino que la “proyecta” fuera de sí por una especie de radiación (1976: 25).

<sup>15</sup> De ello resulta que se puede alcanzar a Dios no solo por la lectura de las Sagradas Escrituras, sino también a partir de la contemplación de su Creación, es decir, mediante una lectura simbólica del mundo.

En este contexto, la noción huartiana de *ingenio* subraya la correlación entre tres instancias generadoras: el padre engendra a su hijo y el autor engendra en su entendimiento “noticias o conceptos” de manera análoga a como Dios, el gran engendrador, crea el mundo de la nada. Esto constituye, tal como lo señala Jannine Montauban, “un principio ideológico que gobierna la operatividad de cualquier acto de creación donde los productores (de ideas, de hijos, de libros) están rodeados de una aureola divina y son, además, invariablemente varones” (2003: 42).

La funcionalidad de la metáfora reproductiva para aludir a la labor del autor no se extiende solo a la vinculación entre escritura y engendramiento, sino que incluye necesariamente aspectos vinculados con la genealogía, la herencia y la filiación, y ello se vuelve especialmente relevante en la época en que se inscribe la obra de Cervantes. En efecto, a la hora de enfocar el contrapunto entre ambos sentidos del término “reproducción” en el *Quijote* debe tenerse en cuenta un dato de decisiva importancia: las teorías sobre la reproducción biológica, en el largo recorrido desde la Antigüedad clásica hasta la España aurisecular, no registran un quiebre epistémico comparable a la ruptura que significó la imprenta en relación con los horizontes de comprensión de la reproducción textual. Si las ideas de Aristóteles y Galeno sobre la generación humana pueden ser retomadas en gran medida por Huarte y otros médicos del Siglo de oro, la cultura de la imprenta trastoca definitivamente los modos en que se concibe la producción y difusión de textos.

La reproductibilidad técnica que posibilita la imprenta genera la “pérdida del aura” de la obra de arte (Benjamin, 2011), y ello ha de modificar necesariamente la percepción de la paternidad textual en la época que nos ocupa. A su vez, la búsqueda de la trascendencia humana a partir de los libros, que sustentaba la metáfora reproductiva para aludir a estos como “hijos”, se verá notoriamente complejizada en virtud de la progresiva percepción de estos como manufacturas, en cuya fabricación participan anónimos operarios. Y a ello debemos sumar la faz amenazante que exhibe la acelerada reproducción de textos, en tanto los hace pasibles de sufrir manipulaciones y distorsiones producto de un frío proceso maquinico, donde se ha perdido la marca “originaria” del padre engendrador.

Los problemas asociados a la paternidad textual son explorados de manera recurrente en el *Quijote* de Cervantes, y ello se profundiza en la secuela de 1615, tras la emergencia de la continuación alógrafa de Avellaneda. Así pues, el *corpus* constituido

por los tres *Quijotes* ofrece un acercamiento singular a esta problemática, central para la cultura del momento. Los asedios a esta cuestión se integran coherentemente, a su vez, en la visión de conjunto que cada texto ofrece sobre los modos de comprender la reproducción, la herencia y la filiación –en su doble vertiente, humana y literaria– en la España del Siglo de Oro.

### **3. Marco teórico y organización de la tesis**

La propuesta central de esta investigación es indagar el campo semántico de la reproducción en el *Quijote* de Cervantes, a fin de dilucidar los particulares vínculos que el texto establece entre literatura y filiación. Cabe aclarar aquí, en primer lugar, que frente a la diversidad de corrientes teóricas desde las cuales se ha analizado el *Quijote* en su larga historia crítica, y ante la constatación de que se suele incurrir en un forzamiento del texto, o en una lectura sesgada del mismo en pos de hacerlo coincidir con los lineamientos teóricos propuestos, nuestro enfoque procurará, en todo cuanto sea posible, partir de la lectura minuciosa del propio texto cervantino para, a partir de allí, desplegar líneas interpretativas atentas a la especificidad del período histórico en el que se produce y circula.

En particular, situar los rasgos específicos que adquiere el campo semántico de la reproducción en el *Quijote* requiere que se considere al texto como una formación discursiva específica en el marco de la producción cultural global (Williams 2000), teniendo en cuenta su interacción con textualidades literarias y paraliterarias, así como con otro tipo de discursos, tales como los discursos médicos de la época. Seguiremos para ello algunas líneas propuestas para el análisis del texto cervantino por la escuela francesa de sociocrítica (Redondo 1998, 2007), que pone de relieve la diversidad de tradiciones culturales que se hace necesario tener en cuenta para el abordaje crítico de los textos del período, y combina la utilización de procedimientos filológicos con una interpretación atenta al contexto de producción de los discursos.

En virtud de la asociación entre reproducción biológica y actividad creativa, los conceptos de “vida”, “muerte” y “reproducción” no pertenecen exclusivamente al ámbito de la filosofía de la naturaleza (o al saber biológico, según diríamos actualmente), sino que cobran sentidos simbólicos que serán perdurables y productivos a través del tiempo. En el caso particular que nos ocupa, resulta fundamental tener en cuenta el modo en que esta simbología se transforma en el marco de la llamada “era de

la imprenta”. Para ahondar en ello, abrevamos en principio en las conceptualizaciones propuestas por Marshall McLuhan en un libro ya clásico sobre el tema: *La galaxia Gutenberg. Génesis del “Homo typographicus”* ([1962] 1993). Mc Luhan describe allí los nuevos hábitos culturales asociados a la imprenta y pone en evidencia cómo la tipografía crea un nuevo tipo de autores y de públicos, muy distintos a los de la época de los escribas. En este sentido, son útiles también los estudios de Roger Chartier (1993, 1995, 2000, 2006, 2007) que analizan distintos aspectos de la producción, recepción y consumo cultural en los albores de la Edad Moderna.<sup>16</sup>

Dado que la interacción conflictiva entre las prácticas orales y las escritas cumple un rol de suma importancia en el *Quijote*, debemos mencionar el trabajo de Walter Ong, *Oralidad y escritura* (2000 [1982]), que constituye un anclaje indispensable a la hora de situar las diferencias entre ambas y nos provee de herramientas de análisis para abordar su estudio en el texto cervantino. En principio, este autor se ocupa de precisar que las tecnologías no son sólo recursos externos, sino también “transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan a la palabra” (2000: 89). Así pues, el estudio de Ong relaciona las diversas “tecnologías de la palabra” con los distintos modo de plasmar la memoria humana, subrayando entre otras cosas el hecho de que la palabra oral, asociada al contexto vital en que se produce, se opone a la escritura en tanto esta aparece, en cambio, estrechamente asociada a la muerte.<sup>17</sup> La imprenta lleva esto al paroxismo, pues lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido y constituye una obra “cerrada”, apartada de otras, una unidad en sí misma.

En este marco, señala Ong que es la cultura del texto impreso la que dio origen a los conceptos románticos de “originalidad” y “espíritu creador”, los cuales “aislan una obra individual aún más de las otras y perciben sus orígenes y significados como independientes de influencias exteriores, al menos en el caso ideal” (2000:139). Esto resulta importante a la hora de situar la notoria conciencia de su propia originalidad que se observa en el texto cervantino, si bien cabe aclarar que nos distanciaremos de las concepciones románticas, pues buscamos en todo momento situar las relaciones del

---

<sup>16</sup> En sus trabajos se hallan, por otra parte, referencias concretas a Cervantes y su *Quijote*, (por ejemplo en “La prensa y las letras. Don Quijote en la imprenta” (2006), incluido en *Inscribir y borrar, Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, o bien en el artículo “Materialidad del texto, textualidad del libro” (2007, publicado en la revista *Orbis tertius*).

<sup>17</sup> Tal como lo indica Ong, esto se insinúa ya en la acusación platónica de que “la escritura es inhumana, semejante a un objeto, y destructora de la memoria” (2000: 88).

texto con el contexto en que es producido, lejos de caer en una glorificación de la obra como el producto acabado de un “genio”.<sup>18</sup> El propio Cervantes plantea la filiación de su *Quijote* de manera mucho más compleja, haciendo hincapié en el trabajo de incorporación y transformación productiva de lo heredado, tal como esperamos demostrar a lo largo de estas páginas.

Debemos destacar asimismo el trabajo publicado en 2006 por Karin Littau, *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía* (2008), que ha contribuido a cimentar nuestra propuesta de lectura. La autora enfoca allí el cruce entre cuerpos humanos y textuales partiendo de la idea de que la comunicación literaria implica una convergencia de lo fisiológico, lo material y lo tecnológico, vectores que se exploran a lo largo del trabajo. Nos interesa su perspectiva de análisis por cuanto se distancia de las concepciones que consideran a la lectura como una actividad predominantemente mental, y propone destacar en cambio, según sus propias palabras, “lo que las teorías literarias contemporáneas sobre la lectura han dejado al margen, han excluido o pasado por alto: el cuerpo del lector” (2008: 32). En este marco, resulta pertinente su señalamiento de que el “peligro” que acarrea la lectura aparece asociado con la pérdida de control sobre el cuerpo, “como si el cuerpo de la novela se trasvasara al cuerpo del lector” (2008:109). Tal como procuramos mostrar a lo largo de nuestra investigación, la disputa estético-ideológica entre Cervantes y Avellaneda se basa en una muy diversa comprensión de los efectos de la lectura para la totalidad del cuerpo social.

Cabe señalar asimismo como antecedente teórico de esta investigación la prolífica serie de trabajos de Michel Foucault (en particular *El nacimiento de la clínica* [1966], *Las palabras y las cosas* [1967], *La arqueología del saber* [1969], *Historia de la sexualidad* [1977, 1986, 1987], entre otros) que resultan un punto de partida inexcusable a la hora de pensar las relaciones entre cuerpos y discursos y, más en general, los vínculos entre el poder, el saber y el cuerpo en la sociedad moderna. Por otra parte, sus agudas observaciones sobre don Quijote como “héroe de lo mismo” –en tanto pretende restaurar la coincidencia perdida entre las palabras y las cosas– son el punto de partida de un estudio crítico sobre la concepción del lenguaje propia de la modernidad, donde ya no se lo concibe en términos de *representación*, sino en tanto capaz de *generación* o *producción* de nuevas realidades. Esto resulta de especial interés

---

<sup>18</sup> El estudio de Anthony Close (2005), *La concepción romántica del Quijote*, pasa revista a las lecturas de impronta romántica que ha habido sobre la novela cervantina, y destaca su difusión y vigencia.

para nuestro enfoque, en tanto se pretende articular las nociones de producción y reproducción, y el contrapunte entre lo humano y lo maquínico asociado a ellas, en el cruce entre la primera y la segunda parte del *Quijote*.

Desde otro ángulo, las múltiples significaciones culturales que adquiere la asociación entre cuerpos y textos en la llamada “era de la imprenta” han dado lugar a un sugerente estudio de conjunto referido al ámbito de la Inglaterra isabelina, que resulta de interés para nuestro enfoque por cuanto se centra específicamente en las metáforas asociadas a la reproducción y los vínculos familiares. Se trata del volumen colectivo *Printing and parenting in Early Modern England* (2005), editado por la Universidad de Texas A&M al cuidado de Douglas A. Brooks, en el que se explora la “retórica reproductiva” desplegada en torno a textos y autores ingleses del período, en los que se presentan con frecuencia analogías entre las diversas partes de la imprenta y los órganos reproductivos del cuerpo humano. En particular, algunos de los trabajos allí compilados constituyen aportes significativos para situar similitudes y diferencias en torno al “inconsciente reproductivo” (2005: 396) fuera del ámbito católico-hispánico. Ante la ausencia de estudios específicos, nos permiten contextualizar el imaginario sobre la reproducción en la época, y proveen categorías y perspectivas de análisis que iluminan la cuestión sobre la que nos interesa indagar.

Para el caso concreto de España, existen numerosos estudios que dan cuenta del impacto cultural producido como consecuencia de la creciente “reproductibilidad técnica” de los textos gracias al invento de Gutenberg. En este marco, resulta importante tener presente cierta percepción “amenazante” de la imprenta en el ámbito hispánico, asociada al nuevo modo de concebir los textos en el pasaje de la cultura manuscrita a la cultura del libro, y que ha dejado su huella en el texto cervantino. Nos resultan iluminadores en este sentido los trabajos de Fernando Rodríguez de la Flor, en particular los reunidos en su libro *La península metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma* (1999). En la misma línea, y desde otro enfoque, el estudio de Barry Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca* (1992), describe la polémica gestada en España en torno a la difusión de textos de ficción, ante la creciente conformación de un público lector que se exponía de manera inédita hasta entonces a las “mentiras ponzoñosas” que los moralistas hallaban en los libros profanos. Resulta fundamental poner el *Quijote* en diálogo con estos debates contemporáneos para llevar adelante la investigación que nos proponemos.

Cabe aclarar, en este punto, que concebimos al *Quijote* como emergente de un contexto histórico-social de crisis y cambios, y a la vez como un agente textual capaz de obrar sobre el mismo, estableciendo relaciones complejas y contestatarias (Spiegel, 1994). Así pues, consideramos la relación entre el texto y su contexto de producción de un modo dinámico, y coincidimos en este punto con los asertos de Rodríguez de la Flor, que sin dejar de reconocer la importancia fundamental del libro de Maravall (1975) sobre *La cultura del Barroco*, ha postulado la necesidad de matizar algunas de las tesis que se han desprendido del mismo, que tienden a concebir la cultura del período como un sistema retórico-expresivo tendiente a inmovilizar y reducir a las masas en la recepción de un mensaje conservador, que desviara la atención de las crisis y de las transformaciones.

Sin dejar de reconocer los aciertos de la propuesta de Maravall, Rodríguez de la Flor sostiene que las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano “llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *deconstrucción*, y los elementos mismos de su desengaño”, lo que desmitifica y anula la ejemplaridad pretendida con que se promueve el proyecto imperial, poniendo en duda el “éxito” de su estrategia discursiva (2002: 22). En esta línea, entonces, procuramos situar la tensión que manifiesta el tratamiento cervantino de las cuestiones relativas a la paternidad, la herencia y la reproducción –tanto biológica como literaria– en relación con las ideas hegemónicas de su época, así como la pugna ideológica que se descubre al contrastar sus formulaciones con las del *Quijote* de Avellaneda.

El diseño de la tesis está en consonancia con el modo en que proponemos llevar adelante la investigación sobre el problema propuesto. Como se explicitó anteriormente, buscamos estudiar la formulación cervantina de una problemática específica –en este caso, la presentada por la asociación entre reproducción biológica y textual – a lo largo de las dos partes del *Quijote*. Sostenemos, por un lado, que la publicación de la continuación de Avellaneda (1614) modifica decisivamente el tratamiento de esta problemática en la secuela cervantina y, por otra parte, que el estudio de la misma cuestión en la segunda parte alógrafa pone en evidencia la distancia que existe entre ambos proyectos estéticos. Consecuentemente con este planteo, dedicamos los tres capítulos centrales de la tesis a cada uno de los tres *Quijotes*.

Creemos que el tratamiento cronológico de la cuestión a lo largo de los tres textos (1605, 1614, 1615) permite evaluar las continuidades y rupturas entre la poética

de ambos autores, así como las modificaciones introducidas por Cervantes –en el hiato de diez años que media entre los dos volúmenes de su autoría– respecto de sus formulaciones iniciales. Muchas de estas modificaciones se plantean como respuestas al desafío generado por la emergencia del libro de Avellaneda y su enfoque diverso sobre la problemática de la filiación, por lo que el estudio diacrónico de la cuestión en los tres textos permite calibrar adecuadamente la propuesta cervantina.

Este enfoque favorece, asimismo, algo que esta tesis también busca en cierta medida: *contar una historia*, a saber, la de la construcción de la familia textual del *Quijote*. En este sentido, la narración de la “novela familiar” quijotesca requiere una presentación que dé cuenta del desarrollo en el tiempo, aunque sin perder de vista el trabajo analítico, dado que los aspectos relevados y las categorías de análisis se retoman en relación con cada libro, respetando la especificidad de cada uno. Consideramos así que el modo de arrojar luz sobre la cuestión que nos interesa indagar se relaciona íntimamente con el modo en que se fue armando y reacomodando en el tiempo la propuesta del prólogo de 1605, a cuyo estudio consagramos, en consecuencia, el capítulo preliminar de la tesis.

#### **4. Estado de la cuestión y aporte de esta investigación**

Dado que no se ha llevado a cabo un estudio sistemático sobre el campo semántico de la reproducción y la filiación en el *Quijote*, organizar un mapa de los trabajos más importantes o señeros en relación con el objeto de esta investigación implica un recorrido por las zonas de la crítica que han sentado las condiciones para pensar las distintas aristas del tema elegido. Así pues, nuestro enfoque procurará vincular ejes de sentido que no han sido puestos en relación de manera sistemática, o bien que focalizaron pasajes aislados de la novela.

Dentro de la ingente bibliografía sobre el *Quijote*, un primer antecedente para nuestra investigación lo constituyen aquellos trabajos que han enfocado los vínculos paterno-filiales y la constitución de lazos familiares al interior del texto. En segundo lugar, es importante considerar los estudios que se centran en el problema de la reproducción textual, es decir, en el modo en que se da cuenta de la generación de *corpora* textuales en la novela. Finalmente, los trabajos que más se acercan a nuestro objeto de investigación son aquellos que estudian puntualmente la relación entre

cuerpos humanos y textuales en ciertas zonas del *Quijote*, en particular los que tocan, desde distintos ángulos, el problema de la reproducción.

Desde ya que tal organización de este estado actual de la cuestión va en desmedro de los numerosos estudios de conjunto sobre el *Quijote* que refieren de modo tangencial al tema que nos ocupa y que, en algunos casos, han resultado muy útiles para apuntalar nuestras hipótesis de lectura. No obstante ello, hemos preferido, en función del inabarcable volumen que significa la bibliografía cervantina, centrarnos en aquellos trabajos sobre zonas puntuales del texto que resultan más pertinentes para la construcción de los ejes de sentido que involucra esta tesis. Sin perjuicio de ello, las obras de conjunto sobre el *Quijote* de ineludible referencia serán objeto de alusiones frecuentes en los capítulos correspondientes. Por ende, en este apartado hemos priorizado la organización y sistematización de la bibliografía fundamental en relación con nuestro objeto de estudio, dejando para cada capítulo la discusión más pormenorizada de estos y otros trabajos relevantes.

Cabe aclarar, por último, que los estudios sobre el *Quijote* de Avellaneda no se han detenido particularmente en el problema que nos interesa indagar, por lo que la discusión bibliográfica relativa a la secuela alógrafa se desarrollará directamente en el capítulo que dedicamos al estudio de este libro. El problema de la “paternidad” del volumen de Avellaneda –dado que el nombre que aparece en la portada es el seudónimo de un autor desconocido– y la particular orientación ideológica de esta secuela, tan distinta a la del *Quijote* cervantino, son las dos líneas críticas más exploradas y permiten, de hecho, contextualizar nuestro acercamiento a este texto, por lo que serán retomadas y sopesadas en el capítulo correspondiente. Finalmente, debemos señalar que los trabajos que refieren a Avellaneda y resultan más afines al objeto de nuestra investigación son aquellos que enfocan pasajes del texto de 1615 en los que se establece un diálogo con el de 1614, por lo que aludiremos necesariamente a ellos al tratar sobre la secuela cervantina.

#### 4.1. Reproducción sexual, filiación y vínculos familiares en el *Quijote*

Como ya adelantamos, un primer grupo de estudios que resulta de utilidad para nuestro trabajo lo integran aquellos que enfocan los vínculos paterno-filiales y la constitución de lazos familiares al interior del *Quijote*. En este sentido, cabe destacar que si bien los cervantistas se han ocupado de parcelar y recorrer el texto a partir de innumerables ejes de análisis, la problemática de la familia no ha sido objeto de demasiados acercamientos críticos. Se ha hecho foco incontables veces en las historias amorosas que pueblan el *Quijote*, y a partir de ello en el análisis de la dinámica matrimonial y su productividad ficcional –sobre todo a partir del seminal estudio de Marcel Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano” (1974) –, pero son pocos los trabajos que se demoran en esa esperada prolongación del vínculo matrimonial que significan los hijos, y por ende, en la construcción de los personajes en términos de “familia”.

Cabe destacar entonces el trabajo de Jacques Joset, “De la familia de don Quijote y de la sobrina de éste o ‘Familles, je vous hais!’ (André Gide)”, presentado en el Segundo Coloquio Internacional de Cervantistas en 1989 y editado luego en las *Actas* correspondientes. Reconocemos especialmente a este trabajo el mérito de intentar sistematizar las respuestas posibles a la pregunta de por qué el texto cervantino se empeña en borrar a la familia del héroe, guardándole tan solo una sobrina. Así, se señala en primer lugar que gracias a esta estrategia, Cervantes consigue ubicar a don Quijote en un espacio de libertad literaria casi sin límites: al ser hijo de nadie, puede ser “hijo de todos los héroes de los libros de caballerías, que son su verdadera familia”, y a partir de allí devenir “hijo de sus obras” (1990:132). Por otra parte, las pretensiones nobiliarias del personaje parodiarían el frenesí genealógico que cundió en España durante los siglos XVI y XVII. Finalmente, se avanza la hipótesis de que esta estructura familiar tan peculiar sería una especie de contestación cervantina a las estrategias de los pícaros literarios para sustituir a sus familias indignas: en oposición a esas “genealogías picarescas”, don Quijote desplaza el problema del linaje al ámbito imaginario, creándose un parentesco ficticio sustituto de uno real, quizá muy bajo (1991: 133).

Desde ya que estas líneas señaladas por Joset han sido transitadas por diversos autores en acercamientos al *Quijote* enfocados específicamente en el tema de la libertad (Rosales, 1985; Rey Hazas, 1990), en el proceso de “autocreación” del protagonista a partir de modelos libresco (Avalle-Arce, 1976a; Gilman, 1993; Riley, 2001; Martín

Morán, 2006), en los vínculos entre el texto y el contexto social de crisis nobiliaria (Castro 1925 y 1974; Llorens, 1981; Vilar, 1993; Redondo, 1998) o en las complejas relaciones entre la novela cervantina y la picaresca (Blanco Aguinaga, 1957; Márquez Villanueva, 1995a; Rey Hazas, 1996; Vila, 2005a). Sin perjuicio de ello, nos interesa destacar el modo en que su artículo sugiere una posible matriz común a estos enfoques desde la perspectiva de los vínculos familiares, ya que esta es la línea de análisis que seguiremos en nuestro trabajo.

La anómala constitución familiar del hidalgo ha merecido también especial atención en algunos estudios de conjunto sobre el *Quijote*. En esta línea, ha habido críticos que interpretaron la paradójica relación del protagonista con su familia –dado que su proyecto caballeresco incluye el amparo de *otras* doncellas menesterosas, y no de la que potencialmente deja en su propio hogar– en términos de un deseo incestuoso por su sobrina. Es la hipótesis que desde una perspectiva psicoanalítica sostiene Carroll Johnson en su libro *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote* (1983), donde plantea que la locura de don Quijote se origina en una crisis de madurez (“mid-life”) y que su imposibilidad de contactos sexuales con otras mujeres se explica por un deseo reprimido hacia Antonia Quijana.

Más recientemente, y desde otro enfoque, Juan Diego Vila también ha señalado, en su *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote* (2008a), la posibilidad de leer un frustrado anhelo sexual del hidalgo por su joven sobrina. El crítico retoma además el señalamiento de Joset sobre los indicios de esterilidad sugeridos por la presencia de la sobrina (que subraya por contraste la ausencia de herederos masculinos) y añade la consideración de las escasas posibilidades reproductivas existentes en el ignoto “lugar” –enclave poblacional mínimo– en el que habitan los personajes. Todo ello, sumado al análisis del paradójico testamento del hidalgo, lo lleva a concluir que lo propio de estos personajes que viven en la “Mancha” no es la filiación, sino la distorsión parental y patrimonial (2008a: 22).

La familia Panza, que adquiere un relieve importante en el *Quijote* de 1615, ha merecido mayor atención por parte de la crítica, aunque por lo general se trata de menciones más o menos ocasionales en el marco de estudios sobre el personaje del escudero (del que suele focalizarse en particular su lenguaje –Alonso, 1974; Joly, 1996–, sus fuentes literarias y folclóricas –Márquez Villanueva, 1973, Molho, 1976, Urbina, 1991–, o su transformación en el pasaje de la primera a la segunda parte –Casalduero,

1949; Lapesa, 1993). Cabe destacar aquí nuevamente la aportación de Juan Diego Vila, que dedica dos trabajos específicos a la construcción de la “narración familiar” de los Panza, enfocándose alternativamente en Sanchica (2003) y Sanchico (2010), los hijos del escudero.

La propuesta crítica de Vila subraya, a partir de la discusión entre Sancho y su mujer sobre el destino de su descendencia, la naturaleza performativa de la cultura familiar, que resulta un proceso estratégico de construcción de la familia: de allí el aserto de que “aquello que no te da la sangre, bien puede dártelo la narración” (Vila, 2003). A partir de estos presupuestos, Vila analiza el discurso de Sancho, que frente a la postura esencialista de su mujer se permite, carnavalescamente, soñar con la movilidad social que le daría el casamiento de la varonil Sanchica, mientras relega a su vástago masculino a un significativo cono de sombra (Vila, 2010). Su análisis de la ensoñación sanchesca resulta muy productivo a la hora de situar cómo la “narración familiar” de los Panza da cuenta de la crisis de la modernidad, donde palabras y cosas establecen relaciones sumamente problemáticas que afectan de modo particular, en la España del período, a los discursos relativos al linaje y la genealogía.

Otros aportes a la hora de pensar los vínculos familiares en el *Quijote* pueden hallarse, de un modo más tangencial, en diversos trabajos centrados en pasajes del texto que exhiben relaciones paterno-filiales, tales como el relato del capitán cautivo y la historia de Zoraida (Weber, 1990; Gaylord, 2001; Fine, 2013), el encuentro de los protagonistas con don Diego de Miranda y su hijo poeta (Braschi, 1977; Márquez Villanueva, 1975a y 1995b), la secuencia de doña Rodríguez y su hija en el palacio ducal (Riley, 1990), o la del morisco Ricote y Ricota/Ana Félix (Márquez Villanueva, 1975b, 2010). En el marco de nuestra investigación, es importante situar la proliferación de secuencias en las que se explora con detenimiento el vínculo entre un progenitor y su descendencia en el texto de 1615. Sostenemos que ello debe entenderse como parte de una preocupación central que estructura la secuela cervantina, y que atañe justamente a la pregunta por los modos de continuar un linaje, ya sea humano o literario.

Merece destacarse asimismo el trabajo de Pablo Jauralde Pou, “Un espacio novelesco familiar: Sancho-*Quijote*” (1988), en el que se analiza la construcción de un espacio familiar mediante el diálogo sostenido entre los protagonistas, al margen de los vínculos sanguíneos. A partir de ello, Jauralde considera que la incorporación por primera vez con fuerza y continuidad del espacio familiar como espacio novelesco es

uno de los grandes logros artísticos del *Quijote*. Nos interesa particularmente esta idea de “construcción” discursiva del vínculo familiar, más allá de los condicionantes estipulados por la sociedad, ya que contribuye a situar nuestra propuesta de lectura, que postula la filiación *desviada* como poética del texto.

El artículo de Jauralde al que nos hemos referido forma parte de los trabajos producidos en el ámbito del “Centre de recherche sur l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles” (CRES), de la Universidad de La Sorbonne, cuya labor deseamos destacar por cuanto significa una aproximación novedosa a los vínculos reproductivos y la representación genealógica en el Siglo de Oro español. Este grupo de investigación, que trabaja –bajo la dirección de Augustin Redondo– sobre las mentalidades y los sistemas de representación en la España aurisecular, realizó una serie de Coloquios y emprendió como resultado de ellos la edición de varios volúmenes colectivos relevantes para nuestro enfoque: *Amours légitimes- amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)* (1985), *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Histoire, mythe et littérature* (1987), *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)* (1988) y *Le corps comme métaphore dans l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles* (1992).

Los trabajos compilados en los volúmenes citados resultan productivos para iluminar aspectos de la sociedad y de las tradiciones literarias y paraliterarias del período relativas a los vínculos familiares, aunque no todos ellos traten específicamente sobre la obra cervantina. En esta línea, resultan sumamente útiles los trabajos que enfocan el universo de la picaresca, que presenta no pocas conexiones con el *Quijote*, y donde la cuestión de la filiación adquiere un estatuto netamente problemático. Así, el señalamiento de Michel Cavillac (1988) sobre el “complejo de bastardía” de los pícaros, o las aportaciones de Françoise Vigier (1987) sobre los lazos familiares en la “celestinesca” –donde el vínculo de filiación se ve desplazado hacia la pareja tía-sobrina–, permiten contextualizar en la serie literaria del momento los particulares vínculos familiares del *Quijote*.

Dado que el problema de la sucesión paterno-filial aparece con mayor evidencia en el caso del género picaresco, algunas aportaciones en este campo resultan relevantes a los fines de este trabajo. Así, un antecedente importante para nuestra investigación es el estudio de Jannine Montauban, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española* (2009). El trabajo de

Montauban se propone “un estudio literario, crítico e histórico de los múltiples significados que se desprenden del término *reproducción*, y su relación con el desarrollo y canonización de la picaresca española de los siglos XVI y XVII” (2009: 14). Así pues, incluye un apartado en el que se pasa revista a las teorías sobre la reproducción sexual vigentes en la época y se traza su desarrollo desde los textos clásicos hasta el influyente *Examen de Ingenios para las ciencias* (1575) del médico navarro Juan Huarte de San Juan. Además de las puntualizaciones que ofrece en relación con el contrapunto entre reproducción sexual y reproducción textual en la picaresca, el trabajo de Montauban dedica un capítulo a Cervantes, donde se detiene brevemente en el *Quijote*, en particular en torno al escrutinio de la biblioteca.

Cabe destacar que el denominado género picaresco no solo comparte con el *Quijote* la centralidad otorgada al problema de la filiación –tanto física como discursiva–, sino que además su texto “fundacional”, el *Lazarillo de Tormes*, suele invocarse junto a la obra cervantina a la hora de ubicar al “padre” u origen de la novela moderna. Así pues, en torno a la picaresca se traman, al igual que en el caso del *Quijote*, genealogías que se proyectan intra y extra-textualmente.

#### **4.2. Reproducción textual, libros, autores y genealogías literarias en el *Quijote***

Un grupo de estudios que resulta especialmente relevante a los fines de nuestra investigación lo integran aquellos que se centran en el problema de la reproducción textual, es decir, en el modo particular en que se da cuenta de la generación de *corpus* textuales en el *Quijote*. Aquí debemos hacer algunas puntualizaciones, ya que agrupamos bajo esta denominación general trabajos que responden a perspectivas y objetos diversos.

En primer lugar, debemos destacar algunos de los innumerables trabajos sobre el prólogo de 1605, ya que este resulta un espacio privilegiado para rastrear las conexiones que se establecen entre los diversos sentidos del término *reproducción* –en particular el nexo entre reproducción biológica y reproducción textual– en la novela cervantina. Así, resulta indispensable considerar los estudios que se detienen, con distinto nivel de detalle, en el “parto” del autor prologal, así como en la propuesta del autor de considerarse “padrastro” y no padre de su obra (Castro, 1960; Avalle-Arce, 1976a; Riley, 1990; Janín, 2006; Martín Morán, 1998b, 2009 y 2011).

Entre ellos, cabe destacar especialmente el trabajo de Avalle-Arce, quien señaló tempranamente que el “cada cosa engendra su semejante” expresado en el prólogo a propósito del parto del autor se ve invalidado en el texto al permitírsele a un hidalgo cincuentón, pobre y loco, “engendrar” nada menos que a un caballero andante (1976a:16). A su vez, desde otra perspectiva, Anthony Cascardi (1990) ha subrayado la inadecuación de aquel aforismo respecto del propio *Quijote*, que resulta engendrado a partir de una mezcla y transformación genérica que no reconoce precedentes en la época. Estos señalamientos resultan sumamente pertinentes para caracterizar la paradójica gestación en la que se cifra la poética expresada en este prólogo, donde las figuras de autor, libro y protagonista resultan íntimamente imbricadas. En esta línea, Rogelio Miñana se ha referido a la transformación del hidalgo en términos de un “parto de la imaginación de Quijano” (2007: 160), y ha subrayado el carácter monstruoso de esta concepción, insistiendo en la coordenada del *desvíó* del orden natural.

Por otra parte, con respecto a las críticas a los usos literarios de la época que se hallan en el prólogo, señaladas por varios críticos, Érica Janín (2006) se centra especialmente en las adversas circunstancias de gestación allí descritas y destaca cómo la marginalidad y carencia que signan al autor y a su “hijo” textual pueden volverse paradójicamente un valor, en contraposición a los vanos y pretenciosos modos de producción textual al uso de su tiempo.

A partir de las conclusiones de estos estudios, y desde nuestro particular foco de interés, hemos ido profundizando en una serie de trabajos (Gerber, 2009 y 2012) nuestro propio acercamiento a este singular parto, el cual, lejos de configurar simplemente una imagen tópica, comporta a nuestro juicio un programa de lectura cuyas proyecciones cabe rastrear a lo largo del *Quijote*. A partir de este prólogo, el paralelismo entre cuerpos humanos y textuales en torno a la noción de reproducción será una constante del texto.

Precisamente, un eje importante de nuestro estudio es la consideración del modo en que el *Quijote* da cuenta del armado de su propio cuerpo textual como estrategia poética, para lo cual resultan útiles algunos de los trabajos que se centran en las partes heterogéneas que constituyen el cuerpo de la fábula (Orozco, 1983; Blasco, 1989, 1993 y 2005; Cascardi, 1990; Close, 1999; Riley, 2001; Ardila, 2001). En líneas generales, estos trabajos enfocan el problema de la hibridación genérica y la inserción de episodios y relatos intercalados, sin detenerse de manera específica en la división del cuerpo del

libro en cuatro partes, tal como hacemos en nuestro trabajo. La excepción a ello lo constituye el caso del “corte” entre la primera y la segunda parte (capítulos 8-9), que sí ha merecido especial atención, ya que allí se multiplican las instancias narradoras de la historia y en consecuencia se complejiza notoriamente el problema de la paternidad textual, planteado ya desde el prólogo.

En efecto, la dispersión de fuentes que se evidencia en estos capítulos –en los que emergen emisores sobre cuyo número y características la crítica no acaba de ponerse de acuerdo– apunta a desvirtuar la sucesoria cadena de padres e hijos y el imperativo del “cada cosa engendra su semejante”: queda claro aquí que el quiebre de la *sucesión natural* afecta tanto a la genealogía del protagonista como a la gestación y el entramado del relato. Desde esta perspectiva, nos interesa destacar especialmente, entre la vastísima bibliografía sobre este pasaje del texto, los trabajos de Gerli (1982 y 1995), Alcalá Galán (2009), López-Baralt (1999-2000; 2013) y Fine (2006 y 2009), que subrayan la hibridación que exhibe la genealogía textual y las operaciones de traducción y reescritura necesarias para reanudar una historia que se halla explícitamente “destroncada”. En particular, la figura del *cruce* que propone Fine a partir de su estudio de la metalepsis en el *Quijote* (2006), y que le permite dar cuenta del sincretismo genérico, temático y compositivo del texto cervantino, resulta iluminador para nuestra propuesta de lectura.

Por último, un eje insoslayable de nuestra investigación es el modo en que el *Quijote* da cuenta de las transformaciones producidas en el modo de concebir la reproducción textual en la época. Tal como señala Javier Blasco en su *Cervantes, raro inventor* (2005), el protagonista cervantino evidencia cómo la antigua imagen del “libro encarnado” ha sufrido una decisiva transformación –“desacralización” la llama el crítico– a raíz del desarrollo de la imprenta. Resuenan en esta idea los planteos de Foucault ya reseñados, que mostraron cómo el proyecto del manchego de dar vida a la letra muerta de los libros de caballerías denuncia la crisis de la *episteme* renacentista y el advenimiento de una modernidad en la que se verifica el definitivo divorcio entre las palabras y las cosas.

En este sentido, numerosos críticos han enfocado la novela cervantina desde la perspectiva del impacto cultural producido por la acelerada difusión de la letra impresa, donde la tensión entre “conciencias textualizadas” y “conciencias orales”, en palabras de Resina (1989), resulta emblemática en la pareja protagónica (Iffland, 1992;

Chartier, 2006; Chevalier, 1981, 1991 y 1992; Molho 2005; Resina, 1989; Moner 1988a, 1988b y 1989); Martín Morán 1997a y 1997b). Estos trabajos nos interesan en tanto focalizan, con mayor o menor detalle, en los procesos de gestación y difusión de *corpus* textuales orales y escritos y los modos de ejercer la “paternidad” en cada caso. Tal como ejemplifica paradigmáticamente el episodio de la visita de don Quijote a la imprenta barcelonesa, la reproductibilidad técnica del libro desafía los horizontes de reproducción vigentes, haciendo tambalear no solo la noción de “paternidad”, sino las propias ideas de vida y muerte. Si ya la letra escrita implicaba la posibilidad de vida más allá de la muerte del autor, la imprenta lleva esto al paroxismo, garantizando una infinidad de potenciales contextos donde multiplicar la singularidad de un “hijo” textual.

Diversos críticos se han detenido en la secuencia de visita a la imprenta, poniendo de relieve aspectos particulares del proceso que señalamos (Chevalier, 1991; Iffland, 1992; Jaksic, 1994; Rico, 2002; Montero Reguera, 2007; Cátedra, 2007; Vila, 2011, entre otros). En relación con ello, deseamos destacar especialmente un temprano artículo de Javier Herrero “La metáfora del libro en Cervantes” (1992), que muestra cómo los malos libros y sus autores aparecen asociados al elemento “aire”, en alusión a la vanidad hueca y vacía, dando cuenta de una actitud de cierto escepticismo ante la multiplicación de volúmenes impresos. El ejemplo más claro de ello son los libros “lentos de viento y borra” –entre los que sugestivamente se halla el *Quijote* apócrifo de 1614– hallados en el infierno que describe la “resucitada” Altisidora.

Cabe destacar a propósito de ello la vinculación señalada por Monique Joly (1996) entre la aparición de la *Segunda Parte* de Avellaneda en la secuencia en que Altisidora describe su visión infernal y la presencia del mancebo plagiaro que canta una estancia de Garcilaso en el fingido funeral de la doncella. Tal como pone de relieve la autora, se trata de distintos asedios a la problemática del “hurto” literario, un peligro asociado netamente a la nueva tecnología de la imprenta y que se volverá central en el libro de 1615 a partir de la disputa entablada con el autor de la segunda parte apócrifa.

Lo decisivo para nosotros es que el “peligro” acarreado por la reproducción descontextualizada y acelerada que posibilita la imprenta llevará a Cervantes a tratar desde un ángulo muy distinto el problema de la paternidad textual en el libro de 1615, lo que se evidencia ya desde el prólogo y, aún antes, desde la misma portada (Redondo, 2001). La influencia del “caso Avellaneda” resulta central en este proceso, tal como han

puesto de relieve, entre otros, los trabajos de Gilman (1951), Lathrop (1986), Joly (1986), Eisenberg (1991), Marín, (1994), Andrés Gil (1996), Iffland (1999 y 2001), Martín Jiménez (2005), Blasco (2005a, 2006 y 2008), Gómez Canseco (2001, 2004 y 2008) y Álvarez Roblin (2014 y en prensa).

Con respecto al *Quijote* de Avellaneda, al que dedicamos un capítulo de la tesis, debemos señalar que no han sido tantos los estudios que centraron sus esfuerzos al análisis del texto, pues curiosamente, en lo que parece una ironía en relación con las estrategias cervantinas para “difuminar” o renegar de la paternidad en 1605, la crítica sobre el apócrifo se ha replegado obsesivamente sobre la pregunta por la *paternidad real* del texto, enfrascándose en lo que Javier Blasco (2006) ha denominado “la caza de Avellanedas”. Así, se ha gestado una polémica de larga data sobre la identidad del autor oculto tras el seudónimo, en desmedro de la discusión crítica sobre su obra. No obstante ello, estudios como los de Iffland (1999) permiten situar las antípodas ideológicas desde las que se gesta el apócrifo, lo que resulta importante a la hora de contextualizar el diferente modo en que se trabaja el contrapunto entre reproducción biológica y generación textual, muy lejos de la propuesta cervantina.

Dado que la problemática estudiada no ha sido abordada para el caso del *Quijote* de Avellaneda, los señalamientos de Iffland sobre la concepción del linaje y el estatuto nobiliario en esta continuación son un aporte fundamental, a lo que debemos sumar el artículo de Blasco, “El género de las genealogías en el *Quijote* de Avellaneda” (2005c). Blasco indica allí que Avellaneda va más allá de la defensa de unos valores genéricos que habría visto amenazados por el texto de 1605, puesto que, en su opinión, avanza concretamente en la toma de partido a favor de uno de los clanes que se dibujaban en el mapa político del momento. Así, propone leer la alucinada genealogía que arma don Quijote en la continuación alógrafa, donde se cree Bernardo del Carpio, en la línea de las invenciones tendientes a construir el linaje de Lerma como “salvador de España”.

Nos interesa destacar la conexión que Blasco establece entre la secuela alógrafa y la moda de las genealogías legendarias, de clara intención propagandística y forma de pública legitimación del poder, ya que apuntala nuestra hipótesis de una apuesta por el discurso de la recta filiación en la continuación de Avellaneda. Sostenemos, en efecto, que el modo en que se enfoca el binomio cuerpos/textos en la secuela alógrafa contribuye decisivamente a plantear una versión estática del cuerpo social, que se opone a la lógica del desvío y la transformación que dominaba la novela cervantina. Podemos

mencionar un primer acercamiento a este tema en nuestro trabajo “Sobre herencias, reproducciones y versiones: el *Quijote* de Cervantes frente al de Avellaneda” (2012).

#### **4.3. Relaciones entre cuerpos humanos y corpus textuales en el *Quijote***

Existen sugerentes trabajos que se centran en la relación entre cuerpos y textos en pasajes específicos del *Quijote*, y que dan cuenta de las posibilidades que la novela cervantina ofrece para un desarrollo más abarcador y sistemático de la cuestión, tal como el que proponemos. Si bien no en todos los casos se hace foco en la noción de reproducción, se desarrollan los diversos sentidos que adquiere en el texto la asociación tópica, en la España del período, entre cuerpos y libros.

Por un lado, sabemos que esta asociación estaba basada en el aspecto *material* de los libros, donde sus distintas partes (carátula, lomo, índice) propiciaban la analogía con las partes del cuerpo humano. Por otra parte, debe considerarse también la asociación *conceptual* entre cuerpos y textos a partir de las ideas aristotélicas sobre la proporción que debían guardar las distintas partes del “cuerpo” de la fábula. Estas ideas aparecen con frecuencia en las preceptivas de la época, y son glosadas también en distintos lugares del *Quijote*, por lo que han merecido especial atención en estudios dedicados a rastrear la teoría poética expresada en la obra cervantina, entre los que destacamos los de Alban Forcione (1970, 1981), Edward Riley (1989), Félix Martínez-Bonati (1995) y Mary Gaylord (1983, 1986, 1990, 1993, 2001).

En esta línea, queremos detenernos especialmente en los trabajos de Mary Gaylord, ya que sus intereses y perspectivas resultan afines a nuestro proyecto y muchas de las sugerencias de sus artículos constituyen valiosos puntos de partida para esta investigación. Gaylord publica en la revista *Cervantes* un par de artículos (“Cervantes’ Portrait of the Artist”, de 1983 y “Cervantes’ Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction”, de 1986) que se centran en la construcción de la figura de autor en el *Quijote*, y en particular en el vocabulario corporal utilizado para aludir a la creación artística, que remite, según la autora, a las preceptivas neoaristotélicas de la época. Con respecto a ello, destaca también las reflexiones estéticas del *Examen de Ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan, que se enfocan no en la poesía o poética, sino en los poetas como *hombres con cuerpos*. De tal modo, arrojan luz sobre el modo cervantino de figurar el rol del artífice, el cual se presenta desde el prólogo de 1605 en

una situación de carencia tendiente a subrayar su condición de creador *humano*, necesariamente incompleto e imperfecto.

La autora recuerda también que Huarte ha ejercido su influencia sobre el famoso libro del Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, traído a colación con frecuencia para analizar cuestiones de poética cervantina, y donde sugestivamente se presenta la figura de Vulcano, el dios cojo, como mito del arte y el artífice. De este modo, traza un arco que une estos textos con la figuración cervantina de los poetas en tanto seres “incompletos” o fallidos y el arte como un producto humano, perfecto en su propia imperfección. Trabajos posteriores de la autora enfocan distintos pasajes del *Quijote* y profundizan desde otros ángulos esta lectura: en ellos se estudia la representación de la actividad artística en el texto cervantino (Gaylord, 1993 y 2001), así como las coordenadas espaciales en que se desarrolla su reflexión estética (Gaylord, 1990).

En el ámbito local, Alicia Parodi ha seguido la senda abierta por los trabajos de Gaylord y Forcione en su propia producción sobre el *corpus* cervantino, tanto en su lectura de conjunto de las *Novelas Ejemplares* (Parodi, 2002), como en varios artículos sobre el *Quijote* en los que rastrea los modos en que aparece figurada la gestación del artificio (1995, 2001, 2004 y 2013, entre otros). Sus trabajos ofrecen agudas observaciones que resultan útiles a los fines de esta investigación, pues señalan desde diversas perspectivas el signo imperfecto y *humano* que comporta la creación artística.

El estudio de Gaylord sobre la *Canción desesperada* del poeta-pastor Grisóstomo (capítulo 14 del *Quijote*) ha dejado también su huella en dos trabajos de Ximena González, que deseamos mencionar por cuanto constituyen un singular aporte para nuestro trabajo. En el primero de ellos (González, 2006), la autora analiza el contrapunto entre el entierro del “cuerpo muerto” del pastor Grisóstomo y el desentierro del *corpus* textual que sigue al mismo, y recupera, a través de la figura de Orfeo, la idea de la poesía como mediadora entre diversos mundos y, por tanto, dadora de inmortalidad; luego, en un estudio posterior (González, 2013), amplía su análisis hacia otros espacios donde aparece la isotopía infernal en el *Quijote* –el fingido funeral de Altisidora, la llamada “aventura del cuerpo muerto”– para señalar a partir de ello la recurrente imbricación entre muerte física y generación textual en la novela cervantina.

Debemos destacar asimismo, entre los estudios que dedican su atención al vínculo entre cuerpos humanos y textuales, el trabajo de Georgina Dopico Black (2005), “Canons Afire: Libraries, Books, and Bodies in *Don Quixote*’s Spain”. Su análisis se

centra en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, donde se trata a los libros como cuerpos y se los invoca explícitamente en términos de “familias” de padres e hijos. El cura y el barbero apelan repetidamente a un lenguaje genealógico que relaciona la herejía y la herencia, lo cual remite, según la autora, a la obsesión genealógica que cundió en la Península Ibérica en esta época.

A partir de la condena a la hoguera de los volúmenes del hidalgo, Dopico Black se pregunta si acaso a los libros se les asignan cuerpos simbólicos porque los cuerpos son de algún modo más disciplinables que las palabras, y recuerda a propósito de este interrogante que el propio *Quijote* es engendrado en el sitio preciso donde el Estado impone su disciplina al cuerpo del sujeto: la “cárcel” mentada en el prólogo (2005:109). Así pues, su enfoque pone de relieve la asociación entre la coordenada estética y la política en torno a los “cuerpos de libros”, asociación que se activará en todas las ocasiones en que se vuelva a discutir sobre los libros de caballerías (como en la venta de Juan Palomeque en el capítulo 32 o en el diálogo con el canónigo de Toledo en los capítulos 47-48).

Dadas las características del escrutinio del capítulo 6, este pasaje ha sido uno de los que más claramente orientó la atención de los críticos hacia el vínculo entre cuerpos humanos y textuales. En particular, este episodio activa una noción que pone en evidencia el cruce entre ambos: la de contagio. En efecto, los libros del hidalgo son quemados explícitamente para evitar que puedan propagar su acción perniciosa, causante de la locura del protagonista. Mercedes Alcalá Galán, en su libro *Escritura desatada. Poéticas de la representación en Cervantes* (2009) se ha detenido particularmente en la noción de “contagio” a propósito de este episodio, y ha subrayado que este concepto es compartido por dos grandes protagonistas del siglo XVI: la sífilis y la imprenta. De hecho, en las aprobaciones del propio *Quijote* se alaba el propósito atacar a los libros de caballerías para limpiar al reino de su “contagiosa dolencia”.

También Francisco García Rubio, en un artículo reciente (2012), enfoca el escrutinio y la quema de los libros a partir de la idea de infección contagiosa, asociándola con la creencia en los demonios súcubos e incubos, cuya particularidad, según la literatura antisupersticiosa de la época, consistía en la capacidad de reproducirse a partir del contacto sexual con el ser humano. Nos importa pues remarcar que la idea del “contagio” de los libros, como sea que se la considere, vincula cuerpos humanos y textuales a partir de la noción de *reproducción*. Esto se explica por la idea de

la lectura como un “traslado”, lo cual resulta, como explica Alcalá Galán, un aspecto relevante de la tensión entre la materialidad y la inmaterialidad del libro (2009:60).

De lo expuesto hasta aquí, puede notarse la ausencia de un estudio como el que pretendemos llevar a cabo, que persiga el desarrollo de la imbricación entre cuerpos y textos en torno a la noción de reproducción entre la primera y la segunda parte del *Quijote* cervantino, situando el rol que ocupa en esta dinámica la pugna estético-ideológica con el libro de Avellaneda. Desde ya que nuestro aporte se nutre necesariamente de discusiones de larga data sobre el texto (tales como la unidad del “cuerpo de fábula” o las relaciones entre imaginación, melancolía e ingenio creador), pero lo hace reconfigurándolas en función del particular enfoque propuesto.

Creemos que el análisis de esta problemática en el *Quijote* permite dar cuenta, a partir de un caso específico, de los cambios en el modo de producir y consumir literatura en la época que nos ocupa. Asimismo, consideramos que el estudio del singular modo en que el texto problematiza su compleja filiación resulta un punto importante a considerar en relación con los vínculos que establece con los géneros de su tiempo, así como en lo referido a la genealogía de la “novela moderna” que se ha trazado a partir del *Quijote*. De este modo, esperamos contribuir al estudio del texto cervantino y también, de modo más general, al de la literatura aurisecular y las mentalidades del período, a partir del modo en que se concibe la relación entre reproducción biológica y literaria en este momento de profundos cambios culturales.

## **5. Estructura de la tesis**

Este trabajo está estructurado en seis capítulos. Luego de un capítulo preliminar dedicado a la introducción de las problemáticas fundamentales a tratar en la tesis, en el que buscamos destacar el aporte específico de esta investigación en un campo tan frecuentado como lo es la obra de Cervantes, el segundo capítulo se centra por entero en el prólogo del *Quijote* de 1605, a partir del cual situamos un “programa de lectura” tendiente a expresar una poética en términos que asocian la originalidad del texto con una generación *desviada*. Describimos allí, en primer lugar, la dinámica de este singular parto, los rasgos que distinguen al “padre” o autor prologal (con énfasis en la noción de *ingenio*), y la caracterización del peculiar “hijo” (que intencionalmente podría referir tanto al libro como a su protagonista).

En el tercer capítulo, estudiamos las proyecciones del programa prologal en el texto de 1605, a partir de tres ejes: el contrapunto entre cuerpos y textos a lo largo de la diégesis; el armado del cuerpo textual del propio *Quijote* a partir de los “cortes” que dividen sus distintas partes; las paternidades textuales de los personajes, que presentan diversos vínculos con la figura del autor prologal y la del propio don Quijote.

En el cuarto capítulo, presentamos el “caso Avellaneda”: la emergencia de la continuación alógrafa; las coordenadas ideológicas en las que se inscribe esta continuación, y el estudio pormenorizado de las notables diferencias en su tratamiento del problema de la genealogía y la reproducción textual en relación con el *Quijote* cervantino.

Finalmente, en el quinto capítulo enfocamos el *Quijote* de 1615, donde ya desde el prólogo se advierte cómo la polémica con Avellaneda lleva a modificar el derrotero textual de la primera parte. En particular, mostramos cómo la temática de las “continuaciones” se explora a través de una inédita presencia de relaciones paternofiliales (destaca aquí la familia del escudero) y disputas por la continuidad de linajes textuales, explorando las nociones de imitación y plagio. Cerramos el capítulo intentando poner en evidencia cómo la temática de la “resurrección” –palabra repetida frecuentemente por don Quijote refiriendo a su voluntad de resucitar la caballería andante– resulta clave en la formulación cervantina sobre la trascendencia que brinda el arte.

Por último, en el sexto capítulo se exponen y organizan las conclusiones obtenidas a lo largo de la investigación –las cuales son parcialmente adelantadas en las recapitulaciones colocadas al final de cada capítulo– destacando los posibles alcances de las mismas, así como ulteriores vías de indagación que quedan abiertas a partir del trabajo realizado.

## **II. EL PROGRAMA DEL PRIMER PRÓLOGO**

Los prólogos cervantinos en general, y el del *Quijote* de 1605 en particular (en el que nos concentraremos en este capítulo) han sido objeto de un sinnúmero de abordajes críticos.<sup>1</sup> Se los reconoce como una fructífera zona de análisis en relación con la producción del *alcaláino*, pues todos ellos mantienen relaciones singularmente complejas con los textos a los que offician de póstico, proponiendo valoraciones o claves de lectura sobre los mismos que han generado comentarios y debates críticos hasta el presente.<sup>2</sup> Cervantes se sirve de ellos para ir dando cuenta de su itinerario como escritor, referirse a sus textos publicados y prometer otros en elaboración, y además hace mención en los prólogos a prólogos pasados, lo cual ha llevado recientemente a Julio Baena a argumentar que sus prólogos y dedicatorias “están intencionalmente escritos para ser leídos como una serie, como si uno fuera la continuación del otro” (2009:170), hipótesis por demás sugerente, si bien excede nuestro propósito en estas páginas.<sup>3</sup>

Desde la perspectiva que aquí adoptamos, resulta importante atender antes que nada a la propia materialidad con que se nos presenta a los lectores la instancia prologal, esto es, como una escritura que no pertenece propiamente a la historia narrada, pero que a su vez no deja de formar parte de ese *corpus* textual, si bien desde una posición *liminal*. Este carácter liminal del prólogo lo hace propicio para operaciones de confirmación o desafío en torno a la demarcación de diversos límites. Por un lado, en tanto “fuera del texto”, antecede y direcciona la lectura de lo que se configura entonces –paradójicamente, a partir del prólogo– como el texto propiamente dicho. Más aún,

---

<sup>1</sup> Para la influencia y reacción ante los clásicos en los prólogos del Siglo de Oro, puede consultarse Fernández López (2005). Sobre el prólogo como género literario en esta época, ver Porqueras Mayo (2003a), y sobre los prólogos cervantinos específicamente, Porqueras Mayo (2003b). Sobre el prólogo al *Quijote*, amén de que ha recibido atención en la mayoría de los estudios de conjunto sobre el texto, pueden verse los trabajos específicos de Castro (1960), Vilanova (1965), Rivers (1974), Avallé Arce (1976a), Sánchez (1984), Martínez-Torrejón (1985), Gaylord (1983), Blasco (1989), Riley (1990), Ayala Flores (1990), Escudero (1990), Paz Gago (1993), Martín (1993), Fajardo (1994), Rodríguez Vecchini (1997), Molho (2005), Cuéllar Valencia (2005), Serés (2005), Vila (2005b), Janín (2006), Endress (2009), Baena (2009), Abeyta (2010), Martín Morán (1998a, 1998b, 2009, 2011). Desarrollamos una aproximación más breve y sucinta a algunos aspectos tratados en este capítulo en Gerber (2009).

<sup>2</sup> Quizá el caso más evidente en este sentido sea el del prólogo a las *Novelas Ejemplares*, donde se propone la posibilidad de extraer enseñanzas de las novelas “así de todas juntas como de cada una”, lo que ha generado diversos intentos de la crítica por determinar en dónde reside la unidad de la colección. También han dado lugar a un profuso debate los ataques al autor del *Quijote* apócrifo en el prólogo a la Segunda Parte de 1615, a partir de los cuales se ha intentado reconstruir la identidad del plagiarlo, así como detalles de la vida de Cervantes. Las menciones podrían multiplicarse, valgan tan solo a modo de ejemplo los casos mencionados, de los que no nos ocuparemos aquí.

<sup>3</sup> Si bien podría leerse el prólogo al *Quijote* como una pieza independiente o aun como un elemento de la “serie prologal” cervantina, según lo propuesto por Baena, aquí nos interesa concentrarnos en su vinculación con el texto al que antecede, haciendo hincapié en la permeabilidad entre ambas instancias (la cual ha sido señalada por casi todos los críticos que se ocuparon de este prefacio, aunque aquí la enfocaremos desde nuestro particular eje de análisis).

tal como señaló Genette, es precisamente el paratexto<sup>4</sup> (uno de cuyos componentes más importantes es el prólogo o prefacio) aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público (2001:7).

El prólogo a una obra literaria hace presente además el problema de los límites del propio concepto de “literatura” e incluso, más en general, el de “ficción”: ¿tiene estatuto literario la prefación a un texto que incluiríamos sin mayores problemas dentro de esta noción? ¿Es también “ficción” el prefacio? Esto resulta especialmente problemático de determinar en el caso del *Quijote* por tratarse de un texto que se caracteriza por el calculado gesto de poner en cuestión y reflexionar sobre su propio estatuto ficcional. En concordancia con ello, el espacio prologal, en el que el lector esperaría hallar una voz *autorizada* sobre el texto, es ocupado por un diálogo entre un perplejo escritor y su amigo, ficción en miniatura que desplaza el pretendido efecto de “realidad” que la instancia prologal reclamaría.

A su vez, el prefacio suele ser un sitio privilegiado para delinear el posicionamiento de un autor en el campo literario en que inscribe su intervención, lo que podríamos denominar, siguiendo a Edward Said (1975), su “condición de comienzo”. Esto implica dar cuenta de una determinada relación con la tradición, relación que atañe al libro en cuestión –desde la mirada del autor prologal– pero que no puede menos que incluir al lector-destinatario, quien habrá de reconocer mediante sus competencias específicas las continuidades o rupturas que el texto propone con respecto a una tradición dada.

Por último, no es posible para nosotros, lectores contemporáneos del *Quijote*, desentendernos de que el prólogo en primera persona, en tanto *locus* por excelencia donde leer la inscripción de la función-autor –utilizando la denominación de Foucault<sup>5</sup>– participa eminentemente de la construcción de la figura cuasi-mítica de Cervantes-autor que nos ha sido legada tras cuatrocientos años de crítica sobre su obra. Y entre las diversas fabulaciones que se han hecho sobre esta figura (enfocadas en su heroísmo

---

<sup>4</sup> La *paratextualidad* constituye para Genette uno de los modos en que se manifiesta la transtextualidad, y se define como la relación “generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (1989: 11).

<sup>5</sup> En su conferencia “¿Qué es un autor?”, Foucault (1998) denominaba “función autor” a la manera en la que un texto designa explícitamente esta figura (la del autor) que se sitúa fuera de él y que lo antecede. Para una reevaluación de la perspectiva foucaultiana, ver Chartier (1999).

viviente o en la situación marginal del escritor empobrecido) destaca sobre todo un constructo de la teoría literaria, un mito de los “orígenes literarios”: Cervantes creador de la novela moderna (Gaylord, 1983: 88). Claro está que ello se liga con el problema de los límites y la retórica de los comienzos, cuestión propia de todo prólogo, y a la vez involucra, en este caso particular, una imagen genesíaca que ha de superponerse anacrónicamente,<sup>6</sup> para los lectores contemporáneos, a la singular imagen del parto textual con la que el prefacio cervantino comienza.

Cabe sostener, en función de lo dicho hasta aquí, que el propósito del prólogo es ligar una escritura a determinados eventos que la demarcan, la definen, o más en general, la limitan desde diversas perspectivas. Y esto último, en relación con el sujeto del prólogo que aquí nos ocupa –un personaje-libro que se caracteriza precisamente por desafiar todos los límites– se volverá especialmente sugerente.

Resulta productivo asimismo leer este prólogo cervantino teniendo en cuenta que el *Quijote* es un texto que hace de la parodia un mecanismo privilegiado. Si el paratexto, en tanto borde o *umbral*, es un espacio donde se manifiestan las transiciones y “transacciones” entre el texto y lo que lo excede (Genette, 2001:8), con lo cual remite necesariamente a un contexto, la parodia opera también como un conector entre el orden literario y los hechos extraliterarios.<sup>7</sup>

En efecto, ya Tinianov concebía a la parodia como un indicador de *transformación* en el seno del sistema literario: su condición de posibilidad surge, precisamente, cuando se produce un cambio de función de algún elemento de la serie literaria, lo que habilita la percepción del mismo bajo la modalidad distanciada y crítica que caracteriza al gesto paródico. De este modo, la indagación sobre las condiciones que permiten que una obra, un género o un conjunto de procedimientos puedan ser parodiados conduce necesariamente a situar a los textos en el contexto socio-cultural en que son producidos. Siguiendo a Piglia, podemos afirmar que este enfoque sobre la parodia se sitúa en abierta confrontación con las corrientes de la crítica que “buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura,

---

<sup>6</sup> Empleamos la noción de “anacronismo” tal como es utilizada productivamente por Didi-Huberman, en el sentido de “montaje de tiempos heterogéneos”. En este sentido, la imagen del parto textual con que se abre el *Quijote* resulta resignificada por la construcción posterior del libro y su autor como “mito de los orígenes literarios”. En la “Apertura” de *Ante el tiempo*, Didi-Huberman expresa: “Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión” (2008: 32).

<sup>7</sup> Etimológicamente, “parodia” remite al término griego *odos*, que significa “canto”, y al prefijo *para* (“frente a” o “contra”) presente también en la voz “paratexto”.

verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros” (2001:67).<sup>8</sup>

Así pues, desde esta perspectiva, las peculiaridades del paratexto del *Quijote* de 1605 deben comprenderse tomando en cuenta que en él comienza a delinearse el singular pacto de lectura que implica el procedimiento paródico. Y a su vez, la noción de *transformación*, que resulta clave en relación con el mecanismo de la parodia, es un hilo conductor que se vuelve particularmente pertinente para situar la apuesta que realiza este paratexto. Se sostendrá aquí, en efecto, que esto constituye una clave de lectura que permite recorrer todo el aparato prologal: si bien la crítica ha preferido, por lo general, estudiar el prólogo y los poemas laudatorios que le siguen por separado, una red de sentidos en torno a la noción de “transformación” atraviesa notoriamente ambas instancias. Y esa transformación se dice en principio, según veremos, bajo la forma de un peculiar parto. Explorar el uso que se le da a esta imagen a fin de plasmar un programa de lectura del *Quijote* será nuestro propósito en lo que sigue.

Organizaremos nuestra exposición en tres apartados: centraremos la atención en principio en la construcción de la imagen de parto con que se abre la novela, y luego ahondaremos sobre las peculiares figuras de “padre” e “hijo” que surgen de ella. Cabe aclarar que en el primer apartado nos ceñimos principalmente al prólogo, mientras que en los otros atendemos a sus proyecciones en relación con el proyecto general del libro, para lo cual traemos a colación algunos de los temas centrales que este involucra, a fin de situarlos y resignificarlos en el marco de nuestra propuesta de lectura. Procuramos destacar, a lo largo del capítulo, la íntima conexión que se establece entre las figuras de autor, libro y protagonista, así como el vínculo de complicidad que estas instancias buscan armar con el lector a partir de la confianza depositada en su libre albedrío.

---

<sup>8</sup> Resulta pertinente para el caso que nos ocupa la pregunta que instala Piglia en el texto ya citado: “La parodia parece un simple juego con el procedimiento, pero siempre están en juego otras cosas [...] Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Ésa es para mí la cuestión central y quizá la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva” (2001: 67-68). Sobre esta pregunta gravita buena parte de nuestro análisis. Ver asimismo los trabajos de Linda Hutcheon sobre la parodia (1985, 1992, 1993), donde se encarga de separarla de conceptos afines como los de ironía o sátira. Sostiene Hutcheon: “Con la parodia —como con cualquier forma de reproducción [...] se pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso (en términos estéticos o comerciales) [...] En otras palabras, *la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación*” (1993: 188, el énfasis es nuestro).

## 1. “Contravenir el orden de naturaleza”: el parto

### 1.1. El prólogo de 1605 como espacio de transición, transacción, transformación

Recordemos brevemente la situación que nos presenta el prólogo cervantino de 1605: el autor aparece dubitativo ante la circunstancia de tener que redactar el prólogo de su libro –recurso que nos deja ver el artificio que supone un prefacio, en tanto se escribe después del libro al que antecede– y preso de la melancolía por lo dificultoso de la tarea, hasta que entra un amigo y le pregunta la causa de su congoja. Ante esto, el autor responde que se halla atribulado por la falta de erudición y doctrina de su libro, y se lamenta sobre todo por no poder poner acotaciones en los márgenes, incluir al comienzo una tabla de ilustres autores mencionados, ni contar con sonetos de elogio hechos por duques, condeses, obispos, tal como se estila, todo lo cual lo lleva a pensar que su *Quijote* no verá la luz. El amigo estalla en risa y procede a desmontar uno a uno, con grandes dosis de ironía, lo pretencioso y vacuo de los artificios mencionados. Así, entre otras cosas, se explayará largamente sobre lo fácil que resulta incluir citas de autores en cualquier lugar del texto y, en cuanto a los sonetos laudatorios, le recomendará que los escriba él mismo, “ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famoso poetas” (I, Pról.14).

Por lo general, la crítica ha traído a colación, respecto de los procedimientos literarios descalificados, la figura de Lope de Vega. Es claro que muchos de los dardos de Cervantes hacia cierta estética de la que pretende distanciarse pueden tener como interlocutor privilegiado los profusos prólogos de Lope, atiborrados de todo aquello de lo que el autor y su amigo se burlan en 1605.<sup>9</sup> No obstante, ya Américo Castro precisaba que el sentido principal de los ataques cervantinos es definir el campo de la propia actividad literaria.<sup>10</sup> Y la herramienta privilegiada para ello será, paradójicamente, declararse vencido de antemano, asumirse carente de todo aquello que podría engrandecer su libro, y declarar asimismo la estrecha dependencia entre esta carencia o insuficiencia y la de la obra producida.

---

<sup>9</sup> Más allá de esto, la crítica cervantina hacia la erudición pedante y vacía de sentido es una constante que reaparece en el *Quijote*: basta pensar en el personaje del primo humanista en la segunda parte, que encarna perfectamente el apego a un saber fragmentario y descontextualizado, propio de las misceláneas o florilegios de la época (de los cuales, por cierto, Lope obtenía muchos de sus datos, cfr. Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez, 2002) y que no producen verdadero conocimiento.

<sup>10</sup> “Insisto en que las malignas alusiones a Lope de Vega tienen por finalidad primaria la de limitar el propio campo. Lope, profesional de las letras por excelencia, era el metro con el cual Cervantes tenía que enfrentarse y medirse” (Castro, 1976: 236).

En efecto, la relación existente entre el autor y su obra se sintetiza mediante la aristotélica afirmación de que “cada cosa engendra su semejante”, por lo que la cuestión de la paternidad se usa para indicar la interdependencia entre ambas instancias según el “orden de naturaleza”. He aquí el comienzo del prólogo:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (I, Pról., 9).

Lo primero que cabe observar es que el apelativo de “hijo” que caracterizaba al libro resulta aquí ambiguo, pues parece desplazarse hacia la figura del protagonista (cuya descripción coincide perfectamente con la de “un hijo seco, avellanado, antojadizo...”), en un primer indicio de la confusión y paulatina identificación que se irá produciendo entre las figuras de autor, libro y personaje.<sup>11</sup> Es precisamente esta confusión –que comienza a insinuarse aquí y continuará desplegándose en otros lugares de la novela– la que nos habilita a leer en paralelo para todas estas instancias algunas nociones clave que se desprenden de este prólogo.

Es importante remarcar dos movimientos muy significativos en la breve frase citada. Por un lado, el adjetivo “estéril” aplicado al ingenio del autor se ve enseguida desmentido por la acción de engendramiento; por el otro, si bien se califica al “hijo” –sea el personaje o el libro– desde la marginalidad y la carencia que corresponden a semejante ingenio, al mismo tiempo se le atribuye un don peculiar: la originalidad (“nunca imaginados de otro alguno”). Estas aparentes contradicciones resultan un gesto muy propio del prólogo cervantino: todo el tiempo se trabajará borrando o difuminando el sentido de lo dicho y casi todo lo que allí se expresa genera duda en el lector, o por el modo en que es adjetivado, o por alguna contradicción que se registra con otro fragmento, o por las pistas irónicas que pueden descubrirse.

Comencemos por analizar el último de los movimientos aludidos. En este caso vemos que, dada la relación de engendramiento entre semejantes, la carencia caracteriza al autor (más adelante se referirá a “mi insuficiencia y pocas letras”) y también al

---

<sup>11</sup> La indeterminación en cuanto al referente de “hijo” fue apuntada por Riley (1990: 62). Érica Janín ha retomado este problema en su análisis del prólogo cervantino, al cual considera un verdadero “campo de lid” (2006:433), donde la denuncia irónica de la propia carencia constituye el arma principal.

personaje y al libro (“de todo esto ha de carecer mi libro”). Pero a su vez, el mecanismo se ve desarticulado en tanto esa misma “carencia” podrá volverse un valor, ya que entraña, en todos los casos, una radical originalidad. En efecto, la originalidad atribuida en un principio a los pensamientos de don Quijote valdrá también para el libro y su autor. De hecho, el último argumento del amigo para tranquilizar al autor en cuanto a la necesidad de poner citas de la tradición descansa en última instancia en la posibilidad de deshacerse de autoridades en la materia dada la absoluta novedad del tema: “todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón” (I, Pról., 17).

Así pues, en el movimiento que va de la carencia a la originalidad se pone en entredicho el postulado “biologicista” con que se abría la argumentación: la originalidad como concepto desmiente por sí misma el “cada cosa engendra su semejante”, brindándonos lo que constituye la mayor ironía del prólogo.<sup>12</sup> Aquello que se destaca como máximo valor es más bien la “no perpetuación de la especie”, es decir, la innovación con respecto a lo dado, con lo cual la invocación de la sentencia aristotélica se torna problemática.

Con respecto a ello, y dado el otro movimiento contradictorio ya señalado (la atribución de la acción de “engendrar” a un ingenio calificado de “estéril”) cabe pensar que esta “biología imposible” apunta precisamente a situar la complejidad del propósito autoral de engendrar lo diverso, *transformar* el estado de cosas existente. Si se va a gestar algo realmente nuevo y original, es menester alterar el “orden de naturaleza” mentado en la frase del Filósofo.

Lo que nos importa subrayar es que este modo de significar el artificio, que cifra su capacidad transformativa en las circunstancias de una gestación “contranatural”, oficiará de protocolo de lectura no sólo del propio libro, sino de la peculiar gesta de don Quijote y también de varios episodios de la novela, ya que la alteración del ciclo reproductivo de la naturaleza aparecerá de diversas formas a lo largo del texto. De este modo, las “continuas interferencias” —como las denominara Paz Gago— entre el texto del

---

<sup>12</sup> La frase ha sido glosada por Rosenblat (1950). Prestando atención a la ambigüedad del referente de “hijo” desde otra perspectiva, Anthony Cascardi (1986) ha trabajado a partir de la expresión “cada cosa engendra su semejante” el problema de la mezcla y transformación genérica que implica el *Quijote*, y en esta línea la interpreta también Rodríguez Vecchini (1999). Nos referiremos a la particular conformación de este “cuerpo” textual engendrado por el autor en el capítulo siguiente.

*Quijote* y su aparato protocolario (1993: 761) cumplirán la importante función de cimentar este programa narrativo.

En efecto, la conciencia de transformación, así como su matriz de desviación de lo natural, resulta clara en el caso del protagonista, quien expresa en numerosos lugares del texto el orgullo de ser el primero en “resucitar” la andante caballería, subrayando el carácter innovador de su gesto. La acción de “resucitar” alude evidentemente a la posibilidad de dar nueva vida a algo muerto, invocando para su proyecto creador una desviación monstruosa del ciclo de la naturaleza, en línea con el parto prologal. Asimismo, la pretensión del hidalgo de operar, de golpe y porrazo, una transformación de su propia persona, constituye la mayor locura posible en una sociedad de órdenes y estados: a propósito de ello, Avalle-Arce señaló con justeza que el “cada cosa engendra su semejante” se ve invalidado en el texto al permitírsele a un hidalgo cincuentón, pobre, seco y loco, “engendrar” a un caballero andante (1976a:16).

De este modo, al entrelazar la gestación de don Quijote y la del libro *Quijote*, el prólogo conecta el problema del personaje como transformador de sí mismo y su circunstancia y el libro como transformador del canon literario de la época. Esta ligazón no acaba en el prólogo, sino que continúa, como bien sabemos, en el cuerpo del texto, donde además de dar cuenta del recorrido del protagonista se narran los avatares de producción y circulación de su historia impresa (cfr. capítulo III). Vemos entonces que el gesto prologal de vincular autor/libro/personaje tenía otros fines que mostrarlos como carentes: lo que se pretende es más bien vincular la *osadía* y la *originalidad* del personaje y del libro, a la vez que su *locura* y *anormalidad*, involucrando en ello también al autor. Tanto en el caso del personaje como en el del autor prologal, la locura está asociada a la estigmatización de quien se anima al cambio (en el caso del autor, con respecto a la tradición literaria). Y a su vez, la carencia que aparecía como elemento constitutivo de ambos bajo el signo de lo “estéril” terminará mutando, irónicamente, en *aquello de lo que deben carecer* precisamente para ser originales.

Cabe decir, entonces, que la estrategia prologal de ubicarse en el margen y ofrecer un libro carente de los ornatos que tradicionalmente se utilizan, apunta más bien a entablar una disputa simbólica sobre el sentido de dicha tradición, señalando con ironía su carácter automatizado. Tal como lo expresa Érica Junín, “el autor sitúa a su libro como enfermo, como carente, para señalar las patologías del canon” (2006: 438-39). Y, por supuesto, ello se relaciona íntimamente con la gesta del protagonista, quien

desde el estigma de su locura puede desenmascarar la sinrazón y enfermedad que afecta a los supuestos “cuerdos”.

Así pues, en virtud de la identificación entre las tres instancias, los pensamientos “nunca imaginados de otro alguno” atribuidos al loco don Quijote, o al texto que narra su historia, se espejarán en el propósito novedoso del autor y en la peculiar factura del libro, pero también en el prólogo mismo, cuya estructura resulta singularmente innovadora. De tal modo, este prólogo cumple las habituales funciones ligadas a la “presentación” de un texto pero bajo la forma de una *puesta en acto* de aquello que el *Quijote* y su personaje escenifican: la capacidad transformativa, la instauración de un desvío que, desde el margen y la carencia, interrumpe la re-producción de lo dado para engendrar, así, lo desemejante.

## 1.2. Los versos prologales

Pretendemos mostrar aquí cómo las composiciones poéticas que anteceden al *Quijote* continúan desplegando el programa narrativo descrito. Si en el prólogo en prosa la voz autoral ajustaba cuentas con los modos de producción y circulación de libros de sus contemporáneos, aquí el texto va a medirse especialmente con la tradición de los libros de caballerías, la cual contribuye decisivamente –si bien de modo distinto a los partícipes del parto prologal– a la gestación del *Quijote* y de su protagonista.<sup>13</sup>

En principio, los versos prologales dejan ver que el autor ha seguido el consejo de su amigo a propósito de “ahijarlos” a quien se le ocurra: en este caso, los personajes de los libros de caballerías, que expresan su admiración sobre la historia de don Quijote. Así, para Amadís de Gaula, Orlando Furioso y Belianís de Grecia, el héroe cervantino es el mejor caballero andante de todos los tiempos. Ahora bien, esto significa que dichos personajes también quedan implicados en el registro de lo patológico, pues, tal como ha hecho notar Adrienne Laskier Martin, “elogiar a un loco significa, a fin de cuentas, ser un loco”, por lo que la locura de don Quijote “abarca a los protagonistas de lo que se demuestra ser entonces un género literario patentemente desquiciado” (1990: 350).

---

<sup>13</sup> Se detienen particularmente en estos poemas Ullman (1961-1962), Bataillon (1969), Márquez Villanueva (1995), Martín (1990, 1991), Zimic (2006), Romano (2009) y Gonçalves Migliari (2013 y en prensa).

En efecto, tal vez sea este el lugar del paratexto donde se evidencia con mayor claridad la clave de lectura paródica, que informa al *Quijote* aun desde el propio título.<sup>14</sup> La parodia adquiere aquí una doble dimensión, pues afecta no sólo al género de los libros de caballerías, sino también a la costumbre contemporánea de incluir exagerados versos laudatorios en los preliminares de los libros publicados, tema discutido por el autor y su amigo en el prólogo en prosa.<sup>15</sup> Cabe señalar que, pese a la coordinada burlesca que anima en su conjunto la serie de piezas prologales, no deja de darse aquí lo que Linda Hutcheon (1985) ha denominado la “paradoja de la parodia”: toda parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. Y en efecto, aunque en ellos continúe la crítica del prefacio a lo automatizado de la práctica, es sugestivo que Cervantes no deje de colocar sonetos prologales a su *Quijote*.<sup>16</sup>

¿Cómo interpretar esta paradoja? En principio, no nos detendremos en la discusión acerca de si Cervantes peregrinó infructuosamente en busca de autores que lo proveyeran de sonetos laudatorios, según se desprendería de una famosa carta de Lope.<sup>17</sup> Más allá de la posible ausencia efectiva de otras opciones, creemos que el gesto innovador de este aparato prologal, que transforma una supuesta carencia en arma privilegiada, no puede reducirse simplemente a circunstancias biográficas, si bien no deja de enmarcarse en el contexto de las “guerrillas literarias” suscitadas en el siglo XVII a partir de la paulatina profesionalización de los escritores.<sup>18</sup> Y, en esta línea, lo que nos interesa plantear aquí es que además de aparecer signadas por la “locura” que se erigía también como lugar de enunciación en el prólogo, encontramos, ya en la primera de las poesías laudatorias, una clave para vincular, del mismo modo, “locura” y “transformación”.

---

<sup>14</sup> Tal como afirma Paz Gago, “el título de nuestro libro presenta una serie de peculiaridades lexemáticas que van a condicionar decisivamente su recepción, orientando las expectativas del lector hacia una transformación paródica de la ficción caballerescas” (1993: 762). Volveremos sobre ello en el apartado 3 de este capítulo.

<sup>15</sup> Aquí, nuevamente, los críticos han querido ver una referencia a Lope de Vega, de quien se ha sostenido que llegó a escribir sus propios autoencomios, calzándoles después el nombre de otro (cfr. Martín, 1990).

<sup>16</sup> De hecho, el propio Cervantes escribió poesías laudatorias –ya no burlescas– para ser incluidas al comienzo de diversos libros, antes y después de 1605 (Montero Reguera, 1990, 2011 y 2012).

<sup>17</sup> Nos referimos a la carta al duque de Sessa fechada en Toledo en agosto de 1604 y atribuida a Lope, en la que se afirma que “ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote”. Véase al respecto el trabajo de Marín (1973), quien asevera que Cervantes sin duda llegó a enterarse de los ataques de Lope.

<sup>18</sup> Sobre este tema, y en particular sobre la relación entre Cervantes y Lope, pueden verse entre otros los trabajos de Montero Reguera (1999), Percas de Ponseti (2003), Pedraza (2006) y San José Lera (2007).

La autora de este poema es “Urganda la desconocida”, personaje del cual, en el *Amadís de Gaula*, se nos explica que “se llamava assí porque muchas vezes se transformava y desconocía” (I, 11, 342).<sup>19</sup> La importancia de estas décimas en el conjunto de toda la serie prologal es puesta de manifiesto, además de en su carácter de apertura y en el artificio de los versos de “cabo roto”,<sup>20</sup> en el hecho de que no están dedicadas a alguno de los personajes del *Quijote*, como ocurre con los otros poemas, sino al libro mismo. Importa destacar, por tanto, que se le está dando el privilegio de dirigirse a la obra y abrir los sonetos a esta suerte de “numen de la transformación” que es la maga protectora del primer caballero andante. Su figura es de tal relevancia que aparece incluso antes que Amadís en orden a elogiar el *Quijote*. Y es interesante reparar en ello, pues si la presencia de Amadís y otros héroes en la autoría de los sonetos se explica porque estos paladines representan aquello en lo que don Quijote desea convertirse, un lugar al que desea llegar, Urganda es *figura del proceso de cambio en sí mismo*, subrayando, en el umbral del texto, el papel fundamental que representará la transformación en la novela.

Asimismo, es curioso notar que Urganda resulta “desconocida” también en otro sentido. Amén de sus capacidades de transformación, Rafael Mérida Jiménez ha subrayado que puede pensarse el apelativo, *a posteriori*, en relación con la falta de acuerdo entre la crítica a la hora de asignar un “*modelo más o menos directo del que parte Urganda*” (1994: 624). La conclusión última del autor es, por tanto, que el personaje no se configura a partir de un único modelo precedente, sino que adquiere rasgos de varios de los personajes propuestos para tal fin, con lo cual ella misma implica una combinación y transformación de tradiciones precedentes.<sup>21</sup> Nuevamente, esto constituye un guiño hacia el propio personaje de don Quijote, así como al libro homónimo, en tanto ambos se constituyen en torno a ciertos elementos de los libros de caballerías, aunque transformándolos y utilizándolos en otro sentido.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Utilizamos la edición de Cátedra preparada por Cacho Bleuca.

<sup>20</sup> Los versos de “cabo roto” contribuyen, por supuesto, a realzar el libre albedrío del “desocupado lector” mentado en el prólogo en prosa, pues es el lector quien completa el sentido de cada verso poniendo en juego sus competencias interpretativas. Por otra parte, recuerda Zimic que Urganda es también profetisa, y que, “por lo tanto, debe articular sus profecías como tal, es decir, no de modo enteramente directo, claro, sencillo, sino con cierto enigmatismo, misterio y ambigüedad” (2006:23).

<sup>21</sup> Mérida Jiménez (1994) subraya que la falta de consenso en relación con los modelos de este personaje se ve en el hecho de que Merlín, Morgana, la Dama del Lago e incluso Melusina, hayan sido barajados en diverso grado para tal fin.

<sup>22</sup> Las propias décimas mencionan los principales elementos que el *Quijote* toma de los libros de caballerías en el verso “damas, armas, caballe-”, que remite a su vez al primer verso del *Orlando Furioso*

Por otra parte, la presencia de Urganda en esta pieza de apertura servirá para instalar desde el comienzo del texto la coordenada mágica, a la cual recurrirá repetidamente don Quijote para salvar su sistema interpretativo cuando éste parezca desmoronarse: a su juicio se tratará siempre, en estos casos, de “encantadores” adversos a su gesta, que mudan la faz de las cosas para perjudicarlo. Estos personajes con poderes mágicos serán por tanto la piedra de toque del “principio transformativo” que rige la percepción del hidalgo.

Martín Morán ha señalado que los encantadores cumplen un rol primordial en la expresión del conflicto entre “autoría” y “autoridad” en el *Quijote*. Representan, en efecto, los obstáculos que el manchego encuentra en el intento de imponer su *autoridad* sobre un mundo que ya tiene un *autor*, el cual no está dispuesto a transigir en su paternidad de los hechos: “los encantadores simplemente imponen la evidencia de las leyes naturales o estatales; son ellos mismos la ley, la fuerza de la coherencia de las cosas, la *voz del padre*” (1998a: 1016). Resulta muy sugerente notar que Urganda sería, desde esta perspectiva, una figura “materna” opuesta al principio de autoridad y autoría, y por ende ideal para “patrocinar” en los albores del texto, tanto la gesta del hidalgo como la transformación que supone el libro. Cabe indicar asimismo que magia y ficción aparecerán ligadas con frecuencia en el texto, y también magia y escritura, ya que don Quijote concibe la vivencia de su gesta y la puesta por escrito de la misma por un “sabio encantador” como un único proceso. Todo esto vuelve aún más significativa la presencia tutelar de Urganda en la apertura de los versos prologales.

En cuanto a las palabras que la maga dirige al *Quijote*, volvemos a encontrar los temas desarrollados en el prólogo en prosa, y que retornarán en otros lugares dentro del texto. Así, leemos una burla a la glorificación vana de los libros en los elogios y jeroglíficos de apertura (“que, cuando todo es figu-, /con ruines puntos se envi-.”), el rechazo a la pretendida erudición (“hablar latines rehú-. /No me despuntes de agu- / ni me alegues con filó-.”) y la actitud crítica ante la indiscriminada impresión de textos fútiles, propia de la época (“que el que imprime neceda- /dalas a censo perpe.”).

Asimismo, de igual modo que en el prefacio, el apartarse de estos modos de composición se verá presentado como un desvío de los usos vigentes, atenuado no

---

de Ariosto. En cuanto al personaje de don Quijote, la combinación de “modelos” se evidencia jocosamente en el episodio de Sierra Morena, cuando el protagonista duda entre imitar el comportamiento de Amadís o el de Orlando.

obstante por la mención de la figura del protector, el duque de Béjar, cuyo amparo se invoca diciendo: “llega a su sombra, que a osa- /favorece la fortu-”. La frase de la *Eneida* aquí aludida, *Audentes fortuna iuvat* (“a los osados favorece la fortuna”) conecta con el tópico de la *osadía* que señalamos a propósito del prólogo en prosa, con lo cual vemos que se está tejiendo una misma red de sentidos en torno a los conceptos de locura, osadía y transformación (volveremos sobre la *osadía* en el capítulo III).

En cuanto a las restantes piezas prologales, lo primero que hay que notar es que no contienen alusiones directas a las prácticas literarias criticadas en el prólogo en prosa, lo cual se explica probablemente en el hecho de que las mismas no se dirigen al libro, como los versos de Urganda, sino a los personajes (distinción que importa enfatizar, ya que ha sido notablemente pasada por alto por varios críticos<sup>23</sup>). No obstante ello, continúa desplegándose en ellas un cúmulo de referencias veladas a autores y circunstancias literarias de la época, si bien el sentido de muchas de estas referencias continúa siendo discutido (y probablemente no sea nunca completamente esclarecido, tal como admiten los propios críticos<sup>24</sup>).

A partir de las alusiones a autores y textos contemporáneos en los versos prologales (que incluyen no sólo libros de caballerías, sino también otros como *La Celestina* y *El Lazarillo*, así como posibles alusiones veladas a *La pícaro Justina*), continúa desplegándose el eje de la “transformación”, si bien con los tintes burlescos propios de este tipo de composiciones, que abundan en elementos carnavalescos, de la literatura bufonesca y de sátira humanística (Martin, 1990). A fin de profundizar los rasgos señalados, nos interesa detenernos especialmente en dos de ellos: el soneto de Gandalín a Sancho Panza y el diálogo entre Babieca y Rocinante.

---

<sup>23</sup> Maurice Molho (2005) sí hace foco en esta distinción en su “Texto/paratexto: *Don Quijote*”, para subrayar que la primera poesía se dirige al libro en tanto objeto paratextual. En paralelo a ello, sostendrá que el texto del *Quijote* lleva su propio paratexto interno, constituido por las instancias narradoras que proliferan en él, y que según el crítico “no significan otra cosa sino la inserción en el texto de un paratexto que lo construye” (2005: 335).

<sup>24</sup> Así, Márquez Villanueva, tras revisar las hipótesis en pugna acerca de qué autor sería el depositario de las críticas de las décimas de Urganda (Lope de Vega para la mayoría, López de Úbeda según la argumentación de Bataillon) se ve llevado a admitir que “los dardos cervantinos serían tan aplicables, en todo caso, a uno como a otro autor” (1995:140). Si bien tiende a identificar a Lope como el implicado en tales versos, sosteniendo a su vez que el autor de *La pícaro Justina* estaría aludido en las décimas del “Donoso poeta entreverado”, terminará concluyendo que “tanto el catálogo de los “sinónimos voluntarios” como la definitiva exégesis de tantos enigmas es probable que nos eludan todavía por mucho tiempo” (1995:150). Además de los autores indicados, también se ha querido ver un posible ataque a Mateo Alemán, así como alusiones a Pero Mexía y Malón de Chaide. Ver al respecto la nota bibliográfica al prólogo, a cargo de Mario Sócrate, en el volumen complementario de la edición de Rico.

En efecto, la alusión quizá más clara al fenómeno de la transformación se halla en el soneto atribuido a Gandalín, escudero de Amadís de Gaula. En él leemos un elogio a Sancho Panza que culmina aseverando: “que a sólo tú nuestro español Ovidio/con buzcrona te hace reverencia”. Por supuesto, llama la atención que el autor sea identificado como “nuestro español Ovidio”, ante lo cual la mayoría de los críticos acuerda en señalar que la razón de tal apelativo, a la luz del soneto, sería la de haber hecho del rústico Sancho un perfecto escudero, o, más generalmente, haber fraguado las diversas “metamorfosis” que se narran en el texto.<sup>25</sup>

Más allá del contexto burlesco en que se da esta mención (enfaticado por la mención de la “buzcorona”), merece tomarse en cuenta en relación con la relevancia del fenómeno de la transformación en la génesis del texto. Tal como señalara Juan Diego Vila (1996) en su análisis de la presencia de Ovidio en el *Quijote*, importa notar que a esta y otras alusiones del poeta romano en tanto narrador de procesos metamórficos, se sucederán menciones que focalizan en el destierro y exilio de Ovidio por causas hasta ahora no del todo aclaradas, pero que señalan hacia la problemática de la circulación social de los textos. Esto se halla en sintonía con la discusión literaria entre el autor y su amigo en el prólogo en prosa, en el cual, de hecho, hay otras dos menciones a dicho poeta. Así pues, la designación del autor como “nuestro español Ovidio”, pone en evidencia, desde nuestra perspectiva, que el parto que altera la especie y produce lo novedoso es aquel que genera una *metamorfosis en el campo cultural*, más allá de las metamorfosis que se narran a nivel de la diégesis. Y en esto se justifica plenamente la estrategia de entrelazar ambas instancias (*Quijote* y Quijote) a lo largo del texto y ya desde sus preliminares.

A partir de ello, y si recordamos la frase apertural de *Metamorfosis*, *In nova fert animus mutatis dicere formas corpora* (“Mi ánimo me impulsa a narrar las formas transformadas en nuevos cuerpos”), y la comparamos con el parto del entendimiento que oficia de apertura al *Quijote*, cabe esgrimir la hipótesis de que lo que Cervantes fundamentalmente incorpora a la “sensibilidad metamórfica” propia de su época es el trabajo con los libros como *cuerpos que se transforman* y, por supuesto, que *transforman a sus lectores*. Las metamorfosis de las que se ocupa “nuestro español

---

<sup>25</sup> Montero Reguera (1996) recoge algunas interpretaciones que han dado los anotadores a esta frase. Cabe señalar que en su trabajo sobre los versos prologales Romano interpreta la frase como referida a don Quijote, “‘nuestro español Ovidio’ de metamorfosis alucinadas” (2009:190), lo cual nos grafica hasta qué punto se entrelazan y confunden las figuras de autor y personaje a lo largo de todo el paratexto, y en particular en lo que hace a la cuestión de la transformación.

Ovidio” se verán siempre mediadas por los libros, concebidos como cuerpos ligados estrechamente a los de sus autores y lectores, a quienes la experiencia de la lectura transformará radicalmente.<sup>26</sup> Así pues, pese a la coordenada burlesca en la cual se inscribe la frase del soneto de Gandalín, la misma participa del universo de sentido que se viene configurando en todo el aparato prologal y que se desplegará luego en el texto: la *metamorfosis* de lo dado que caracteriza el proyecto del libro, la relación paradójica con una tradición que incorpora para distanciarse, y la marginalidad y locura que signan estos gestos y sellan su originalidad.

Precisamente, la locura es resaltada sobre todo al final de la serie de poemas, en el diálogo entre Babieca y Rocinante con que se cierra la misma, por lo que cabe detenernos brevemente en estos versos a fin de añadir algunas puntualizaciones. En principio, su ubicación al final de la serie resulta de por sí significativa, y configura el polo opuesto de la apertura a cargo de la mágica figura de Urganda. Se trata aquí, bien por el contrario, de la carnalidad representada eminentemente por dos rocines. En tal sentido, la coordenada del hambre y el universo cazarro que presenta este soneto evocan el universo de la picaresca, provocando un cambio de registro en relación con el verosímil de los libros de caballerías (Romano, 2009).<sup>27</sup>

Por otra parte, al convertir a los autores en equinos, se abona nuevamente la crítica a la pedantería de los escritores expresada en el prólogo en prosa, que resulta satirizada aquí en clave burlesca. Expresa Martín al respecto: “En los sonetos, nuestro autor se pone la máscara del loco –aquí, el loco equino– para crear poemas que funcionan como diálogos de locos que revelan, a su vez, la naturaleza absurda del hombre y las sandeces literarias del Siglo de Oro” (1990: 351).<sup>28</sup> Cabe destacar que si el autoengrandecimiento es satirizado de modo tan crudo,<sup>29</sup> llegando al extremo de

---

<sup>26</sup> Cabe recordar que el sintagma “Ovidio español” reaparecerá en la segunda parte del *Quijote* a propósito de un libro que tiene en preparación el ridículo personaje del primo humanista, cuya labor como autor se caracteriza precisamente por no *transformar* productivamente los modelos heredados, limitándose a escribir “suplementos” a la labor de otros. Analizamos la secuencia del primo en el capítulo V.

<sup>27</sup> Romano indica que este soneto “cierra la serie de los elogios para abrir la novela, porque juega, como ella, y más que los otros textos, en el lugar de tránsito de los imaginarios realista e idealista que la entretejen” (2009:192).

<sup>28</sup> Para la relación de esta serie prologal con la serie final de composiciones atribuidas a los “académicos de la Argamasilla”, véase Márquez Villanueva (1995).

<sup>29</sup> Hay que tener en cuenta que en la tradición popular y cazarra, los equinos denotan carnalidad, estupidez y obstinación Martín recuerda que el diálogo equino en romance fue utilizado por poetas áureos para criticar las costumbres y profesiones contemporáneas, como en “Murmuraban los rocines”, de Góngora, y “Tres mulas de tres doctores”, de Quevedo. A finales del siglo XVI, en España, el cuadrúpedo se hizo protagonista de un chiste literario popular, que la autora llama “burla equina”: “se trataba de un

despojar a los autores de su condición humana, ello nos provee la imagen perfectamente opuesta a la estrechez del margen desde el que escribía el autor prologal, situando así la “humanidad” en el gesto de asumir la propia carencia.

Así pues, llegamos de este modo a la última clave que el aparato prologal nos deja en los umbrales del texto: este programa narrativo, que es también un programa vital –y a ello contribuye la permanente confusión entre vida y literatura que se da al mezclar las figuras de autor, libro y personaje– comporta un signo transformador que resulta, por sobre todas las cosas, eminentemente *humano*. La diversidad y movimiento inherentes al mundo sublunar –mundo de la generación y la corrupción– signan inequívocamente al objeto libro, en el que se da la paradoja de concentrar a un tiempo la *estabilidad* (a partir de la memoria perenne que garantiza la letra impresa) y también la *mutabilidad* de todo producto humano. Hecho por y para los hombres, que harán de él usos disímiles, los libros participan del “mundo en movimiento” que configura el *Quijote*. En este contexto debe entenderse el singular parto colocado en el umbral del mismo, donde el desvío en relación con el “orden de naturaleza” apunta a poner en libertad la potencia transformativa del artificio humano.

En consonancia con ello, lejos de la imagen del autor como un demiurgo que crea una totalidad acabada y perfecta, el *Quijote* se abre con un parto donde la figura de autor sugiere lo opuesto a la idea de “autoridad” y se presenta en cambio marcada por la marginalidad, la esterilidad y la carencia. Todo ello ha de proyectarse hacia su particular “hijo”, bajo la forma de un protagonista que se re-crea a sí mismo y de un libro en donde se narra el propio proceso y avatares de escritura. De tal “padre” y tal “hijo” nos ocuparemos, pues, en los apartados siguientes.

---

escarnio en que los poetas rivales de la época se insultaban, motejándose mutuamente de asno, rocín, rucio, mulo, frisón, Babieca, Pegaso, etc.” (1990: 352).

## 2. “El estéril ingenio mío”: el padre

### 2.1. *Ingenio* y melancolía creadora

Llama la atención que la primera mención al “padre” del parto prologal –cuyas características, según se indica, han de determinar la conformación del hijo– esté dada por la apelación a su estéril *ingenio*, vocablo que el lector ha de relacionar inmediatamente con el título del libro, “El *ingenioso* hidalgo don Quijote de la Mancha”, anunciado en la portada del volumen. De este modo, ya se insinúa la conexión entre ambas instancias (autor y personaje) a partir de este concepto, que será de gran importancia para comprender las peculiares características del padre, el hijo y el parto en general. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) define al ingenio de esta manera:

Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, diciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños; y así llamamos ingeniero al que fabrica máquinas para defenderse del enemigo y ofenderle. Ingenioso, el que tiene sutil y delgado ingenio (*Tesoro*, s.v. “ingenio”).

Como vemos, el “sutil y delicado ingenio” que caracterizaría a los individuos identificados como *ingeniosos* se vincula con la capacidad de fabricar “sutilezas, invenciones y engaños”, lo que podemos pensar, de modo más general, como ficciones. De este modo, la figura de don Quijote se desplaza hacia el ámbito de la creación artística, acercándose a la del autor prologal.<sup>30</sup> Tal como veremos, este énfasis en el “ingenio” apunta hacia un personaje construido a partir de las teorías humorales y asociado particularmente al *furor* poético, es decir, a la locura y el desborde imaginativo propio de los grandes artífices.

Profusa tinta ha corrido en relación con la noción de “ingenio” y su utilización en el *Quijote*, en particular en lo tocante a la probable influencia que habría tenido sobre su autor el conocimiento de un texto de gran difusión en la época, el *Examen de Ingenios para las Ciencias*, del doctor Huarte de San Juan, publicado en Baeza en 1575. El libro se inscribe en la estela del “humanismo médico” floreciente en la España aurisecular, y contó en pocos años con varias reediciones y traducciones a las

---

<sup>30</sup> El calificativo de *ingenioso* marca un notorio desvío en relación con los “adjetivos de esencia” utilizados para calificar a los héroes en las portadas de los libros de caballerías, donde se los caracterizaba habitualmente en términos de “esforzados” o “valerosos” (Redondo, 2007).

principales lenguas europeas, antes de sufrir la censura inquisitorial y reimprimirse luego como edición *reformada* en 1594.<sup>31</sup>

Hemos de detenernos particularmente en esta obra de Huarte, en la que varios críticos han visto, entre otras cosas, un patrón según el cual comprender la metamorfosis del protagonista cervantino. En efecto, según se explicita en el capítulo 1 del *Quijote*, lo que da origen al ingenioso personaje mentado en la portada no es otra cosa que la locura de un viejo y seco hidalgo manchego. Pues bien, esa locura se construye sobre el trasfondo de una concepción específica del cuerpo humano que domina el pensamiento de la época y que informa, entre otros, el famoso libro de Huarte.

De acuerdo con ello, los lectores contemporáneos del texto podrían decodificar la descripción del protagonista y su particular enloquecimiento a la luz de las teorías fisiológicas y psicológicas que explicaban la constitución del hombre según el predominio de alguna de las cuatro cualidades (frío, cálido, seco, húmedo) y el balance de los cuatro humores corporales (sangre, flema, bilis amarilla o cólera, bilis negra o melancolía), cuyo equilibrio o exceso determinaba la salud y la enfermedad del individuo. Recordemos que la génesis de la locura del hidalgo es presentada en los siguientes términos: “*se le secó el cerebro* de manera que vino a perder el juicio” (I, 1, 39, el énfasis es nuestro). En efecto, la constitución caliente y seca del protagonista hace que destaque en él la potencia imaginativa, y estos rasgos lo delinean como un tipo particular de melancólico, condición que podía, en casos extremos, volverse patológica.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> El *Examen...* fue incluido en 1581 en un *Catálogo dos libros que se prohiben nestes Regnos e Senhorios de Portugal*, y luego en los dos grandes índices de la Inquisición española en el siglo XVI, publicados en 1583 y 1584 por el Inquisidor General Gaspar de Quiroga. La edición reformada ve la luz en 1594, es decir, cinco años después de la muerte de Huarte, en casa del mismo impresor de la edición príncipe. De todas formas, en los Países Bajos siguieron imprimiéndose ejemplares en castellano de acuerdo con el texto primitivo. Véase al respecto la Introducción de Esteban Torre a su edición del *Examen de Ingenios* (1977: 9-45). El *Examen...* se cita siempre por esta edición, consignando entre paréntesis el número de página correspondiente.

<sup>32</sup> La noción aurisecular de melancolía está imbuida por ideas provenientes de la antigüedad clásica, tamizadas por conceptos de procedencia medieval y renacentista, y es fundamental señalar, en este sentido, que la aparición de significados nuevos no supuso el abandono de los antiguos, sino que se dio una supervivencia paralela. Como señalan Klíbanky, Panofsky y Saxl (1991), ello originó algunos desajustes. En la práctica, dado que los humores se habían emparejado con las cualidades universales (e higiénicamente neutras) de frío, húmedo, caliente y seco, “lo que antaño fueran síntomas de enfermedad vinieron poco a poco a considerarse, al principio inconscientemente, tipos de disposición” (1991:36). De este modo, la doctrina de los cuatro humores se fue convirtiendo en una doctrina de cuatro *temperamentos* (flemático, colérico, sanguíneo, melancólico). Pero es importante destacar que la confusión entre sintomatología y disposición natural seguirá vigente, y sobre todo en el caso de la melancolía, que nos interesa de modo particular por su conexión con la imaginación y el ingenio inventivo, conexión que será bien aprovechada en el *Quijote*.

Debemos tener en cuenta que el texto cervantino se inscribe en la corriente intelectual que, desde el Renacimiento, comienza a reivindicar el carácter positivo, aunque riesgoso, del humor melancólico o atrabiliario, constituyéndose así “tanto en una expresión como en un vehículo de popularización de las nuevas formas del canon melancólico” (Bartra, 2001: 173). Estas “nuevas formas” empiezan a gestarse cuando en paralelo a la tristeza, pesadumbre y miedo que signaban la visión negativa del humor melancólico, se rescató otra línea de evolución de la idea de melancolía, de raigambre aristotélica, que caracterizaba al melancólico como un ser dotado de una gran capacidad intelectual. Esto se expresa particularmente en el *Problema XXX*, donde se pone de relieve que todos los hombres sobresalientes en cualquier ámbito eran melancólicos y que la gran actividad intelectual del melancólico bordeaba la locura.<sup>33</sup>

La polaridad del humor melancólico será reconocida por Huarte, que al referirse a la *atra bilis* o *cólera adusta* (llamada así porque surge de la combustión de la bilis amarilla o cólera) recuerda la idea aristotélica de que “hace los hombres sapientísimos” (1977: 147), y luego enfatiza que los melancólicos “viven en una perpetua lucha y contienda, sin tener quietud ni sosiego” (1977: 205). También recoge el legado del *Problema XXX* al explicar que el temperamento melancólico es propio de los ingenios donde la potencia destacada es la imaginativa, de la cual “nacen todas las artes y ciencias que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción” entre ellas “todos los ingenios y maquinamientos que fingen los artífices” (1977: 164).

Así pues, a partir de la rehabilitación de la idea aristotélica de la melancolía como propia de los hombres sobresalientes, esta se asocia a la condición del artífice, particularmente el poeta. Y a su vez, la tensión característica del temperamento melancólico, que llevado al extremo podía derivar en locura, servirá para explicar la peculiar condición del poeta, pues Huarte coincidirá con Aristóteles en la afirmación de que “el hombre cuerdo y que está libre en su juicio no puede ser poeta”, y lo atribuirá a

---

<sup>33</sup> Como señalan Klibansky, Panofsky y Saxl, es a partir del siglo XV cuando se produce una rehabilitación de esta visión favorable de la melancolía, acompañada ahora por “una conciencia sin precedentes de su polaridad, que daba un color trágico a la visión optimista, y con ello ponía una tensión característica en el sentimiento de la vida que experimentaban los hombres del Renacimiento” (1991:224). Junto a la valoración del aspecto positivo de la melancolía en la tradición pagana (Aristóteles- Hipócrates-Galeno), Roger Bartra coloca la exaltación paulina de una “tristeza según Dios” –*tristitia secundum Deum*– que conduce a la salvación, y señala al respecto: “lo importante aquí es destacar el hecho de que dos matices –que me gusta llamar mutaciones– presentes tanto en la tradición cristiana como en la pagana fueron la base en que se apoyó la cultura renacentista para revalorar la melancolía. Estas dos antiguas mutaciones –la *tristitia secundum Deum* y la apreciación de los *melancholikoi*– permitieron la sobrevivencia y la adaptación de un canon pagano en el seno mismo de la cultura cristiana” (2001: 158)

una incompatibilidad entre las potencias destacadas del ingenio: “donde hay mucho entendimiento, forzosamente ha de haber falta de imaginativa” (1977: 169). En efecto, de acuerdo a lo expuesto por Huarte, las tres potencias del ingenio del hombre – memoria, entendimiento e imaginativa, siguiendo la tradición aristotélica<sup>34</sup>– se ven exacerbadas en cada individuo según predomine en él la humedad, la sequedad o el calor, respectivamente.<sup>35</sup> Así pues, existen individuos memoriosos, imaginativos e intelectivos, y a cada uno de ellos corresponde un grupo determinado de saberes para los cuales resultan especialmente aptos.<sup>36</sup>

Como hemos adelantado, la obra de este médico navarro ha sido utilizada repetidas veces por distintos cervantistas para dar cuenta de la constitución del protagonista.<sup>37</sup> Lo cierto es que la figura de don Quijote se construye sobre una combinación de características del temperamento colérico y el melancólico, oscilación que se explica por cuanto la melancolía adusta, como vimos, era considerada en realidad un producto de la combustión de la bilis amarilla, es decir, la cólera. Don Quijote padecería entonces no una melancolía habitual (fría y seca), sino antinatural o adusta (caliente y seca, típica del carácter colérico), la cual, llevada al extremo, era considerada patológica. Redondo (1998) precisa que al hallarse dominado por la imaginación, el hidalgo manchego se deja llevar por el humor colérico, que no es fundamentalmente el suyo, con todas las consecuencias que esto implica. En particular, este cincuentón se halla empujado por un inusitado ardor viril que lo lanza a las correrías caballerescas, pero le comunica también una llamativa fuerza visionaria. Don Quijote es entonces capaz de establecer nuevas relaciones entre el nombre y la cosa, entre el ser y el parecer, y por tanto revelará otra forma de categorizar y comprender el mundo (1998: 138).

---

<sup>34</sup> La exclusión de la *voluntad* es uno de los puntos polémicos del texto huartiano, y tendrá por tanto que incluir algunas menciones a la misma en su edición reformada, si bien no modifica en lo esencial su teoría.

<sup>35</sup> La frialdad es descartada por Huarte, del mismo modo que lo hicieron los antiguos, que consideraron que esta cualidad echa a perder todas las obras del ánimo y sólo sirve en el cuerpo para templar el excesivo calor. Refuta así la idea de que Aristóteles atribuía mayor entendimiento a los hombre de sangre delgada y fría: “ni Aristóteles quiso decir que la sangre fría a predominio hace mejor el entendimiento, sino la menos caliente” (122).

<sup>36</sup> Asimismo, desde un punto de vista cuantitativo, establece Huarte tres diferencias de ingenio en términos de grados de habilidad: al primer grado pertenecen los individuos que pueden adquirir únicamente los saberes claros y fáciles, un segundo nivel lo conforman aquellos en quienes se imprimen fácilmente todas las reglas y consideraciones del arte, pero “todo se lo han de dar hecho y levantado” (130), y finalmente, en el tercer grado, “hace naturaleza unos ingenios tan perfectos que no han menester maestros que los enseñen” (130): son los ingenios inventivos.

<sup>37</sup> Pueden consultarse al respecto los trabajos de Otis Green (1957), Juan Bautista Avalle-Arce (1976b), Harka Chester (1981), Teresa Scott Soufas (1990), Maurice Molho (2005), Javier García Gibert (1997), Augustin Redondo (1997), Jorge Aladro (2005), Javier de la Higuera Espin (2013), entre otros.

No solo el protagonista es delineado como un melancólico, sino también el autor prologal, según se desprende de la descripción que de él se nos brinda, particularmente su gestualidad: “suspense, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría [...] tan imaginativo...” (I, Pról., 9).<sup>38</sup> Así pues, la melancolía resulta otro nexo que vincula al autor con el personaje, e incluso con el lector, si tenemos en cuenta que el amigo brinda al autor prologal el siguiente consejo: “procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa...” (I, Pról., 10). En efecto, la voluntad de ofrecer un entretenimiento para la melancolía general que cunde en la España aurisecular en crisis es uno de los propósitos del texto, por lo que la melancolía se presenta como un factor clave en la creación de las dos partes del libro.<sup>39</sup>

Es importante aclarar que el *ingenio* al que alude Huarte no debe entenderse en el sentido de “espíritu”, sino de una disposición natural, una manera de estar el hombre en su propio ser según ha sido engendrado, lo cual, entre otras cosas, predetermina la elección de ciencia y oficio (Molho, 2005). Es justamente este énfasis en lo corpóreo y en la noción de engendramiento –de la cual, según Huarte, procede etimológicamente la voz “ingenio”– lo que nos interesa tener en cuenta a la hora de pensar los vínculos entre la obra de este médico y el texto cervantino. En este punto, es fundamental tener en cuenta que las referencias a la actividad poética en el *Examen de ingenios* hacen foco no sobre la poesía o poética, como otros textos contemporáneos, sino en los poetas como *hombres con cuerpos* (Gaylord, 1986).

Mary Gaylord ha señalado que en el texto de Huarte la anatomía es vista en primera instancia no como una metáfora (como ocurre en las imágenes en la estela platónica y aristotélica, donde el cuerpo sirve de figura para la unidad orgánica de la obra de arte), sino como una realidad física que funde lo espiritual o intelectual en la

---

<sup>38</sup> Redondo (1998) trae a colación, a propósito de esta imagen, el grabado de Durero, *Melancolía I*, donde se halla quizá la mejor representación del nuevo aspecto del melancólico como visionario, como profundo pensador y creador. Allí se observa al ángel de la Melancolía en un ademán que luego se repetirá incesantemente para figurar al pensador melancólico, al hombre de letras que está inventando: el codo apoyado en la rodilla y la mano en la mejilla, con la mirada perdida en una profunda meditación.

<sup>39</sup> Para dar una idea de lo extendida que está la conciencia de una enfermedad melancólica en la España en crisis del período basta observar la entrada correspondiente a la voz “melancolía” en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se indica que es “enfermedad conocida y pasión muy ordinaria” (*Tesoro*, s.v. “melancolía”). Redondo indica que en el marco de esta atmósfera melancólica que reina en la España aurisecular debe situarse el surgimiento de diversas obras de entretenimiento, de jocoso espíritu carnavalesco, que buscan purgar los malos humores mediante la risa, entre las que sobresale el *Quijote* (1998:130-131). García Gibert, por su parte, se refiere al *Quijote* como “relato de la melancolía, concebido desde la melancolía y dirigido a los melancólicos” (1997: 100).

existencia corporal del hombre (1986:66).<sup>40</sup> Y en este sentido, los hombres no son concebidos como totalidades completas, pues el equilibrio de cada persona resulta del *imbalance* en su ser de las tres facultades del ánima racional: no se puede tener una memoria prodigiosa, un sólido entendimiento y gran imaginación, sino que de cada una se disfruta a expensas de las otras (1986: 62-63).

A partir de estas coordenadas, el texto huartiano arroja luz sobre el modo cervantino de figurar el rol del artífice. Tal como hemos visto, este se presenta en el prólogo de 1605 a partir de una situación de carencia que subraya su condición de creador *humano*, necesariamente incompleto e imperfecto. En tal sentido, cabe recordar que Huarte ha ejercido su influencia sobre el famoso libro del Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, traído a colación con frecuencia para analizar cuestiones de poética cervantina, y donde sugestivamente se presenta la figura de Vulcano, el dios cojo, como mito del arte y el artífice (Gaylord, 1986).<sup>41</sup> Se trazaría así un arco que une estos textos con la figuración cervantina de los poetas en tanto seres “incompletos” o fallidos y el arte como un producto humano, perfecto en su propia imperfección.

El Pinciano era también un médico, y compuso su tratado bajo el doble signo de Apolo, “médico y poeta, por ser estas artes tan afines que ninguna más” (1953: I, 8).<sup>42</sup> En este marco, queremos subrayar especialmente el rol que ocupa la imaginación en ambos autores, ya que esta potencia se asocia a la actividad artística desde la Antigüedad. En efecto, el Pinciano expresará que la imaginación “es muy más noble potencia que las demás sensitivas todas” (1953: I, 48),<sup>43</sup> siguiendo en este punto el predominio que adquiere dicha potencia en el sistema de Huarte, pues en ella reside, según este último, la habilidad que faculta al hombre para desempeñar los cargos más importantes de la República, entre ellos nada menos que el del buen gobierno.

---

<sup>40</sup> Indica Gaylord que “hacer anatomía” tiene en el texto huartiano un doble sentido: figurativamente, sugiere el trabajo de disección analítica de Huarte sobre la mente humana, pero también describe “literalmente” su método de dar concreción material a las elusivas cualidades espirituales, revelando su realidad anatómica y vinculando cada cualidad intelectual particular con diferencias de estatura y fisonomía, de salud y desarrollo. El rol de la figura anatómica en las reflexiones estéticas de Huarte difiere, en efecto, del que podemos hallar en las poéticas de la época que utilizan las imágenes clásicas: el cuerpo es puesto aquí en primer plano en tanto es el “compuesto humano” el que generará y determinará la obra de arte. Se puede hablar por ende de una “corporización” del poeta.

<sup>41</sup> Ya Shepard (1962) había señalado la influencia ejercida por Huarte sobre el libro del Pinciano.

<sup>42</sup> El texto del Pinciano se cita siempre por la edición en tres volúmenes de Alfredo Carballo Picazo (Madrid, CSIC), indicando entre paréntesis año de edición, volumen correspondiente y número de página.

<sup>43</sup> Cabe aclarar que, a diferencia de Huarte, el Pinciano considera que hay cuatro potencias interiores, pues incluye, siguiendo a Aristóteles, el sentido común.

Sugestivamente, el Pinciano comienza su tratado de poética con una disquisición sobre la felicidad humana, y esto lo lleva a trazar un diálogo donde se repasan las cualidades, potencias y habilidades particulares del hombre, tras lo cual llegará a decirse que la imaginación “es fuerte instrumento para la felicidad humana, que, como dicen, tanto es el hombre mísero, quanto él se imagina” (1953: I, 49). Por supuesto, esta afirmación no puede menos que hacernos pensar en el hidalgo manchego que persigue la felicidad imaginando para sí una vida *otra*, fraguada a la manera de sus libros. Así pues, es fundamentalmente en relación con los poderes de la imaginación donde encontramos una estrecha vinculación entre teorías médicas y poéticas, entre la naturaleza física del hombre y sus cualidades artísticas, expresadas en su particular *ingenio*.

Por último, nos parece importante señalar que la imbricación de poesía y naturaleza –en su vertiente mas puramente fisiológica– que se da a partir de la noción de *ingenio*, puede advertirse incluso en las poéticas que habitualmente se consideran de cuño platónico, como es el caso del *Cisne de Apolo* de Carvallo (1602), texto del que también se ha señalado su influencia en Cervantes.<sup>44</sup> En efecto, tal como lo demuestra Joaquín Roses (1990), el diálogo de Carvallo establece, por una parte, la diferencia entre “ingenio” y “vena” (“furor”, “inspiración”), y, por otra, entre éstas y el “arte”, tras lo cual acabará por afirmarse la supremacía absoluta del “ingenio”, identificado frecuentemente con la “naturaleza”.<sup>45</sup> La primacía del *ingenium* por sobre el *ars* equivale, tal como lo explicita Roses, a reclamar la individualidad en el proceso de elaboración de lo literario:

el texto ya no debe imitar al mundo, sino que, partiendo del “ingenio”, de la libertad del yo frente a la tradición, se constituye en objeto creado y no en objeto reflejo [...] De ahí la importancia concedida a la *inventio*, que Carvallo relaciona con el *ingenium* (1990: 49).

Así pues, la noción de “ingenio” y su influencia en el modo de concebir la actividad poética se muestra del todo acorde al gesto de desafío a la *auctoritas*, uno de

---

<sup>44</sup> Ver al respecto el estudio de Riley (1971).

<sup>45</sup> La propia argumentación mostrará las deudas de Carvallo con las teorías huertianas, como se aprecia claramente en la respuesta de uno de los personajes del diálogo a la pregunta de si el “furor” es permanente o transeúnte, donde se indicará que diversas influencias pueden afectar la disposición del cuerpo humano e inflamar su calor natural. Así pues, en lo que a esta poética refiere, Roses afirmará contundentemente que aun reconociendo las raíces platónicas de la doctrina del *furor*, la relación de la “vena” con las ideas fisiológicas del Renacimiento resulta ineludible, por lo que “los términos se han revestido de una envoltura racionalista, que los hace derivar más del doctor Huarte de San Juan y de la época renacentista, que del maestro de Aristóteles” (1990: 39).

los movimientos principales que anuncia el prólogo al *Quijote* de 1605, y ello en el marco de una época en que los valores literarios están en un proceso de continua transformación. La noción de *ingenio* contribuirá aquí decisivamente a pautar un nuevo rol para el poeta, que lo ancla en su materialidad física a la vez que destaca el rol de la imaginación y la invención en el proceso de gestación artística. Así pues, nos detendremos con mayor detalle en esta cuestión, a fin de comprender mejor el rol de las imágenes anatómicas y la peculiaridad de las escenas reproductivas que atraviesan el *Quijote* cervantino.

## 2.2. Imaginación y generación

Tal como adelantamos, la idea de *generación* está presente en el corazón de la definición huartiana de “ingenio”, tal como se halla explicitada en la edición reformada:

este nombre, *ingenio*, descende de uno de estos tres verbos latinos *gigno*, *ingigno*, *ingeniero*; y de este último parece que tiene más clara su descendencia (...) pareció en la invención de este nombre, *ingenio*, que para descubrirla fue menester una contemplación muy delicada y llena de filosofía natural. En la cual discurriendo, hallaron que había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y las plantas, y otra participante con las sustancias espirituales, Dios y los ángeles. De la primera no hay que tratar por ser tan manifiesta y notoria; la segunda es la que tiene alguna dificultad, por no ser sus partos y manera de engendrar al vulgo tan conocidos. Pero hablando con los filósofos naturales, ellos bien saben que el entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare, y que tiene hijos y nietos, y una partera –dice Platón– que le ayuda a parir. Porque de la manera que en la primera generación el animal o planta da ser real y sustantífico a su hijo, no lo teniendo antes de la generación, así el entendimiento tiene virtud y fuerzas naturales de producir y parir dentro de sí a un hijo, al cual llaman los filósofos naturales *noticia* o *concepto*, que es *verbum mentis*” ([1594]1977: 426-427).

Dos cuestiones merecen destacarse en esta definición. Por una parte, la asociación directa entre el ingenio y la capacidad de engendrar (en este caso, conceptos), que lleva a considerar al entendimiento como “potencia generativa”. Por el otro, la analogía entre este tipo de engendramientos y la acción reproductiva de la especie, indicando que si en este último caso se trata de una actividad que el hombre comparte con los animales y las plantas, en los partos del entendimiento se trata de una actividad “participante con las sustancias espirituales, Dios y los ángeles” (Huarte, [1594]1977:427).

Como bien se sabe, la idea del hombre como el único ser de la creación que puede “forjarse a sí mismo”, usando su libre albedrío para acercarse a lo divino o bien para descender al nivel de las bestias, es propia del humanismo renacentista. Asimismo,

los humanistas hallaban en el *logos* humano, es decir, en su capacidad de discurso razonado, la causa principal de esta peculiar posición del hombre en la escala de los seres.<sup>46</sup> Ahora bien, lo interesante del uso que hace Huarte de este acervo de ideas de la época es que desplaza el énfasis hacia la noción de *engendramiento*, la cual, por una parte, garantiza la pertenencia del hombre a un conjunto integrado por las plantas y las bestias, y por el otro es capaz, en lo referido a los “partos del entendimiento”, de subrayar lo específico de la condición humana.

El hombre, entonces, comparte con los demás seres vivos la capacidad de crear nuevos seres de la misma especie, pero se distingue por poder generar asimismo “hijos” de índole diversa: los conceptos o “palabras mentales” (el *verbum mentis* de la cita aludida). Esta facultad “creadora” del verbo humano<sup>47</sup> es enfocada desde una perspectiva fisiológica –de acuerdo a la general orientación del libro de Huarte– que desembocará, en última instancia, en un interés político ligado a la ubicación de cada hombre en el lugar desde el cual ser útil al *cuero* de la República.<sup>48</sup>

La insistencia de Huarte en la noción de engendramiento se complementa con una especial consideración de los ingenios inventivos y de la imaginación como potencia privilegiada, todo lo cual resulta muy cercano a la poética expresada en el singular parto del prólogo al *Quijote* de 1605, según la hemos caracterizado. Así, en línea con la crítica cervantina a la falta de creatividad de los autores y su ponderación de la originalidad y la transformación de lo dado como ejes centrales de la poética, Huarte también incluye una crítica a la multiplicación de libros que no hacen sino repetir una vez más lo ya sabido.

---

<sup>46</sup> Sobre el programa del humanismo renacentista en general, puede consultarse el clásico libro de Rico (1997), así como los trabajos de varios estudiosos editados por Jill Kraye en su *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* (1998 en la versión en español). Véase también la compilación de textos programáticos de varios humanistas del período preparada por María Morrás (2000).

<sup>47</sup> Tal como indica el anotador de la edición utilizada, este aspecto “creador” del lenguaje ha sido proclamado en el siglo XX por los teóricos de la *gramática generativa*: la obra de Huarte llamó especialmente la atención de Noam Chomsky en su *Language and Mind* (34, nota 21).

<sup>48</sup> En palabras de Serés: “El ingenio se erige, de este modo, en ‘puente’ entre la Naturaleza y las necesidades de la República; puente en tanto que participa del fondo fisiológico del todo, de las directrices (“señales”) para la distribución de las artes y sirve, por ello, al perfeccionamiento del Estado, previa selección de las aptitudes naturales de sus componentes. Y así como los ‘espíritus’ –‘vehículos’ del ingenio– ascienden por los órganos del cuerpo humano, ordenados jerárquicamente desde las facultades ‘irascible’ y ‘concupiscible’ a la ‘racional’, e incluidos cada uno en su superior, los individuos con buen ingenio podrán ascender por el cuerpo social, llegar a las cercanías de su ‘celebro’, convertirse en ‘espíritus animales’ de la República (88-89). Sobre la concepción, en esta época, de la República como un “cuerpo”, puede consultarse el estudio de Francisco Rico (1988, especialmente pp.107-117), así como los trabajos compilados por Augustin Redondo (1990 y 1992).

En efecto, al referirse a los tres grados de ingenios según su habilidad, Huarte expresa lo siguiente:

*A los demás que carecen de invención no había de consentir la república que escribiesen libros, ni dejárselos imprimir;* porque no hacen más de dar círculos en los dichos y sentencias de los autores graves, y tornarles a repetir; y *hurtando uno de aquí y tomando otro de allí*, ya no hay quien no componga una obra (1977: 131, el énfasis es nuestro).

Esta afirmación recuerda, por supuesto, el diálogo del autor prologal y su amigo, donde este último desestimaba de modo contundente la costumbre de incluir largos catálogos de citas con el único objetivo de dar autoridad a un libro. A su vez, el problema de la repetición circular y el “hurto” literario al que alude la cita será un eje central de 1615, en el marco de la disputa con Avellaneda.

Amén del elogio a los ingenios inventivos, Huarte manifiesta a lo largo del texto, como hemos visto, su consideración de la imaginativa como la potencia apta para los oficios más altos de la República. Ambos gestos se justifican en un marcado énfasis sobre la noción de engendramiento, pues se trata, en todos los casos, de una puesta en valor de la capacidad humana para emprender la *generación* de lo nuevo. Por esto mismo Huarte distinguirá siempre el aspecto teórico y el práctico de cada “ciencia”: para el primero predisponen alternativamente la buena memoria o el buen entendimiento, mientras que, por el contrario, para el aspecto práctico de toda disciplina (sea la medicina, el arte miliar o el gobierno de la República) se requiere un especial desarrollo de la imaginativa. Se reconoce, de esta manera, que para generar respuestas a las siempre novedosas situaciones que presenta la experiencia humana, se necesitan habilidades que no se encuentran acudiendo al depósito de lo ya sabido, y es menester poder inventarlas.

A su vez, la imaginación se asociará estrechamente a la idea de carencia (son los hombres de vida “menos regalada”, según Huarte, los que desarrollan al máximo su imaginativa), en un gesto que no puede más que remitirnos a la atmósfera del prólogo cervantino. Si bien el tópico de la “necesidad como madre del ingenio” es bien conocido, llama la atención la semejanza entre el vocabulario utilizado por Huarte para dar carnadura a estas ideas, y el que hallábamos en el prólogo de Cervantes. Las condiciones adversas del parto prologal cervantino, marcadas por un lugar de engendramiento hostil (“una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento”) y una paternidad defectuosa (“el estéril ingenio mío”), que generaban no obstante un “hijo”

imaginativo, ingenioso y original, resultan iluminadas a partir de las consideraciones del médico navarro. Al remitirse, por ejemplo, a la estrechez característica del pueblo hebreo, Huarte expresa lo siguiente: “Y esto es cosa muy averiguada así en buena filosofía natural como en experiencia, que las *regiones estériles* y flacas, no paniegas ni abundosas en fructificar, crían hombres de *ingenio muy agudo* (1977: 241, el énfasis es nuestro). Volvemos a encontrar aquí, de modo similar a lo visto en el prólogo cervantino de 1605, la paradoja de que un ambiente “estéril”, poco dado a “fructificar” pueda dar lugar a hombres de agudo ingenio, que son, como sabemos, los ingenios inventivos.

En resumen, creemos que más allá de la vía más recorrida habitualmente por la crítica para señalar la relación entre el *Quijote* y el *Examen de ingenios para las ciencias*, es notorio el punto de contacto entre ambos textos en relación con la omnipresencia de las cuestiones de engendramiento y filiación, así como en la vinculación de las mismas con la imaginación y, por medio de ella, con la actividad artística. Esto arroja luz sobre el “parto” prologal, pues permite situar el “ingenio estéril” del autor como indicio de una poderosa imaginativa, necesaria para *engendrar* conceptos novedosos; pero también permite caracterizar la producción, por parte del viejo hidalgo manchego, de un ser diferente a sí mismo (y nada menos que un valiente caballero andante).

Cabe destacar que la generación de una nueva identidad por parte del personaje de don Quijote ha sido leída por Rogelio Miñana (2007) en términos de un “parto de la imaginación de Alonso Quijano”, que espejaría, entonces, el parto contranatural descrito en el prólogo. Recordemos que el hidalgo no tiene hijos propios, y en el seno de su familia el vínculo sanguíneo se ve desplazado hacia la relación tío-sobrino, lo cual subraya por contraste la ausencia de herederos masculinos, sugiriendo indicios de esterilidad (Joset, 1990). Así pues, la suya ha de ser necesariamente una concepción *desviada* del orden de naturaleza, en paralelo a la que emprende el autor prologal. En el apartado siguiente nos proponemos, pues, analizar otras imágenes utilizadas en el texto para aludir a este *desvío*.

### **2.3. Paternidad y desvío**

Además de la mención al “ingenio estéril”, el paratexto de 1605 contiene otras alusiones a la instancia de paternidad del *Quijote* que merecen atención por cuanto

insisten, si bien desde otro ángulo, en la idea de *desvío*, complementando lo que hasta aquí hemos expuesto. La primera de estas alusiones se encuentra ya en la portada del libro, en la cual se lee: “El Ingenioso/ Hidalgo don Qui-/xote de la Mancha, /compuesto por Miguel de Cervantes/ Saavedra”. Llama la atención aquí el verbo “componer”, utilizado para aludir a la autoría del texto, por cuanto sus acepciones comprenden significados disímiles, según atestigua Covarrubias:

Poner juntamente una cosa con otra; del verbo latino *compono, is, simul pono, coniungo*. Algunas veces significa ataviar y adornar [...] Componer, vale también mentir, porque el mentiroso compone y finge la mentira, haciéndola verisímil. Componer, entre los impresores, es ir juntando las letras o caracteres que les van sacando de sus apartados. Componer es hacer versos, por el artificio y compostura que tienen de sílabas y consonantes en nuestra lengua. También decimos: “Fulano ha compuesto un libro”, aunque sea en prosa, por el orden y concierto que lleva en él (*Tesoro*, sv. “componer”).

Vemos entonces que el declararse “componedor” de la historia puede implicar o no la idea de creación: podría tratarse de un mero impresor que va “juntando las letras”, es decir, alguien que compone el libro a la manera de una manufactura, bien lejos de cualquier encumbramiento del autor como garante del sentido y *autoridad* sobre el texto. Esto marca un abierto contraste con el proyecto de auto-engrandecimiento de los autores que caracteriza los paratextos de muchos libros de la época, y que el diálogo entre el autor y su amigo se encarga de ridiculizar en el prólogo. En las antípodas de ello, esta primera mención a la “paternidad” del *Quijote* que hallamos en su portada se representa mediante el aparente gesto de “juntar” elementos y pedazos que componen la historia. E incluso en el caso de que se asigne un significado creacional a “componer”, la palabra puede entenderse en el sentido de “mentir”, con lo cual la autoridad del autor se vería, una vez más, seriamente comprometida.

La ambigüedad de esta designación del “padre” y el consecuente desvío en relación con la formulación tópica que podría esperar el receptor se halla en sintonía con otros elementos de la portada tendientes a traicionar las expectativas lectoras, los cuales han sido bien estudiados por Augustin Redondo (2001). En particular, el hispanista francés llama la atención sobre el hecho de que a primera vista, por el formato, número de páginas y división en cuatro partes, el receptor contemporáneo de la obra no podía sino pensar en los tan conocidos libros de caballerías, mientras que, por otra parte, la portada de este libro aparecía como particularmente insólita en relación con dicho género, y ello por varios motivos.

En primer lugar, el sustantivo “hidalgo” instala ya un elemento discordante, ya que hacer del héroe un hidalgo y no un caballero “es hacer de él un ser ambiguo, sospechoso, cuya nobleza está puesta en tela de juicio” (Redondo, 2001: 528).<sup>49</sup> Asimismo, el “adjetivo de esencia” empleado para calificarlo, *ingenioso*, “constituye, con el sustantivo *hidalgo* una verdadera creación paradójica que parece indicar que un hidalgo es “ingenioso” por definición” (2001: 529). También hay que señalar que el nombre del caballero, el cual refiere a una pieza de la armadura que protege el muslo, implica una degradación del personaje al vincularlo a una parte del cuerpo inferior y “baja” en relación con los valores metafóricos del mismo, en oposición al “fuerte brazo” por el cual él desearía ser conocido.<sup>50</sup> Finalmente, la usurpación del “don” por parte de un hidalgo y el emplazamiento de la patria del héroe en la Mancha (zona rústica y desprovista de todo exotismo, sumado a la posible alusión velada a una impureza racial del personaje en tanto “hidalgo manchado” de Castilla la Nueva) son otras notas discordantes del título (Redondo, 2007).<sup>51</sup>

Los rasgos señalados de la portada apuntalan la coordenada del *desvío* genérico que el libro reivindica para sí, en tanto incorpora ciertas pautas de los libros de caballerías para al mismo tiempo enfatizar el gesto de ruptura en relación con ellos. Así pues, importa situar que es en este contexto donde se da la renegación de la autoría bajo la máscara del *componedor*, procedimiento que inaugura una sistemática puesta en cuestión de la “paternidad” del texto, insistiendo en la concepción paradójica y antinatural que da lugar al personaje y al libro. El calculado gesto que implica la designación del autor como “componedor” queda en evidencia si tenemos en cuenta el hecho de que en la Segunda Parte del *Quijote* cervantino –en la cual, como veremos más adelante (cfr. capítulo V), las imágenes de filiación experimentan un decisivo cambio de sentido y función en respuesta a la continuación alógrafa– esta palabra desaparece sugestivamente de la portada.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Redondo explicita cómo el término *hidalgo* “fue progresivamente perdiendo parte de su sustancia porque la Corona había distribuido nuevas hidalguías en el siglo XV y porque, frente a las necesidades financieras unidas a la política exterior de Carlos V y Felipe II, se “vendieron” otras en el siglo XVI” (2001:527). En el apartado siguiente volveremos sobre el estatuto de los *hidalgos* en el período y sobre las proyecciones de esta problemática en el *Quijote*.

<sup>50</sup> Por otra parte, la disposición tipográfica del título corta el nombre del héroe y destaca el sufijo “xote”, palabra conocida en la época con el significado de “tonto” y “zozzo” (Redondo, 2007).

<sup>51</sup> Una tesis extremista en este sentido es la Dominique Aubier (1981), quien ve en el “lugar de la Mancha” un indicio de su condición de judío.

<sup>52</sup> En efecto, la portada del libro de 1615 reza lo siguiente: “Segunda parte/ del ingenioso/ cavallero don/ Quixote de la/ Mancha/ Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte”. Es notorio el

En lo que hace al libro de 1605, la figura del componedor se relaciona también con otra alusión que da cuenta de una paternidad *desviada*: la conocida declaración de la voz prologal de que “aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote” (I, Pról., 10). La frase aparece en el contexto de una advertencia al lector: se le dice que el autor no ha de implorar indulgencia por las faltas de su “hijo”, como hacen los padres, sino que, pues es padrastro, ha de dejar al receptor a su libre albedrío, a fin de que pueda “decir de la historia todo aquello que te pareciere” (I, Pról., 10). La figura del padrastro, aquel que ejerce la tutela legal sobre unos hijos que no son biológicamente suyos, se presenta entonces como la más adecuada a los fines de ofrecer el texto al público, por cuanto instala una “distancia” crítica necesaria para dar plena libertad al juicio del lector.

La primera acepción que brinda Covarrubias de la palabra padrastro es la siguiente: “Padrastro, el segundo marido, que respecto de los hijos del primer matrimonio, que se llaman antenados, *id est, ante nati*, se llamó padrastro por suceder al padre” (*Tesoro*, sv. “padre”). Hay que destacar, por tanto, la idea de *sucesión*: hay padrastro, que es una instancia *segunda*, donde hay una falta primera. Así pues, la declaración de la voz autoral de que no se es padre, sino padrastro, refuerza el *locus* de la “falta” o carencia como generador del texto del *Quijote*.

Cabe remarcar que esta carencia o falta que se da en el “origen” del libro es espejada en la presentación que el texto ofrece del origen de su protagonista. A diferencia de los personajes de los libros de caballerías, cuyo ilustre linaje determina las hazañas heroicas que han de enfrentar, y en oposición también al género picaresco, donde se da un determinismo de signo contrario, en el que la dudosa progenie del pícaro condiciona su vida infame, absolutamente nada sabemos del linaje del protagonista cervantino.<sup>53</sup> El texto silencia ostensiblemente (mediante ese equívoco “no quiero acordarme”) todo dato sobre la procedencia de don Quijote, tanto de su padre, como de su patria: el origen del protagonista se ubica en un innominado “lugar” de la Mancha.<sup>54</sup>

---

cambio de rumbo en relación con el gesto, claro en 1605, de difuminar la autoría del texto: aquí se utiliza sin la menor ambigüedad el nombre de “autor”, subrayado por el posesivo “su” que liga ambas partes del *Quijote* como producto de una misma escritura (ya no de una mera composición). Tal como afirmara Molho, parece ser Avellaneda con su *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), quien “obligó” a Cervantes a esgrimir su autoría (1989: 274).

<sup>53</sup> Avallé Arce (1976) ha desarrollado esta cuestión a partir de una comparación entre los comienzos del *Amadis de Gaula*, el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote*.

<sup>54</sup> El vocablo “lugar” hacía referencia en la época a un enclave geográfico mínimo –perdido, por tanto en la inmensidad de la llanura manchega– un territorio sobre el que se asentaban unas pocas casas: espacio ínfimo, destinado además a la extinción por cuanto el transcurrir de las generaciones iría estrechando las posibilidades de vínculos reproductivos, con lo cual adquiere connotaciones de esterilidad.

La “falta” originaria justificará también el emplazamiento de diversas instancias narradoras que se irán acumulando a partir de esa primera *sucesión* que implica la figura del padrastro. En efecto, sabemos que el hidalgo emprenderá una segunda salida que quedará trunca en el pasaje de la primera a la segunda parte del libro ante la repentina desaparición del manuscrito, lo cual hará entrar en escena eslabones de una compleja cadena de transmisión del texto que incluye diversas instancias, a cuya proliferación podría aludir también la aclaración prologal de que el autor se considera “padrastro” y no “padre” del libro (en tanto no es su único autor, sino otro eslabón de la cadena). Hemos de detenernos con mayor detalle en estas instancias narradoras en el capítulo siguiente, pero importa tener presente, por el momento, el hecho de que a un autor prologal que se presentaba como carente o insuficiente, se sumarán luego un segundo narrador que ejecuta transacciones mercantiles ilícitas para obtener el manuscrito, un historiador arábigo y por ende mentiroso y un traductor morisco. Y todo ello para gestar una historia fragmentada, escrita en caracteres prohibidos y encima ilustrada – recordemos que el Corán prohíbe ilustrar la figura humana (López Baralt, 2013)– cuyo protagonista es un viejo seco y loco que engendra un caballero andante. Si algo queda bien claro, en torno al eje de la gestación simbólica, es la insistencia en el desvío y la multiplicidad.

Resulta interesante constatar que la multiplicidad es singularizada por Covarrubias como una de las características distintivas del monstruo, el cual puede formarse a partir de seres que cuentan con atributos multiplicados o fuera de proporción o a partir de múltiples seres combinados en uno solo:

MONSTRO. Es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas; como aconteció en el condado de Urgel, en un lugar dicho Cervera, el año 1343, que nació un niño con dos cabezas y cuatro pies; los padres y los demás que estaban presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún gran mal y que con su muerte se evitaría, le enterraron vivo. Sus padres fueron castigados como parricidas, y los demás con ellos. He querido traer solo este ejemplo por ser auténtico y escribirle nuestros coronistas. Dijose monstro, lat. *monstrum, a monstrando, quod aliquid significando demonstret* (*Tesoro, s.v. “monstruo”*).

Como se ve, la generación del monstruo implica, según el lexicógrafo, un “parto contra el orden natural”, lo cual no puede menos que evocarnos el singular parto descrito en el prólogo al *Quijote* de 1605 y a su vez la propia gestación de su nueva identidad por parte del protagonista. Es de notarse también que en la citada definición se subraya asimismo el cruce de los límites entre la vida y la muerte en la figura de los

parricidas –otra figura de paternidad “desviada”– que *entierran vivo* al monstruo para eliminar el mensaje que este comporta, lo que nos remite al monstruoso proyecto de don Quijote de “resucitar” la caballería andante, alterando el límite vida/muerte en sentido contrario. Así pues, la multiplicidad a la que se abre la paternidad del texto cervantino lo coloca en la estela monstruosa que evocará el canónigo de Toledo en su diatriba contra los libros de caballerías, donde declara:

No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada (I, 47, 549).

Tal como puntualiza Rogelio Miñana (2007), la etimología de la palabra “monstruo” remite a los verbos latinos *monere* y *monstrare*, que sugieren dos modos de concebir el fenómeno de la monstruosidad: como aviso o señal de algo, por una parte, o bien como algo que ha de ser mostrado por su excepcionalidad. En cualquier caso, el monstruo es siempre un signo que hay que interpretar, en tanto se recorta del *statu quo* en virtud de su intrínseca diferencia.<sup>55</sup> Miñana concluirá entonces:

En última instancia, el discurso de la monstruosidad es inherentemente metadiscursivo y autorreferencial. Dado que necesita ser interpretado, puesto que cae fuera de lo conocido y normal, el monstruo expone las relaciones de poder y los medios de producción y representación cultural que se activan a la hora de “leer” o dar significado al mundo (2007: 209).

A la luz de estas consideraciones podemos comprender por qué que el monstruo surgido del parto contranatural descrito en el prólogo ha de volver constantemente sobre las circunstancias de su propia gestación, replegándose obsesivamente sobre el proceso de su *composición*, sobre ese “juntar los pedazos” que van generando la historia del *Quijote* a la par que la de su protagonista. En efecto, el *Quijote* se caracterizará por tratar, además de la historia del personaje, la de su propia constitución como *corpus* textual. Lo que conecta ambos niveles (la gesta de don Quijote y la gestación del libro) es precisamente el papel del lector: así como don Quijote ha de leer y dar un significado *otro* a los signos del mundo, todo el texto es una gran pregunta por cómo se interpreta algo como realidad, cómo se construye una verdad a partir del discurso, cómo se escribe y cómo se lee (anverso y reverso de la misma cuestión) lo real. Y esto se evidencia ya

---

<sup>55</sup> Para un panorama de conjunto sobre la coordenada de la monstruosidad en la época que nos ocupa, puede verse el estudio de Elena del Río Parra (2003), *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*.

en el prólogo, donde, según hemos visto, la renegación de la paternidad pone en libertad, en última instancia, al “desocupado lector”, que ha de juzgar el texto según su libre albedrío.

Así pues, el *desvío* en relación con las instancias de paternidad y propiedad del texto destaca, por contraste, la figura del lector y asimismo la del propio libro, ese “monstruo” que ha de ofrecerse, precisamente, a su decodificación. Acordamos en este punto con Molho, quien afirma que “tanto el enunciado de la portada como el mismo *Prólogo* concurren a un mismo fin, que es evacuar a Cervantes en beneficio del libro” (2006: 276). De este modo, la paternidad estéril, difuminada y monstruosamente ramificada desplazará el foco hacia la figura del “hijo”.

### **3. “Pensamientos nunca imaginados de otro alguno”: el hijo**

#### **3.1. Locura y desvarío literario**

Las particularidades del “hijo” surgido del parto prologal deben analizarse teniendo en cuenta la ambigüedad referencial de dicho término, que, como hemos visto, parece aludir tanto al libro como al personaje. Nuestra hipótesis es que el deliberado efecto de “confusión” de ambos (*Quijote* y *Quijote*) procura resaltar la *transformación* de lo dado que suponen uno y otro, como resultado de las singulares características de dicho parto. En consecuencia, procuraremos mostrar las diversas transformaciones y desvíos que pone en escena el protagonista, para luego atender a su posible relación con la peculiar organización y factura del libro.

Para lograr el objetivo propuesto, centraremos la atención en dos ejes de análisis que estructuran tanto al personaje como al libro en su conjunto: la locura y el conflicto nobiliario. Esto implica, por supuesto, abreviar en temas que han sido muy transitados por la crítica: así pues, nos proponemos ahondar en las discusiones suscitadas en torno a ellos, pero reconfigurándolas en función del particular enfoque propuesto. Leeremos pues, la locura y el problema de la nobleza desde el prisma de la poética sugerida en el programa prologal. Ello nos permitirá calibrar el modo en que la singular gestación allí descrita extiende su influencia hacia este ejemplar único que constituye un hijo de “pensamientos nunca imaginados de otro alguno”.

Puestos a señalar los desvíos que escenifica la figura protagónica, es destacable, en principio, el “desafío biológico” que encarna el hidalgo devenido caballero andante.

En efecto, el escándalo primero del protagonista consiste en pretender, siendo un cincuentón identificado con la esterilidad y la impotencia –identificación a la que contribuye su ligazón con el autor prologal– convertirse en el dueño de un sinecdótico “fuerte brazo”, cifra de su persona. Esto constituye un claro desvío del “orden de naturaleza” mentado en el prólogo, en el cual prevalece la ley del deterioro en todos los seres. Subvirtiéndolo dicho orden al devenir caballero andante –y con ello valiente y fuerte por antonomasia– el protagonista niega el ciclo de la corrupción y la vejez, transformación que reconocerá de modo explícito en su réplica al canónigo de Toledo sobre la verdad que encierran los libros de caballerías:

De mí sé decir que, *después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y, aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula, como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra* (I, 50, 571-72, destacado nuestro).

Este desafío al “orden de naturaleza” que implica el hecho de arrogarse aptitudes y cualidades propias de la juventud en pleno ocaso de su vida corre paralelo a la transformación fisiológica que supone la locura del hidalgo, la cual, como hemos visto, se produce por un exceso de calor y sequedad que alteran su natural temperamento. La locura no es mencionada en el prólogo del libro –hecho que merece destacarse, dada la importancia fundamental que la misma asumirá en el texto– pero se alude oblicuamente a ella al mentar los “pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” que caracterizan al “hijo” del parto descrito. Esos “pensamientos varios” se refieren en principio al proyecto del hidalgo manchego de convertirse de buenas a primeras en un caballero andante, y son los que lo harán interpretar lo real con categorías propias de la coordinada caballescía, lo que le valdrá ser tenido por loco. La alusión a que son “imaginados” remite, por su parte, a la hipertrofia de la imaginativa que caracteriza su género de locura. Así pues, la idea de *variedad* a la que remiten estos “pensamientos varios” se acerca a la definición de “desvariar” que consigna Covarrubias: “Decir desconciertos y cosas varias, que no atan ni desatan, con el accidente de la calentura” (*Tesoro*, s.v. “desvariar”). Este hijo *desvariado*, cuyo cerebro se recalentó y secó en extremo, será por lo mismo un ejemplar único en su género.

En virtud de la ambigüedad con respecto al referente del “hijo” caracterizado por “pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”, el vínculo entre variedad y originalidad que informa al personaje remitirá también a la variedad y mezcla genérica

que caracteriza al libro, así como a la desbocada imaginación que ello trasunta. Son varios los pasajes donde se alude a la constitución de la historia de don Quijote como un *corpus* desproporcionado, hecho de partes heterogéneas cuyo vínculo se pone en cuestión desde el propio texto (sobre todo en 1615, donde los personajes discuten sobre la pertinencia de los “relatos intercalados”). Nuevamente, esto constituye un modo de acercarse y a la vez distanciarse de la tradición de los libros de caballerías, cuya parodia constituye una de las directrices estructurales del relato: la frase del canónigo de Toledo que citamos anteriormente se refiere de hecho a la monstruosidad de estos libros en términos que bien podrían aludir al propio *Quijote*.

Asimismo, en varias ocasiones se hará alusión a la dificultad de seguir el “aspado hilo” del relato,<sup>56</sup> que sigue bifurcaciones imprevistas delineando un recorrido a modo de *laberinto*, figura que complementa aquella del *monstruo* presentada por el canónigo en su diatriba contra los libros de caballerías. La monstruosidad y el desvío son, pues, características del personaje de don Quijote y también de la historia que lo tiene como protagonista, y del mismo modo, la locura que lo afecta tiene su correlato en un género patentemente monstruoso y *desvariado*.

Cabe indicar a su vez que la originalidad a la que alude la frase “nunca imaginados de otro alguno” se espejará en las diversas ocasiones en las que el texto alude a las “nunca vistas” locuras del manchego. Tal sucede, por ejemplo, en el capítulo 18, en ocasión de la descripción que hace de los motes y atavíos de los caballeros de supuestos ejércitos, “llevado de la imaginación de su nunca vista locura”; o también en la “tan no vista imitación” que pretende hacer en el capítulo 25, cuando precisamente finja una locura de molde literario.

Así pues, la locura, nombrada en el capítulo 1 en términos de *pérdida* del juicio, será el modo de caracterizar al “hijo” en paralelo a la carencia del padre y a la situación de marginalidad y desvío del orden natural que signaban el parto prologal. Y del mismo modo, el significante de la locura, que aúna en sí las ideas de desvío, marginalidad y carencia, se proyecta, en virtud de la deliberada confusión entre autor, personaje y libro, a las tres instancias aludidas. Ahora bien, ¿qué implicancias tiene la locura en la conformación de este hijo único en su especie? ¿Qué cruces y relaciones operan entre el

---

<sup>56</sup> La isotopía del hilo en 1605 se repetirá con insistencia sobre todo en la secuencia de Sierra Morena. Ver al respecto el artículo de Helena Percas de Ponseti (1981), “Authorial Strings: A Recurrent Metaphor in *Don Quixote*”.

cuerpo enloquecido del protagonista y el *corpus* de un texto desvariado y monstruoso? ¿Qué significación adquiere la *pérdida* del juicio y qué tipo de *ganancia* hay en la locura? ¿Y qué proyecciones políticas adquiere esta locura?

Quizá sea la locura lo que mejor permite apreciar el carácter ambiguo y a la vez irónico de la supuesta falta o carencia involucrada en este parto textual. En efecto, del mismo modo que ocurría en la Edad Media con la lepra, las metáforas asociadas a la locura en la España aurisecular son polivalentes, pudiendo tener signo negativo o positivo en algunos casos.<sup>57</sup> El loco es un ser de representación bifronte. Por una parte, la locura supone un espacio de marginación materializado en el encierro hospitalario (en las *casas de locos* u *hospitales de inocentes* de las grandes ciudades), así como en ciertas prácticas que trasuntan la estigmatización social, como las vestimentas identificatorias (ropa de determinados colores, o también, en el caso del loco, la desnudez).<sup>58</sup> Ahora bien, a diferencia de otras figuras marginales y estigmatizadas en la sociedad española de la época, con las que podrían trazarse ciertos paralelismos (el judío, la prostituta, el pícaro), el loco goza también, paradójicamente, de una visión positiva.

Durante el Renacimiento, el loco se irá constituyendo como un personaje de valoraciones oscilantes, y particularmente el humanismo renacentista jugará un papel importante en este proceso. Por una parte, la construcción de su faz negativa focalizará en la razón como valor: dado que en ella descansa la posibilidad del hombre de devenir cuasi-angélico, el renegar de la razón implica, tácitamente, la degradación en la animalidad. Sin embargo, la faz positiva se centrará en el valor supremo de la libertad: el loco encarna, por su irresponsabilidad social, por ese estar libre de toda traba – incluyendo el decoro al uso– la posibilidad de un ejercicio radical de la libertad de

---

<sup>57</sup> Conviene tener presente el aserto de Le Goff referido a la Edad Media, y que puede extenderse al siglo XVII, en el sentido de que en esta época “no hay enfermedad que no toque al ser entero y que no sea simbólica” (2006: 90). Es decir que, así como el cuerpo sufriente del leproso (el caso al que Le Goff se está refiriendo) es también la lepra del alma, y él es visto como un pecador que busca liberar su cuerpo y *su alma* de sus mancillas –particularmente la lujuria– también la locura como enfermedad está asociada a profundas significaciones simbólicas. De hecho, como mostró Foucault (2007), el loco hereda en la época clásica muchas de las significaciones sociales del leproso en el Medioevo, y concretamente la forma particular de “separación” –que viene de los leprosarios– que es exclusión social, pero reintegración espiritual (porque aunque se retire al leproso de la comunidad de la Iglesia visible, su existencia, sin embargo, siempre manifiesta a Dios, ya que es marca, a la vez, de la cólera y de la bondad divinas).

<sup>58</sup> La posibilidad del destierro tiene su correlato simbólico en las *naves de locos* donde se evacua al enfermo a lugares apartados de las gentes.

pensamiento. De ahí que puede ejercer una visión satírica o desmitificadora de la sociedad (Núñez Rivera, 2006).<sup>59</sup>

La veta positiva de la figura del loco resulta potenciada al extremo –si bien controlada por un calendario– en el entorno del carnaval, donde es el rey de la festividad. El tiempo carnavalesco implica un “tiempo fuera del tiempo” que supone la suspensión transitoria de las normas de la vida cotidiana y la inversión de las jerarquías que la regulan. Redondo explica de este modo la peculiar concepción del loco que es actor y dueño del Carnaval:

El “loco” carnavalesco goza de un suplemento de poder: no es un idiota, no está enfermo; es un hombre de la Naturaleza, de mente sana, que es ingenuo, inocente o se hace el “tonto”, el “bobo”. Esa “locura”, esa “tontería” ha de comprenderse en el sentido cristiano de la palabra. Ser “loco” o “tonto” es tener la cabeza lo bastante vacía, la mente lo bastante apartada de las preocupaciones ordinarias, de las solicitudes del mundo, para poder recibir el soplo del Espíritu Santo, para que el *pneuma* pueda llenar la cabeza y salir por el canal del habla (1998: 200).

Este carácter bifronte del loco, repudiado y aceptado, escindido también en su valoración positiva como figura reformista o como agente de una subversión controlada en el entorno del carnaval, explica que la representación del mismo oscile, polarmente, entre las burlas y las veras. Cierta principio de indeterminación, de inestabilidad, delinea su representación, como puede advertirse en lo que la crítica ha caracterizado como “discurso bufonesco”, modalidad enunciativa que reconoce en el empleo de la paradoja, el refrán y los juegos de palabras la condición de posibilidad de su discurso. El habla de los locos se suponía cargada de fuerza visionaria, y necesariamente resultaría expresada como fruto difícil para el común de los hombres: el loco, sobre todo para los humanistas de los Países Bajos y de Alemania, era una figura simbólica cercana a la candidez impoluta y originaria del perfecto cristiano. Esta es la línea ideológica de la *locura paradójica* que desde Cusa con su *Docta ignorantia* y Brant, con sus naves de locos, desemboca en Erasmo, autor de los textos más influyentes en el Renacimiento

---

<sup>59</sup> Para el tema de la locura, en la época puede verse el libro de Bouza (1991) *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Sobre la locura en la literatura española del período puede consultarse el estudio de Martine Bigeard (1972), así como los trabajos del CRES compilados por Augustin Redondo y André Rochon (1981). Ver también los artículos de Márquez Villanueva (1985-1986), Lía Schwartz (1985) y Jesús García Varela (1994) sobre la constitución del “discurso bufonesco”. Sobre el tema de la locura en el *Quijote* destacamos, entre la abundantísima bibliografía crítica, los trabajos de Francisco Márquez Villanueva (1979; 1995), Javier Huerta Calvo (1995), Augustin Redondo (1998), Maurice Molho (2005) y David Boruchoff (2002), además de los ya mencionados sobre el temperamento de don Quijote y la constitución fisiológica de su locura. Sobre la locura carnavalesca, ver Bajtin (2003), Caro Baroja (1984) y Heers (1988), y la prolífica serie de trabajos de Augustin Redondo sobre la tradición carnavalesca en el *Quijote*.

sobre la locura.<sup>60</sup> Amén de la huella que ha dejado en la obra de Cervantes, su figura es central para entender la conformación de la literatura bufonesca o del loco, cuya presencia en España puede rastrearse en textos como el *Lazarillo* o *La Pícaro Justina* (Núñez Rivera 2006: 185-188).

Finalmente, cabe subrayar que el problema de la locura, que estructura el *Quijote* desde diversos ángulos, se organiza también sobre tradiciones literarias reconocibles para el lector, entre ellas la locura de amor o *amor hereos*, representada típicamente por el hombre salvaje de la novela sentimental. Esta tradición será parodiada explícitamente en el capítulo 25 cuando don Quijote pretenda volverse “loco de amores” gratuitamente.<sup>61</sup> nuevamente la “literatura” da forma a la “vida”, volviendo a poner en foco la tensión entre ambas que mencionamos a propósito de la voluntad del hidalgo de continuar, por la pluma o por la espada, las gestas caballerescas de los libros.

A partir de este apretado recorrido por algunos de los cauces que orientan la representación del loco en la época podemos ver que, desde cualquier punto de vista que se considere, la inclusión de la locura como eje central de creación del *Quijote* apuntala la coordenada de la inestabilidad, que resulta crucial para calibrar los sentidos ambiguos que disparan las figuras del parto prologal. Por su compleja y ambigua valoración social, así como por los sentidos simbólicos asociados a la figura del loco y las paradojas que caracterizan su discurso –donde se cifra una especial conexión con las verdades ocultas al común de los hombres– la locura que aparece mentada oblicuamente en el prólogo de 1605 como correlato de la carencia paterna deja ver también la faz positiva de las figuras marginales descritas.

La locura resulta un significativo atravesado por valoraciones de signo opuesto: entre burlas y veras, entre la visión estigmatizante del loco y su idealización como *loco santo*, entre la ideación humanista de la *locura paradójica* y la tradición popular de la *locura carnavalesca*, entre locos reales y literarios y locura melancólica y furiosa, su inestabilidad constitutiva le permite atravesar las rígidas categorizaciones de la época, desafiando límites de todo tipo. Resulta por tanto sumamente productiva para la

---

<sup>60</sup> Para la influencia de Erasmo en España resulta imprescindible el estudio de Marcel Bataillon (1996). Sobre su influencia en la obra cervantina puede consultarse el libro de Antonio Vilanova (1989).

<sup>61</sup> La parodia de estas tradiciones prestigiosas se evidencia desde el comienzo mismo del episodio, ante el señalamiento del escudero de que el hidalgo no ha tenido rechazo de Dulcinea, o causa alguna para volverse loco, mientras que Amadís y Orlando tuvieron causa en sinsabores recibidos de sus amadas, a lo que don Quijote responde que él mostrará su grandeza superior enloqueciendo sin motivo, mostrando a su dama “que si esto hago en seco, qué no hiciera en mojado”.

constitución de un personaje y un libro que escenifican una puesta en entredicho de dichas categorías, proponiendo una errancia *desvariada* en busca de nuevos derroteros literarios y vitales.

Debemos destacar, con respecto a ello, el señalamiento de Boruchoff sobre la idea de *desplazamiento*, tanto físico como moral, que se halla asociada al concepto de “locura”. Ello se puede apreciar en los sentidos literales y figurados de los adjetivos *excéntrico, descaminado, extravagante, desviado, desquiciado, descarriado, aberrante, despistado* o *desordenado* (2002: 3). El propio Covarrubias indica que la palabra “loco” proviene del latín *locus*, “por el lugar, atento que al loco solemos llamar vacío y sin seso; y así aquel lugar parece que queda sin llenarse” (*Tesoro*, s.v. “loco”).

La asociación entre locura y desplazamiento resulta potenciada al máximo en el *Quijote*, pues no en vano el proyecto del protagonista enloquecido consiste en devenir caballero *andante*, e *irse* con su caballo a buscar aventuras. A partir de ello, el texto desplegará toda una retórica del movimiento que caracteriza cada una de sus dos *salidas*. Y en oposición a ello, los defensores del estatismo del “orden social” que el protagonista ha desafiado (su familia, el cura y el barbero y diversos antagonistas) insistirán en que *se quede* en el hogar cuidando su hacienda, como hidalgo *sano* y *sosegado*. Si la locura se asocia al desplazamiento, la sanidad estará vinculada a la quietud.<sup>62</sup> En este sentido, Boruchoff subraya las implicancias políticas de la locura del protagonista, pues su errancia desregulada hace que la insania del hidalgo, amén de una enfermedad privada, proyecte una amenaza para la salud de todo el cuerpo social.<sup>63</sup>

Claro está que a una sociedad como la española de comienzos del siglo XVII, tensionada entre la voluntad de estabilidad y unidad y las fuerzas de cambio actuantes por doquier, no podía escapársele la potencia movilizante del texto cervantino, y de ello da testimonio la lectura de Avellaneda, que responderá con una continuación alógrafa al *Quijote* de 1605 en la que se intenta neutralizar sus efectos trasformativos. En efecto, más allá de los debates sobre la identidad concreta del continuador, la crítica en general acuerda en señalar que el texto apócrifo constituyó una respuesta de cierto sector de la nobleza de la época ante la “amenaza” que representaba el desvariar quijotesco. Así

---

<sup>62</sup> Además del artículo citado de Boruchoff, puede verse al respecto el trabajo de Érica Janín (2001), “‘No quiero quedar en mi casa’: maquinaria represiva y estrategias de resistencia en el *Quijote* de 1615”.

<sup>63</sup> Dice Boruchoff: “it would appear that, throughout Part I and the first chapters of Part II, it is not the social and moral benefit of confinement that is in evidence, but instead the inevitability of its use to curb mobility, deviance and heterodoxy” (2002:17).

pues, consecuentemente, el protagonista de esta continuación acabará en el “encierro psiquiátrico” (confinado en la casa del Nuncio de Toledo), en un “cierre” narrativo del todo opuesto a los de las dos partes cervantinas. Ello resulta el testimonio más elocuente de cómo la locura potencia la coordenada del *desvío* que venimos analizando, por lo que resultó un punto central a “controlar” por las fuerzas conservadoras. Tal como veremos oportunamente (cfr. capítulo IV), el texto de Avellaneda procurará *reconducir* no sólo el desvariar del protagonista, sino también el del texto, neutralizando su heterogeneidad y, con ello, su potencia transformativa.

### **3.2. Literatura, filiación y usurpación**

Analizaremos aquí el otro elemento que, según adelantamos, resulta central a la hora de situar la coordenada del *desvío* en el *Quijote* cervantino. Nos referimos al conflicto nobiliario que marca desde sus comienzos la conversión del protagonista en caballero andante. En efecto, si el loco avellanedesco ha de acabar necesariamente encerrado, ello se debe principalmente al desafío al orden social que encarna por haberse arrogado, al devenir caballero, derechos de un estatuto nobiliario que no era el suyo. Este problema, clave en la continuación alógrafa, se explorará con detalle en la segunda parte cervantina (quizás, en parte, para dar respuesta al tratamiento de la cuestión por el apócrifo). No obstante ello, resulta un punto de importancia central en la gestación de la identidad del protagonista ya desde 1605. Pretendemos sugerir aquí el posible vínculo entre la cuestión de la “paternidad literaria”, tal como aparece problematizada a lo largo del texto, y el problema de la usurpación de “don” que lleva a cabo el protagonista. Tal como veremos, este gesto de don Quijote tiene como trasfondo la discusión contemporánea sobre la posibilidad del hombre de devenir “*hijo de sus obras*”.

En efecto, una de las transformaciones más importantes que signan al personaje y que constituye una de sus mayores transgresiones en relación con el orden social imperante es el cambio estamental, es decir, el migrar de hidalgo a caballero, colocándose “el *don* que no tuvieron sus padres ni sus agüelos” (II, 5, 668), según el airado reproche de Teresa Panza en la Segunda parte. Esto constituye un desafío a la lógica social dominante en la época, y además toca uno de los puntos más problemáticos en el contexto de crisis del siglo XVII: el sentido y “valor” de la nobleza. Esta ha abandonado para entonces lo que antaño, mediado sobre todo por la

Reconquista, fuera su razón de ser: la guerra, o bien el pelear “en defensa de la república”, como pretende don Quijote. El noble de la época ha devenido principalmente un cortesano, y ello implica un notorio contraste con la condición nobiliaria que don Quijote añora y pretende reinstalar en el mundo al actualizar las figuraciones de sus libros de caballerías.

Al igual que el problema del “don”, que se vuelve tema de conversación de los personajes en 1615, también la contraposición de los dos tipos de nobleza será discutida abiertamente en la segunda parte, donde el manchego expresará lo siguiente:

no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo, y aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, *se pasean por todo el mundo mirando un mapa*, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies, y no solamente conocemos *los enemigos pintados*, sino en su mismo ser (II, VI, 672, destacado nuestro).

Podemos ver a partir de esta cita que la nobleza cortesana implica, en opinión de don Quijote, cambiar la errancia por la inmovilidad, y la realidad por la representación (ya que estos caballeros viajan mediante un *mapa* y conocen a los *enemigos pintados*). El contraste entre *enemigos “pintados”* o “en su mismo ser” sugiere que las armas tienen para él un estatuto ontológico superior, como se evidencia también en la frase “los caballeros andantes *verdaderos*”. Así, de manera coherente con su disposición hacia la praxis desde el comienzo de 1605 (abandonando “las ociosas plumas”), el hidalgo privilegia aquí el viaje por el mundo y la acción expresada en hechos de armas, por sobre la lectura y el “viaje mental” –cuyo soporte es el *mapa*– de la nobleza cortesana, dedicada a las letras. Todo esto resulta sumamente irónico si consideramos que don Quijote, en el momento en que expresa estos dichos, se sabe ya personaje literario, pues en esta segunda parte se evidencia que la fama deseada le ha llegado finalmente merced a la circulación impresa de su historia, de la que tiene noticia en los primeros capítulos. Por otra parte, su discurso concluirá de este modo:

Todo esto he dicho, ama mía, porque veas la diferencia que hay de unos caballeros a otros; y sería razón que no hubiese príncipe que no estimase en más esta segunda, o, por mejor decir, primera especie de caballeros andantes, que, según leemos en sus historias, tal ha habido entre ellos, que ha sido la salud no solo de un reino, sino de muchos (II, 6, 673)

La descripción de la valentía de los caballeros andantes en oposición a los cortesanos concluye finalmente en la afirmación de que esto consta “según leemos en sus historias”, lo que indica la pertenencia de unos y otros, paradójicamente, al mundo de la representación, y da pie a que la sobrina intervenga enseguida para cuestionar, una vez más, la credulidad de su tío respecto a lo que cuentan los libros. Esto muestra nuevamente la imbricación de la literatura y la vida, al punto tal que para este lector voraz que es don Quijote se hace imposible separar los dominios de una y otra. Y el punto de contacto entre ambas es precisamente la *imaginación*, que permite tanto los viajes por el “mapa” que el hidalgo critica, como la escritura de historias y la gestación de un modo de vida *otro* a partir de las lecturas. No en vano el canónigo de Toledo, al referirse a los denostados libros de caballerías, los calificará como “inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida” (I, 49, 563). La palabra “sectas” evidencia la herejía que supone apartarse del modo de vida asignado a cada individuo de acuerdo a la lógica social de la época, al tiempo que muestra el poder de los libros como instigadores de desvíos a la ortodoxia, reconociéndoles la capacidad de generar incontrolables transformaciones en sus lectores.

Efectivamente, en su descripción de los efectos que le han provocado al hidalgo las lecturas caballerescas, la sobrina destacará un elemento crucial para entender la polémica *de nobilitate* que signa los conflictos sociales de la época y que atraviesa notoriamente el *Quijote*: el supremo poder del dinero para encumbrar a los hombres. Así, la joven se lamentará de que su tío

dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo; que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque *aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres...!* (II, 6, 674, destacado nuestro).

En efecto, si bien el estatuto jurídico del hidalgo Quijano le permitiría ascender al grado de caballero, carece no obstante de los medios económicos para desempeñar el papel que la sociedad asignaba a los nobles, y ello trasunta la situación de desprestigio en que se hallaba para entonces la hidalguía. Nos interesa subrayar, precisamente, la funcionalidad de la figura del hidalgo en torno a la gestación de la novela moderna: en esa figura “paradójica” (en tanto estaba integrado de hecho a la clase privilegiada, ya que no *pechaba*, pero no poseía solvencia económica), se centra por entonces la moderna cuestión de la movilidad social, clave del quehacer “novelesco” cuyos

primeros cauces pueden detectarse tanto en el *Quijote* como en la picaresca, donde también el hidalgo será un personaje clave. En palabras de Rey Hazas:

La novela, intuitivamente, aunque sin perfiles claros ni bien definidos, estaba ya atisbando con acierto pleno, en todo caso, que en los grupos sociales intermedios, y en torno a ellos, en sus aledaños, se hallaba la clave de las inquietudes sociales de su época, y que tales inquietudes eran tema preferente de su quehacer literario, o, si se quiere, novelesco (1996:159).<sup>64</sup>

Desde nuestra perspectiva, resulta importante señalar que la figura del hidalgo, al concentrar el problema de época con respecto a la nobleza heredada o adquirida por el propio mérito, entraña una polémica por el lugar de cada quien en la sociedad desde la perspectiva de la filiación. Covarrubias, en la entrada del *Tesoro* correspondiente a “hidalgo”, consigna lo siguiente:

Equivale a noble, castizo y de antigüedad de linaje; y el ser hijo de algo significa haber heredado de sus padres y mayores lo que llama algo, que es la nobleza y el que no la hereda de sus padres, sino que la adquiere por sí mismo, por su virtud y valor, es hijo de sus obras y principio de su linaje, dejando a sus decendientes algo de que puedan preciarse, aprovechándose de las gracias y exenciones que a este hubieren hecho y concedido o su rey o su república. Y el que siendo hijo de algo no obra como tal, es pródigo de la honra que le dejaron sus pasados, y más culpable que otro, pues la debiera conservar y aumentar. En otra acepción, algo vale hacienda y cuantía heredada de sus pasados y ganada, no en mercancías, tratos, ventas y compras, sino de los gajes y mercedes de sus reyes hechas a ellos y a sus pasados, conservándolas y transfiriéndolas de uno en otro sucesor, de donde pudieron traer origen los mayorazgos y la calidad de los solares y haciendas. Y también algo, absolutamente, vale cualquiera cosa de valor y hacienda (*Tesoro*, s.v., “hidalgo”).

El lexicógrafo señala, de este modo, que si bien la etimología de la palabra alude a la condición heredada de la nobleza, algunos son “hijos de sus obras”, con lo que se vuelven comienzo de su propia hidalguía (“principio de su linaje”). Huarte de San Juan, por su parte, en su *Examen de Ingenios...* va aún más lejos en este sentido, añadiendo la noción de un segundo “género de nacimiento” del hombre, origen de las diferencias entre ellos:

El español que inventó este nombre, *hijodalgo*, dio bien a entender la doctrina que hemos traído. Porque, en su opinión, tienen los hombres dos géneros de nacimiento: el uno es natural, en el cual todos son iguales; y el otro, espiritual. Cuando el hombre hace algún hecho heroico o alguna extraña virtud y hazaña, entonces nace de nuevo, y cobra otros mejores padres, y pierde el ser que antes tenía: ayer se llamaba hijo de Pedro y nieto de Sancho; ahora se llama hijo de sus obras (de donde tuvo origen el refrán castellano que dice *cada uno es hijo de sus obras*). Y porque las buenas y virtuosas llama la divina Escritura *algo*, y a los vicios y pecados *nada*, compuso este nombre,

---

<sup>64</sup> Esta problemática resulta de enorme importancia en el *Quijote*, a punto tal que Nicolás Marín ha llegado a afirmar que “la oposición cervantina verdad/mentira, realidad/fantasia, vicio/virtud, ha quedado reducida a algo más simple: el cortesano de la España del 600 frente a la figura envilecida del hidalgo” (1981: 219).

*hijodalgo*, que querrá decir ahora: “descendiente del que hizo alguna extraña virtud por donde mereció ser premiado del Rey o de la república, él y todos sus descendientes para siempre jamás” (1977: 274).

La cita de Huarte proviene del capítulo en el que se discurre sobre el ingenio adecuado para la actividad militar, que según se explica corresponde al de mayor desarrollo de la potencia imaginativa (lo cual no es de extrañar, teniendo en cuenta la importancia que Huarte asigna a los ingenios imaginativos, a quienes atribuye habilidad para los cargos más relevantes de la administración de la República). Por lo tanto, puede ponerse en relación esta idea de ser hijo de las propias obras y comienzo de linaje con la general característica de la imaginación de fructificar mejor en medio de las estrecheces: son aquellos que no provienen de una estirpe prestigiosa los que desarrollan la capacidad para ser *principio* de la propia hidalguía.

Hay que tener en cuenta a su vez que “principio” puede entenderse en sentido temporal, pero también en sentido ontológico: es el vocablo, muy presente en la filosofía escolástica, que traduce la palabra griega *arké*, al modo en que aparece por ejemplo en el prólogo del Evangelio de Juan: “en el principio era el Verbo”.<sup>65</sup> Este matriz creacional está presente tanto en la citada definición de Covarrubias como en la explicación de Huarte, donde además se asocia la imaginación y el ingenio inventivo con la filiación desviada, que interrumpe la sucesión natural de padres e hijos, instaurando la posibilidad de dar principio a un nuevo linaje.

Con respecto a ello, cabe mencionar a su vez la anécdota que Huarte coloca a continuación de la explicación que transcribimos. Dado que el contexto de la cita es una disquisición sobre el arte militar, el relato versa sobre “un coloquio entre un capitán muy honrado y un caballero que se preciaba mucho de su linaje, en el cual se verá en qué consiste la honra, y cómo ya todos saben de este nacimiento segundo” (1977: 275). Al sacar a relucir el caballero sus antepasados, en contraste con la condición de “hijo de Fulano” del capitán, éste le responde: “bien sé que vuestra señoría es muy buen caballero y que sus padres lo fueron también; pero yo, y *mi brazo derecho a quien*

---

<sup>65</sup> Remitimos al Libro Delta de la *Metafísica* de Aristóteles: “*Principio* se llama al punto de partida de una cosa desde donde se puede iniciar el movimiento [...] Principio se dice también de esa parte primera aunque no inherente a partir de la cual algo se engendra y el punto de partida natural donde comienzan el movimiento y el cambio; por ejemplo, el hijo se engendra del padre y de la madre, y el combate de la injuria. Principio es esa cosa por cuya elección se mueve lo que se mueve y cambia lo que cambia [...] Las causas tienen tantas acepciones como los principios, pues todas las causas son principios. El rasgo común de todos los principios es ser lo primero desde donde algo es, se engendra o se conoce.” (2004: 260).

*ahora reconozco por padre, somos mejores que vos y todo vuestro linaje*” (1977: 276, el énfasis es nuestro).

Puede entenderse, a partir del fragmento citado, el contexto de crisis nobiliaria y conflictividad social al que alude la repetida ponderación del “fuerte brazo” de don Quijote, y también su relación con el universo simbólico de la paternidad, a partir del cual se expresa la dinámica de tradición y ruptura propia de los nuevos tiempos, al compás de los cambios sociales. Así pues, la figura paradójica del hidalgo y la polaridad armas-letras que tensiona el imaginario de la nobleza de la época, viene a acoplarse con el significante de la locura para dar cuenta de un personaje a partir del cual se atraviesan los límites que delinear los antagonismos y las relaciones de poder en la España del período, revelando claramente la dimensión política del texto.

Y si con lo visto hasta ahora se ha puesto suficientemente en evidencia la proyección política que adquiere la transformación de don Quijote, es de destacarse que el texto precisa aún otro terreno cuyos límites son desafiados por la desvariada errancia del manchego, y es nada menos que el de la ley. De este modo, el desvío que signa el cuerpo del personaje y el *corpus* textual se proyecta también hacia la imagen del “cuerpo de la República”. No en vano aparecen reiteradas veces personajes socialmente integrados (tales como el grave eclesiástico del palacio ducal o el castellano en Barcelona) que le recuerdan al protagonista el deber social que ha abandonado y lo exhortan a que se quede en su casa y cuide su familia y su hacienda.

Como ya dijimos, el vagabundeo errante y desregulado de don Quijote no puede sino resultar problemático en el contexto de una sociedad donde se van desarrollando progresivamente una serie de dispositivos de control para ligar a cada individuo a su lugar, tras los cuales se dibuja el Estado moderno en pleno surgimiento. En el texto se nos refiere muchas veces cómo el protagonista se aparta numerosas veces del camino *real* –adjetivo que alude a la autoridad del rey, fundamento del orden social todo, pero que bien podría remitir también a la potestad del soberano de decidir sobre los límites de la “realidad”– y termina desconociendo el poder del monarca al liberar a los galeotes.<sup>66</sup>

El corrimiento progresivo de los personajes hacia la esfera del delito puede seguirse en los diálogos con los diferentes antagonistas representantes del orden social

---

<sup>66</sup> Los galeotes son “gente forzada del rey” (I, 22, 236), según el propio texto explícita.

que se van topando: a partir de la excomunión que pronuncia el bachiller de la aventura del cuerpo muerto, llega al extremo en el capítulo 46, cuando los cuadrilleros de la Santa Hermandad se presentan en la venta con un pergamino donde figuran las señas de don Quijote como salteador de caminos.<sup>67</sup> Lo que en un principio quedaba limitado a la subversión personal, a la locura privada de abandonar el ámbito familiar, va chocándose con la problemática de los poderes supraindividuales que exigen la sumisión del individuo a normas establecidas. Desde esta perspectiva, la gesta del protagonista se vuelve punible por cuanto su voluntad de imaginarse y decirse diferente socava los dispositivos identitarios que sostienen el orden social de la época.

Una vez más, encontramos en esta configuración del hidalgo como figura delictiva (que se ve reforzada por el particular espejamiento entre su figura y la de Ginés de Pasamonte, el pícaro galeote que tiene en preparación su autobiografía), una particular hibridación con el género picaresco, que nos remite a las afirmaciones de Rey Hazas sobre la relación entre dicho género y el surgimiento de la novela moderna. La figura del pícaro constituye, en efecto, el revés de la trama de esta figura paradójica de hidalgo pobre que quiere devenir caballero. El propio don Quijote parece reconocer esto veladamente cuando, en la ensoñación caballeresca del capítulo 21 de la primera parte (sugestivamente, el anterior al que narra el encuentro con los galeotes), al imaginar los obstáculos que su linaje presentaría para la boda con una remota princesa, expresa:

Bien es verdad que yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos, y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey. Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho, y han acabado en punta, como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores; de manera que está la diferencia en que unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron; y podría ser yo destos, que, después de averiguado, hubiese sido mi principio grande y famoso, con lo cual se debía de contentar el rey mi suegro que hubiere de ser; y cuando no, la infanta me ha de querer de manera que a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere, que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres (I, 21, 232-33).

Podemos ver que, ante el límite infranqueable de la ilustre prosapia que no posee, don Quijote parece aceptar la violencia como única vía de acceso al “final feliz” de la boda soñada: “aquí entra el robarla” pautó su ingreso al orbe marginal/delictivo

---

<sup>67</sup> Paradójicamente, el primer ingreso del protagonista al orden de la escritura memorable se da en un pergamino en el que se lo marca como un delincuente.

por la sencilla razón de provenir ya, en cierto modo, del mismo. Tal como recuerda Vila (2005a), ser “hijo de un azacán” implica en efecto reconocerse en la estirpe de Lázaro de Tormes, el aguador de Toledo que deviene “padre” de un género literario propio para los protagonistas infames.<sup>68</sup>

Así pues, si don Quijote escenifica, como hemos visto, una serie de transformaciones que implican la gestación de un personaje singularmente original, podemos ver cómo en este contexto la ficción, de un extremo a otro del arco de los géneros de la época (libros de caballerías, novela sentimental, autobiografía picaresca), apuntala el nacimiento de lo nuevo en la forma de un protagonista, pero también de un libro, sin precedentes. De ahí su poder transformador: la literatura se imbrica irremisiblemente en la vida, va cambiando al compás de las lecturas, y modifica definitivamente, al mismo tiempo, a sus lectores.

Nuestro acercamiento a la figura del “hijo” del parto prologal nos permite concluir que tanto la locura como la usurpación del “don” apuntalan desde diversos ángulos la coordenada del *desvío* que caracteriza a este ejemplar único, “lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”. La ambigüedad referencial respecto del “hijo” resulta singularmente productiva, en tanto los rasgos señalados dan forma al protagonista y también al propio libro. Así pues, si don Quijote no logra ser “principio de su linaje” en el sentido en que él lo intenta, el *Quijote* marca el advenimiento de un género nuevo, surgido a partir de una gestación desviada y un acto de usurpación.

#### **4. Recapitulación**

Podemos concluir que de la lectura del aparato prologal del *Quijote* se desprende una noción de “transformación” que resulta clave para comprender la ironía que despliega el autor en el mismo. Tomando distancia en relación con los modos de composición en boga desde la máscara de la carencia, Cervantes<sup>69</sup> “engendra” algo totalmente nuevo como dispositivo introductor a lo que será después calificado como “primera novela moderna”. A partir de la imagen de un parto que desafía el “orden de naturaleza” se muestra a los lectores cómo desde el margen o la locura, desde una

---

<sup>68</sup> Para un análisis de esta ensoñación de don Quijote y sus marcas picarescas, ver Vila (2005a).

<sup>69</sup> Cabe aclarar que utilizamos aquí el nombre de autor en la senda abierta por Foucault –a la que ya nos hemos referido– que atribuye al mismo la función de aglutinar una serie de elementos en torno a una “función-autor”, sin remitir a la “persona” concreta del escritor.

carencia que sólo es tal en relación con un *canon* establecido, pueden efectuarse transformaciones que generen lo verdaderamente “original”.

Así pues, el autor prologal nos entrega, a partir de un “ingenio estéril”, el prodigio de un “hijo” único en su género, y a la absoluta novedad del libro corresponde a su vez la figura de un protagonista que ha de confundirse y *fundirse* con el relato de su propia historia, en tanto se erige, él también, como “autor” de su nueva identidad, fraguada a partir del “nuevo modo de vida” brindado a la imaginación por sus lecturas.

A la importancia decisiva del prólogo en relación con la demarcación de la escritura y la transformación de la misma en *libro*, debe sumarse el hecho de que, al escribirse *a posteriori* del mismo, permite un acercamiento al modo en que el autor presenta –y lee– su obra. En el caso del *Quijote*, sostenemos que en dicho prólogo se pautan las coordenadas de un programa de lectura que atraviesa el texto de punta a punta. Hemos procurado aquí describir este programa, a fin de rastrear, a partir de ello, la red de sentidos en torno al eje de la gestación simbólica que vertebra la novela cervantina.

Con respecto a ello, caben algunas aclaraciones metodológicas. Si bien se ha mostrado cómo autor, libro y personaje aparecen íntimamente trabados desde el programa prologal, debemos insistir en que no se está apelando con ello a algún tipo de “biografismo” que implique argumentar que el autor escribió sobre un loco para proyectar su propia condición marginal, ni tampoco se pretende leer en el prólogo algo así como la “intención última” del emisor al dar forma a su obra. Sí pretendemos sugerir que, habiendo concluido el libro, y ante el desafío de armarle un prólogo acorde, Cervantes priorizó ciertas redes de sentido por sobre otras, delineando con ello un perfil para su *figura pública* de escritor. En particular, la figura de autor que aquí se presenta contribuirá a presentar una poética de lo inacabado, de lo imperfecto, concebido como un desvío del “orden natural” que logra, por ello mismo, alterar la especie y generar una singularidad por completo única. Esta poética comporta necesariamente el signo de lo estéril, lo seco, lo desviado, y en este contexto, la locura será un elemento fundamental de este proyecto de escritura por cuanto es un significante que permite ligar todas estas ideas, sumándoles la suficiente pátina de ambigüedad y paradoja como para indicar que el gesto encierra, bien por el contrario, una rehabilitación de estos cauces monstruosos de escritura.

Creemos asimismo que no es posible para los lectores no vernos implicados en la “locura” que entraña la originalidad del *Quijote*: quizá por ello nos es destinado un aparato prologal complejo, que exige un trabajo de decodificación sumamente activo, en oposición a un mero reconocimiento de citas ilustres. La difuminación de la figura del “padre” o autor en tanto instancia de control del texto habilita precisamente, según señalamos, una radical libertad lectora. Tal como lo expresa Redondo, “al rechazar el peso de las Autoridades [...] en un momento en que, con la Contrarreforma, triunfa el principio de autoridad, y al darle al lector una suprema autonomía, se creaba un espacio de libertad y se invertía radicalmente la orientación de la lectura al uso” (2001: 526). Esto nos lleva a un último punto importante de este programa prologal: la proyección *política* que adquiere el texto deriva no sólo de la puesta en cuestión de las convenciones y polarizaciones socialmente aceptadas, sino también de este ejercicio pleno de la libertad lectora. El quiebre del principio de autoridad resulta así del todo acorde al programa de un libro (y un personaje) en el que se asumen la paradoja y el desvío como posibilidades eminentemente *humanas*.

Tres conceptos clave vertebran, pues, este prólogo: carencia, marginalidad y esterilidad. En cierto sentido, pueden pensarse como dimensiones temporales –presente, pasado y futuro- de una misma “falta” o vacío originario (hacia la cual señala también la multiplicidad de instancias transmisoras de la historia). La carencia remite a un pasado en tanto la percepción de que algo falta o está ausente implica que debería *ya haber estado*. Así, el libro se percibe carente en tanto debería habersele destinado un paratexto al uso. Y en cuanto a la voz prologal, debería haber habido algo en su inmediato pasado –letras, saber, amigos influyentes- que garantizara un presente pleno como autor (sin la necesidad del auxilio del amigo para evadir la *suspensión* ante la obra). La marginalidad denota entonces la situación presente de aquel que “no tiene” o “no es” todo aquello que debería, y a quien la esterilidad le augura asimismo un “no será”, o bien la proyección, necesariamente, de un hijo-monstruo.

La triple inflexión temporal que libera el prólogo a partir de esta melancólica noción de carencia –que implica afirmar y negar a la vez un origen irremisiblemente perdido–<sup>70</sup> da cuenta así, fundamentalmente, de que para ser autor debe percibirse como

---

<sup>70</sup> Procedimiento que resulta solidario con la “paradoja de la parodia” que señalábamos al comienzo del capítulo: los libros de caballerías funcionan también como origen que el texto afirma y niega a la vez, en el gesto de incorporarlos para distanciarse.

inscripto en el tiempo, es decir, como un creador *humano*. Y en la originalidad resultante podrá leerse, consecuentemente, la paradójica grandeza del artificio humano.

Como todo prólogo, este en cierto modo un “epílogo”, compuesto después de la obra. Como ningún otro prólogo, supone para comprenderse una atenta lectura de la misma, en tanto sus proyecciones alcanzan la totalidad del proyecto del libro. Asimismo, la condición propia de toda instancia prologal, que implica a la vez nacimiento y muerte simbólicos (pues constituye una prefación al texto y a la vez suele escribirse con posterioridad al mismo) reafirma, también, el acercamiento entre vida, muerte y creación poética que constituye el centro de la propuesta de este prólogo cervantino.

### **III. EL *QUIJOTE* DE 1605: CONSTRUIR UN CUERPO TEXTUAL**

## **1. Lo que nace y lo que muere: vida, muerte y reproducción en el *Quijote* de 1605**

El singular parto que oficia de pórtico al *Quijote* constituye un programa de lectura cuyas proyecciones se descubren a lo largo de toda la novela. Nuestro objetivo en este capítulo será, precisamente, dar cuenta de cómo el texto cervantino pone en juego la poética prologal a partir de diversos ángulos que exploraremos en los sucesivos apartados. Así pues, dedicaremos este primer apartado a describir el modo en que se imbrican cuerpos humanos y *corpora* textuales a lo largo del *Quijote*.

Haremos hincapié entonces en el hecho de que la reproducción biológica y las relaciones paterno-filiales están ausentes o desdibujadas de la trama, lo cual subraya por contraste la abundante producción de “hijos” textuales por parte de diversos personajes e instancias narradoras. Consecuentemente con ello, un segundo apartado se concentrará en el proceso de gestación del propio *Quijote*, deteniéndose en las zonas del texto en las que este da cuenta de su propia constitución como *corpus*: tal como veremos, esto se observa especialmente en los lugares de conexión o pasaje entre sus diversos “miembros”. Finalmente, un último apartado explorará la dinámica de reproducción textual que se observa a nivel de la trama, en la que muchos personajes son productores de textos ficcionales y proyectan algunas de las características planteadas a partir de la figura del autor prologal y de la labor como autor del propio protagonista.

### **1.1. Cuerpos humanos y *corpora* textuales**

Como hemos visto, ya desde el capítulo 1 se nos muestra cómo el programa prologal que hemos caracterizado aparece vinculado estrechamente a la trama del texto. En efecto, se presenta allí al protagonista gestando su nueva identidad a partir de actos de nominación a la manera de un escritor dando forma a su obra, lo cual remite directamente al planteo del prefacio. Asimismo, en el gesto del personaje reaparece la matriz de desvío del “orden de naturaleza” y la consecuente generación de un individuo radicalmente original, pues nada hay menos *semejante* al hidalgo manchego que el caballero andante en el que pretende convertirse.

Ahora bien, es importante señalar que a partir de estas dos gestaciones ficcionales, la del autor prologal y la del protagonista –cuyas figuras, por otra parte, aparecen imbricadas desde el prólogo–, el *Quijote* insistirá frecuentemente en volver sobre la cuestión de los “hijos” que tales engendramientos producen. Esto constituye un

primer elemento significativo en relación con la dinámica que se establece entre orden físico y orden simbólico –entre cuerpos humanos y *corpora* textuales– en lo que respecta a la *reproducción* en la novela cervantina. En efecto, en contraste con estos “partos de la imaginación”, no se registran, en toda la diversidad de personajes y situaciones que pueblan el *Quijote* (el de 1605, pero tampoco el de 1615), secuencias de nacimientos. Mientras proliferan insistentemente producciones ficcionales, orales o escritas, atribuidas a distintos personajes e instancias narradoras, nada se nos dice acerca de la reproducción de la vida biológica.

Si la representación de nacimientos brilla por su ausencia en el *Quijote* cervantino, cabe notar que la reproducción parece haberse desplazado en cambio hacia el ámbito de la imaginación. Así pues, si atendemos al contrapunto entre cuerpo y *corpus* que la novela pone en primer plano desde el prólogo, una primera constatación se impone a partir de esta recurrencia: *lo que nace*, en el *Quijote*, son textos.

En este sentido, es interesante analizar las ocurrencias léxicas de los vocablos que aluden a la actividad gestacional, pues resultan ilustrativos de la tendencia descrita. Un ejemplo sugerente lo constituye la voz “parto”. Esta aparece solo tres veces en el texto de 1605: se emplea figuradamente para aludir al “lienzo preñado” que Zoraida arroja a los cristianos cautivos, del cual se dice que “felicísimo parto prometía” (I, 40, 469) y hallamos asimismo, en dos ocasiones, la referencia a una hija “de cuyo parto murió su madre” (aludiendo a Marcela y doña Clara), por lo cual, sugestivamente, los únicos nacimientos referidos poseen connotaciones antinaturales, ya que traen vida y muerte a la vez.

Lo curioso es que en 1615 nos encontramos ante una situación análoga: las cinco menciones halladas en este caso remiten a usos figurados de la voz “parto” o bien aluden a nacimientos en los que se mezcla la muerte. Así, en el capítulo 33, Sancho dice a la duquesa que “ese escrúpulo viene con parto derecho” (II, 33, 906); en el 43, se menciona la posibilidad del escudero de “salir a buen parto de la preñez de su gobierno” (II, 43, 973) y en el capítulo 70, don Quijote hipotetiza sobre la posible trascendencia de la historia de Avellaneda diciendo que “si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino” (II, 70, 1195). En cuanto a los partos biológicos mencionados, es notable cómo, en todos los casos, la muerte acecha: en el capítulo 47 un labrador explica a Sancho que “se murió mi mujer, o, por mejor decir, me la mató un mal médico, que la

purgó estando preñada, y si Dios fuera servido que saliera a luz el parto, y fuera hijo, yo le pusiere a estudiar para doctor” (I, 47, 1010); y finalmente, en el capítulo 48, la dueña Rodríguez cuenta su historia y dice:

mi señora [...] nos casó en paz y en haz de la santa madre la Iglesia Católica Romana, de cuyo matrimonio nació una hija para rematar con mi ventura, si alguna tenía; no porque yo muriese del parto, que le tuve derecho y en sazón, sino porque desde allí a poco murió mi esposo de un cierto espanto que tuvo (II, 48, 1019).

Los casos señalados dan cuenta de modo muy elocuente de la tendencia que antes describíamos: la noción de parto, lejos de remitir a la reproducción “natural”, se desvía siempre hacia el orden de la imaginación, o bien alude a nacimientos que comportan muerte y revisten por lo tanto un signo monstruoso. Esto se confirma si atendemos a la presencia en el texto del campo semántico de los verbos “nacer” y “engendrar”. En los pocos casos en que se utilizan estos vocablos en sentido literal, se trata por lo general de frases hechas (por ejemplo, en lamentos tales como “en desdichado punto nacimos, en hora menguada nuestros padres nos engendraron”, según declara doña Rodríguez refiriéndose a la condición de las dueñas), mientras que, en una gran mayoría de pasajes, se alude figuradamente a la generación de conceptos.<sup>1</sup>

Concretamente, se hallan solo tres alusiones a la preñez femenina en el *Quijote*, ubicadas todas en el texto de 1615 y ninguna de las cuales pasa de ser una breve mención. Cabe observar que dos de ellas señalan claramente hacia el universo ficcional, y a su vez todas remiten a la coordenada carnavalesca que anima numerosos pasajes del

---

<sup>1</sup> Don Quijote alude explícitamente a la generación de conceptos al conversar con don Lorenzo de Miranda en 1615: “la pluma es lengua del alma, cuales fueren los *conceptos que en ella se engendraren*, tales serán sus escritos” (II, 16, 759, resaltado nuestro). Por otra parte, el texto está poblado de referencias a engendramientos figurados: así, se alude a los desvariados pensamientos que habría engendrado en Lotario el descuido de Camila (I, 34), los malos humores que suele engendrar la ociosidad (I, 48), el fastidio que engendra la prolijidad en los relatos (II, 26), las esperanzas que engendran en Teresa las noticias del gobierno de Sancho (II, 57), el gusto que engendra el recibimiento de don Quijote en Barcelona (II, 61) o la confusión que engendran en el protagonista los deseos de Altisidora (II, 68). Merece destacarse la alusión al libro de Avellaneda, del que “dicen que se engendró en Tordesillas”, según el prólogo, así como el diálogo entre don Quijote y la duquesa sobre la posibilidad de que el manchego haya “engendrado y parido en su entendimiento” a Dulcinea del Toboso (II, 32). Un panorama similar nos presenta el campo semántico del verbo “nacer”, cuyos usos figurados abarcan el nacimiento de un romance (I, 13), un deseo (I, 28), un mal pensamiento (I, 28), el arrepentimiento (I, 34) o la presunción (I, 52). También se alude al nacimiento de ríos y lagunas (II, 16 y 24), libros (I, 6 y II, Pról.) y aun del propio don Quijote, en la declaración final de la pluma de Cide Hamete: “para mí sola nació don Quijote y yo para él” (II, 74). Al igual que en el caso del verbo engendrar, las alusiones a nacimientos biológicos constituyen muchas veces frases hechas, como se puede observar en el juramento de Sancho: “por el nacimiento de quien vuesa merced quisiere juro, señor don Quijote de la Mancha, que yo soy su escudero Sancho Panza” (II, 55, 1081), o bien en ciertas alusiones a personajes “bien nacidos”. Se trata de un campo semántico de destacada presencia en el texto (se hallan 16 ocurrencias referidas al engendramiento y 109 referidas al nacimiento entre las dos partes del *Quijote*), por lo que el particular uso que se hace del mismo resulta muy significativo.

texto cervantino, en particular en la segunda parte. La primera atañe a la infanta Antonomasia, personaje mentado por la supuesta dueña Dolorida en el marco de una de las burlas montadas por los duques para divertirse a costa del protagonista. A propósito del relato de los amores de esta infanta con el caballero Clavijo, la dueña alude a “no sé qué hinchazón de vientre” (II, 38, 945), lo cual confirma la construcción cazarra del personaje. En efecto, el apelativo “Antonomasia” parece sugerir “una *Antona en demasía*, una *Antona en grado superlativo*” (Redondo, 1998: 427), por lo que se reforzaría de tal modo la carga licenciosa que comporta dicho nombre en la tradición popular. A su vez, podemos intuir en este burlesco apodo una alusión a la condición ficcional del personaje, cuyo ser consistiría en un puro nombre.

La segunda alusión a una mujer embarazada en el texto de 1615 la hallamos en la carta de Teresa Panza a Sancho, en la que refiere los amores de la Minguilla, una muchacha del pueblo, con Pedro Lobo, de quien “malas lenguas quieren decir que ha estado encinta” (II, 52, 1060). Tal como lo señala Bénédicte Torres (2002: 223), el nombre de Minguilla es chistoso –en el lenguaje infantil, la “minga” designa al miembro viril– por lo que este personaje se acerca al de la infanta Antonomasia, ubicándonos en ambos casos en la estela carnavalesca del mundo del revés.

Finalmente, la última y más significativa mención a un posible parto femenino en la segunda parte del *Quijote* se utiliza también en clave grotesca, para descalificar nada menos que la figura de Dulcinea del Toboso. En efecto, el caballero don Juan le pregunta al protagonista, en el capítulo 59, “qué nuevas tenía de la señora Dulcinea del Toboso; si se había casado, si estaba parida o preñada” (II, 59, 1113). No parece casual que sea este personaje, lector de la continuación alógrafa, quien se exprese de semejante modo: ello denuncia, por un lado, la violenta des-idealización a la que Avellaneda somete la figura de la amada, y a su vez pone en evidencia el humor obsceno que caracteriza aquella secuela. Tal como lo estudiaremos en el próximo capítulo, la continuación de 1614 otorga un relieve novedoso a los partos biológicos, como parte de una estrategia más general que invierte la primacía del texto sobre el cuerpo propia de la poética cervantina.

En el *Quijote* cervantino, entonces, las imágenes de gestación se utilizarán con frecuencia para aludir no solo a la generación de textos escritos, en la estela del parto del prólogo, sino a la actividad de la imaginación en general: así, por ejemplo, en la segunda parte de 1615, don Quijote responderá a la insinuación de la duquesa de que

Dulcinea es “dama fantástica” diciendo “ni yo engendré ni parí a mi señora” (II, 32, 897), y se nos explicará que Sancho pensaba usar los consejos de su amo para “salir por ellos a buen parto de la preñez de su gobierno” (II, 43, 973). Volveremos sobre ello en el capítulo dedicado a la secuela cervantina, pero cabe indicar aquí que la actividad gestacional alude sugestivamente, en ambos casos, a aquellas imaginaciones que sostienen el proyecto de vida de los personajes: la dama de sus pensamientos en el caso de don Quijote; la posibilidad de ser gobernador de una ínsula, en el caso del escudero. Si los hijos aseguran la trascendencia del hombre, ciertas “imaginaciones” parecen cumplir eficazmente ese mismo objetivo.

Dado que la reproducción aparece ligada a la posibilidad de trascendencia humana, a la *vida más allá de la muerte*, un segundo punto importante a considerar a la hora de enfocar el contrapunto entre cuerpos humanos y cuerpos textuales en el *Quijote* es la coordenada mortuoria. Cabe notar, en tal sentido, el contraste que se registra entre la señalada ausencia de nacimientos biológicos y la frecuente aparición de cuerpos muertos, funerales y entierros a lo largo de la novela. Y lo más significativo para nosotros es que estas apariciones suelen convocar la presencia de gestaciones textuales.

En efecto, numerosos pasajes del *Quijote* construyen un contrapunto entre la circunstancia de una muerte física y un nacimiento en el orden simbólico. Podemos destacar ciertas escenas que son elocuentes al respecto: el funeral y entierro del poeta Grisóstomo y el desentierro del *corpus* textual que sigue al mismo; la llamada “aventura del cuerpo muerto”, ligada a la función autoral de Sancho, que narra el cuento de la pastora Torralba para pasar la noche sin miedo, además de operar el “bautismo” de la nueva nominación de su amo; el fingido funeral de Altisidora, que será escenario posterior de debates poéticos, por no hablar de la repetida afirmación de don Quijote de que su gesta –y por tanto su libro– pretende efectuar la *resurrección* de la ya muerta andante caballería.

Tendremos ocasión de detenernos con mayor detalle en los pasajes citados a lo largo de nuestro recorrido de lectura, pero queremos insistir aquí en que todas estas escenas se enmarcan en una historia que narra, de modo general, cómo el cuerpo envejecido, flaco y seco de un hidalgo al que cabe suponer ya próximo a la muerte, se va convirtiendo en el *corpus* de una historia inmortal. En tal sentido, es muy significativo que el nombre con que su escudero lo “bautiza”, primera conquista en el

arduo camino hacia el “eterno nombre y fama” que desea el protagonista, sea precisamente “el caballero de la Triste Figura”. Tal como el propio Sancho lo explica, el apodo hace alusión a la descomposición física del personaje, que ya ha perdido para entonces, en sucesivos vapuleamientos, media oreja y varias muelas. De tal modo, su ingreso al orden de la escritura memorable (recordemos que don Quijote considera que un sabio encantador va gestando su historia al tiempo que él la vive) va en paralelo a su progresiva merma o “muerte” corporal.<sup>2</sup>

En todos los casos que hemos señalado, la presencia de la muerte convoca una gestación ficcional, instalando la idea de que algo ha de morir en el orden físico para “renacer” hecho literatura. Esto nos remite a dos cuestiones centrales que ponía de relieve la poética prologal: por un lado, la mengua o carencia fundante de la escritura; por el otro, el problema de los límites que tanto el libro como el mismo prólogo escenifican (límites entre texto y paratexto, entre personaje y libro, y más en general, entre vida y literatura). En ambos casos, la muerte constituye un caso extremo, pues es figura de la carencia absoluta y representa el límite último de la vida humana. En tanto tal, ocupa un lugar privilegiado en la formulación cervantina de una poética sobre la gestación ficcional.

Con respecto a ello, es central tener en cuenta que el proceso de construcción del protagonista a partir de un “linaje literario” (pues su identidad como “don Quijote” es consecuencia de sus lecturas), no solo cuestiona la frontera entre lo real y lo ficticio, sino que en el mismo gesto está poniendo en entredicho qué es la vida y qué es la muerte. En tanto el hidalgo lee como vivo –o redivivo– algo muerto, según atestiguan sus reiterados anuncios de ser el primero en “resucitar” la caballería andante, se instala a partir de ello una tensión en relación con la percepción de los lindes que separan vida y muerte. Y no es casual que esto se dé a partir de los libros, pues la palabra escrita se asocia desde antiguo a la capacidad de generar un diálogo con los difuntos (“escuchar con los ojos a los muertos”, en la célebre formulación de Quevedo).

Esta idea reviste especial importancia en el contexto de la llamada “era de la imprenta”, donde la confianza del primer humanismo en los poderes formativos del libro para la vida humana se resuelve en auténtica celebración de las posibilidades contenidas en la biblioteca. Mercedes Alcalá Galán (2009) ofrece al respecto una

---

<sup>2</sup> Puede verse el trabajo de Fernández Licciardi (2001) para un estudio de la dialéctica entre muerte y orden simbólico en el pasaje del *Quijote* de 1605 al de 1615 a partir de las teorizaciones de Paul de Man.

elocuente cita del *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara, impreso en 1529 y dedicado al emperador Carlos V, donde el emperador Marco Aurelio entrega la llave de su biblioteca a la hora de su muerte, y dice:

Pues toma agora esta llave y mira que en dártela te dó el corazón y la vida; porque te hago saber que no llevo deste mundo tanta pena porque dexo la mujer y los hijos en Roma, sino porque no puedo llevar los libros a la sepultura. Si los dioses me dieran a escoger, yo antes escogiera estar en la sepultura rodeado de libros que no pasar la vida en compañía de necios; *porque si los muertos leen yo los tengo por bivos, y si los bivos no leen, yo los tengo por muertos*. Debaxo desta llave que te doy quedan libros griegos, libros hebraycos, libros latinos, libros romanos y, sobre todo, quedan allí mis sudores, mis vigiliyas, mis trabajos, que son hartos libros por mí compuestos, por manera que *si mi cuerpo despedazaren los gusanos a lo menos hallarán mi corazón entero entre los libros* (II, 13, *apud* Alcalá Galán 2009: 50, el énfasis es nuestro).

Así, la imbricación entre el cuerpo del lector-escritor y los cuerpos de los libros resulta capaz de desarticular o difuminar la frontera entre vida y muerte.<sup>3</sup> Es este entonces, según creemos, el límite último que desafía la novela cervantina, y hacia ese límite absoluto (que coincide con lo inefable, en tanto es imposible narrar la propia muerte) remiten, o “hacen señas” –usando una frase de Foucault<sup>4</sup>– los recurrentes problemas de límites, fronteras y umbrales en el *Quijote*.

Más allá de que estas ideas generales pueden verificarse tanto en el *Quijote* de 1605 como en el 1615, el programa descrito muestra notorias diferencias en el modo de articulación de estas imágenes en la primera y la segunda parte. De hecho, una de las hipótesis de esta tesis es que el universo metafórico de la reproducción, la paternidad y la herencia, que Cervantes despliega en 1605 para dar cuenta de una poética a partir de las nociones de desvío y transformación del orden natural, se modifica sustancialmente tras la irrupción de la continuación alógrafa. El libro de Avellaneda, que obligará al manchego a cambiar el rumbo (pues abandona la ruta a Zaragoza anunciada en 1605), tematiza desde su prólogo un derrotero autoral que también aparece reencauzado a partir de la disputa con el continuador, y donde la vida, muerte y reproducción del texto se vincularán explícitamente, en tal sentido, a las de su protagonista:

Y no le digas más [al autor de la *Segunda parte* de 1614] ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de Don Quijote que te ofrezco es

---

<sup>3</sup> Y quizás sea también el reconocimiento de esta cualidad lo que hace que el ama de don Quijote relacione a los libros con el poder de los “encantadores” y tema su venganza por hacer desaparecer la biblioteca del hidalgo.

<sup>4</sup> En su conferencia “Lenguaje y literatura” (cfr. *De lenguaje y literatura*, 1996), Foucault utilizaba la expresión para dar cuenta del estatuto de lo literario y sus límites, indicando que un texto “hace señas” hacia su propia constitución como “literatura”. No en vano tomamos una frase de Foucault, pues es uno de los autores que ha indagado de modo sugerente la relación de la literatura con la muerte.

*cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado*, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios (II, Pról., 621, destacado nuestro).

Resulta evidente que este gesto de “apropiación” del personaje se halla en franca oposición a las coordenadas del paratexto de la Primera parte (cfr. capítulo II), y constituye un indicio del diferente modo en que se organizará el problema de la paternidad del texto en 1615 (cuestión sobre la que nos explayaremos en el capítulo V). Así pues, resulta fundamental estudiar el modo en que se sientan las coordenadas de este importante universo de sentido en 1605, a fin de poder situar luego los reacomodamientos que se observan en la continuación gestada diez años después.

Sin perjuicio de ello, el camino en dirección contraria –de 1615 a 1605– será tenido en cuenta en ocasiones, pues a menudo el contraste entre los dos textos resignifica o permite calibrar mejor lo dicho –y, con más frecuencia aún, lo *no dicho*– en el primer *Quijote*. Así, por ejemplo, al comparar ambas partes destaca una peculiaridad en cuanto al modo en que se representa la generación y circulación de textos en el seno de la novela. Nos referimos al hecho de que en 1605, donde, como dijimos, es notoria la aparición de una gran cantidad de composiciones orales y escritas a cargo de distintos niveles de voces narrativas, no se halla, sin embargo, un solo libro impreso. La única ocasión en la que se presentan libros en toda su materialidad a lo largo de la diégesis (a diferencia de manuscritos, cartas, papeles o escrituras efímeras), es en el caso de los infortunados protagonistas del “donoso escrutinio” de la biblioteca del hidalgo.<sup>5</sup> Así pues, si del *Quijote* se ha dicho que es un “libro de libros”, hay que reparar en el detalle de que en la Primera parte, los libros en tanto objetos materiales aparecen únicamente en la singular ocasión del escrutinio, bien lejos de la función social más habitual que los caracteriza, y en clara oposición, por ejemplo, a la escena de lectura comunitaria de los manuscritos hallados en la venta. Esta característica del universo textual de 1605 se torna más significativa si la comparamos con el de 1615, donde sí habrá presencia de libros (incluso el protagonista llega a hojear en una venta el apócrifo de Avellaneda) y donde se narra además la visita a una imprenta, en la cual se pone en primer plano el proceso de confección de los mismos en tanto manufacturas.

---

<sup>5</sup> A continuación nos detendremos en el análisis de este caso singular, pero cabe señalar que no parece casual que no se trate aquí de la movilidad y circulación de textos, como en el caso de las otras composiciones que aparecen en 1605, sino, por el contrario, de una parodia de juicio inquisitorial donde los libros comparecen ante las autoridades que han de decidir sobre su salvación o condena.

Teniendo en cuenta esta diferencia, destaca en particular el hecho de que el único *libro* de cuya gestación y factura da cuenta el texto de 1605 es el propio *Quijote*, a partir de lo cual se constituye como una novela que trata de la *producción* de su propio cuerpo textual. Esto se vuelve evidente en el hiato que se da entre los capítulos 8 y 9, donde queda interrumpida la historia del manchego para dejar paso a otra: la de las circunstancias por las que ha debido pasar la historia para llegar a sus lectores, incluyendo diversas instancias que intervienen en la transmisión de la misma. Sin embargo, si bien es en este hiato donde se muestra la problematización de la “paternidad” literaria de modo más claro, no es el único lugar donde se exhibe este rasgo, que constituye, a nuestro juicio, un elemento clave de la formulación de una poética (ahondaremos en ello en el apartado siguiente). En cualquier caso, importa subrayar que la novela cervantina nos sume en un universo donde no hay nacimientos biológicos y aparecen en cambio diversos engendramientos textuales, entre los cuales se destaca el del propio *corpus* que el lector tiene entre sus manos.

## **1.2. Cuerpos y genealogías en 1605**

Dada la permanente imbricación entre cuerpos humanos y *corpora* textuales en el *Quijote* (empezando por el caso del protagonista), hallamos en él alusiones frecuentes a los textos en términos de “familias” de padres e hijos, así como paralelismos entre genealogías biológicas y literarias (por ejemplo, en ocasión del escrutinio de la biblioteca de don Quijote). Estas alusiones deben situarse en el marco de la particular presentación del universo de las relaciones familiares propuesta por el texto, a fin de poder calibrar sus alcances adecuadamente. Es por ello que exploraremos, en este apartado, el modo en que la trama del *Quijote* presenta la genealogía de sus personajes. Tal como hemos ya adelantado, es notorio cómo el vínculo paterno-filial aparece desdibujado a lo largo de la trama: si ponemos esto en relación con el programa expresado en el prólogo y con la particular construcción del protagonista, ello contribuye a resaltar las ideas de transformación y *desvío* que serán tan importantes para situar la poética del texto.

Así pues, en principio hay que subrayar, una vez más, lo disruptiva que resulta la ausencia de toda mención al linaje del héroe, como sería de esperar en el universo ficcional caballeresco. Esa “falta” originaria del personaje espeja, según señalábamos, la falta o ausencia primera implícita en la figura del “padrastro”, con la que se

autodesignaba el autor prologal. A su vez, esta carencia brinda al protagonista –al igual que al autor– una libertad inusitada, pues sin los condicionamientos ni deberes que lo aten a alguna figura tutelar será capaz, justamente, de devenir “hijo de los libros de caballerías, que son su verdadera familia”, en palabras de Jaset (1990:132).

No obstante ello, el héroe no aparece completamente solo en los confines de su lugar manchego, pues existe un personaje que lo ancla a esa vida doméstica que pretende abandonar: la sobrina. Antonia Quijana –nombre que se nos revela recién en la segunda parte– es la única figura con la que don Quijote mantiene un vínculo familiar sanguíneo, pero su presencia en la historia subraya, por contraste, la ausencia de herederos masculinos, por lo que en lugar de sugerir la integración del hidalgo en la sociedad a partir de su célula mínima (la institución familiar tradicionalmente constituida), contribuye a resaltar en cambio la “esterilidad” y marginalidad del protagonista.

La pareja tío-sobrina que constituye el núcleo familiar del personaje supone un desvío en relación con los modelos sociales vigentes en la época. En efecto, si la función social tradicional del tío es la de reemplazar en sus deberes paternos a un hermano (o hermana) desaparecido, don Quijote en cambio no tiene reparos en abandonar su función de “jefe de familia” en pos de su proyecto caballeresco (el cual incluye, paradójicamente, el amparo de *otras* doncellas menesterosas, y no de la que potencialmente deja en su propio hogar). Este abandono de sus deberes familiares ha sido interpretado por algunos críticos, desde enfoques diversos, en términos de un deseo incestuoso del hidalgo por su joven sobrina (Johnson, 1983; Vila, 2008a), hipótesis que subraya la coordenada de la distorsión parental. En particular, Vila ha llamado la atención sobre las escasas posibilidades reproductivas existentes en el ignoto “lugar” –enclave poblacional mínimo– en el que habitan los personajes. Más allá de la posibilidad de entrever allí una alusión a relaciones incestuosas, ello refuerza, en cualquier caso, el sino de esterilidad del héroe.

En cuanto a los modelos literarios, se ha señalado cómo la sustitución del sobrino heroico de la tradición literaria por una sobrina más bien ramplona cuadraría perfectamente con el plan cervantino de inversión del modelo caballeresco (Jaset, 1990). Y debe notarse también, en la línea de las inversiones con respecto a modelos prestigiados, el antecedente que constituyen *La Celestina* y su descendencia literaria –el llamado “género celestinesco”– donde el vínculo de filiación se ve desplazado hacia la

pareja tía-sobrino, generando una familia degradada, en la que la autoridad paterna pierde todo poder, y que porta un discurso cínico y subversivo (Vigier, 1987).

Lejos, entonces, de los héroes librescos que pretende emular, y cercano más bien al “complejo de bastardía” que Cavillac (1988) señalara como propio de los pícaros literarios, o al modelo de sucesión disfuncional de la celestinesca,<sup>6</sup> don Quijote adopta sin embargo una estrategia singularmente novedosa en relación con estos antecedentes. El protagonista se lanzará a la tarea de reconfigurar su historia familiar inscribiéndose en la línea de sucesión que proponen los libros de caballerías: ha de ser uno más en la “infinita catarva” –según su propia expresión– del linaje de Amadís de Gaula.

Así pues, en contraste con un espacio familiar con connotaciones de esterilidad, el desvío hacia la coordenada imaginaria habilita, en cambio, una fecundidad ilimitada. Desde esta perspectiva podemos comprender la afirmación, en el capítulo 1, de que lo que más apreciaba el hidalgo del género caballeresco era “aquel *acabar su libro* con la promesa de aquella *inacabable aventura*” (I, 1, 38, el énfasis es nuestro). Esta posibilidad de reproducción *ad infinitum* permite evadir lo que se configura como amenaza certera para este anciano encerrado en una vida estéril: la muerte, el fin, el “acabar” la vida y la historia (no en vano don Quijote renunciará explícitamente a esa infinitud cuando abjure de su identidad caballeresca, justo antes de morir).

Asimismo, cabe observar que no solo se omite en el texto toda consideración sobre los progenitores del hidalgo, sino que a lo largo de toda la primera salida no aparecen siquiera mentadas relaciones de padres e hijos, y el primer vínculo paterno-filial evocado dentro del texto será, sugestivamente, el de la “familia literaria” del *Amadís*, cuando en el capítulo 6 –umbral hacia la nueva salida– el cura se refiera a las *Sergas de Esplandián* como “hijo legítimo de Amadís de Gaula” (I, 6, 78). En cambio, en la conclusión de la primera salida solitaria del manchego, el eje tío-sobrino retorna insistentemente en las figuras de los Abencerrajes y Valdovinos y don Rodrigo de Narváez, convocadas por el delirio de don Quijote cuando su vecino Pedro Alonso lo devuelve maltrecho a su hogar en el capítulo 5.

---

<sup>6</sup> Cabe tener presente asimismo la propuesta de Marthe Robert (1972), que ve en la “novela de los orígenes” (concepto tomado de Freud) el origen de la novela, tal como reza el título de su famoso libro, en el que el *Quijote* de Cervantes ocupa un rol central. La autora postula allí que habría dos formas de construir una novela, y las dos desde la perspectiva del hijo-sin-padre: una sería la del Expósito o *enfant trouvé*, que esquivaría el combate contra el mundo por falta de medios para ello; otra, la del Bastardo realista, quien secundaría al mundo mientras no dejaría de atacarlo de frente. Desde esa perspectiva, Cervantes en el *Quijote* construiría el mundo irreal de la locura quijotesca según el modelo del Expósito.

Desde la perspectiva del cruce entre genealogías biológicas y textuales, y dada la ligazón planteada desde el prólogo entre originalidad y filiación *desviada*, tanto para el libro como para el protagonista, la propuesta cervantina parece haberse adelantado a la famosa sentencia de Victor Shklovsky: “La historia literaria se mueve hacia adelante según una línea quebrada, discontinua. [...] en el curso de la sucesión de las escuelas literarias la herencia no pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos” ([1921]1992: 172). De tal modo, la insistencia en invocar relaciones familiares que se apartan del modelo padre-hijo propone *otro* tipo de filiación, en donde destaca el componente de desvío con respecto a un modelo que, sin embargo, no deja por ello de hacerse presente.

Ahora bien, al igual que sucede con la locura del manchego, que al confrontarse con la supuesta “cordura” del resto de los personajes revela no pocas paradojas y tensiones en cuanto a los límites que separan a uno y otros, vemos que el desvío asociado al abandono del hogar y la dinámica familiar distorsionada no es un rasgo exclusivo de don Quijote. Por el contrario, él será el primero de una larga serie de personajes que escenifican algún tipo de transgresión a las normas sociales familiares. Y varios de estos personajes son quienes producen los diversos textos intercalados en el cuerpo del *Quijote*, por lo que importa detenernos brevemente en la dinámica familiar de la que participan y tenerla en cuenta también a la hora de evaluar las paternidades textuales que cruzan la novela (cfr. *infra* el apartado 3 del presente capítulo).

En efecto, la peripecia compartida de amo y escudero los llevará a cruzarse con una gran cantidad de personajes desarticulados del tejido social-familiar, bien porque carecen de padres o porque se han apartado de su ley y no cumplen los roles estipulados para ellos. Como consecuencia de esto, no solo los partos están ausentes de lo representado en 1605, sino que casi no aparecen vínculos paterno-filiales, más allá de menciones a la figura paterna en boca de los “hijos” que han abandonado el hogar.<sup>7</sup> Ello contrasta con lo que sucederá en la segunda parte de 1615, en la que asistimos a una

---

<sup>7</sup> La única familia constituida a la manera tradicional en todo el horizonte de personajes de 1605 es la del ventero Juan Palomeque, su mujer, su hija y la criada Maritornes, pero es bien poco lo que el texto deja entrever del vínculo de esta hija con sus padres, más allá de la amonestación materna en el momento en que la joven da su opinión sobre los libros de caballerías: “calla niña, que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto” (I, 32, 370). Amén de la familia del ventero, encontramos el caso del Oidor y su hija doña Clara, pero tampoco se dice demasiado en relación con los afectos, expectativas y deberes del vínculo familiar entre ambos. Insistimos en el contraste que esto supone en relación con las abundantes escenas de la Segunda Parte en las que el texto se detiene particularmente en el vínculo entre un progenitor y su descendencia. El texto de 1615 permite iluminar esta llamativa ausencia en 1605. La excepción en 1605 la constituye, como enseguida veremos, el vínculo entre Zoraida y Agi Morato, al cual volveremos a referirnos en el capítulo V.

multiplicación de escenas familiares (don Diego de Miranda y su hijo poeta, doña Rodríguez y su hija ultrajada, el morisco Ricote y su hija), entre las que destaca especialmente la continua preocupación del escudero y su mujer en torno al futuro de sus hijos, Sanchica y Sanchico (nos detenemos en el análisis de estos vínculos en el capítulo V).

Cabe preguntarnos, pues, por qué en 1605 no se hace hincapié del mismo modo en las relaciones entre padres e hijos. Debemos tener en cuenta que la condición de los hijos es definida en el propio texto en términos de aquellos “que le han de suceder [al padre] en el nombre y en el ser” (I, 39, 450), según la formulación del capitán cautivo. Por ello resulta significativo que en el único pasaje en que se focaliza especialmente el vínculo paterno-filial en 1605 se trate justamente de un caso donde esta *sucesión* ha quedado abruptamente abortada: nos referimos a la relación entre Agi Morato y Zoraida, la hija conversa que abandona el nombre, la ley y la fe de sus ancestros, y se integra con ello al vasto grupo de los personajes que vaga por la llanura manchega lejos del mandato paterno. Es decir que aquí la filiación, y con ello las ideas de “sucesión” y “continuación” del linaje, se enfoca precisamente para subrayar la noción de *desvío*. No en vano se trata del personaje de una conversa, donde la voluntad de *transformación* que informa al protagonista –y al libro todo– aparece puesta en primer plano.

Claro está que la ausencia de referentes paternos obedece en parte a convenciones genéricas. Así, por ejemplo, es posible reconocer la configuración de un mundo sin padres, en las secuencias de impronta pastoril, como un rasgo propio del género. Algo similar ocurre respecto de la figura materna, cuya ausencia es algo habitual en la mayoría de los textos literarios de la época, como varias veces se ha señalado.<sup>8</sup> Pero ello no alcanza a explicar por qué el *Quijote* de 1605 no se detiene especialmente en las relaciones familiares entre padres e hijos, y en cambio la mayoría de los personajes con los que se encuentra la dupla protagónica exhibe algún tipo de transgresión en relación con el modelo familiar imperante.

---

<sup>8</sup> Tal como lo expresó María Rosa Lida y recuerda Anne Cruz (1995) la convención del Siglo de Oro elimina a la madre del teatro y de la novela, como no sea en el papel ridículo de rival de su hija o en el odioso de su tercera y encubridora. La ausencia de la madre en la comedia ha sido matizada por Christiane Faliu-Lacourt, que no obstante concede que las madres más “interesantes” aparecen en las comedias mitológicas e históricas, donde no constituyen personajes verosímiles, sino representaciones arquetípicas. Ruth El Saffar extiende la ausencia de la madre en los textos literarios a la de la mujer en general: “La más leve ojeada a la literatura del Siglo de Oro nos revela hasta qué grado [la mujer] representa un tabú. Apenas se asoma del todo, y cuando lo hace, es para que la hostiguen o la salven, pero nunca para que sea ella el instrumento de transformación” (*apud.* Cruz, 1995: 140).

Así, por ejemplo, en la secuencia de los capítulos 11-14 insiste el desplazamiento de la figura tutelar paterna hacia la del tío, al igual que en la primera salida de don Quijote: la pastora Marcela es huérfana y ha sido criada por su tío sacerdote, y se nos dice también que un tío beneficiado ha compuesto el poema que canta el cabrero Antonio.<sup>9</sup> Asimismo, el joven Grisóstomo, devenido pastor y luego “muerto de amores”, ha abandonado su hogar, según puntualiza el texto, tras la muerte del padre. Importa destacar que tanto la trágica muerte obrada por el estudiante como la pretensión de Marcela de sustraerse al matrimonio y permanecer al margen del rol social estipulado para la mujer, suceden en el marco del pleno uso de su libertad por parte de ambos (bien que con distinto signo en cada caso), lo cual resulta posible en virtud de ese mismo desvío de las obligaciones familiares.

Paula Salmoiraghi se ha referido recientemente a la construcción “monstruosa” de la figura de Marcela, “la bella que no ama”, subrayando el signo *antinatural* que acompaña la presentación del linaje de la joven:

Parece, Marcela, signada desde el nacimiento por lo antinatural, lo alejado de la norma: “matar” con su nacimiento a mujer tan buena, “matar” de dolor a su propio padre, ser criada por un tío que no está destinado a la familia ni a la crianza. Parece, Marcela, estar desde su nacimiento bajo la mirada de los otros como algo monstruoso, algo de lo que se espera una sorpresa, alguna cosa extraordinaria, como si todo el pueblo estuviese a la expectativa (Salmoiraghi, en prensa).

Así pues, al igual que en el caso del protagonista, la monstruosidad comporta aquí el signo de lo que merece mostrarse y ser visto, lo que provoca expectativa y admiración, precisamente por salirse de la norma. Debemos tener presente que el texto informa el deseo del tío de Marcela de verla casada por cuanto considera que ese es el estado “natural” de la mujer: así, la historia de esta joven muestra elocuentemente cómo la normativa social deviene en algún punto un nuevo “orden de naturaleza”, por lo que el *desvío* atañe siempre a ambos.<sup>10</sup>

Las historias de Sierra Morena también tendrán por protagonistas a hijos que han abandonado el hogar, y que exhiben su disconformidad con los planes o deberes

---

<sup>9</sup> Guillermo Serés subraya esta recurrencia al referirse al “tío abad” de Sanchico, mencionado en 1615: “Literariamente hablando, si no realmente, la figura del *tío* clérigo es tópica, y como tal se encuentra más de una vez en la primera parte, especialmente bajo la apariencia del *beneficiado*” (1995-1997: 30).

<sup>10</sup> En lo que respecta particularmente a la condición femenina, Salmoiraghi recuerda que el protagonista, en su discurso sobre la Edad de Oro, había manifestado que “en nuestros detestables siglos, no está segura ninguna [señora], aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta” (I, 11, 123). Vale decir que, en contraste con una Edad dorada de comunión con la naturaleza, las mujeres han devenido algo monstruoso, que amerita ser ocultado, encerrado cual Minotauro en el laberinto.

trazados para ellos por sus padres, ya se trate del alienado Cardenio, la resuelta y ambiciosa Dorotea, la “forzada” Luscinda o el inescrupuloso don Fernando, que no en vano es el hijo *segundo* –y por ende relegado en un reticulado social basado en los derechos de primogenitura– del poderoso duque Ricardo.<sup>11</sup> Se trata en todos los casos de historias que se desvían del modelo familiar y que serán “resueltas” a partir de uniones matrimoniales a futuro que se adivinan como bastante problemáticas, y cuyo horizonte de concreción queda, convenientemente, fuera del texto.<sup>12</sup>

A las historias de los amantes de la sierra, cuya resolución se trama en la venta de Palomeque, se sumará luego la de don Luis, personaje que ha desafiado porfiadamente la autoridad paterna para seguir hasta allí a su amada doña Clara. En su caso también el “final feliz” resulta equívoco, pues no obtiene el enlace que desea y tampoco consiente en volver a su hogar, pese a que el padre ha enviado a unos sirvientes en su búsqueda: termina concertándose entonces que parta a su tierra con don Fernando “hasta que ellos volviesen por él, o viese lo que su padre les ordenaba” (I, 45, 527). Una vez más, la unión de los personajes queda aplazada y desplazada hacia fuera del texto, supeditada al consentimiento del padre del joven.

Aplazada queda también la boda del Capitán Cautivo y Zoraida, que se presenta a los ojos del lector como tanto o más improbable que la de Dorotea y don Fernando. La “resolución” de esta historia resulta tan problemática como la posibilidad de una inserción plena en la sociedad española de la joven conversa, que literalmente ha abandonado a su padre en la otra orilla, en la representación más traumática de cuantas se hallan en la novela sobre el desvío del núcleo familiar. Y finalmente, también se trata del abandono de la casa paterna en el caso de la antojadiza Leandra, que huye con un soldado que la dejará abandonada. A diferencia de las otras historias, aquí no hay un “final feliz” bajo la forma de una promesa de matrimonio, sino que la joven acaba

---

<sup>11</sup> Juan Diego Vila (2012b) se detiene especialmente en las implicancias que tiene el carácter de segundón de don Fernando para la trama de las historias de la venta, señalando cómo este personaje espejaría una característica del propio don Quijote: el drama de los “menores”, los marginados, que intentan un encumbramiento social necesariamente fallido, pues lo propio de estas figuras es la limitación.

<sup>12</sup> Se ha señalado muchas veces el hecho de que el comunitario “final feliz” alcanzado en la venta para las historias de los cuatro personajes depende de que se aplace –y se desplace hacia fuera de lo narrado– la concreción de las bodas, así como la supuestamente obvia anuencia paterna para las mismas. Ya el artículo de Robert M. Flores (1995), “¿Cómo iban a terminar los amoríos de Dorotea y don Fernando? Primera Parte del *Quijote*”, dejaba en claro las escasas probabilidades de que el inescrupuloso caballero se dignase a desposar a la labradora. El trabajo anteriormente citado de Juan Diego Vila (2012b), “‘Y sin duda tenemos creído que ella va forzada’: ficciones matrimoniales y violencias conyugales en el *Quijote* de 1605”, subraya el hecho de que don Quijote se halla dormido en el momento en que estas bodas se conciertan, indicando a partir de ello el interés cervantino en señalar “que lo que se reputa real puede ser, en ocasiones, tal irreal como el mismo sueño que el caballero tiene” (2012b: 484-485).

recluida en un monasterio a la espera de que el tiempo “gaste” la mala opinión que ella ha dejado.

Por su parte, la novela *El curioso impertinente* –leída por el cura a los presentes en la venta– exhibe, en contraste con estas bodas aplazadas, la representación de un matrimonio constituido, pero solo para narrar los pormenores de su ruina. Resulta notorio aquí que la institución matrimonial, en lugar de ser la promesa con que se clausura el relato, es el disparador inicial del mismo, por lo que el desastroso final del cuento y del propio matrimonio de los protagonistas resulta la amarga contracara de las bodas prometidas en el cierre de las historias con “final feliz”.

Como se puede ver, en lugar de matrimonios que proyectan, a partir de la dinámica de la reproducción, la productividad del tejido social, se trata mayormente de uniones malogradas, improbables o cuando menos postergadas, que configuran un panorama familiar tan estéril como el que ofrecía la historia del protagonista. No en vano la productividad mayor de todos estos personajes radica, al igual que en el caso del hidalgo, en la sucesión de textos orales y escritos que producen.

La producción de relatos se subraya especialmente a partir de la entrada en Sierra Morena, que se configura de hecho como un espacio donde la gesta de los protagonistas acentúa su carácter de empresa epistemológica: la dinámica de los enfrentamientos bélicos y las aventuras es reemplazada por el enfrentamiento con diversas historias. Lo que necesitan hacer aquí don Quijote y Sancho es desentrañar indicios, interpretar textos que encuentran, relatos que escuchan, y reconstruir sucesos a partir de fragmentos. Cabe notar que el espacio de la sierra se construye dentro de la trama textual como un desvío en sí mismo, pues los protagonistas ingresan allí tras apartarse del camino real. Y no en vano esto sucede luego de liberar a los galeotes, y aparece motivado por el temor a ser perseguidos por la Santa Hermandad, es decir, por los representantes de la ley que han desafiado. El *desvío* literal del derrotero de los personajes –correlato de su desvío de las normas sociales– resultará apuntalado entonces por la proliferación de historias que se sucederán a partir de esta secuencia, en las que se profundiza desde diversos ángulos la coordenada del desvío.

Las historias interpoladas presentan varias conexiones con la historia de base de don Quijote, y entre los muchos vínculos que pueden señalarse destaca sin dudas el problema del matrimonio, y más en general, del orden familiar constituido a través del mismo. La necesidad de entrever una boda en el horizonte de cierre del relato –cuando

este no acaba, según vimos, en muerte o encierro— así como el desplazamiento de esta fuera del texto espejan de tal modo el movimiento de la narración del manchego, cuyo derrotero procura la ansiada unión con Dulcinea. Por ello, la comitiva que pretende devolverlo a su hogar lo logrará finalmente cuando le anuncie el ayuntamiento “matrimoñesco” del “león manchado” y la “paloma tobosina” en la supuesta profecía de Merlín que pronuncia el barbero en el capítulo 46:

—¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blanco yugo matrimoñesco, de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rampantes garras del valeroso padre... (I, 46, 537).

El norte matrimonial con que sueña el protagonista resulta ser la piedra de toque para que acepte emprender el camino de vuelta al hogar, ya que los demás personajes han fabricado una promesa a la medida de su sueño: el signo de la esterilidad se verá revertido por los “bravos cachorros” que saldrán a la luz tras el “inaudito consorcio” de su unión con Dulcinea. Cabe observar aquí que este imposible matrimonio urdido como “solución de compromiso” para lograr reducir al loco proyecta una sombra inquietante sobre las uniones aplazadas de las otras historias de amores, cuya resolución no resulta menos artificiosa o poco problemática.

Asimismo, cabe notar que el tópico de los “casamientos desiguales”, sobre los que gravitan las historias de la sierra y la venta, escenifican desde otro ángulo las posibilidades y límites de movilidad social que circunscriben la migración estamental de don Quijote, por lo que también en este punto cabe establecer relaciones entre una y otras historias. Así, vemos que Dorotea escenifica un pasaje de villana a noble que, a diferencia del que intenta don Quijote, logra ser reputado como legítimo por el resto de los personajes por cuanto se centra en el contrato matrimonial como vía de cambio socialmente autorizada. Aún así, la esperada boda no llega a concretarse y permanece como un horizonte fuera del texto. De este modo, el sino de esta joven lectora de libros de caballerías se acerca bastante al del enloquecido protagonista.

Finalmente, a esta rica variedad de formas que adopta la constitución desviada de los vínculos socio-familiares en los episodios intercalados debemos sumar la suerte de “familia paralela” que arma don Quijote con su escudero, al margen de los lazos filiales o matrimoniales. En efecto, tal como lo ha mostrado Pablo Jauralde (1988), el texto cervantino apuntala la construcción de un “espacio novelesco familiar” a partir del

diálogo íntimo sostenido por los protagonistas, lo que constituye una de sus mayores innovaciones. Así, esta idea de “construcción” discursiva del vínculo familiar más allá de los condicionantes estipulados por la sociedad subraya, desde otro ángulo, la problemática que venimos estudiando.

Creemos, pues, que la insistencia del libro de 1605 en la coordenada del desvío en relación con el orden familiar y su diferencia en este punto con el libro de 1615 puede explicarse por los diversos objetivos a partir de los cuales se organiza el universo simbólico de la reproducción en cada texto. En 1615, el problema de la “construcción de una familia”, resulta lógicamente una de las preocupaciones centrales de un texto que se presenta como *continuación* de un volumen anterior, situación a la que se suma la pugna con la secuela alógrafa de Avellaneda. No extraña entonces que la diégesis de esa Segunda parte exhiba, sintomáticamente, un despliegue de relaciones paterno-filiales, pues lo central en este libro es el problema de la *reproducción*, en su doble vertiente, humana y literaria. En 1605, en cambio, se trata de poner en escena los mecanismos de *producción* de un espécimen original, lo cual se tematiza, como hemos visto a partir del prólogo, en torno a la noción de *desvío* en relación con la *sucesión* pautaada según el “orden de naturaleza”.<sup>13</sup>

### 1.3. El cuerpo y el *corpus*: genealogía del lector

Es importante tener en cuenta que la imbricación entre genealogías biológicas y textuales resulta la base misma de la construcción del personaje de don Quijote, y a partir de ello, el problema del “desvío” atañe también a los modos en que se configura desde la novela la relación entre el libro y el lector. En efecto, sabemos que el manchego encarna a un tipo de héroe muy particular, cuya primera desviación con respecto al modelo canónico se advierte en el hecho de no surgir de una familia, sino de un *corpus* textual. El linaje del protagonista lo encarnan propiamente los libros de caballerías, que son a la vez la “causa” de su extravío, por lo que el cura y el barbero pergeñan la hoguera salutífera y provocan la desaparición del aposento en la creencia de

---

<sup>13</sup> A su vez, en virtud de las proyecciones hacia el “cuerpo de la República” que exhiben estos cuerpos desviados o monstruosos de acuerdo a la cosmovisión de la época (Redondo, 1992; Rico, 1998; Foucault, 2002a; Agamben, 2008), cabe extender el problema al terreno político, donde el ordenamiento familiar resulta la base de la salud del cuerpo social todo. Es importante tener en cuenta asimismo la obsesión genealógica que cundió en la Península Ibérica durante este período: el problema del linaje y la sospecha de un posible “desvío” se volvió en algunos casos, literalmente, un asunto de vida o muerte. Ahondaremos sobre ello en el próximo apartado.

que, según se explicita, “quizá quitando la causa, cesaría el efeto” (I, 7, 89). De este modo, la lógica de la sucesión paterna se acerca aquí a la de la sucesión causal.

Es interesante detenernos en el aforismo utilizado para explicar la acción de los censores del hidalgo. Los padres en tanto “causa” de los hijos constituyen un ejemplo utilizado con frecuencia en las discusiones escolásticas sobre la causalidad que proliferaron desde la baja Edad Media. En este marco, el vínculo paterno-filial corresponde justamente a un tipo de causalidad que no excluye la posibilidad de que el efecto exista en ausencia de la causa, lo que le otorga cierta autonomía (Fernández, 2004). Sin embargo, en la cultura española del período, la imagen tópica de los padres como “causa” de los hijos parece enfatizar el vínculo indisoluble entre ambos, tal como lo expresa Fray Silvestre de Saavedra en su *Razón del pecado original* (Sevilla, 1615):

Si el padre es noble y hidalgo, si pechero y mal nacido, también lo es el hijo [...]; y la razón es porque el padre es causa del hijo, y los efectos retraen a su causa. El hijo es un pedazo del padre, una partícula de su substancia (*apud*. Cavillac, 1988: 195)

Con respecto a la serie literaria, hay que subrayar que el determinismo subyacente en las gestas caballerescas, donde el ilustre linaje del héroe se configura necesariamente como causa de su desempeño en tanto tal, no hace más que inhibir la posible heterogeneidad entre causas y efectos, abonando la máxima del “cada cosa engendra su semejante” que hallamos en el prólogo al *Quijote*. Y de modo análogo, el naciente género “picaresco” insiste –desde la perspectiva opuesta– en dar cuenta por extenso de los orígenes genealógicos del pícaro en tanto principio y causa de su constitución marginal.<sup>14</sup>

La confrontación del *Quijote* con el paradigma narrativo de la caballeresca o la picaresca subraya la peculiar conformación del héroe cervantino, pues de su linaje nada se sabe y ese “vacío” originario lo ocupan eminentemente los libros, sindicados por sus propios detractores como el origen de la nueva identidad del manchego.<sup>15</sup> Así pues, la

---

<sup>14</sup> El *Guzmán de Alfarache* expresa esta problemática utilizando una terminología aún más netamente escolástica que la de causas y efectos: el protagonista indica que ha de remitirse a su historia familiar antes de narrar la suya propia, procediendo de este modo, “de la definición a lo definido” (1992: 125).

<sup>15</sup> El capítulo contiene únicamente una referencia a los bisabuelos del protagonista, a quienes habían pertenecido las armas que decide limpiar y utilizar, pero esta mención no desempeña una función relevante en cuanto al establecimiento de una genealogía del manchego, sino que pretende subrayar lo vetusto de las armas y la inutilidad de las mismas para la nobleza del momento (nobleza predominantemente cortesana y ya no guerrera, como antaño). En cuanto a la confrontación del *Quijote* con otros géneros, Avallé Arce (1976c) enfoca este problema a partir de la comparación de los comienzos del *Amadís*, el *Lazarillo* y el *Quijote* y el carácter de sus respectivos protagonistas. Con respecto a ello, señala “En la literatura de ficción hasta entonces escrita [...] el personaje –caballero, pastor, pícaro– está

relación causal que signaba la sucesión genealógica de los paladines caballerescos se ve reemplazada por otra en donde causa y efecto son de distinta naturaleza, y contravienen la máxima aristotélica evocada en el prólogo. Desde esta perspectiva, además de pautar un desvío en la relación del autor con su obra y del personaje-autor con la suya (a saber: una nueva identidad del todo heterogénea a la previa), el programa prologal construido en torno a dicha sentencia se presenta como piedra de toque de la discusión que el *Quijote* sostiene acerca de los efectos transformativos de los libros.

En efecto, el aforismo esgrimido por el cura y el barbero tras el escrutinio resultará falso: quitar la “causa” (los libros, y aun el aposento) no ha hecho cesar el “efecto”, es decir, la gesta caballeresca de don Quijote, que ha de reanudarse inmediatamente después de la aniquilación de su biblioteca. No parece inocente esta refutación de la operación causal tal como es presentada – y llevada al ridículo– por los detractores del proyecto quijotesco. De hecho, el problema de la causalidad atañe directamente al debate contemporáneo sobre las consecuencias perniciosas de la lectura, que había llevado a los más destacados intelectuales de la época a condenar los libros de caballerías, los de pastores y otros géneros ficcionales, por considerarlos la “causa” de diversos extravíos morales en sus lectores.<sup>16</sup> El *Quijote* puede leerse, de hecho, como una intervención en el debate suscitado a partir de las críticas a los libros de ficción, contexto en el que las nociones de paternidad, autoría y causalidad aparecen fuertemente imbricadas. En este marco debemos comprender el hecho de que se aluda a los libros del manchego como “autores del daño” (I, 6, 76) o “autores de su desgracia” (I, 16, 172).

Ahora bien, la idea de que los libros de ficción “engendran” ideas perniciosas en sus lectores obedece a una lógica que implica, de manera análoga, que las lecturas consideradas “saludables” producirían, en cambio, efectos benéficos. No en vano, algunos de los personajes que pretenden reencauzar al loco don Quijote buscan “prescribirle” otro tipo de lecturas: así, el canónigo de Toledo le recomendará que si quiere “leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces,

---

fosilizado en una forma de vida, por un doble determinismo, estético y vital. Al hacer caso omiso del determinismo en la literatura, Cervantes libera al personaje” (1976c:88).

<sup>16</sup> Existen varios trabajos que recopilan distintas críticas a la ficción producidas en la época, entre los que destaca el análisis de Ife (1992) en su *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Ver la nota bibliográfica de Roubaud en la edición del *Quijote* de Francisco Rico (1999), donde se detallan diversos libros y artículos que han reproducido y comentado en mayor o menor medida las críticas a la caballeresca de moralistas, predicadores y preceptistas literarios. Puede consultarse Castillo-Martínez (2005) para las críticas a los libros de pastores específicamente.

que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes” (I, 49, 563). De tal modo, la operación de lectura es concebida en términos de una “traslación” directa de los contenidos del *corpus* textual al cuerpo del lector. Es decir que también en el caso de los libros concebidos como “padres” o “autores”, cabría sostener que *cada cosa engendra su semejante*. Así, el supuesto que subyace a la idea de los libros como “formadores” del sujeto<sup>17</sup> —o bien como *deformadores*, según el caso— podría formularse como “Dime qué lees y te diré quién eres”.

En este marco, resulta significativo el modo en que se ridiculiza la lógica causal a partir del planteo del cura y el barbero de que “quitando la causa, cesaría el efecto”, pues contribuye a desarticular una concepción excesivamente simplista de lo que significa la lectura. Más aún por cuanto una de las mayores paradojas que plantea el texto es que el mismo acto de tapiar el aposento con los libros alimenta la imaginación caballeresca del protagonista, ya que el cura justifica la desaparición de la biblioteca inventando una pieza de ficción, al decirle al manchego que un encantador se la ha llevado. Y no es esta la única escena en la que se plantea una paradoja semejante: en general, la trama del *Quijote* nos muestra de diversas formas cómo aquellos que denuestan el proyecto del protagonista y pretenden reducirlo al “gremio de la discreción”, acaban sucumbiendo ante el poder de seducción de la ficción, convirtiéndose en gustosos oidores y fabuladores de historias. Por contraste, las supuestas lecturas edificantes que deberían caracterizar a los personajes socialmente integrados y reputados de “cuerdos” permanecen significativamente ausentes de lo narrado, lo cual contribuye también a cuestionar la eficacia del dispositivo “formador” de la lectura, al menos en los términos lineales y directos que antes planteábamos.<sup>18</sup>

En este punto, entonces, el *Quijote* cervantino se decanta una vez más por poner de relieve la libertad lectora. La capacidad de don Quijote de armar una familia a partir de sus libros no se acomoda a una sucesión predeterminada, ni obedece a una lógica causal que implique de manera directa la *reproducción* de lo leído en el lector. Es este

---

<sup>17</sup> La idea de *formar* a los sujetos explica la cantidad de “manuales de educación” que proliferan en la época. La noción de “formación” se evidencia ya desde el título de algunas de estas obras, como en el caso del conocido texto de Juan Luis Vives *Institutio foemina christianae* (1523), que suele traducirse como *Formación de la mujer cristiana*.

<sup>18</sup> En efecto, a la luz de los diversos géneros ficcionales que se dan cita en el *Quijote* y que transforman llamativamente a sus personajes, cabría preguntarse cuáles serían esas textualidades inhallables que constituirían “saludables” lecturas. Paradójicamente, el personaje que declara ser muy afecto a “libros devotos”, la astuta Dorotea, sólo se sirve de ellos para impostar una femineidad acorde a la normativa social, pero luego se nos revela como una experta conocedora de tramas caballerescas.

último el que ha de hacer un uso particular de lo leído, imbricándolo en su propia vida y comprometiendo su cuerpo en la experiencia de lectura. En el caso del hidalgo, el texto nos muestra de hecho cómo la propia experiencia y el contacto con los otros irán transformando sus concepciones acerca del mundo, tal como se observa especialmente a partir del vínculo con Sancho, que lo obliga desde un comienzo a aceptar, por ejemplo, la extraña situación de un escudero montado en un burro, algo nunca visto en sus libros.

En *El último lector*, Ricardo Piglia escribe: “En el exceso, algo de la verdad de la práctica de la lectura se deja ver; su revés, su zona secreta: los usos desviados, la lectura fuera de lugar” (2005:23). Creemos que algo de eso se ve en esta novela, algo de la propia lógica de la lectura, avivado aún más en un contexto signado por la novedad que resulta el encuentro silencioso e íntimo con un libro impreso. Consideramos, asimismo, que al poner al personaje del hidalgo transformado en caballero como protagonista, darle voz y perspectiva, y además jugar a confundirlo con el propio libro, se está haciendo una apuesta fuerte por el poder transformativo de la lectura, aun sin reivindicar literalmente a don Quijote y su manera de leer como un “modelo”, lo que haría de él una suerte de héroe romántico. Pensamos, en cambio, que el caso extremo de este hidalgo loco que se transforma radicalmente a sí mismo y arma familia a partir de los libros permite liberar el particular signo del *desvío* que Piglia propone como una verdad intrínseca a la práctica de la lectura.

## **2. De los “cortes” del cuerpo de libro**

Hemos planteado que las alusiones a la gestación que recorren el *Quijote* refieren mayormente a la producción de textos. Tal como lo estudiaremos a lo largo de este apartado, muchas de las secuencias donde esto ocurre aparecen en lugares estratégicos del cuerpo textual y escenifican una reflexión sobre la creación poética a partir de las imágenes de vida, muerte y reproducción allí desplegadas, por lo que habilitan el gesto de leerlas en serie a partir del programa prologal. Nuestro propósito será precisamente mostrar cómo el *Quijote* de 1605 pone en escena la generación textual del propio *corpus* que constituye el libro a partir de la noción de *desvío* del orden natural, en consonancia con el programa estético que hemos visto delinearse desde el paratexto.

El punto de partida para ello, continuando la línea sugerida en el capítulo anterior en cuanto al problema de los límites, será concentrarnos en los umbrales del

texto: las zonas de pasaje entre una y otra salida del manchego (donde se halla una secuencia central en lo que hace a cuestiones de poética: el escrutinio de la biblioteca) y entre las cuatro partes en las que se estructura la obra. En efecto, el *Quijote* de 1605, a semejanza de los libros de caballerías (y a diferencia del volumen de 1615), presenta una estructuración en cuatro partes, que a menudo no se tiene en cuenta, o al menos no en toda su importancia, a la hora de analizar el texto.<sup>19</sup> Por el contrario, aquí pondremos especial atención a estos “cortes”, en los que, como veremos, las imágenes de vida, muerte y reproducción ocupan un lugar preeminente. Dado que estas imágenes aparecen enlazadas al problema de la gestación literaria, su presencia parece destacarse especialmente en aquellos lugares en los que el texto se nos revela en toda su materialidad de cuerpo escrito.

Nos detendremos asimismo en una última zona “fronteriza” del texto: la secuencia final, donde se alude a unos epitafios a los protagonistas hallados en una misteriosa caja de plomo, entre otros pergaminos que remitirían a una continuación de la historia. De este modo, la propuesta es leer el modo en que el *Quijote* da cuenta de su propio proceso de gestación como “cuerpo de libro” a partir de los “cortes” que conectan y delimitan sus distintos “miembros”. Estas zonas de frontera o pasaje dentro del *corpus* textual resultan especialmente productivas para llamar la atención sobre su construcción como artificio. A su vez, la insistencia en evidenciar el trabajo de *producción* del cuerpo textual está en sintonía con el modo en que el prólogo presenta la actividad creativa como una tarea dificultosa, imperfecta y *humana*.

## **2.1. Un umbral: el escrutinio**

### **2.1.1. Genealogías literarias: desvío, originalidad y heterodoxia**

Ante el umbral, hay una biblioteca. Si el *Quijote* nos deja ver cómo las zonas de “pasaje” o conexión entre miembros del cuerpo textual escenifican una serie de intercambios entre uno y otro lado, poniendo en primer plano el problema de los límites (como observábamos a propósito del umbral entre texto/paratexto), el nexo entre las dos salidas del manchego no escapa a esta recurrencia. Más aún: se halla ubicada allí una de

---

<sup>19</sup> Volveremos sobre las diferencias entre 1605 y 1615 en los capítulos siguientes. Por ahora, cabe retener al menos el aspecto más obvio de esta discrepancia en cuanto a la división en partes: Avellaneda toma en cuenta la división del primer volumen cervantino, y en consecuencia estructura su ejemplar comenzando por una “quinta parte” que iría a continuación del final de 1605. Para subrayar la distancia entre una y otra continuación, Cervantes abandona este criterio de división en partes en su libro de 1615.

las secuencias más significativas de la novela, enfocada asiduamente por la crítica, y sin duda una de las más recordadas por los lectores de todas las épocas: el “donoso escrutinio” de la biblioteca del protagonista.

Después del escrutinio –que constituye además la primera ocasión en que don Quijote no protagoniza la peripecia narrada– el lector tiene la sensación de que *se pasa a otra cosa*, pues el examen y la quema de los libros del hidalgo escenifican una supuesta sanación de su locura y, consecuentemente, una solución de la trama. Es decir que no solo la vuelta del héroe a casa, ocurrida en el capítulo anterior, sino también esta zona particularmente significativa del texto, da la idea de un final. Más aún por cuanto la personificación de los libros y la descripción de sus castigos explicitan la presencia de muerte que todo final convoca: el narrador se referirá al deseo de ama y sobrina de “la muerte de aquellos inocentes” (I, 6, 77). El capítulo siguiente, que presenta una nueva salida del manchego, no hará sino confirmar la sensación de final, a la vez que lo presenta, en el mismo gesto de recomienzo, como un final falso o fallido.<sup>20</sup>

Además de reanudar el problema de los límites, el escrutinio remite a las coordenadas del prólogo por cuanto constituye la primera ocasión en que se da una discusión literaria en el seno de la novela, discusión en la que se vincula explícitamente la reflexión sobre los libros con cuestiones de genealogía y filiación. En efecto, la relación de paternidad invocada a propósito del parto de la voz prologal vuelve a presentarse aquí, desplazada por entero hacia “familias” literarias. A lo largo de todo el escrutinio se tiende a confundir los “más de cien cuerpos de libros” (I, 6, 76) que constituyen la biblioteca del manchego con cuerpos humanos, los cuales se organizan en torno a grupos familiares.

Así, *Amadís de Gaula* es salvado de la condena del cura y el barbero porque se le reconoce el mérito de ser el padre o iniciador del género (“el primero en semejantes libros”), mientras que su continuación, las *Sergas de Esplandián*, designado como “hijo legítimo”, es el volumen que inaugura la hoguera, ya que según expresa el cura: “no le ha de valer al hijo la bondad del padre” (I, 6, 78). Se juega así con la característica de los libros de caballerías de confundir protagonista y libro ya desde sus portadas, y más específicamente con el carácter secuelar de dichos libros a partir de la estirpe de

---

<sup>20</sup> Juan Diego Vila (2009) subrayó desde otra perspectiva la importancia que reviste la condición de “falso final” del capítulo 5, relacionándola con el problema de las fronteras evocado a partir de la historia de los Abencerrajes, recordada allí por don Quijote.

determinados héroes. La estela de hijos y nietos de los paladines –y consecuentemente, de sucesivas continuaciones de las historias– se vuelve virtualmente interminable, como atestiguan las frecuentes menciones en el *Quijote* a Amadís y “toda la infinita caterva de su linaje” (II, 74, 1217).

En este punto, las relaciones literarias evocadas en el escrutinio remarcan la coordenada del *desvío* y nos brindan algunas pautas sobre su sentido. En efecto, leído a la luz del programa prologal, resulta muy significativo el hecho de que las *Sergas de Esplandián* inaugure la hoguera en tanto “hijo legítimo”, pues ello está en sintonía con el tipo de gestación “desviada” que el texto viene destacando, y que se pondrá de relieve durante todo el escrutinio. Al tiempo que la sucesión legítima es condenada, los libros que inician un género serán salvados, y siempre es la originalidad o bien la capacidad de ser “principio de linaje” (retomando la terminología huertiana) lo que se pondera de ellos. El cura opinará de la *Diana* de Montemayor que debe quedarle “la honra de ser el primero en semejantes libros”, mientras que del *Palmerín de Inglaterra*, el licenciado ordenará que “se guarde y se conserve como a cosa única” (I, 6, 81). Lo que se privilegia en todos los casos es precisamente el hecho de no ser parecido a otros de su especie. Y esto constituye a la vez un guiño hacia la originalidad del propio *Quijote*, que se nos revela así como un hijo espurio o no legítimo del género caballeresco.<sup>21</sup>

Ahora bien, el programa estético delineado a partir de la “salvación” de los volúmenes que han inaugurado un nuevo género no deja de tener resonancias políticas, pues la hoguera de libros remite inequívocamente, para cualquier lector de la época, al fuego “purificador” de la quema de herejes por parte de la Inquisición, que no vería con ojos tan benévolos como los del cura y el barbero las “novedades” en materia de fe. En ese sentido, Jannine Montauban ha señalado que los juicios literarios pronunciados por los “inquisidores” del escrutinio acercan la noción de originalidad a la de herejía, aunque en el caso de Cervantes esto conduce, según ella, “no tanto a la exhibición de una herejía sectaria, sino al deseo pertinaz de establecer una nueva ortodoxia: la de la originalidad escrituraria que no necesita reconocerse en ninguna genealogía ni acreditar,

---

<sup>21</sup> Ver al respecto los trabajos de José Manuel Lucía Megías (2002 y 2004), en los que desbroza una serie de paradigmas dentro del *corpus* de los libros de caballerías castellanos y considera al *Quijote* como un sincretismo de diversas líneas de evolución y transformación del género (idealismo, realismo, entretenimiento). El texto de Cervantes es, desde su perspectiva, “un libro de caballerías que [...] llega a romper los límites del propio género caballeresco” (2002:33).

como era común en el Siglo de Oro, la pertenencia a la casta ‘correcta’, salvo a aquella que *El Quijote* inaugura” (2003:133).<sup>22</sup>

Ciertamente, el escrutinio no es el único episodio en el que se asocian literatura y herejía en el *Quijote*, pero sí es el primero en hacerlo. Como tal, será recordado cada vez que una nueva discusión literaria reanude los planteos que allí se suscitan, tal como evidencia el diálogo del cura y el barbero con el ventero Juan Palomeque a propósito de los libros de éste último en el capítulo 32:

–Falta nos hacen aquí ahora el ama de mi amigo y su sobrina.  
–No hacen –respondió el barbero– que también sé yo llevarlos al corral o a la chimenea, que en verdad que hay muy buen fuego en ella.  
–Luego ¿quiere vuestra merced quemar más libros? –dijo el ventero.  
–No más –dijo el cura– que estos dos, el de Don Cirongilio y el de Felixmarte.  
–Pues ¿por ventura –dijo el ventero– mis libros son herejes o flemáticos, que los quiere quemar?  
–*Cismáticos* queréis decir, amigo –dijo el barbero–, que no *flemáticos*.  
–Así es –replicó el ventero–. Mas si alguno quiere quemar, sea ese del Gran Capitán y dese Diego García, que antes dejaré quemar un hijo que dejar quemar ninguno desotros (I, 32, 371).

Podemos ver cómo retorna aquí no solamente el vocabulario inquisitorial y la vinculación entre literatura y herejía, sino también la comparación implícita entre genealogías humanas y literarias, que reafirma la asociación entre la condena a la hoguera de unas y otras. La enfática resistencia del ventero a entregar “el de Don Cirongilio y el de Felixmarte” revela que los considera como a miembros de su familia, como muestra en su declaración de que, efectivamente, “antes dejaré quemar un hijo”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Probablemente debido a que no se trata de un estudio sistemático de la cuestión, sino de un sugerente artículo (incluido luego en *El ajuar de la vida picaresca*), algunas de las afirmaciones no aparecen fundamentadas, y tienden a “forzar” el uso que la novela hace del paralelismo cuerpos/textos y el consecuente cruce entre la coordenada política y la estética. Así, por ejemplo, la autora señala que la convivencia discursiva en el *Quijote* obliga a admitir la presencia de otros géneros, desde la poesía y la novela picaresca hasta el relato pastoril, y afirma al respecto: “Esta convivencia –que reproduce la que experimentaron las tres castas en los momentos previos a la expulsión de los moriscos (1609-1614) – no se resuelve en el aislamiento y la exclusividad de dichos discursos, sino en su interacción e interdependencia en el tejido textual” (2003:122). Parece difícil admitir la traslación directa de la convivencia discursiva a la convivencia de castas, y algo similar sucede con la afirmación de que “esta noción de originalidad como descastamiento conduce a la implícita concepción de la obra (y del acto de escribir) como herejía” (2003:133), lo que ameritaría desarrollo y profundización, para no caer en un reduccionismo.

<sup>23</sup> La designación de los libros a partir de sus protagonistas refuerza la confusión que se da en torno a la idea de estos como familia, como advertimos también en la comparación que hace el cura en el escrutinio, cuando el barbero anuncia el hallazgo de que “todos los deste lado, a lo que creo, son del mesmo linaje de Amadís”: “–Pues vayan todos al corral –dijo el cura–, que a trueco de quemar a la reina Pintiquirestia, y al pastor Darinel, y a sus églogas, y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemaré con ellos al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante” (I, 6, 78, el resaltado es nuestro).

Es necesario enfatizar que heterodoxia y libros se asocian estrechamente en el imaginario de la época, en virtud de la centralidad que adquiere el objeto libro en el desarrollo de las corrientes religiosas en pugna: no solo porque en última instancia se trata de distintas interpretaciones del texto bíblico, sino porque el conflicto involucra una discusión acerca de los modos de acceso al libro sagrado, y a la lectura en general. Es en este contexto de percepción de la “peligrosidad” de los libros y su asociación con las herejías donde debemos comprender las palabras del cura Pero Pérez al referirse al *Amadís* como “dogmatizador de una secta tan mala”, debido a que los demás libros de caballerías “han tomado principio y origen deste” (I, 6,77).<sup>24</sup>

Por otra parte, al tratar a los libros como cuerpos e invocar sus genealogías, el episodio del escrutinio remite a la obsesión genealógica que cundió en la Península en aquella época. La cuestión no era ociosa para la fecha de 1605, donde crecía el debate entre quienes proponían un relajamiento de los estatutos de *pureza de sangre*, y quienes los aprobaban y proponían endurecer esta política y culminar con la expulsión de los moriscos y una segunda, más dura, para los judíos. En este contexto, Georgina Dopico Black (2005) señala que la atribución de cuerpos a los libros hace que sean susceptibles de todos los accidentes de un cuerpo, como ser desterrados, quemados o entregados a las autoridades civiles para su ejecución, y no es casual que estos accidentes involucren la participación del cuerpo del Estado o del Santo Oficio como agentes de disciplina.<sup>25</sup>

Esta problemática aparece varias veces en las discusiones literarias del *Quijote* de 1605: el caso más obvio quizá sea el del canónigo de Toledo proponiendo que a los libros de caballerías se los destierre de la República “como a *gente* inútil” (I, 47, 549, destacado nuestro). Dopico Black se pregunta entonces si acaso a los libros se les asignan simbólicos cuerpos porque los cuerpos son de algún modo más disciplinables que las palabras, y recuerda a propósito de este interrogante que el *Quijote* no solo es engendrado desde la impotencia y la debilidad, sino que el engendramiento tiene lugar en el sitio preciso donde el cuerpo del Estado impone su disciplina al cuerpo del sujeto: la cárcel mentada en el prólogo (2009:109).

---

<sup>24</sup> Notemos asimismo cómo en la idea del *Amadís* como “principio y origen” se insiste en la imbricación entre paternidad y causalidad a la que nos referimos en el apartado anterior.

<sup>25</sup> Los controles estatales influyen también en la noción de autoría. Hay que tener presente que en el *Índice* de 1559 del Inquisidor Valdés se estipula la prohibición del anonimato en los textos, por lo que la “función autor” aparece estrechamente ligada en principio a la responsabilidad penal del escritor.

Si prestamos atención al problema de la aplicación de la disciplina estatal sobre los cuerpos y enfocamos desde esa perspectiva al objeto libro en el *Quijote* de 1605, vemos que no en vano, como decíamos al principio, las únicas apariciones de cuerpos de libros ocurren en la circunstancia del “enjuiciamiento” de la biblioteca del manchego, a lo que debe sumarse el relato de las operaciones en torno a la fragua del propio *Quijote* (capítulos 8 y 9), y ambos casos involucran directamente el peligro de la heterodoxia. Enseguida ahondaremos sobre el manuscrito de Cide Hamete al que se hace referencia en este segundo caso, pero basta mencionar que se trata de un escrito en una lengua prohibida, sumado a las oscuras transacciones comerciales y al siempre sospechoso oficio de la traducción llevado adelante aquí por un morisco aljamiado, para ilustrar lo poco ortodoxo de la composición de esta historia.

Lo importante entonces es destacar la coordenada política que se activa en torno a la asociación entre heterodoxia y libros en la secuencia del escrutinio, y que retorna siempre que se discute sobre ellos en la novela cervantina (como en la discusión en la venta o en la diatriba del canónigo de Toledo). Los libros, que a diferencia de los manuscritos no circulan aquí libremente, sino que *comparecen a juicio*, son tenidos en cuenta desde una perspectiva que subraya sus múltiples proyecciones sociales y políticas. La lectura “solitaria” ligada a la tecnología de la imprenta no es, pues, tan solitaria como parece, según nos muestra el texto.<sup>26</sup> Y esto reafirma también la idea de que la producción literaria, inmersa en la vida social, se halla lejos de aquel “orden de naturaleza” con que se abría el discurso de la voz prologal.

### **2.1.2. Desvío y contagio**

Es precisamente en el cruce entre la coordenada estética y la política donde el episodio del escrutinio adquiere su mayor complejidad, y en donde la utilización del vocabulario anatómico para aludir a los libros activa una noción que resulta clave en el cruce de ambos órdenes: la noción de enfermedad, y a partir de ella, la de contagio.<sup>27</sup> En efecto, la idea bajo la cual se procede a la destrucción o confiscación de los libros del

---

<sup>26</sup> Sobre el paulatino desarrollo del hábito moderno de leer a solas y en silencio, puede verse el libro de Margit Frenk (2005).

<sup>27</sup> Para las primeras formulaciones sobre la noción de contagio debemos remitirnos al tratado *De contagione et contagiosis morbis et curatione*, publicado en 1546 por Girolamo Fracastoro, médico del papado, en donde expone la sintomatología de diversas enfermedades así como su teoría del contagio, basada en la existencia de los *seminaria prima*, “gérmenes primordiales” que se podían transmitir por contacto directo o por medio de objetos contaminados.

manchego es la de que éstos han extendido su perniciosa influencia sobre el protagonista, “contagiándole” sus desvaríos a la manera de un cuerpo infeccioso. Esta idea no es extraña en el imaginario de la época, y en los propios paratextos del *Quijote* hallamos testimonios del peligro del “contagio” de los libros. Así, en la “Aprobación” del licenciado Márquez Torres de la segunda parte de 1615 se declara el propósito de “extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo *contagio* había cundido más de lo que fuera justo” (resaltado nuestro),<sup>28</sup> mientras que en la firmada por el Maestro Joseph de Valdivieso se alaba “el acertado asunto en que pretende la *expulsión* de los libros de caballerías, pues con su buena diligencia mañosamente alimpiando de su *contagiosa* dolencia a estos reinos, es obra muy digna de su grande ingenio, honra y lustre de nuestra nación, admiración y invidia de las estrañas” (resaltado nuestro).

Debe notarse además, a partir de los pasajes consignados, la traslación del contagio al propio cuerpo de la Nación, por lo cual, según se indica en la última cita, el servicio prestado por una obra que permitiera “limpiar” los reinos de aquella dolencia habría de ser motivo de envidia en el extranjero. La palabra “expulsión” no es inocente en el marco de una España que se halla a punto de concretar la expulsión de los moriscos, repitiendo la acción llevada adelante contra los judíos: resuenan aquí las palabras del canónigo proponiendo que a los libros se los destierre *como a gente inútil*.

En efecto, la Nación en tanto cuerpo –de cuyas dolencias y posibles medios de sanación advertía abundantemente la literatura arbitrista de la época– se adivina detrás del escrutinio de los “cuerpos de libros” del manchego, por lo que la utilización del lenguaje inquisitorial por parte de quienes lo ejecutan no hace sino acentuar la vinculación entre el delirio supuestamente privado de un loco de pueblo y la necesidad de velar por el orden público evitando la propagación del contagio en el cuerpo político del reino. Es precisamente en relación con la enfermedad que el cuerpo anatómico, el textual y el nacional están más persistentemente entrelazados en la España moderna (Dopico Black, 2009).

Con respecto al peligro de contagio de los libros y la relación de estos con posibles heterodoxias, es importante notar que Cervantes utiliza explícitamente la noción de “contagio” en su entremés *El retablo de las maravillas*, y allí las

---

<sup>28</sup> Hay que tener en cuenta la hipótesis de una intervención directa de Cervantes en la redacción de esta Aprobación, según argumenta, entre otros, Francisco Rico (cfr. las notas de la edición que manejamos).

enfermedades de las que se trata son, significativamente, la disidencia religiosa y la procreación ilegítima:

CHANFALLA: Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, *que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio*; y el que fuere *contagiado destas dos tan usadas enfermedades*, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo (*Entremeses*, 2004: 220, resaltado nuestro).

Aquí se ve claramente cómo la noción de contagio se organiza en torno a un nudo conceptual donde el común denominador es la noción de “desvío” como peligro que tiende a propagarse. En efecto, la herejía no es sino una manifestación o interpretación religiosa que se desprende y desvía de un tronco común con el dogma aceptado; el “que tenga alguna raza de confeso” es aquel cuyo linaje familiar atestigua alguna rama desviada de la ortodoxia, y por ende espuria, y el que “no sea nacido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio” es el bastardo que desvía y altera la sucesión ordenada de la descendencia.

Mercedes Alcalá Galán se ha detenido especialmente en la noción de “contagio” a propósito del escrutinio de la biblioteca en el *Quijote*, puntualizando que dicho concepto será compartido por la imprenta y por otra gran protagonista del siglo XVI: la sífilis. En efecto, en contraste con las grandes epidemias de peste negra o lepra de los siglos precedentes, la sífilis es entonces la enfermedad merced a la cual la noción de castigo divino comienza a verse paulatinamente desplazada por la de contagio. Atenta a la movilidad que caracteriza al siglo XVI a partir de los viajes exploratorios y siguiendo a Marcel Sendrail en su *Historia cultural de la enfermedad*, la autora señala:

En este mundo de viajes, migraciones y dinero aparecen como epítomes de esa movilidad la imprenta con su portentosa capacidad para propagar ideas y la sífilis que se extiende con celeridad casi epidémica aunque sin dejar dudas sobre su origen en el contacto sexual, lo que ayudará a sustituir la idea del *fatum* por la del contagio en relación con la enfermedad (2009: 65).

En efecto, la noción de infección contagiosa procede de una lectura mágica del mundo, la cual se halla además en íntima relación con la creencia en el castigo divino y el demonio. En este marco, la tipología de demonio que más se asociaba con el contagio y la propagación era demonio súcubo-incubo, cuya particularidad, según la abundante literatura antisupersticiosa de la época, consistía en la capacidad de reproducirse a partir

del contacto sexual con el ser humano (García Rubio, 2012: 630).<sup>29</sup> Lo que nos interesa remarcar es que el contagio de los libros, ya sea que se haga foco en la relación con las ideas sobre el contagio de la sífilis o en la asociación con lo demoníaco bajo la particular forma de súcubos e incubos, vincula en cualquier caso cuerpos humanos y textuales a partir de la noción de *reproducción*. Esto se explica por la idea de la lectura como un “traslado”, pues un aspecto relevante de la tensión entre la materialidad y la inmaterialidad del libro es la conciencia de “la bilocación de sus contenidos en la mente del lector y en el soporte físico en que se inscribe el texto” (Alcalá Galán, 2009: 60). Desde esta perspectiva, la reproducción descontrolada de textos implica una amenaza, en tanto permite la perpetuación de algo que se siente como un peligro para la salud del cuerpo social.

A ello debe sumarse el problema de que la locura de don Quijote, enfermedad generada por sus lecturas, se reputa en sí misma “contagiosa”. En varias ocasiones se acusa a Sancho de estar no menos loco que su amo, y esto se llevará al extremo en la segunda parte, donde el propio Cide Hamete se permite insinuar que más locos son los duques por burlarse de un loco.<sup>30</sup> Muy elocuentes son al respecto las palabras que un castellano le dirige a don Quijote en Barcelona en 1615, subrayando, casi al final de su gesta y de su libro, ese rasgo particular de expansión que posee su locura:

—¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! ¿Cómo que hasta aquí has llegado sin haberte muerdo los infinitos palos que tienes a cuestras? Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero  *tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican*; si no, mírenlo por estos señores que te acompañan. Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatan el entendimiento (II, 62, 1136-37, el énfasis es nuestro).

No obstante ello, hemos señalado que el *Quijote* problematiza desde múltiples perspectivas la presunción de un efecto directo de “contagio” o reproducción de lo leído en el lector. Dado que el universo entero de personajes del texto parece haber

---

<sup>29</sup> García Rubio señala que la ambivalencia médico-religiosa del contagio de la enfermedad vista desde la mentalidad popular se percibe con claridad en el episodio del escrutinio cuando el ama conmina al cura a rociar agua bendita sobre el aposento, diciéndole: “Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de la que les queremos dar echándolos del mundo” (I, VI, 60). Por otra parte, cabe recordar que la sobrina opina que los libros de pastores son tan peligrosos como los de caballerías en cuanto a la transmisión de enfermedades: “¡Ay, señor, dijo la sobrina, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y *pegadiza* (I, VI, 66) .

<sup>30</sup> La “locura” de los duques es originada por el encuentro con el hidalgo pero también, en cierto sentido, propiciada a partir de la lectura, ya que son fervientes admiradores de la primera parte del *Quijote*.

sucumbido a las lecturas perniciosas, no sólo el extraviado don Quijote, la lógica del “dime qué lees y te diré quién eres”, que subyace a la condena de los libros de caballerías en tanto “causa” de su locura, deja ver sus fisuras.<sup>31</sup> Ante la presunción de que el acceso a ciertos libros produciría cierto tipo de sujetos (presunción que se halla en la base de las recomendaciones de los moralistas sobre las lecturas acordes para las incautas doncellas y otros grupos subalternos), como si la práctica de la lectura dependiera absolutamente del texto, el *Quijote* pondrá el acento, en todo momento, en el libre albedrío del lector.

Llegados a este punto, resulta pertinente traer a colación la pregunta que se hace Roger Chartier a propósito de los libros y libelos de consumo masivo que circularon en los años previos a la Revolución francesa: “Los libros ¿hacen revoluciones?” (1995a:81). Frente a la hipótesis de que los revolucionarios habían sido transformados, “hechos” por los libros, este autor pone el acento, en cambio, en las transformaciones que modifican decisivamente las maneras de leer (1995a:82).<sup>32</sup> Si bien su estudio no se refiere al tiempo y espacio en que se publica el *Quijote*, la novela cervantina emerge precisamente en los albores de la Edad Moderna tan bien estudiada por Chartier, momento en el que se verifica en España una acelerada expansión de la letra impresa y una importante ampliación del público lector, como ya hemos señalado.<sup>33</sup> A su vez, la España aurisecular asiste a una particular apuesta, de signo eminentemente humanístico, por la capacidad de los libros para “formar” a sus lectores, conforme atestigua la proliferación de manuales de educación aspirantes a instruir perfectas casadas, príncipes ideales o discretos cortesanos.

En este contexto, probablemente sea el *Quijote* el libro que da cuenta como ningún otro de las tensiones y cambios sociales que genera la progresiva instalación de hábitos culturales asociados a la nueva tecnología, poniendo de relieve los alcances y también las paradojas de tal proyecto “formador”. En tal sentido, la deliberada apuesta

---

<sup>31</sup> A lo largo del texto se nos muestra cómo la casi totalidad de los personajes (incluso iletrados, como el ventero) está bien familiarizada con la lógica caballeresca, aun en el caso de figuras representantes de la ortodoxia, tales como el canónigo de Toledo. Claro está que no todos ellos resultan enloquecidos al modo del protagonista.

<sup>32</sup> Chartier subraya que la circulación del impreso tendrá enorme influencia en las mutaciones de la sensibilidad por cuanto propicia la emergencia de una lectura “más libre, más atrevida”, que “despoja al libro de su estatuto de autoridad” y tiende a desarrollar en consecuencia “una actitud crítica, desprendida de las dependencias y las obediencias que fundamentaban las representaciones antiguas” (1995a:106).

<sup>33</sup> Aunque la inmensa mayoría de la población era aún analfabeta, la lectura personal coexistía con la comunitaria, que afectaba también a grupos iletrados, tal como lo atestigua, al interior de nuestro texto, la lectura de *El curioso impertinente* en la venta de Juan Palomeque.

cervantina por la libertad lectora evidencia que, en todo caso, parafraseando la formulación de Chartier, no son los libros los que hacen revoluciones, sino los lectores.

Podemos pensar esto en relación con el personaje de don Quijote, lector revolucionario si los hay, que se transforma radicalmente a sí mismo y opera una subversión de los códigos de su época en el intento de resucitar un tiempo pasado imaginado a partir de sus lecturas. Pero cabe también pensar en Cervantes como figura de lector perspicaz de los géneros y modelos de su tiempo, que se sirve de estas lecturas para generar un texto que constituirá una verdadera “revolución” en el campo literario. En ambos casos, la clave está en la libertad con que se asume una herencia, tematizada frecuentemente a partir de la idea de una filiación “desviada”. Se trata de *transformar* el legado y escribir, en consecuencia, *otra* historia.

De este modo, la renovada conciencia del poder de los libros para trastocar los límites permite entender por qué estos cumplen, en la ficción cervantina, una función primordial en tanto vehículos de una crítica a las instituciones e identidades conformadas y sostenidas por el sistema imperante. Examinado desde esta perspectiva, el episodio del escrutinio sugiere que en una España obsesionada por la genealogía y la filiación, quizá los libros sean el último bastión donde pueda esgrimirse esa distancia crítica cifrada en el rol de “padrastro”, que no vuelva ciego al autor ante los defectos de su hijo, y que deje el espacio de decisión al “libre albedrío” del “desocupado lector”. En un contexto de obsesión por la *pureza* de la descendencia, la literatura –y el arte en general– tal vez sea ese espacio de libertad donde de nada vale ser hijo legítimo, ya que allí, como entre burlas y veras reconocen los mismos censores, “no le ha de valer al hijo la bondad del padre”.

## **2.2. De la primera a la segunda parte.**

### **2.2.1. El origen perdido: ¿quién es el padre?**

Una vez atravesado el umbral del escrutinio, el texto nos adentra en una segunda salida del manchego, que quedará trunca en el pasaje de la primera a la segunda parte del libro ante el abrupto fin de la historia escrita. A punto de narrarse el enfrentamiento entre el hidalgo y el vizcaíno, el lector se topa con el siguiente párrafo, tras el cual se da fin a la “primera parte”:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (I, 8, 104).

A partir de este momento comienza pues una segunda parte y también una segunda historia, que narra los avatares de producción y circulación de la que se venía leyendo. En efecto, la mayor parte del capítulo 9 nos presenta el relato en primera persona de un narrador-lector que cuenta la pesquisa emprendida en pos de hallar rastros de la historia de don Quijote de la Mancha en el punto en que ha quedado “pendiente”. Su persistente curiosidad lectora lo lleva así a descubrir, entre las hojas de unos papeles viejos ofrecidos a la venta en un mercado toledano, el manuscrito donde se hallan las aventuras del caballero manchego. Pero para poder acceder a ellas será preciso aun recurrir a los servicios de un “morisco aljamiado” que oficie de traductor, ya que el texto recobrado se declara obra de un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli y, consecuentemente, está escrito en “caracteres arábigos”.

Como se ha indicado muchas veces, el relato del hallazgo y la traducción del códice parodia un recurso utilizado frecuentemente en los libros de caballerías, donde el texto que contiene la historia ofrecida es obra de un sabio encantador y aparece por lo general en algún sitio oculto, redactado en una lengua extranjera y exótica.<sup>34</sup> Sin embargo, el juego cervantino con respecto a las instancias transmisoras del *Quijote* va mucho más allá de la parodia caballescaca, y constituye desde múltiples perspectivas un punto central del artificio textual.<sup>35</sup>

Entre los ejes de sentido que involucra el problema de los narradores, quizá el más obvio sea el de la puesta en cuestión del estatuto de lo literario –que ya venía desplegándose desde el comienzo del libro, y aun antes, desde el prólogo– a partir del propio dispositivo de enunciación de la novela. Si el problema de los límites entre vida

---

<sup>34</sup> Sobre el tópico caballescaco del autor ficticio, puede consultarse Eisenberg (1982). Como señala Fine (2006) siguiendo a Romo Feito, Cervantes sabrá identificar, rescatar y otorgar densidad a los tópicos genéricos relativos a las voces narrativas, hasta otorgarles un registro irónico, del que generalmente carecían.

<sup>35</sup> Podemos destacar, entre la profusa bibliografía sobre las instancias narradoras del *Quijote*, los trabajos de El Saffar (1975), Fine (1999), Flores (1982), Haley (1984), Ford (1986), Fernández Mosquera (1986), Parr (1988), Paz Gago (1998), González Noriega (1996), Stoopen (2002), Maestro (2002), Martín Morán (2005), Molho (2005), Fine (2006).

y literatura, o entre historia y poesía, así como la discusión sobre las condiciones de producción y los efectos de lo literario es algo que recorre el *Quijote*, esto se profundiza a partir del relato de cómo se gesta y pone en circulación la propia historia que el lector tiene entre sus manos. El distanciamiento con respecto a la materia narrada que genera esta presentación del libro como artefacto (donde las figuras de narrador, traductor y editor conforman diversos engranajes que intervienen en el mecanismo de confección del mismo) se profundiza ante la imposibilidad de distinguir con certeza las voces que participan del proceso, así como el nivel de fiabilidad de cada una de ellas.

Los críticos han enfocado desde perspectivas disímiles el problema de las voces narrativas, y existen importantes puntos de desacuerdo, comenzando por la identificación misma de las voces que intervienen en este complejo proceso. Si bien todos coinciden en identificar al menos las de Cide Hamete, el segundo autor y el traductor, otros insisten en tener en cuenta también una cuarta voz, correspondiente al narrador de los ocho primeros capítulos. Y algunos llaman la atención sobre una voz distinta, de algún modo “superior” a todas las otras, identificable en el último párrafo de I, 8 que hemos citado antes (y que no se confundiría con el “segundo autor” porque se refiere a este en tercera persona), asignándole alternativamente el rol de editor, autor definitivo o último de la historia.<sup>36</sup>

Otro punto importante de debate se da en torno al uso de las categorías provenientes de la narratología para dar cuenta de la situación de los narradores del *Quijote*. En particular ha sido utilizada en diversos estudios la noción de *metalepsis* acuñada por Genette y definida como la transgresión de niveles diegéticos, con la consecuente suspensión de la ilusión mimética que esto conlleva.<sup>37</sup> No obstante ello, Patrick (2006) indica que se ha extendido erróneamente la categoría de *metalepsis* hacia zonas de la novela que no implican una transgresión de niveles narrativos, y más recientemente Close (2011) ha expresado la opinión de que se ha abusado de esta noción, entendiendo los juegos metaficcionales cervantinos a partir de cómo han sido interpretados y recreados por novelistas posteriores.

---

<sup>36</sup> Haley se refiere a un autor final con funciones de editor, Fernández Mosquera habla de un autor definitivo y El Saffar lo designa como “ultimate author”. Cabe indicar que no pocos investigadores han identificado al “segundo autor” con el Cervantes “real”.

<sup>37</sup> Tal como señala Patrick, la influencia es mutua en este punto: si las formulaciones de los narratólogos han informado numerosas lecturas de la novela cervantina, el *Quijote* está entre los textos más citados en los estudios teóricos sobre *metalepsis* que han visto la luz en la última década (2006: 116).

Las prevenciones de algunos críticos con respecto a cierto exceso o “deriva interpretativa” –utilizando la expresión de Eco<sup>38</sup>– suscitada a partir del análisis de la metaficcionalidad cervantina se insertan, a nuestro juicio, en un debate mayor en torno a la consideración del *Quijote* como umbral de la “novela moderna”, esencialmente realista y mimética, o bien, en el extremo opuesto, como un primer paso hacia la ficción posmoderna, autoconciente, y reflexiva.<sup>39</sup> La cuestión de cómo interpretar el juego metaficcional y el consecuente distanciamiento que genera el dispositivo de los autores ficticios termina siendo muchas veces la piedra de toque para abonar alguna de estas dos tendencias críticas antagónicas. Tal propósito está lejos de nuestros objetivos, y por ello pretendemos permanecer a prudente distancia de estas categorizaciones rígidas sobre un texto que elige, en cambio, una calculada ambigüedad respecto de los cánones estéticos al uso de su tiempo.<sup>40</sup>

En este sentido, resulta especialmente sugerente la propuesta de Fine (2006), ya que vincula el funcionamiento del dispositivo metaléptico con otros niveles constructivos de la novela, focalizando la interrelación y a la vez la función rectora que el nivel de la enunciación ejerce sobre los otros (2006: 32). Así, a partir del análisis de los autores ficticios o “substitutos auctoriales”, como los conceptualiza siguiendo a

---

<sup>38</sup> Ver *Los límites de la interpretación*, donde el autor critica el “derroche de energías hermenéuticas que el texto no convalida” y postula en cambio la necesidad de sostener la oscilación, o inestable equilibrio, entre iniciativa del intérprete y fidelidad a la obra (2000:19).

<sup>39</sup> Así, por ejemplo, el estudio de José María Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa* ([1995] 2007), uno de los primeros trabajos que enfocan el *Quijote* desde un marco semiótico, quiebra lanzas a favor de la primera de las opciones mencionadas, ya desde el primer párrafo del prefacio: “Al afirmar que el *Quijote* es la primera novela moderna, queremos decir que se trata del primer texto narrativo de ficción realista en prosa, polifónico y de una cierta extensión. Fundamentar y demostrar tal afirmación es el propósito central de este libro, para lo cual hemos recurrido al subdominio que, dentro de la Semiótica General, se ocupa del estudio del texto narrativo, la Semiótica Narrativa.” Los trabajos de J.P.Gabriele (2005, 2010) constituyen un ejemplo de la postura del todo opuesta, que lee en el *Quijote* una suerte de ficción posmoderna *avant la lettre* (y que es, por otra parte, el tipo de lectura contra la que reacciona Close en su artículo antes citado). Bajo esta idea rectora estudia la *myse-en abime*, asociándola a las estrategias literarias del siglo veinte (2005), mientras que en un trabajo más reciente parte de la consideración del *Quijote* como novela posmoderna para analizar en el texto cervantino el fenómeno de la “auto-generatividad”, uno de los objetivos determinantes de la literatura posmoderna. Consideramos que los trabajos de Gabriele dan cuenta del “exceso” contra el que parece estar reaccionando Close, ya que parten de una teoría que se busca confirmar sin más en el texto, como lo demuestran las afirmaciones generalizadoras del tipo: “Como toda obra posmoderna, la novela de Cervantes desgarrar las reglas de forma y contenido y asienta una transformación de suposiciones artísticas desde dentro de la propia novela” (2010: 76). También se observa, en algunos casos, el forzamiento directo de la lógica argumentativa: “Si el objetivo del arte posmoderno es, como dice Simon Malpas, ‘presentar el mundo como una entidad en constante estado de mutación y metamorfosis’ (2005:31), entonces el mundo que crea Cervantes en *Don Quijote* es posmoderno” (2010:77).

<sup>40</sup> Sí cabe señalar nuestro acuerdo con Ruth Fine en la consideración de que la multiplicidad o fragmentación de las voces narrativas en el *Quijote* constituye un recurso desestabilizador del verosímil realista (2006: 28). Ello no implica asignar rótulos al texto cervantino, sino, por el contrario, despegarse de ellos e intentar ahondar sin preconceptos en la significación del dispositivo de los autores ficticios.

Lucien Dällenbach, plantea la metalepsis como tropo que permite entender la dinámica de *cruce* que afecta no solo a las voces narrativas, sino también a aspectos fundamentales como el tiempo o la caracterización de los personajes. La metalepsis o dinámica de cruce termina configurándose como eje estructurante y metáfora central del *Quijote* (2006: 147), lo cual implica además interesantes proyecciones extratextuales, en las que más adelante nos detendremos.<sup>41</sup>

Por último, cabe señalar aún otro punto central en relación con la historia de la construcción del *Quijote*, que irrumpe en los capítulos 8-9: esta historia tiene importantes conexiones con la del caballero manchego, siendo quizá la más evidente de ellas la imbricación de los roles de autor y lector, y consecuentemente, de las actividades de lectura y escritura. En efecto, como hemos visto, la pasión lectora del protagonista, origen de su ingeniosa locura, genera en un primer momento la voluntad del personaje de lanzarse a la escritura, aunque finalmente decide hacer de su praxis vital una continuación de los libros de caballerías. De tal modo, además de imbricarse literatura y vida desde el comienzo del libro, se mezclan irremisiblemente los roles de lector y escritor: el modo en que el protagonista prepara su nueva vida, da nombre a su caballo, su dama y a su persona, remeda la labor de un autor al gestar una obra literaria. Pues bien, por su parte, el “segundo autor” mentado en el capítulo 8 y encargado de suturar el hueco textual se nos revela también como un lector apasionado y voraz (más adelante declara: “yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles” [I, 9, 107]) que logrará a partir de su “trabajo y diligencia” hacerse del manuscrito en el que podrá seguir leyendo, y luego transmitir, las aventuras de don Quijote.<sup>42</sup>

Leer y escribir se configuran, pues, como facetas de un mismo proceso creativo. Como señalara Gerli (1995), se trata de un mecanismo palimpséstico en el que se imbrican los procesos de lectura, escritura y *reescritura*, y a partir del cual se transforma productivamente la herencia literaria.<sup>43</sup> Por ello, el sistema de voces narradoras, así

---

<sup>41</sup> Desde otra perspectiva, las proyecciones extratextuales vinculadas a la idea de pasaje o cruce son estudiadas en el libro de Bárbara Fuchs (2003) *Passing for Spain. Cervantes and the Fictions of Identity*.

<sup>42</sup> No solo el “segundo autor”, sino también el traductor ha debido leer la obra para luego ponerla por escrito, y también el autor de los primeros capítulos afirma estar escribiendo lo que ha leído en los archivos de la Mancha (además de lo recogido en fuentes orales), del mismo modo que los epitafios finales se transcriben a partir de lo que se pudo leer en ellos. Más allá de cuántas lecturas involucre el mecanismo, es claro que hay una voluntaria construcción del *Quijote* como producto del acto de lectura.

<sup>43</sup> En su *Refiguring Authority*, Gerli resume esta idea: “Intuitively aware of the role of custom, precedent and convention in formulating literary discourse, Cervantes and his contemporaries ceaselessly imitated one another, reading and glossing one another’s works, dismembering and reconstructing them, writing both for and against one another, while often ostentatiously playing sophisticated games of literary and

como sus múltiples proyecciones en la novela, resulta central a la hora de plantear la dinámica de apropiación y distancia del *Quijote* con respecto a sus modelos textuales.

Lo decisivo para nosotros es que las instancias de “paternidad” textual que surgen aquí, individualizadas como no lo estaban los “autores” u “anales” mencionados al comienzo del libro,<sup>44</sup> remiten a la figura del autor prologal, y arrojan nueva luz sobre su imagen impotente y disminuida. Mucho se ha escrito sobre este peculiar lugar donde el corte, el desvío, y más en general la *discontinuidad*, es la marca más evidente. En el marco de nuestra investigación, importa señalar que la proliferación de autores ficticios que irrumpe en este momento delinea la generación de este ejemplar textual a partir de un origen irremisiblemente perdido. Este procedimiento se complementa con la imagen del parto contranatural que instalaba el prólogo: tanto aquella fallida instancia paterna como la dispersión de fuentes que intervienen en la narración apuntan a desvirtuar la sucesoria cadena de padres e hijos y el imperativo del “cada cosa engendra su semejante”.<sup>45</sup> ¿Semejante a quién habría de ser esta historia, en cuya factura intervienen tantos emisores que la crítica no acaba de ponerse de acuerdo siquiera sobre el número de los mismos? El quiebre de la *sucesión natural* afecta, pues, tanto a la genealogía del protagonista como a la gestación y el entramado del relato.

Con respecto a ello, cabe subrayar que no en vano el cuerpo textual muestra su fragmentación en este lugar: la división del volumen en partes, al estilo de los libros de caballerías, es utilizada justamente para exhibir la problemática filiación del *Quijote*, este hijo no legítimo del género.<sup>46</sup> De ello resulta, además, que se trata de un libro que

---

intellectual one-upmanship. The result is that literature in late Renaissance Spain is often, rather than a simple matter of source and imitation, of *Quellen und Nachahmen*, a palimpsest-like process of appropriation, inscription, erasure, and transformation that forges endless series of texts from other texts, thus linking closely the practices of reading, writing and rewriting [...] As Cervantes composes he appropriates, combines, naturalizes, and effaces other texts by rewriting them, and displacing them by his own themes, images, style, and ideology. This method of composition is neither surprising nor unique, though mastered to an astonishing degree by Cervantes. It points to an economy of mind and a habit of thought at the center of Renaissance humanism and textual culture in general...” (1995:3-4).

<sup>44</sup> “Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero, lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anaes de la Mancha...” (I, 2, 48).

<sup>45</sup> Cabe notar que la aclaración presente en el prólogo de que el autor se considera “padrastró” y no “padre” del libro puede leerse también en función de esta multiplicación de instancias de paternidad.

<sup>46</sup> Entre los estudios que enfocan el dispositivo de la enunciación en el *Quijote*, el trabajo de Jesús Duce García (2004) se detiene, si bien desde otra perspectiva, en esta coincidencia, que el crítico ve como una evidencia del *proceso* que supone la redacción del texto (donde la introducción de Sancho Panza da lugar a un nuevo esquema, al que corresponde el nuevo dispositivo autorial): “ante una nueva y más compleja historia se necesita un nuevo y más enjundioso narrador, un nuevo y mejor aparejo dramático, ataviados ambos de una ironía cada vez más ingeniosa y brillante. El segundo autor es desde esa óptica la consecuencia de la “Segunda salida” y el promotor de la “Segunda parte”, a la que debemos unir en buena

incluye su nacimiento como tal, es decir, un cuerpo que contiene su propio proceso de gestación, por lo que se configura así una figura desviada, monstruosa.

A su vez, como veremos, las marcas textuales conectan aquí nuevamente el “cuerpo de libro” –en este caso, el proceso de su constitución como tal– con la disciplina estatal, y a partir de allí, con la noción de cuerpo de la Nación. En efecto, resulta notorio el gesto cervantino de imbuir el proceso de búsqueda y recuperación de la historia en una atmósfera de heterodoxia. La intriga y el sigilo con que se llevan adelante las operaciones para obtener y luego hacer traducir el manuscrito, la mención de lenguas oficialmente prohibidas (los caracteres *arábigos*, pero también la oblicua alusión a la presencia del hebreo en los resabios de aquella Toledo multicultural), así como la sospechosa actividad de traducción atribuida a un miembro del colectivo morisco, objeto en la época de controversias que culminarán en su expulsión pocos años después, instalan la idea de que la producción cultural, como mínimo, no es una actividad inocente. Por supuesto que se trata de un juego paródico, y hay mucho de humor en lo que aquí se narra –patente por ejemplo en el irrisorio valor por el que se adquiere la historia– pero eso no anula el desconcierto del lector ante la constatación de que sobre el texto que tiene entre sus manos se ciernen múltiples sospechas.

### 2.2.2. De hojas y troncos

Conviene detenerse, pues, en el modo en que se plantea la reanudación de la historia. El comienzo del capítulo 9 nos presenta la perspectiva de un narrador en primera persona que lamenta el hecho de que don Quijote y el vizcaíno hayan quedado con las espadas en alto debido a que “en aquel punto tan dudoso paró y *quedó destroncada* tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba” (I, 9, 105, el énfasis es nuestro). El verbo “destroncar” no deja lugar a dudas de que se trata aquí de genealogías perdidas, de un linaje cortado de raíz, conforme lo atestigua la entrada de la voz “tronco” en el *Tesoro* de Covarrubias:

TRONCO. Lat. *truncus*, la parte del árbol gruesa, de la cual se derivan los ramos y particularmente es la que está inmediata a la raíz, sobre la haz de la tierra. Destroncar, derrocar por el tronco. En los árboles de genealogías, llaman tronco el fundador de la casa y del linaje y los que dél van procediendo en la primogenitura (*Tesoro*, s.v. *tronco*).

---

lógica la tercera y la cuarta, dado que los cambios en éstas últimas no afectan al esquema de inicio” (2004: 681).

Podemos establecer, pues, una relación entre este pasaje y el del escrutinio no solo por cuanto son, como hemos dicho antes, los únicos sitios donde se trata de “cuerpos de libros” en 1605, sino también porque en ambos casos se alude significativamente a cuestiones genealógicas. En el caso del “corte” entre los capítulos 8-9, veremos además cómo el *corpus* que leemos se construye como un “cuerpo híbrido”, reforzando la poética de la filiación desviada que el texto viene proponiendo.

Hay que tener presente, a propósito de la relación entre libros y árboles en torno al trazado de genealogías, la cercanía etimológica entre ambos que señala Covarrubias, la cual se sustenta a su vez en vínculos materiales:

LIBRO. Del nombre latino *liber*; vulgarmente llamamos libro cualquier volumen de hojas, o de papel o pergamino ligado en cuadernos y cubierto. Díjose libro de la palabra latina *liber*, que vale corteza de árbol, o porque los antiguos escribían en estas cortezas o porque de entre ellas y el árbol sacaban ciertas telas de que se servían para escribir, particularmente del árbol dicho papiro, cuyo nombre también nos ha quedado en el papel común. (*Tesoro*, s.v. *libro*, resaltado nuestro)

Como vemos, un elemento más se ha agregado a esta cadena significativa: las telas. Y no es casual que textos y telas, también unidos etimológicamente,<sup>47</sup> aparezcan relacionados con frecuencia a lo largo del *Quijote*. Varias veces ocurre la cercanía física entre manuscritos y tejidos (como en el caso de la valija hallada en Sierra Morena), y en no pocas ocasiones se utiliza la metáfora de la tela o tapiz para mentar una obra literaria,<sup>48</sup> o se alude a la necesidad de recuperar el “roto hilo” del relato, enfatizando la discontinuidad o sucesión dificultosa. El capítulo 9 nos presenta, entonces, la primera escena en la que esto sucede: el manuscrito con la historia del caballero manchego permitirá reanudar el relato trunco, y aparece mezclado con papeles destinados nada menos que a un sedero.

En efecto, el trauma del corte y la dispersión, que tanto afligía al segundo autor, se verá subsanado enseguida: la historia “destroncada” podrá seguir merced a las hojas de esos “papeles viejos” que un joven llevaba a vender a un comerciante de sedas, entre las que se hallará la historia de don Quijote. Así lo declara el narrador:

---

<sup>47</sup> La entrada del *Tesoro* de Covarrubias reza lo siguiente: “Testo. La letura de un autor; díjose así por ir tejido y continuado, y también a diferencia de lo que llaman glosa, que es la anotación y apuntamiento sobre el mismo texto”. Por su parte, el tomo correspondiente del *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1739, consigna la voz “textual” y también la palabra “textorio”: lo que es propio del arte de tejer.

<sup>48</sup> El caso más resonante, sobre el que más adelante volveremos, es la sentencia del canónigo de Toledo en el capítulo 47, cuando discurre sobre los modos en que, según él, se deben componer las obras literarias: “Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lienzos tejida” (I, 47, 550).

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara (I, 9, 107).

En el Alcaná de Toledo, pues, este “emporio mercantil con sabor oriental”, como lo denomina Luce López-Baralt, el joven que desea hacer dinero con esos textos escritos en caracteres arábigos se los lleva, no en vano, a un sedero. Un mercader de seda pertenecía a una industria que todavía en el siglo XVII estaba asociada con los moriscos españoles, ya que los árabes de Al-Andalus eran quienes habían introducido la seda en la Península. Puede colegirse, pues, que el muchacho llevaba los papeles a quien podía leerlos y apreciarlos (López Baralt, 2013).<sup>49</sup> Pero por supuesto que se juega también con la posibilidad de que simplemente fueran a utilizarse como envoltorio de mercancía o bien como relleno en la encuadernación de libros, algo muy usual en la época.<sup>50</sup> Así pues, en un gesto calculadamente ambiguo, no queda claro si el valor resulta de la materialidad de los papeles o de su contenido.

En cualquier caso, la isotopía que conecta texto y tejido aparece ligada, en este episodio “fundacional” del relato, a una imagen arbórea. Hemos visto ya que libros y árboles presentan, en el imaginario de la época, una vinculación de tipo material. Ahora bien, si el verbo utilizado para nombrar el “corte” de la historia remite a la imagen del árbol, símbolo por excelencia de las genealogías, ello señala también, una vez más, el contexto de obsesión por la *pureza de sangre* que evocamos a propósito del escrutinio. Y esto se pone en evidencia ante el sorprendente hallazgo de que el texto que retorna está escrito en “caracteres arábigos” por un autor moro. Dado que los moros habían sido expulsados y la lengua árabe prohibida en España mediante una pragmática real de 1566, se trata entonces, como señalaran numerosos críticos, de un texto clandestino. Vemos entonces cómo, una vez más, sobre un “cuerpo de libro” –y esta vez, nada menos que el propio *Quijote*– se emplaza la sombra amenazante de la disciplina estatal.

---

<sup>49</sup> Mercedes Alcalá supone que podría pretender venderlos como materia prima para las telas del mercader: los papeles servirían de alimento para los gusanos de seda, con lo cual compartirían el destino de descomposición de los cuerpos humanos tras su muerte (2009:133).

<sup>50</sup> Señala López Baralt que incluso podría darse el caso de que se adquirieran para calentarse en las noches de invierno, como efectivamente sucedió con ciertos manuscritos aljamiados en Zaragoza.

Cabe pensar a propósito de ello en la cercana etimología entre *estirpe* y *estirpar*,<sup>51</sup> verbo este último que alude a la acción de quitar malas hierbas, pero cuyo uso frecuente en la época con el sentido de “extirpar las herejías” se vincula también a la idea de “extirpar” los malos libros, que “siembran” ideas perniciosas:

ESTIRPAR. Arrancar de raíz y de cuajo las malas plantas y hierbas; del nombre *stirps, masculini generis, significat imam arboris partem, quam et truncum appellamus*. Estirpe, comúnmente llamamos la decendencia de cada uno y su origen discurriendo hasta el tronco y raíces del linaje; aludiendo al tronco del árbol. En esta sinificación es el nombre *stirps*, del género femenino, vale *originem, progeniem, sobolem*. Extirpar herejías, es arrancar de raíz todo lo que las puede causar o fomentar, castigando los herejes, vedando los libros sospechosos, etc., como lo hacen los ministros de la Santa Inquisición, especialmente los señores y padres que asisten en las inquisiciones y en el de su Consejo (*Tesoro*, s.v. *estirpar*).

La metáfora genealógica permite así conectar cuerpos humanos y cuerpos de libros y vincular a partir de ello el texto con su extratexto, siguiendo un eje que comienza en el prólogo y atraviesa significativamente dos lugares estratégicos del cuerpo textual de 1605: el episodio del escrutinio, umbral entre una y otra salida del protagonista, y el “corte” entre la primera y la segunda parte del libro, que da cuenta de la gestación del volumen que contiene su historia. Si el autor prologal se presentaba como carente, impotente, marginal y estéril, en los capítulos 8-9 todo ello vuelve en clave política, ya que la figura oximorónica de Cide Hamete Benengeli, ese imposible histórico que propone un “historiador árabe y manchego”, señala hacia los marginados del sistema, *impotentes* por prohibiciones reales, *carentes* por despojo, *estériles* porque se pretende borrar su progenie, literalmente hacerlos desaparecer del territorio nacional y, aun más, desterrar su memoria.

Con respecto a esto último, es muy elocuente el testimonio que trae a colación Alcalá Galán, extraído del *Tratado acerca de los moriscos de España* de Pedro de Valencia, escrito poco antes de la expulsión de estos últimos. El humanista se muestra aquí a favor de una solución alternativa: la asimilación o “permixción”, como la llama. Ahora bien, queda claro aquí que la asimilación que se espera del colectivo morisco

---

<sup>51</sup> Esta cercanía etimológica es señalada por Georgina Dopico Black (2005) a propósito de la frase que aparece al comienzo del capítulo 50 de 1615: “le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele” (II, 50, 1116). La autora señala, en la estela borgeana, que no son camellos lo que reprime el narrador (mostrando en ello su “color local”), sino árboles, que son el signo por excelencia de la genealogía. Puntualiza entonces que no parece casual que en un momento en que los árboles –sus raíces, sus troncos, pero sobre todo sus nombres– son de importancia central, Cide Hamete “no guarde la puntualidad que suele” precisamente confundiendo encinas con alcornoques.

equivale a eliminar por completo sus rasgos identitarios diluyéndolos en los de la cultura dominante, y borrando también la memoria de su linaje:

Conviene, pues, no que los Moriscos sean iguales en los oficios y honras del Reyno con los Cristianos Viejos, sino que los Moriscos se acaben, y que solamente queden y haya en el Reyno Cristianos Viejos. Que sea toda la república de un nombre en su gente, y de un ánimo sin división, para que no haya disención. El acabar los moriscos con muerte o con expulsión, ya mostré que ni es justo, ni hacedero, ni en manera alguna conveniente. Hay otro modo de acabarse una nación como lo dice Straban, no que se acabe materialmente, sino quedando los hombres, y el linage de ella se pierda el nombre, y no haya ninguno conocido, y mezclado con otras, y pasar con el nombre de ellas. Este modo de acabar a los enemigos es justísimo, meritorio y conveniente. [...] *Verdaderamente aquesta es grande venganza que se hace de sus padres ynfielos borrando su nombre de sobre la tierra y encubriéndolo con olvido, y que no se halle ni solo un hombre conocido por descendiente de ellos, ni que se desprecie de serlo, ante lo huía y abomine como torpísima infamia, y quiera matar a quien se lo dixere*” (apud. Alcalá Galán, 2009:118, el destacado es de la autora).

En este contexto, la recuperación del manuscrito arábigo resulta a las claras una tarea riesgosa. Más aún si advertimos que en ningún momento del proceso se mencionan los organismos de control que tenían a su cargo supervisar y autorizar la publicación de textos en la época y, muy especialmente, decidir sobre cuáles podían ser traducidos. Tal como lo señala Fine, el hecho de que el traductor sea conducido a sitios ocultos para realizar su tarea (el claustro de una iglesia y la propia casa del segundo autor), evidencia la heterodoxia que implica la traducción al romance de un texto prohibido, clandestino, que no ha pasado por ninguna aprobación ni censura (2011: 66).

En cuanto a la misteriosa figura de Cide Hamete Benengeli, sobre la que tanto se ha conjeturado, López Baralt pone de relieve cómo, de cualquier modo que se lo considere –ya sea como un musulmán de Al- Andalus (donde los “papeles viejos” que encontró el segundo autor serían manuscritos antiguos), un mago criptomusulmán del siglo XVII o incluso un falsificador morisco, autor de una contrafactura al estilo de otras contemporáneas– se trata siempre de una figura inasible, que en todo caso permite considerar, “baciyélmicamente”, todas estas posibilidades a la vez. El manuscrito de Cide, este “aleph mágico”, como lo denomina la autora, resulta también una creación paradójica:

un códice arábigo pero ilustrado a la cristiana: un oxímoron imposible que intenta fundir el espacio cultural cristiano con el musulmán [...] Los folios ilustrados de Toledo, de cualquier manera que los leamos, siempre apuestan gozosos a la simultaneidad de los contrarios; hacen confluír espacios culturales distintos; aceleran y desaceleran el tiempo y terminan por congelarlo, como las espadas que dejaron en alto don Quijote y el vizcaíno cuando se perdió la historia que los contenía (López-Baralt, 2013: 75).

Por último, cabe relacionar las fuentes fragmentarias que intervienen en el relato del nacimiento del *Quijote* con el carácter eminentemente fragmentario de la producción cultural de los conversos. Si el *Quijote* es una traducción, y por ende puede considerarse un texto “converso” (Fine, 2011), el carácter fragmentario de la reconstrucción del libro, e incluso del propio libro como tal (con ese corte abrupto o esos epitafios de los que solo se lee una parte colocados al final), no debe extrañarnos. Es la marca de una imposible continuidad, de un tejido textual que se desvía, multiplica, y por ende, se fragmenta. Como el mismo cuerpo de la Nación, fragmentado por conflictos que se resolverán finalmente en la opción por una uniformidad expulsora de las diferencias.

Desde nuestra perspectiva, el *Quijote* es un texto que, lejos de configurar uniformidad alguna, pone en primer plano la idea de *cruce*, empleando el concepto utilizado por Fine. Si podemos acordar con un reciente trabajo de Wolfgang Matzat en la idea de que se trata de un texto que lleva a “imaginar España” (a partir de la noción de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson), no creemos que esto se lleve a cabo en términos de armonía, como parece sugerir el autor.<sup>52</sup> Y uno de los lugares más conflictivos resulta, precisamente, la herida abierta en el texto en el “corte” de los capítulos 8-9, donde surgen las voces de los eslabones perdidos de la cadena autorial.

Matzat sostiene que “el juego metaficcional vinculado al historiador arábigo no cambia del todo la perspectiva española que rige el texto” y lo justifica afirmando que el segundo autor sigue siendo la autoridad decisiva y que la introducción de Cide Hamete no afecta de hecho a la perspectiva narrativa: “Es una ironía que presupone la conciencia nacional descrita; no la contradice, pero sí la tematiza de una manera lúdica” (2011: 115).<sup>53</sup> Con respecto a ello, creemos, por un parte, que resulta imposible

---

<sup>52</sup> Señala Matzat que la solución de los problemas de los personajes de la venta manifiesta “una característica fundamental de las relaciones sociales en el *Quijote*, la capacidad de los personajes de llegar a una solución armónica mediante la negociación verbal” (2011:113). Si bien estamos de acuerdo en que las historias de Sierra Morena y su prolongación en la venta escenifican la idea de *solución*, creemos que lejos de aludir simplemente a las “relaciones sociales”, se tematiza aquí, precisamente, la configuración narrativa de la vida comunitaria, donde la búsqueda de una *solución* alude también a la idea de solución de la trama, o bien al “final feliz” de la Comedia, con la que numerosos críticos han vinculado los sucesos de la sierra. El autor agrega luego que esta noción de armonía se ve apuntalada por el progresivo carácter conciliador de don Quijote en el pasaje de 1605 a 1615 y sostiene entonces: “De esta manera se evoca una España contemporánea que se distingue claramente del sangriento mundo de los libros de caballerías y se afirman los valores de una sociedad civil en la que los ciudadanos han concedido el monopolio del poder al estado” (2011:113). Sin embargo, el poder del Estado no se figura de manera menos violenta, como atestiguan las escenas del *Quijote* en las que se alude a las problemáticas fronteras del imperio español (basta pensar en la patética y dolorosa escena de la huida de Zoraida y el desgarrador llanto de su padre, o bien en el episodio de Ricote y el diálogo fraternal de Sancho con su vecino desterrado, en 1615).

<sup>53</sup> Asimismo, al referirse a la mención de don Quijote por el narrador en términos de “nuestro famoso español don Quijote de la Mancha”, opina que se estaría indicando “una comunidad imaginada de

determinar cuál es la “autoridad decisiva” en esta cadena, precisamente porque el juego consiste en difuminar la paternidad, y con ello la autoría y la autoridad sobre el texto. Por otro lado, consideramos que Cide Hamete cumple un rol de suma importancia, y su presencia contribuye fuertemente a cimentar las dificultades en torno al pronombre “nuestro” y sobre todo, en torno al adjetivo “español” en el *Quijote*.

Cabe sostener incluso que el propio juego con los narradores vuelve inasible el pronombre “nuestro” y la perspectiva nacional. Como sugiere Fine, “la masiva utilización del procedimiento pseudodiegético parece indicarnos, desde la intencionalidad textual, que las palabras no son nunca nuestras sino siempre están habitadas por las voces de los otros” (1999: 589). Y no casualmente se eligen las letras árabes, es un gesto que va más allá del indudable gesto de parodia de los autores ficticios de los libros de caballerías.

Resuena aquí, finalmente, la lógica del escrutinio de la biblioteca. No en vano el relato de cómo se construye la historia que leemos está ubicado *después* del alegato estético a favor de la originalidad que verificábamos allí. Ahora lo “único en su género” se revela armado con el amargo cariz de quizá lo *último* en su género, lo que quedó de una cultura arrasada, cuya cicatriz visible son las “letras arábicas” que ha de traducir el morisco aljamiado. Este “oxímoron imposible” que es el manuscrito de Cide, y que constituye una parte fundamental en la composición del “cuerpo de libro” que será el *Quijote*, es un cuerpo que no pertenece por entero a una ni a otra de las culturas enfrentadas, y conforma, más bien, un híbrido. La noción de “cuerpo híbrido” completa así la lógica genealógica propuesta desde el prólogo: todo ejemplar original es en cierto modo un “híbrido”, hijo de un “padrastró”.

### **2.3. De la segunda a la tercera parte**

El tránsito de la segunda a la tercera parte del libro está marcado por el fin de la primera de las “historias intercaladas”, es decir, uno de los “tantos miembros” –según acusa el canónigo en su diatriba contra la forma monstruosa de los libros de caballerías– que componen este cuerpo híbrido que es el *Quijote*. El hecho es que, según venimos viendo, la monstruosidad o falta de proporción del texto está ligada a las circunstancias

---

españoles que se opone por ejemplo a la nación árabe a la que el narrador se refiere poco después hablando de ‘nuestros enemigos’ [I, 9, 110] al introducir a Cide Hamete Benengeli como fuente de la continuación del texto” (2011:115).

de su gestación, cuya característica fundamental, según se advierte desde el prólogo, es la radical originalidad que comporta. Así pues, su signo se torna por lo menos ambiguo.

Más allá de las puntualizaciones que han hecho los críticos sobre el traslado por parte de Cervantes de la materia de los capítulos 11-14, que en un plan primitivo habrían estado ligados a la secuencia de Sierra Morena, lo cierto es que en su disposición final esta historia comienza y termina dentro de unos límites bien definidos, a diferencia de lo que ocurrirá con todas las otras que se cruzan en el recorrido de los protagonistas. La topografía escarpada en la que se desarrolla, al igual que sus motivos y las conexiones con la historia de base del don Quijote, acercan ciertamente este suceso a los acontecidos en la Sierra, del mismo modo que el eje que puede trazarse entre los tres poetas-amantes sufrientes que dejan testimonio escrito de sus desdenes: Grisóstomo, Cardenio, don Quijote. No obstante ello, el diseño cerrado de esta secuencia marca importantes diferencias con las otras historias y deja ver, en nuestra lectura, el armado de un “cuerpo textual” en el que adquiere sentido la disposición de sus “miembros”.

En principio, hay que decir que la historia de estos amores desgraciados se inserta dentro de lo que será el primer interludio pastoril del *Quijote*, marcado por la estancia de los protagonistas con unos cabreros. Esto ocurre la misma noche que sigue a la pelea con el vizcaíno y luego de un diálogo que ocupa la totalidad del capítulo 10, en el que amo y escudero evalúan lo sucedido y analizan a partir de ello algunos aspectos de la vida del caballero andante. Allí, Sancho interpreta en un primer momento que tras la victoria ha de recibir inmediatamente la prometida ínsula, por lo que su amo se ve obligado a instruirlo, diciéndole “que esta aventura y las a esta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos” (I, 10, 112). Interesa la mención de la “encrucijada”, ya que, como hemos visto, el episodio del vizcaíno involucra una encrucijada en el propio armado del relato (donde se cruzan la historia de don Quijote y la del libro *Quijote*) y un “corte” textual<sup>54</sup> que se liga con los cortes de miembros mencionados en la explicación del hidalgo. Es precisamente tras esta “encrucijada textual” cuando se da la hibridación con la pastoril y se incorpora la primera historia intercalada, la cual se cierra, significativamente, al mismo tiempo que se clausura una nueva parte del libro.

---

<sup>54</sup> Nos referimos tanto al corte en el cuerpo del libro, que separa la primera y la segunda parte, como al hecho de que el episodio del vizcaíno resulta literalmente partido en dos por el relato de la pérdida y recuperación del manuscrito.

En este cierre, la coordinada mortuoria irrumpe con fuerza en el texto a partir del encuentro de los protagonistas con el cuerpo muerto y los vestigios textuales del poeta Grisóstomo. Cabe notar que este primer episodio donde don Quijote y Sancho se topan con la muerte es también la primera ocasión en la que se hace presente una figura de *autor*. De hecho, la escena exhibe con suma elocuencia el contrapunto entre la acción de enterrar un cuerpo y la de dar vida a un *corpus* textual, dando cuenta de lo que hemos adelantado ya como una imbricación constante entre muerte física y gestación discursiva. Esto sucede gracias a la intervención del caballero Vivaldo, quien permite que se desobedezca el mandato del difunto poeta y se dé a conocer uno de los textos que aquel había mandado quemar, con el argumento de que ello redundará en mayor provecho para los propósitos que Grisóstomo perseguía:

ya que *deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra*, no queráis dar sus escritos al olvido [...] antes haced, *dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela*, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir, *a los vivientes*, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos...” (I, 13, 145, destacado nuestro).

Notamos en las palabras del caballero la insistencia en evocar la vida y la muerte de cuerpos y textos, en un cruce al que se aludirá también en la *Canción desesperada* de Grisóstomo, leída durante el entierro. En efecto, llena de presencias infernales, la canción manifiesta la voluntad del poeta de esparcir sus penas “con muerta lengua y con palabras vivas” (I, 14, 148), en un verso que recuerda la *Égloga III* de Garcilaso y, por su intermedio, la figura de Orfeo y su canto inmortal.<sup>55</sup> Así, la capacidad de la poesía para atravesar la frontera última entre la vida y la muerte y la posibilidad de trascendencia que brinda el arte son el eje de toda la composición, lo que otorga una dimensión metapoética a los versos del difunto personaje. Esto se resuelve en la escena que analizamos en un contrapunto explícito, casi una continuidad, entre el entierro del cuerpo y el rescate del *corpus* que le permitirá seguir presente en el mundo de los vivos. Tal como lo expresa elocuentemente Ximena González:

Los papeles del estudiante son leídos al tiempo que la tierra se rasga para darle sepultura y, como una aterradora continuidad, sus estremecidas palabras insisten una y otra vez en invocar hacia el mundo de los vivos las presencias que lo esperan tras la desconocida frontera (2006: 411).

---

<sup>55</sup> Nos referimos a los versos de la *Égloga III* en los que se evoca la cabeza de Orfeo, que siguió esparciendo sus versos tras la muerte del poeta: “mas con la lengua muerta y fría en la boca/ pienso mover la voz a ti debida”. En el capítulo V volveremos sobre la recuperación cervantina, vía Garcilaso, de los poderes órficos de la poesía, ya que en 1615 encontramos nuevamente este motivo.

En efecto, el encuentro con el cuerpo muerto de Grisóstomo implica en sí mismo, para los protagonistas, el confronte con un límite, puesto que el cadáver constituye en principio un recuerdo de la finitud humana. A su vez, si nos ubicamos en la coordenada carnavalesca y festiva que anima el texto cervantino, cabe recordar que los cadáveres, como los excrementos, fecundan la tierra, por lo que participan de la dinámica de la sucesión y la renovación propia de la cultura popular, donde impera el simbolismo de muerte y resurrección (Bajtín, 2003:135).<sup>56</sup> En este sentido, nos parece importante remarcar que el entierro del pastor ocurre luego de que don Quijote “inaugure” esta secuencia pastoril con su famoso discurso sobre la Edad de Oro, cuyo núcleo central es ciertamente el concepto de *resurrección*.

En efecto, cabe leer en el elaborado discurso del protagonista no solo un lamento por la armonía perdida de la edad dorada, sino también una voluntad de emulación a partir de la cual se busca la renovación de los hombres en “estos nuestros detestables siglos”. Así, en el capítulo 20, el protagonista le dirá a su escudero: “has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para *resucitar* en ella la de oro” (I, 20, 208, destacado nuestro). Es interesante reparar en que su utopía restaurativa implica de tal modo una doble vuelta al pasado: restaurar la institución de la caballería andante (pasado feudal) que a la vez se habría creado para restaurar la perdida Edad de Oro (pasado mítico).<sup>57</sup> La idea de resurrección que informa el discurso del manchego marca, de este modo, el inicio de toda la secuencia pastoril.

Como hemos sugerido, la resurrección resulta clave al final de la “segunda parte” de 1605, pues la lectura de la *Canción desesperada* durante el entierro de Grisóstomo apunta precisamente a *resucitar* la voz del muerto, algo que se enfatiza particularmente mediante la recuperación del mito de Orfeo. De este modo, el concepto de resurrección se vuelve central en la estructuración de toda la segunda parte: esta se abre, en el capítulo 9, con la “resurrección” del texto que leemos merced a la búsqueda

---

<sup>56</sup> Dice Bajtín: “En el realismo grotesco y folklórico de calidad, como en los organismos unicelulares, no existe el cadáver (la muerte del organismo unicelular coincide con el proceso de multiplicación, es la división en dos células, dos organismos, sin ‘desechos’), la vejez está encinta, la muerte está embarazada, todo lo limitado, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo ‘inferior’ corporal donde es refundido para nacer de nuevo” (2003:44).

<sup>57</sup> El hidalgo explica que en la perdida edad dorada, “las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad”, y a continuación afirma que “ahora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta [...] para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender a las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo...” (I, 11, 123).

y los buenos oficios del “segundo autor”, mientras que, sobre el final de la misma, la idea de resurrección se vinculará con la búsqueda de trascendencia por medio del arte, en un claro guiño hacia el proyecto quijotesco.

Así pues, no parece casual que el final de esta historia, con su carga de reflexión metapoética en torno a la muerte física y la resurrección discursiva, coincida con un nuevo “corte” en el cuerpo del libro. Cabe notar, en este sentido, que esta zona de pasaje entre miembros del cuerpo textual se vincula con las otras analizadas: por un lado, la hoguera con los textos del estudiante (de la cual sólo se salva la *Canción desesperada*) remite a la quema de libros que marcaba el umbral entre la primera y la segunda salida; por otro, la figura de autor que conforma el poeta Grisóstomo presenta notables vínculos con la del protagonista y también con el modo en que se presenta la “paternidad” del *Quijote* en el prólogo y en los capítulos 8-9.

En principio, un eje importante a destacar en lo que hace a la construcción como autor del personaje de Grisóstomo es el de la originalidad, el cual se hace patente en la innovación y experimentación poética que tematiza la *Canción desesperada*. Cabe notar que en las primeras estrofas de la misma, el poeta invoca a las fuerzas infernales para que lo asistan en la tarea de decir su dolor, no con un “concertado son”, sino con “ruido” y torciendo el uso común de su voz, “pues la pena cruel que en mí se halla/para cantalla pide *nuevos modos*” (I, 14, 147, destacado nuestro). Es decir, se vuelve a reforzar la noción de *originalidad* en otro personaje que, como el autor del prólogo y el propio don Quijote, aparece signado por la mudanza, la locura y la escritura. Con respecto a ello, conviene tener presente el análisis de Gaylord sobre la trayectoria poética de Grisóstomo en el marco de la estética barroca, donde expresa lo siguiente:

Cervantes no hace del pretendiente de Marcela únicamente un ejemplo de error sentimental que se debe evitar: hace de Grisóstomo la personificación de un nuevo proyecto poético, relacionado en algún aspecto con el proyecto literario-vital de don Quijote, pero también vinculado con la evolución del lenguaje poético de la época del autor. Para un lector culto de 1605 los “nuevos modos” de la *Canción* no pueden dejar de evocar los “modos nuevos i llenos de hermosura” que Herrera incita a su poeta ideal a explotar (2001: 292).

Desde esta perspectiva, Gaylord considera al personaje cervantino como “un hito significativo en el camino que lleva a la nueva poética de Góngora” (2001: 294). En este sentido, es interesante notar el contraste entre los “nuevos modos” que propone la *Canción desesperada* del pastor-poeta y la protesta de Sancho ante la intervención de don Quijote sobre el cuento de la pastora Torralba, relatado por el escudero en el

capítulo 20: “De la misma manera que yo lo cuento –respondió Sancho– se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga *usos nuevos*” (I, 20, 213, destacado nuestro). Frente al relato oral de Sancho y su defensa del modo tradicional de contarlo, la búsqueda de originalidad que testimonia la *Canción* de Grisóstomo aparece ligada a las inéditas posibilidades que brinda la escritura.

Asimismo, la *Canción* expresará más adelante “que allí se esparcirán mis duras penas/en altos riscos y en profundos huecos/con muerta lengua y con palabras vivas” (I, 14, 148), configurando así el “lugar áspero” –marcado por los huecos, peñas y quiebres del paisaje– como *locus* de la escritura.<sup>58</sup> Esto se vinculará, por supuesto, con los escritos de Cardenio y del propio don Quijote en Sierra Morena, sitio áspero también, donde ambos enmarcan su producción poética. Pero se puede relacionar asimismo con la “cárcel” en la que fue concebida la historia del *Quijote* según el prólogo, que se contraponía explícitamente al *locus amoenus* donde las musas podrían mostrarse fecundas. De este modo, Grisóstomo, en tanto primera figura de autor que aparece en el texto, contribuye decisivamente a cimentar la poética prologal, que se planteaba a partir de la dinámica de esterilidad/engendramiento: el autor, don Quijote y Grisóstomo se presentan como “estériles” (el autor se refiere a su “estéril ingenio”, don Quijote es un viejo seco y sin hijos, y Grisóstomo se ha quitado la vida sin dejar descendencia), pero engendran, sin embargo, textos. En oposición al lugar apacible y la fecundidad, se trata de una poética del lugar áspero y el prodigio del estéril fruto.

Si “cada cosa engendra su semejante”, el texto parece reforzar mediante el personaje del malogrado poeta la idea de que quizá la única originalidad posible es la que surge de lo “estéril”, entendido precisamente como lo que está imposibilitado para engendrar su igual. Así don Quijote, un viejo sin hijos, engendra su nueva identidad y, a lo largo del texto, una familia “paralela” con Sancho. Y del mismo modo, el autor del prólogo, quizá por no tener quién escriba sonetos laudatorios a su obra, engendra algo totalmente nuevo como dispositivo introductor a lo que será calificado después como primera novela moderna.

---

<sup>58</sup> Parafraseo el título de un trabajo de Julia D’Onofrio: “En altos riscos y profundos huecos. La escritura en lugares áspers: Grisóstomo, Cardenio y don Quijote” (D’Onofrio 1997). Véase también el estudio de Mary Gaylord sobre los espacios de la poética cervantina (Gaylord 1990).

Así pues, lo estéril contribuye en el texto a la configuración de ese lugar áspero o marginal desde donde pueden efectuarse las transformaciones que generen lo verdaderamente “original”. Y en esta operación, orden físico y orden simbólico aparecen constantemente imbricados, tal como lo atestigua inmejorablemente la muerte y resurrección discursiva de Grisóstomo. A modo de ejemplo de ello puede pensarse también en la coordinada temática de la voz tal como aparece invocada en la propia composición del estudiante. En efecto, la originalidad de la *Canción desesperada* aparece vinculada al uso de la voz distorsionada, que a su vez es el primer elemento a través del cual cierta isotopía infernal toma forma en dicho texto (González, 2006). La natural voz humana no podría llevar a cabo la tarea de materializar las quejas del pastor, por lo que ésta muda su signo de “común” a “espantable”, subrayando su constitución como artificio. Importa destacar, en lo que hace a nuestro propósito, que el vocablo “voz” aunaba en la época la doble significación de “sonido” y “palabra” (Gaylord, 2001), por lo que estaría a caballo entre la corporeidad física y el registro simbólico, funcionando como una suerte de “articulador” de ambos. De tal modo, la propia canción tematiza la imbricación entre ambos órdenes que permea toda la secuencia.

Queda en evidencia que Grisóstomo ha llevado al extremo la poética de la carencia esgrimida en el prólogo: mientras que allí se sugería cómo a partir de una mengua o pérdida vital –identificada con la locura– se hacía posible el acceso a la escritura, este estudiante que se ha hecho pastor a imitación de la coordinada idealizante de los libros llegará al punto de perder la vida, y ello en íntima conexión con su labor poética (de hecho, es la escritura la que atestigua su voluntad de “desesperarse”). A su vez, este abrupto pasaje de la vida a la literatura, cuyo corolario es la muerte, opera de primer espejo al protagonista, cuya progresiva merma física –no en vano se lo apodará “el de la triste figura”– acompaña su devenir escritura. De tal modo, el pasaje de la segunda a la tercera parte del *Quijote* se articula, a su vez, con un pasaje extremo del cuerpo al *corpus*, a partir de la muerte física de Grisóstomo y la posibilidad de *resurrección* por la escritura.

#### **2.4. De la tercera a la cuarta parte**

El tránsito de la tercera a la cuarta parte del libro –marcado por la aparición de un nuevo personaje caracterizado por el estropicio corporal y la producción poética, el roto Cardenio– nos brinda una reflexión en la cual se tematiza expresamente la relación

entre la gesta del protagonista y la materialidad del libro, y esta se halla cifrada sugestivamente en la imagen de la *resurrección* en tanto parto imposible. He aquí el comienzo del capítulo 28, con el que se inaugura la cuarta y última parte:

Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde *se echó al mundo* el *audacísimo* caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer *resucitar y volver al mundo* la ya perdida y casi muerta orden de caballería, gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia sino de los *cuentos y episodios* della que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia. (I, 28, 317, destacado nuestro).

Puede verse aquí de modo muy claro cómo la resurrección o parto contranatural que emprende el personaje aparece íntimamente ligada al texto multiforme gestado por el autor: una historia que se ramifica en diversos “cuentos y episodios”, o bien “miembros”, como dirá en otro lugar el canónigo. Y lo llamativo es que el adjetivo utilizado para calificar el gesto –del protagonista, pero que cabe extender, según esta lectura, al autor– es “audacísimo”, con lo cual se está elogiando el atrevimiento que supone un parto tan original.

Este pasaje se vuelve central en nuestra propuesta de lectura, pues conjuga en apretada síntesis muchas de las ideas que se han ido desplegando a lo largo del texto en torno a la gestación *desviada* y la propuesta estética que ella conlleva. Vemos aquí, en primer lugar, la alusión al personaje de don Quijote destacando que “se echó al mundo”, lo cual refiere a su voluntad de salir a recorrer los caminos, pero a la vez comporta la idea de nacimiento, al conjugarse con la determinación de “volver al mundo” la caballería, mencionada casi enseguida. En efecto, a partir de la gestación de su nueva identidad, el protagonista lleva adelante la audacia de pretender dar nueva vida a la orden caballeresca, mencionada aquí, a diferencia de otras veces, como “*casi muerta*”, en lo que podría interpretarse como una concesión al proyecto quijotesco: si se halla “casi” muerta es porque algo de eso ya perdido remanece sin embargo en las problemáticas “aventuras” del hidalgo manchego.

Asimismo, se alude aquí a “esta nuestra edad”, en una contraposición implícita con la Edad de Oro. Por una parte, ello sirve para conectar esta transición entre la tercera y la cuarta parte del libro con la que se daba entre la segunda y la tercera, al concluir el episodio de Grisóstomo tras el discurso de la Edad de oro. Por otro lado, el fragmento citado deja claro, como nunca antes, de qué modo puede existir aún *algo* de aquellos “dichosos siglos”: bajo la forma de *alegres entretenimientos*. Así, se desplaza

claramente la cuestión hacia el ámbito del arte, y en este marco se alaba la peculiar hechura del relato por incluir cuentos y episodios no menos “agradables y artificiosos y verdaderos” que la historia del manchego.<sup>59</sup>

Por último, es fundamental subrayar el tópico de la audacia o atrevimiento que se despliega en el fragmento citado, y que remite una vez más a la coordenada de la originalidad estética planteada en términos de una gestación fuera del orden de naturaleza, en línea con lo expresado en el prólogo. El calificativo de *audaz* atribuido al protagonista en grado superlativo (“el audacísimo caballero...”) resulta de por sí destacable por ser la única vez que se utiliza este vocablo en todo el *Quijote*. Podemos no obstante vincularlo con la expresión que hallamos en las décimas de Urganda en los versos prologales: “llega a su sombra, que a osa- /favorece la fortu-”, la cual aludía a la sentencia de la *Eneida*, “*Audentes fortuna iuvat*”, donde *audentes* puede traducirse como el adjetivo correspondiente a “osadía” –como aparece en los versos de la maga– o bien a “atrevimiento” o “audacia”. Como hemos visto, el tópico de la osadía permeaba tanto el prólogo en prosa como los poemas laudatorios, vinculado a las ideas de originalidad y locura (cfr. capítulo II).

La idea de “atrevimiento” resulta central a la hora de calibrar la locura de don Quijote, y esto aparece en el texto de modo explícito. Desde los comienzos de su primera salida juntos, Sancho, quien no comparte el amor por el código caballeresco que ha enloquecido al viejo hidalgo, sitúa en la idea de atrevimiento el poder de seducción que sobre él ejercen no los libros –ya que es analfabeto– sino la persona de su amo.<sup>60</sup> Así, cuando don Quijote le pregunta enfáticamente, en el capítulo 10: “¿has visto más valeroso caballero que yo en todo lo descubierto de la tierra? ¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer, más aliento en el perseverar, más destreza en el herir, ni más maña en el derribar?”, el escudero responde:

yo no he leído ninguna historia jamás, porque ni sé leer ni escribir; más lo que osaré apostar es que *más atrevido amo que vuestra merced yo no le he servido en todos los días de mi vida* (I, 10, 14, destacado nuestro).

---

<sup>59</sup> Tengamos presente que esta característica peculiar (el hecho de ramificarse en otras historias) constituirá una de las principales críticas que se ponen en escena en 1615 en la discusión con Sansón Carrasco, por lo que la conciencia del estatuto problemático de este rasgo del texto, que contribuye a la indefinición genérica de este cuerpo híbrido que es el *Quijote*, se mantiene a lo largo de sus dos partes.

<sup>60</sup> Cabe aclarar que en la obra cervantina muchas veces el concepto de “atrevido” tiene una connotación de seducción sexual y hasta negativa (así aparece por ejemplo en *La ilustre fregona* y en *La fuerza de la sangre*, para referirse a los violadores).

Esto se reitera más marcadamente en la segunda parte de 1615, y aquí lo sorprendente es que esta admiración del escudero ante la osadía de su señor persiste incluso después de haber comprobado que es capaz de embaucarlo, haciéndole creer que su Dulcinea se ha transformado en fea labradora por obra de un encantador maligno (II, 10). En efecto, en el capítulo 17 de 1615, el manchego se halla a punto de enfrentar leones ante la atónita mirada del caballero del Verde Gabán –sosegado hidalgo que representa, llevada al extremo, la *aurea mediocritas* tan contraria a los ideales de don Quijote– quien entonces mantiene con Sancho el siguiente diálogo:

–Pues ¿tan loco es vuestro amo –respondió el hidalgo–, que teméis y creéis que se ha de tomar con tan fieros animales?

–No es loco –respondió Sancho– sino atrevido (II, 17, 763).

El “atrevimiento” es a su vez la clave de un pasaje central en lo que hace a la metaficción desplegada en el *Quijote* de 1605: aquel del capítulo 50, en el que el protagonista responde a la diatriba del canónigo de Toledo contra los libros de caballerías recreando la aventura del Lago hirviente, y compone una pieza de ficción que apunta a mostrar el “gusto y maravilla” que causan aquellos libros. Don Quijote inventa aquí una aventura caballeresca prototípica, en la que un caballero es conminado por una bella dama a arrojarle a un bullente lago y en su fondo encuentra una tierra maravillosa, donde es acogido por doncellas que lo llevan a un castillo, en el que la más bellas de todas procede a desnudarlo y bañarlo.

*Este* parlamento, que transmite vívidamente –tanto a su público intratextual como a los lectores– el transporte imaginativo que genera la lectura de ficción, se basa en la recreación de un tópico presente en la literatura caballeresca, y la crítica ha señalado como una fuente cercana del mismo el episodio del “caballero atrevido” en el *Libro del caballero Zifar* (Alcalá Galán, 2009). Lo interesante es que las implicancias del “atrevimiento” son sustancialmente distintas en uno y otro caso, y entre ambos media, amén de la distinta ponderación de esta cualidad por tratarse de diversos contextos ideológicos, un nuevo modo de entender la imaginación ficcional.

En efecto, al insertarse el *Libro del Caballero Zifar* en la tradición didáctico-moralizante propia de la literatura medieval, el objetivo del episodio aludido es ilustrar por la negativa con respecto a los dos modelos en pugna: esfuerzo-atrevimiento. La motivación del Caballero Atrevido es la *curiositas*: en principio desea *ver* las maravillas de ese lago al que los demás temen acercarse. Entonces se lanza a la aventura, que se inicia con la llegada al reino de la dama del lago. A partir de allí se patentiza

nuevamente la curiosidad del caballero, que quiere comprender los fenómenos extraños que presencia y hace muchas preguntas a su nueva esposa, quien le recrimina su avidez de saber: “e las cosas que fueron fechas en muy grant tiempo e con grant estudio, non se pueden aprender en vn dia” (1998: 243).<sup>61</sup> Finalmente, la metamorfosis posterior de la bella en diablo resalta el hecho de que ese reino en el que se hallaba el caballero estaba al margen de las leyes divinas, lo cual resulta crucial, pues lo que subyace al episodio es el modelo cristiano del ascenso y la caída: se ha arrojado a una aventura que trasciende las fronteras de su mundo conocido, y su atrevimiento provoca finalmente la expulsión. Este episodio acuático ilustra, pues, al héroe que peca de soberbia al pretender atrevidamente el dominio de otro mundo, desconociendo las limitaciones de su condición humana.<sup>62</sup>

En el caso del *Quijote*, el sentido del pasaje es bien distinto. El protagonista se apresta a responder a las críticas del canónigo mostrando, a partir de la referencia al episodio acuático, el placer que genera la lectura de ficción, por lo que sus palabras intentan lograr la “presentificación” de los sucesos relatados. Citaremos, pese a su extensión, el comienzo de este discurso:

Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, sino *léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda*. Si no, dígame: ¿hay mayor contento que ver, como si dijésemos, *aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones*, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables, y que del medio del lago sale una voz tristísima que dice: “Tú, caballero, quienquiera que seas, que el temeroso lago estás mirando, si quieres alcanzar el bien que debajo destas negras aguas se encubre, muestra el valor de tu fuerte pecho y arrójate en mitad de su negro y encendido licor, porque si así no lo haces, no serás digno de ver las altas maravillas que en sí encierran y contienen los siete castillos de las siete fadas que debajo desta negregura yacen”? ¿Y que apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando, sin entrar más en cuentas consigo, sin ponerse a considerar el peligro a que se pone y aun sin despojarse de la

---

<sup>61</sup> Utilizamos la edición de Cátedra preparada por Cristina González.

<sup>62</sup> Se nos muestra así que la aventura caballeresca de conquista tiene límites, y en tanto están fijados por el Creador, no reconocerlos es desafiar sus leyes. A su vez la empresa del saber tiene límites: de acuerdo a la concepción medieval de un saber finito, que se incorporaba, pero en ningún caso se aumentaba (Maravall, 1983), los ámbitos posibles de conocimiento humano estaban ya establecidos. En consecuencia, actuar en un espacio desconocido pretendiendo lograr su dominio produce la caída del héroe. Y de ahí la enseñanza, para él y para el lector. Por otra parte, cabe recordar el estudio de Guinzburg (1989) sobre el problema del conocimiento “vedado” al hombre, tema que se presenta en diversas series emblemáticas de los siglos XVI y XVII asociado a los mitos de Icaro y Prometeo, figuras que se adentraron en ámbitos vedados a los humanos. Señala el autor que la progresiva superación de los antiguos límites ante el progreso de la nueva ciencia fue paulatinamente registrada por las colecciones de emblemas: “Durante el siglo XVII, Icaro y Prometeo se convirtieron en símbolos de un poderoso impulso intelectual en favor de los descubrimientos. Una categórica trasmutación de los valores hizo que la ‘audacia’, la ‘curiosidad’ y el ‘orgullo intelectual’ –vicios tradicionalmente asociados con los citados mitos– pasaran a ser considerados sendas virtudes” (1989: 104).

pesadumbre de sus fuertes armas, encomendándose a Dios y a su señora, se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Eliseos no tienen que ver en ninguna cosa? Allí le parece que el cielo es más transparente y que el sol luce con claridad más nueva. *Ofrécesele a los ojos* una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas, que oro cernido y puras perlas semejan; acullá ve una artificiosa fuente de jaspe variado y de liso mármol compuesta; acá ve otra a lo brutesco adornada, adonde las menudas conchas de las almejas con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, *de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence* (I, 50, 569-570, destacado nuestro).

El hidalgo continúa detallando la llegada del caballero a un lujoso palacio y la aparición de unas doncellas, y cómo la más bellas de todas toma por la mano “al atrevido caballero que se arrojó al ferviente lago” (I, 50, 570, destacado nuestro), para describir luego cómo lo lavan y visten, le sirven manjares, y otra doncella le cuenta encantamientos, “con otras cosas que suspenden al caballero y admiran a los leyentes que van leyendo su historia” (I, 50, 571). Hasta ahí llega su relato, con lo cual se omite toda referencia a la naturaleza de ese mundo encantado y a cómo sale de allí el caballero, si es que lo hace. Esto no resulta extraño, ya que el punto central aquí no es la trama del relato, y mucho menos su final, sino la justificación del placer que conlleva la lectura, por lo que resulta más importante el modo en que don Quijote recrea la escena y la invitación a su auditorio a imaginar y gozar con él las bellezas de aquel *locus amoenus*, cuyo inventario no en vano culmina, en el fragmento que citamos, indicando que “el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence”.

Así pues, el “caballero atrevido” mentado por don Quijote también ha de atravesar un límite ofrecido por la naturaleza, pero en este caso se explicita que el “otro mundo” al que accede es el humano universo del arte. El transporte imaginativo y el placer que genera la lectura de ficción ocupan el rol protagónico en este pasaje –que configura un *ars legendi*, según la acertada observación de Mercedes Alcalá (2009:165)– y no resulta siquiera necesario dar cuenta del fin del caballero. Lo que se destaca, una vez más, es la imbricación de los roles de lector y autor, tal como lo demuestra don Quijote en este y otros lugares del texto donde se revela como un diestro productor de ficciones caballerescas. En este marco, el “rescate” de la noción de atrevimiento, ligada a la de aventura, se desplaza sutilmente hacia el plano de lo literario, para calificar, diríamos, “la aventura de leer”. De este modo, si desde la

cosmovisión medieval se condena sin duda el atrevimiento, el modo en que esto resulta aludido en el *Quijote* en el marco del debate poético del capítulo 50 sugiere la reelaboración del tema desde una mirada cervantina que revaloriza el lugar del artista y el del lector –ambos indisolublemente unidos–, y entre burlas y veras podrá incluso reivindicar, en este sentido, la *audacia* que quiebra límites.<sup>63</sup>

Podemos concluir entonces que el comienzo de la última parte del libro, donde se hace explícita referencia a los “cuentos y episodios” intercalados, vincula este cuerpo múltiple que es el *Quijote* con la resurrección caballerescas emprendida por el protagonista y de este modo liga también la audacia superlativa atribuida al manchego con el atrevimiento que supone la gestación de este original artificio textual. Esto nos remite, una vez más, a la poética que venimos rastreando desde el prólogo, donde la originalidad aparecía ligada a una gestación desviada del “orden de naturaleza” que destacaba, en cambio, las atrevidas potencialidades del artificio.

Debemos hacer notar, finalmente, cómo el umbral entre la tercera y la cuarta parte del *Quijote* confirma la recurrencia observada a propósito de los “cortes” anteriores del libro: estas zonas del texto resultan lugares privilegiados para la reflexión metapoética. En estos lugares de sutura en los que se conectan los distintos miembros que conforman el cuerpo textual, se exhibe el trabajo reflexivo y dificultoso que implica el armado del *Quijote*. De este modo, se subraya la peculiar imagen de autor humano, fallido y despojado de *autoridad*, tan cara a la poética cervantina.

---

<sup>63</sup> Cabe aclarar que esto no implica plantear a don Quijote como un “modelo” de lector, en la estela de tantas visiones románticas de la obra (Close, 2005), pues el texto deja en claro la locura del personaje, así como el hecho de que esa locura es producto del modo en que ha procesado sus lecturas. Pese a ello, tampoco se trata de oponerse a la “idealización” del protagonista haciendo de él un personaje meramente ridículo, en una interpretación un tanto estrecha de lo que sería el sentido de la parodia cervantina, ya que no parece ser ese, tampoco, el planteo de la novela. Sobre todo, conviene tener presente que no nos estamos refiriendo a una persona de carne y hueso –cosa que a veces parecen olvidar los críticos– sino a un personaje literario, por lo cual el modo en que ha de operar en el texto y llegar a los lectores resulta fundamental. En este sentido, la defensa que hace el manchego de los efectos de la literatura sobre la vida al concluir el discurso sobre el caballero del lago, ha de resonarle al *lector que está leyendo el libro* de un modo poderoso, mucho más allá de la evidencia explícita de su locura: “Y vuestra merced créame y, como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra” (I, 50, 571).

## 2.5. Final y falsificación: los epitafios de la caja de plomo

La última zona textual que resulta significativa para nuestro análisis corresponde a la serie de poemas burlescos con que se cierra el texto de 1605, serie epilodal –como la llama Márquez Villanueva– que espeja la serie de versos prologales atribuidos a personajes caballerescos. Ambas series se hallan conectadas tanto por sus características intrínsecas como por su ubicación estratégica en el cuerpo textual, en virtud de la cual el *Quijote* de 1605 “nace y muere entre los paréntesis de dos series de poemas burlescos” (Márquez Villanueva, 1995:115). Precisamente, nos interesa detenernos en estos poemas con los que se cierra el *Quijote* para mostrar cómo aquí también, al igual que en el caso del prólogo, se pone en escena una transgresión de límites a la hora de situar el “nacimiento” y la “muerte” del texto. De hecho, la primera transgresión que comporta este final es muy evidente, y viene dada por el hecho de que los versos en cuestión son “epitafios” dedicados a los protagonistas, de cuya muerte nada se nos había dicho hasta entonces.

Los epitafios con los que se cierra el texto son atribuidos a una serie de carnalescos personajes, supuestos miembros de una “Academia de la Argamasilla, lugar de la Mancha” y se nos dice que están escritos en unos pergaminos hallados en una caja de plomo entre los cimientos de una antigua ermita destruida. De este modo, el recurso del manuscrito encontrado, que remite por supuesto al capítulo 9, nos sitúa ahora en el marco de la poesía gestada en el seno de las academias, muchas de ellas burlescas, que proliferaron en la España del período.<sup>64</sup> El propio nombre de esta academia, donde se descubre una referencia a la *argamasa*, da una idea de la “dureza” de los ingenios que la integran –muy poco aptos, por ende, para el sutil y delicado arte de la poesía– y del mismo modo, los apodos de sus participantes (el Monicongo, el Paniaguado, el Caprichoso, el Burlador, el Cachidiablo y el Tiquitoc) van muy a tono con la condición burlesca de la misma.

Es importante reparar en el hecho de que tanto los versos prologales como los epilodales participan en subgéneros bien definidos de literatura “académica”: el elogio y el vejamen, con que se abrían y clausuraban los actos académicos. A partir de ello, Márquez Villanueva ha propuesto una serie de interesantes hipótesis. En principio, Amadís, Oriana y los demás firmantes de los poemas de elogio serían, desde esta

---

<sup>64</sup> Sobre las academias literarias en España y sus posibles vínculos con el *Quijote* cervantino ver especialmente Márquez Villanueva (1995) y Egido (1988, 1990).

perspectiva, otros académicos de la Argamasilla, o bien invitados de honor a sus sesiones, muy de acuerdo en ello con las costumbres de la época (1995: 134).<sup>65</sup> De este modo, el final del texto continuaría la burla prologal hacia la erudición pedante y vacía: estos “duros” académicos dedican epitafios a los inmortales personajes de Cervantes cuando en realidad son ellos los que acaban de ser desenterrados de una antigua ermita, “como los cadáveres putrefactos que literaria y moralmente son”, y conforman una academia que se perfila “como el ámbito más loco, perverso y antivital que pueda concebir la inteligencia humana” (Márquez Villanueva, 1995: 135). Por otra parte, si tomamos los versos prologales y los epilogales como el inicio y el cierre de una sesión argamasillesca, en el medio nos queda todo el *Quijote*, que se presentaría de este modo como “la más fecunda sesión académica de todos los tiempos” (1995: 134).

No caben dudas, en cualquier caso, de que la serie de poemas epilogales contribuye a subrayar una vez más la dispersión de la “paternidad” del texto. Más allá de la opción que se nos abre al considerar a la novela entera como el producto de una jornada de academia, los personajes que firman los epitafios, y en general los autores de los misteriosos pergaminos entre los que estos se hallan, han de sumarse a la compleja cadena de instancias transmisoras del texto cervantino.

Por otra parte, cabe subrayar que el supuesto “cierre” sugerido por la muerte de los personajes de la historia se contrapone a la promesa de una tercera salida que hallamos en la frase de Ariosto en la última línea del texto: “Forse altro canterà con miglior plectro”. Esta promesa de continuación espeja la “promesa de inacabable aventura” de los libros de caballerías –objeto principal de la fascinación del protagonista– y hace que el final de 1605 esté marcado por la inconclusión (lo cual constituye una diferencia fundamental en relación con el texto de 1615, como a su turno veremos: cfr. cap. V). Este paradójico “fin sin final”, como lo llama Erlicher (2006), profundiza de tal modo la paradoja de unos epitafios dedicados a personajes vivos, de los que se esperan futuros relatos. La muerte invocada aquí resulta, pues, tan problemática como el parto con que se abre la novela.

Con respecto a la “inconclusión” que marca el final del texto, hay que señalar que el *Quijote* de 1605 evidencia, ya a partir de la figura del autor prologal “suspenseo”

---

<sup>65</sup> Señala Márquez Villanueva que la broma de los versos “de cabo roto” (que hallábamos en la serie prologal tanto en las décimas de Urganda como en el soneto del donoso poeta entreverado) era una invención reciente, nacida en Sevilla y fruto muy típico de sus academias apicaradas (1995: 138).

ante la tarea de dar a luz su obra, la irrupción de figuras autorales equívocas, que se muestran incapaces de concluir sus textos: Ginés de Pasamonte y su autobiografía interrumpida, el canónigo de Toledo y las cien páginas que lleva escritas de un libro de caballerías y, más significativo aún, el propio Cervantes mentado en el escrutinio, de cuya primera obra, *La Galatea*, el cura dice: “propone algo y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete” (I, 6, 86).<sup>66</sup> A partir de esta recurrencia, Ehrlicher ha propuesto que la inconclusión que signa el final del 1605 resulta un principio poetológico del texto:

todos estos autores, al quedar expuesta la incapacidad que tienen para concluir sus obras, destruyen la ilusión de *mimesis* como una segunda naturaleza. Apuntan más bien al acto de la *poesis* generadora que no reproduce un mundo ya dado, sino que lo tiene que crear con esfuerzo y artificio (2006: 58-59).

De este modo, el final nos lleva de nuevo al prólogo. El señalamiento del *esfuerzo y artificio* que conlleva la experiencia de escritura nos permite unir las coordenadas de apertura y cierre del *Quijote* de 1605 –“nacimiento” y “muerte” del texto– ya que en ambas se apunta a subrayar la contingencia e imperfección que afecta a toda creación *humana*. Así pues, una importante consecuencia de la poética que venimos describiendo es la carencia de un “cierre” definitivo del texto (carencia que espeja, desde esta perspectiva, la descrita al comienzo del libro a propósito de la gestación prologal).

Hemos de tener en cuenta a su vez la posible vinculación de los manuscritos hallados en la caja de plomo al final del texto de 1605 con el debate contemporáneo sobre la autenticidad de los llamados “libros plúmbeos del Sacromonte”, textos escritos en árabe, de carácter pseudobíblico, inscritos en unas planchas de plomo halladas en el Monte Valparaíso a partir de 1595. En general se piensa hoy que se trató de una falsificación fraguada por los moriscos granadinos –en medio de un clima de hostilidades crecientes tras el sofocamiento de la rebelión de las Alpujarras– para evitar su expulsión de España, que terminará decretándose finalmente en 1609.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Julio Baena puntualiza que la promesa de continuar *La Galatea* es una recurrencia que hallamos en varios paratextos cervantinos, aun en el del *Persiles*, su obra póstuma, donde “puesto ya un pie en el estribo” y anunciada la extremaunción, igualmente se sigue prometiendo aquel texto, con lo cual *La Galatea* se vuelve “interminable”, o bien “terminar *Galatea* es figura de terminar la vida” (2009:169).

<sup>67</sup> Los textos aludidos dan una visión del cristianismo muy favorable al Islam (están llenos de anacronismos) y muchos de ellos fueron, supuestamente, dictados por la propia Virgen María. Por ejemplo, la Virgen le declara a San Pedro en el “Libro de la historia de la verdad el evangelio”: “Y dígoos que los árabes son una de las más excelentes gentes, y su lengua una de las más excelentes lenguas. Eligiólos Dios para ayudar su ley en el último tiempo después de haberle sido grandísimos enemigos. Y darles Dios para aquel efecto poder y juicio y sabiduría, porque Dios elige con su misericordia al que

Seguramente, el lector de la época descubriría con facilidad la referencia a este suceso en los extraños pergaminos del final del *Quijote*. Entre burlas y veras, ello nos remite una vez más, al igual que en el caso del manuscrito de Cide Hamete, a la conflictiva presencia de elementos árabes en la cultura española de la época.

La posible alusión a la “falsificación” de los plomos del Sacromonte tiene importantes consecuencias para el final del libro, que además de exponer mediante este artilugio su propia constitución ficcional (prolongando la secuencia de búsqueda de fuentes del capítulo 9), remite, como señala Erlicher, “a la práctica social del fingir y a la dificultad de distinguir entre la creencia verdadera y la credibilidad engañosa de la ficción” (2006: 60). Ahora bien, siguiendo la senda abierta por este autor en su señalamiento de la dificultad cervantina para “concluir” el texto, cabe insistir aun más en el problema adicional que presenta la caja de plomo, pues creemos que lo que se está tematizando aquí es precisamente el *final como falsificación*. El “fin” del texto (reteniendo el doble sentido etimológico de la palabra: como conclusión y como *telos*, finalidad), de un texto que precisamente no cesa de poner en primer plano la permeabilidad de los límites del concepto de ficción, señala también desde esta perspectiva hacia la condición “falsa” de este final, en tanto no concluye la historia del hidalgo, sino que la deja abierta, señalando en cambio un problema de hallazgo, lectura e interpretación de fuentes (recordemos que la mayoría de los manuscritos no podían leerse bien por tener la letra carcomida, y hubo que proceder “por conjeturas”<sup>68</sup>).

Desde la óptica propuesta, entonces, los finales de las dos primeras salidas del manchego se presentan como “falsos finales”: en un caso, del libro que el lector tiene en sus manos –al que se sabe le restan decenas de capítulos– y en el otro, del texto de las hazañas del héroe, al cual le faltan episodios que es menester buscar para finalizar la historia. Al concluir la lectura sabemos que el protagonista ha de acabar sepultado, pero se anuncia un hiato entre la vuelta al hogar al final del libro de 1605 y esa muerte, y ese

---

quiere de sus siervos [...] Mas los árabes y su lengua volverán por Dios y por su ley derecha, y por su Evangelio glorioso, y por su Iglesia santa en el tiempo venidero” (Hagerty, 1980: 124). Es importante notar el énfasis que se pone en autorizar la lengua árabe como una de las más excelentes, por ni más ni menos que la Virgen María. Sobre la posible alusión al hallazgo de los “libros plúmbeos” en el final del *Quijote*, ver Case (2002). Esta conexión fue señalada tempranamente por Américo Castro (1971).

<sup>68</sup> Tras consignar los sonetos y epitafios de cierre, el texto indica: “Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliyas y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote” (I, 52, 597). Resulta irónico, a la luz de estas palabras, que la continuación de 1614, donde se cuenta efectivamente la tercera salida de don Quijote –en el libro firmado por Alonso Fernández de Avellaneda–, sea luego tachada de “falsa” por la segunda parte cervantina de 1615.

hiato cobra la forma de una promesa de futuras historias, espejando aquella “promesa de inacabable aventura” que en el capítulo 1 había impulsado al hidalgo manchego a salir de su casa. Los finales fallidos, en efecto, dejan siempre abierta la posibilidad de recomenzar. Y en tanto ese recomienzo resulta intrínseco a la ficción misma, solo puede pensarse un final bajo el signo de la falsificación.

De este modo, la última zona del texto que constituye un límite o umbral en el armado del “cuerpo de libro” lleva al extremo la escenificación de la poética que venimos rastreando desde el prólogo. Muy lejos de la imagen de un autor que crea una totalidad acabada, se recupera aquí la dispersión de instancias de paternidad del texto, subrayando además el carácter fragmentario e incompleto del mismo. A su vez, los burlescos personajes de la supuesta academia argamasillesca continúan el humor festivo de los versos prologales y la burla hacia la *autoridad* que allí se expresaba. Finalmente, el recuerdo de las falsificaciones granadinas instala la incertidumbre sobre el estatuto de “verdad” de las fuentes halladas y pone en evidencia el artificio que implica el armado de esta historia, cuyo fin resulta una falsificación, o un corte arbitrario, que anuncia en el mismo gesto la posibilidad de un nuevo comienzo.

### **3. Paternidades textuales**

Tras haber enfocado el modo en que se arma el propio *Quijote*, procuramos en este apartado centrarnos en el diseño de la figura de autor al interior del texto. Tal como esperamos mostrar, las características relevadas para el caso del autor de la historia de don Quijote, y de don Quijote autor (pues ambas instancias se entremezclan) reaparecen de modo peculiar en otras figuras. En primer lugar, buscamos situar las diferencias entre las composiciones orales y las escritas de acuerdo al modo en que el texto escenifica la tensión entre ambas. El cruce y los intercambios que la novela propone entre la práctica de la oralidad y la de la escritura es un elemento central a tener en cuenta a fin de calibrar los alcances de esta última, sobre las que nos interesa particularmente indagar. Finalmente, buscamos mostrar cómo la escritura aparece ligada a una mengua o carencia que remite a las coordenadas descritas a propósito del parto prologal, centrándonos para ello en las distintas figuraciones del escritor que aparecen en el texto.

### 3.1. Oralidad y escritura

Además de dar cuenta de la generación del propio *Quijote* en tanto *corpus*, la novela cervantina incluye numerosos textos, cuyos avatares de gestación, difusión y consumo constituyen una parte importante del proyecto narrativo que esta supone. A la hora de abordar estas producciones textuales, debemos tener en cuenta en primer lugar una cuestión que resulta central para el libro en su conjunto: los contrastes, tensiones e intercambios que se producen entre el universo de la oralidad y el de la escritura.<sup>69</sup> En efecto, entre los textos que circulan a lo largo de la novela muchos son relatos orales: las historias de vida de varios personajes, los cuentecillos que narran tanto Sancho (el de la Pastora Torralba) como don Quijote (el de la viuda y el mozo motilón), los versos cantados por el cabrero Antonio y por don Luis, las fabulaciones caballerescas del protagonista o la ficción de la princesa Micomicona, urdida por la comitiva de la venta con el fin de llevarlo de vuelta a su hogar.

Claro está que no todos los textos orales que aparecen son percibidos como ficciones por los receptores intratextuales. En ocasiones, se juega incluso de manera calculada a instalar la duda sobre el estatuto de estos relatos. Así, por ejemplo, los vínculos entre el discurso autobiográfico del Capitán Cautivo y la novela del *Curioso impertinente* hallada en la venta ponen en cuestión la pretendida veracidad del testimonio del soldado. Ya en la presentación de su relato hallamos una evidente remisión a la novela del *Curioso*, pues el personaje declara: “Oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con *curioso* y *pensado artificio* suelen componerse” (I, 38, 449-450, destacado nuestro). Por otra parte, resulta llamativa la evaluación que hace el cura sobre lo narrado: “Ruy Pérez de Viedma [...] me contó un caso que [a] su padre con sus hermanos había sucedido, que, *a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego*” (I, 42, 496, destacado nuestro).

Así pues, el discurso del capitán, saturado de paradojas bien señaladas por la crítica, lleva al extremo la reflexión sobre las potencialidades y límites de la función

---

<sup>69</sup> Para el influjo de la literatura oral en el *Quijote* y las reminiscencias de las técnicas de los narradores orales en la novela cervantina, ver especialmente Joly (1977), Chevalier (1981, 1991, 1992) y Moner (1988a, 1988b, 1989). Valiosas notas sobre el tema pueden hallarse también en los clásicos trabajos de Amado Alonso (1948) y Leo Spitzer (1955), así como en los estudios de Márquez Villanueva (1973) y Molho (1976) centrados en la figura de Sancho Panza. Sobre la interacción entre oralidad y escritura en el *Quijote*, pueden consultarse los trabajos de James Iffland (1989), Joan Ramón Resina (1989), José Manuel Martín Morán (1997a, 1997b), Julia D’Onofrio (1997) y Mirta Aguayo (2001), entre otros.

narrativa para la representación de la realidad (White, 1992), algo que ya venía tematizándose a partir de las historias de vida de los distintos personajes con que se encontraban los protagonistas. En general, la profusión de “casos de amor” que se suceden a partir de la entrada en Sierra Morena contribuye a mostrar la *construcción* que implica siempre el relato de la propia vida, al igual que el discurso sobre el *otro* amado. De tal forma, los personajes “cuerdos” de las historias intercaladas espejan de diversos modos el proceso de construcción de su nueva identidad y del objeto de sus amores por parte del loco don Quijote.

Amén de los relatos de los protagonistas de las distintas historias intercaladas, otras composiciones orales sí son recibidas como textos “fccionales” por sus receptores, aunque con características particulares que las diferencian. Así, en el caso de los versos del cabrero o de los que recita don Luis a doña Clara, se trata de expresar el sentimiento amoroso del yo lírico, que aspira a identificarse con quien enuncia la composición, mientras que, por su parte, la ficción de Micomicona resulta la puesta en escena de un libreto improvisado por sus actores a partir de una particular mezcla de ficciones y realidades conocidas por todos ellos.<sup>70</sup> De tal modo, el objetivo de engañar al loco se ve desdibujado ante la situación de estos supuestos “cuerdos” que se meten de lleno en el papel que les ha tocado interpretar (el caso extremo es el del cura, que llega a travestirse con ropas femeninas, aunque luego se arrepiente al recordar su dignidad eclesiástica).

Finalmente, el caso de los cuentos que relatan Sancho y don Quijote merece una consideración aparte, puesto que aquí la configuración narrativa se utiliza para urdir relatos plenamente ficcionales, contados y recibidos como tales por quienes los oyen. Nos interesan especialmente por cuanto ambos testimonian una cualidad intrínseca de la comunicación oral, que la aparta decisivamente de la práctica de la escritura: la inmediatez de su vínculo con el contexto de enunciación.

En el caso del relato de la viuda y el mozo motilón, don Quijote explicita la adecuación de la historia narrada a su contexto vital mediante las fórmulas de apertura y cierre del mismo. Así, lo introduce a modo de ejemplo después de discutir con Sancho sobre los méritos de Dulcinea del Toboso como “princesa” de sus pensamientos, tras

---

<sup>70</sup> Así, por ejemplo, Dorotea dice que hará el papel de doncella menesterosa mejor que el barbero porque ha leído muchos libros de caballerías y sabe bien “el estilo que tenían las doncellas cuitadas”, pero a su vez ella *es* una doncella cuitada, con lo cual termina actuando de ella misma (el “gigante” del que debe defenderla el caballero andante sería un trasunto ficcional de don Fernando, hijo de un grande de España).

haberle contado que se trata de su vecina Aldonza Lorenzo. Le dice entonces a su escudero: “mas para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quiero que me oyas un breve cuento” (I, 25, 284). A su vez, sobre el final del relato, el protagonista une el cierre del mismo con la situación que lo ha desencadenado, dejando clara la función ejemplarizante que el cuento ejerce:

Has de saber que una viuda hermosa, moza, libre y rica, y sobre todo desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo; alcanzó a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda, por vía de fraternal reprehensión: “Maravillado estoy, señora, y no sin mucha causa, de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica como vuestra merced se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras, y decir: Este quiero, aqueste no quiero”. Mas ella le respondió con mucho donaire y desenvoltura: “Vuestra merced, señor mío, está muy engañado y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en fulano por idiota que le parece; pues *para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles*”. Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...] y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo (I, 25, 284-285, destacado nuestro).

Cabe destacar la sorpresa que depara este cuento procaz en boca del casto don Quijote, y más aún por la carnavalesca inversión que se descubre al aplicar el ejemplo a su situación vital. En efecto, el punto en común entre el relato y su marco es la situación de un personaje que, como hace la viuda del cuento, defiende su derecho a escindir lo que el otro *es* de lo que desea encontrar en él (Vila, 1997). Lo gracioso es que en el caso de la viuda, es la carnalidad del “mozo motilón” lo que se permite rescatar, “cosificándolo” en tanto puro *cuero*, por lo que se opera un evidente contraste con el ingenioso hidalgo, que si algo necesita de Dulcinea es su *nombre* en tanto dama de sus pensamientos (al igual que tantos poetas que “fingen” damas como sujetos de sus versos, según él mismo declara).

De este modo, el cuento pone en primer plano el inestable vínculo entre palabras y cosas en el caso particular del objeto amado, mostrando cómo este resulta siempre una construcción activa –y selectiva– del amante. No en vano don Quijote apela a un cuentecillo oral de sabor popular para ilustrar esto a su escudero, dado que este es un momento de íntima comunicación entre ambos, previo a la función crucial que cumplirá

Sancho como “embajador” ante Dulcinea. En este marco, entonces, el vínculo establecido entre el “mozo motilón” del cuento y “las Amarilis, las Filis, las Silvias...” de la culta enumeración quijotesca escenifica el puente entre los saberes propios de la oralidad y los de la escritura, y posibilita un lenguaje común entre amo y escudero ante el desafío de hablar a la dama.

En el caso del cuento de la pastora Torralba, narrado por Sancho para entretener a su amo durante una vigilia nocturna, el vínculo con el contexto de enunciación es aún más claro y constituye, de hecho, la raíz de su eficacia. Se trata en efecto de un relato inserto en la tradición popular del cuento interrumpido que deja burlada la curiosidad del oyente, es decir, un “cuento de engañabobos” (Moner, 1988a). El cuentecillo pone en escena a un pastor que está huyendo con un hato de trescientas cabras y debe hacerlas cruzar el río Guadiana, una por una, en una pequeña barca. La gracia está en que el escudero advierte a su amo: “Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria se acabará el cuento, y no será posible contar más palabras dél” (I, 20, 214). Obviamente, cuando Sancho comienza a referir que el pastor “volvió por otra cabra, y otra, y otra...”, don Quijote lo apura diciéndole “haz cuenta que las pasó todas [...] no andes yendo y viniendo desamano”, a lo que el otro responde preguntando cuántas cabras han pasado hasta entonces, y da por terminado el cuento cuando su amo confiesa que no lo sabe. La graciosa conclusión del asunto es entonces la siguiente:

He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante [...] porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado y me respondió que no sabía, en aquel mismo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento (I, 20, 215).

Este cuento, que no en vano versa sobre tránsitos, pasajes y cuentas, es uno de los lugares del texto cervantino donde se nos revela con mayor claridad el problema de la tensión e inadecuación entre lo real y su tránsito al orden discursivo, por una parte, y entre el discurso oral y el escrito, por otro. El cuento de la Torralba dice, entre otras cosas, las limitaciones del arte para representar una repetición eterna, casi maquínica en su cariz inhumano, y en este sentido constituye un indicio de que lo que se expresa no es necesariamente “el Todo originario que se quiso trasladar al orden simbólico del discurso”, ya que mucho ha de perderse en el tránsito entre uno y otro plano (Vila, 2007). Por otra parte, amén de subrayar la limitación propia de la expresión humana, el

cuentecillo nos deja ver de modo elocuente cómo la oralidad se figura como un discurso abierto, en proceso de construirse colaborativamente (en este caso, con un oyente que ha de ir siguiendo la cuenta de las cabras), en contraste con el discurso necesariamente acabado y fijo propio del orden de la escritura.

En este sentido, si enfocamos el cuento del escudero desde la perspectiva de la tensión entre oralidad y escritura, vemos que no en vano, como antes decíamos, se trata de vincular *cuento* y *cuenta* y, a partir de ello, de figurar el tránsito entre la vida y la muerte. En efecto, debemos tener en cuenta en principio el contexto en el que es pronunciado el relato de Sancho: una noche oscura, en medio del ambiente infernal en el que amo y escudero permanecen inmóviles sin saber a qué se deben los ruidos horribles que los atemorizan (luego se sabrá que eran mazos de batán), inmersos en un clima de confusión y temor ante lo desconocido. Significativamente, don Quijote se refiere aquí por primera vez a su propia muerte (cuando le dice a Sancho que se internará en ese bosque oscuro y que si no vuelve en tres días, deberá anunciarle a Dulcinea que su caballero ha muerto) e incluso declara que ha hecho un testamento, en el que deja asentado lo que le debe por su servicio. El escudero urde entonces un engaño y ata las patas del caballo para inmovilizar al amo, tras lo cual le propone contar un cuento para pasar la noche. Así pues, cual Scherezade en *Las mil y una noches*, el gesto de Sancho concibe la acción de *contar* como recurso *para alejar la muerte*.

Ahora bien, tal como lo ha precisado Julio Baena, la idea de “contar” que tiene Sancho se opone a la noción de “cuenta” en tanto “suma total” que maneja don Quijote al impacientarse ante la acción de contar las cabras. Dice Baena al respecto:

Si la escritura (en el sentido de Sancho y de Scherezade: la escritura como un “escribiendo”) es vida, lo escrito (*the bottom-line*, la suma total) que *en teoría* es su *equivalente* –300 como equivalente teórico de “una cabra, otra cabra, otra cabra...” [así sucesivamente]– es muerte. Con la terminación, la escritura ingresa al mercado, es *valor* (de uso o de cambio, no importa) [2009: 165, el destacado es del autor].

Podemos pensar esta oposición que señala Baena entre los dos sentidos de “cuenta”, vinculados respectivamente a *vida* y *muerte*, en relación con la tensión entre discurso oral y escrito que exhibe este pasaje del texto cervantino. Desde esta perspectiva, la acción de estar narrando-mientras-viviendo solo es posible en el marco de un discurso oral, ligado a la situación vital, y ello contrasta con el ámbito acabado y cerrado del discurso escrito, al que alude claramente la pregunta de don Quijote de si “ya es *acabada* la historia” (I, 25, 215, destacado nuestro). De este modo, la tensión que

escenifica el cuentecillo de Sancho al mostrar cómo la fijación –el “cierre” de la cuenta– detiene el flujo vital del relato, resulta acorde con la poética de la escritura cervantina, que procura cuanto sea posible figurarse inacabada, imperfecta y en proceso de gestación, tal como lo hemos visto desde el prólogo y a lo largo de todo el texto.<sup>71</sup> Podemos recuperar en este sentido la distinción que señala Baena entre “lo escrito” y “la escritura”: si el primero equivale a fijación y muerte, la segunda se acerca más bien a la vitalidad del discurso oral, que necesariamente se va *construyendo*, en proceso continuo.

Es importante destacar a su vez que el modo en que el escudero relata el cuentecillo en cuestión pone en primer plano la plasticidad de la materia folclórica, lejos de concebirla como depósito de una tradición “fijada” y condensada en fórmulas o usos comunes. En efecto, al relatar el cuento de la Torralba, Sancho emplea diversos procedimientos propios del arte verbal (como los recursos de concatenación o las fórmulas típicas de inicio tales como “érase que se era”), pero la particularidad del caso es que se muestra capaz de usar el folklore para fines propios, dominándolo en lugar de ser dominado por él, tal como lo señala Joly (1977). La autora destaca especialmente cómo esta actuación de Sancho como narrador se da en el mismo capítulo en el que usa por primera vez un embuste para engañar a su amo (atarle las patas a Rocinante), por lo que surge además como una de las primeras manifestaciones de la independencia del personaje (recordemos, por otra parte, que en el capítulo anterior ha “bautizado” simbólicamente a su señor como Caballero de la Triste Figura).

Esta particular apropiación sanchesca del acervo folclórico, que de alguna manera lo *vivifica*, en lugar de considerarlo algo rígido y estático, merece destacarse además por cuanto divide aguas en relación con la construcción del Sancho de

---

<sup>71</sup> El artículo de Baena rastrea, sirviéndose del aparato conceptual derrideano, la marca de lo *inacabado* en las dedicatorias y prólogos cervantinos a partir del gesto de “negarse a cerrar la cuenta”, que implicaría la *fijación* definitiva de la escritura y, con ello, la muerte. Citamos un fragmento de su sugerente lectura: “Cervantes sabe que el acabado es fijación, es inscripción en piedra, o sea: es muerte, conlleva la muerte en el momento en que su metáfora pretende decir que conlleva la vida, en el momento de “dar a luz” el escrito [...] ‘Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta’, escribe Cervantes al comenzar la dedicatoria del *Persiles*. Nadie, que yo sepa, ha reparado en la satánica rebeldía que se encierra en la cuidadosa construcción de esta frase –tan cuidadosa, tan meditada como toda la dedicatoria. La frase se las arregla para gritar en postremo *non serviam* a lo concluido [...] Lo que hace supone seguir sumando tras la suma total, tras la *deadline*, que existe emboscada en toda *bottom line*. Cervantes subraya las palabras claves que hacen brillar el asunto de la temporalidad, colocándolas en juego complejo con la linealidad de la escritura. En su lecho de muerte, cometiendo el más imperdonable de sus pecados *después* de administrados los sacramentos, Cervantes se niega a *cerrar la cuenta*, y es, pues, consecuentísimo consigo mismo cuando, en el mismo párrafo en que dice que le falta un par de días para morir, promete tanto lo inacabable (*Galatea*) como lo nunca antes anunciado (el “famoso” *Bernardo*). Negarse a cerrar la cuenta y el cuento es pues la continuación, el gerundio del deseo, y así lo dice en la última oración que escribe en su vida: “continuando mi deseo” (2009:171-173, destacado del autor).

Avellaneda. El empleo de las fórmulas y usos populares por parte del personaje de la continuación alógrafa arroja, en opinión de Joly, una conclusión del todo opuesta: este se muestra “incapaz de dominar el caudal folklórico que de cierto modo lo tiene alienado” (1977: 494). Esto se ve muy claramente en el caso del capítulo 21 de la secuela de Avellaneda, donde este intenta “superar” a Cervantes al hacer que Sancho cuente un cuento “de nunca acabar” luego de que don Quijote recuerde el cuento de la Torralba y opine enfáticamente: “malillo era el cuento”. Moner (1988b) sugiere que el continuador no estuvo muy atinado en elegir justo ese pasaje de 1605 para medirse con Cervantes, pues la inclusión del “cuento de engañabobos” de Sancho está impecablemente calibrada: el cuentecillo se inserta en medio de un capítulo que constituye un auténtico “cuento de engañabobos” para el lector, pues este pasa de la advertencia de “gran aventura” del epígrafe y el clima de terror de toda la secuencia, a enterarse de que se trataba finalmente de simples batanes.<sup>72</sup>

De este modo, el cuento de la Torralba nos deja ver cómo el relato oral de raíz popular se imbrica en el calculado y trabajoso artificio del texto cervantino, lo que resalta una vez más la conexión entre los ámbitos de la oralidad y la escritura. Nada de ello se observa en el caso del cuento de similar tenor narrado por el Sancho de Avellaneda, lo cual pone de relieve el destacado lugar que ocupa la reflexión poética en la trama del *Quijote* de 1605.

En cuanto a los textos escritos que aparecen en el *Quijote* cervantino, es decir, aquellos que constituyen un *cuero* materialmente presente, cabe recordar en principio que en todos los casos se trata de productos de la escritura manuscrita, pues, como hemos ya apuntado, no se hallan libros impresos en 1605, con excepción de los volúmenes del manchego enjuiciados hacia el final de su primera salida. Lo que circula, en cambio, son cartas, billetes, documentos, papeles como los del infortunado Grisóstomo, poemas anotados en el librito de memoria de Cardenio, escrituras efímeras en las cortezas de árboles (los versos de don Quijote a Dulcinea) o manuscritos hallados en la venta, amén de los sonetos y epitafios encontrados en la caja de plomo con los que se cierra el libro.

---

<sup>72</sup> Además, señala Moner que Avellaneda se apodera de materiales y técnicas narrativas de los que desconoce su uso y función: la exigencia del narrador que “castiga” a los oyentes distraídos –práctica corriente en las asambleas tradicionales–, que informa la secuencia del cuento de la Torralba y también el posterior relato de Cardenio en el *Quijote* cervantino, es burdamente utilizada por el continuador cuando un personaje pide en el capítulo 16 no ser interrumpido y sin embargo, cuando le cortan la palabra, no hace caso de la interrupción y sigue contando.

Es importante puntualizar que al margen de las composiciones del propio don Quijote en Sierra Morena, los casos de Grisóstomo y Cardenio son los únicos en los que autor y obra comparecen a un tiempo dentro de la novela, pues en el caso del *Curioso impertinente* se trata del hallazgo de un manuscrito anónimo (hay texto, pero no autor), mientras que, por contraste, Ginés de Pasamonte y el canónigo de Toledo se refieren a sus producciones escritas, pero de las mismas solo consta lo dicho por ellos (hay autores, pero no textos). Esta situación es indicio de una de las marcas distintivas del universo de la escritura en relación con el de la oralidad: la posibilidad de escindir las producciones verbales del contexto en que son generadas, abriendo la opción de difuminar –o aun de “renegar”– de la paternidad de lo escrito. Esto reviste gran importancia en el contexto del *Quijote*, pues refuerza las coordenadas desplegadas en el prólogo en relación con el desvío de la figura del padre hacia la del padrastro, así como el problema de la dispersión de instancias de paternidad que aparece en los capítulos 8-9.

Los casos de Grisóstomo y Cardenio se distinguen del resto no solo porque en ellos se ligan el cuerpo del autor y el cuerpo textual producido, sino además porque vida y obra aparecen estrechamente imbricadas tanto en la materia como en la forma o cobertura textual de sus escritos. Significativamente, estos personajes evidencian un trastorno similar al de don Quijote (se trata de “locos de amores”), por lo que sus historias contribuyen también a poner de relieve la tensión entre oralidad y escritura que estructura la locura del protagonista, y al libro en general.

La conexiones del personaje de Cardenio con el pastor Grisóstomo son notorias, comenzando, como hemos ya mencionado, por la topografía escarpada en la que se desarrollan los episodios que los tienen como protagonistas. No parece casual que en estos espacios caracterizados como ásperos y agrestes tengan lugar discusiones estéticas como el diálogo entre don Quijote y Vivaldo y la posterior lectura de la *Canción*, o las disquisiciones de amo y escudero sobre las producciones poéticas de Cardenio.<sup>73</sup> Julia D’Onofrio (1997) ha reparado en la significación poética de estos espacios ásperos, señalando que los quiebres, huecos y peñas del paisaje resaltan el vacío de la ausencia y posibilitan la confusión (temas primordiales en los escritos de los personajes).

Se puede ver el lugar áspero, entonces, “como alegoría de la confusión, del quiebre de la comunicación entre el yo y el tú” (D’Onofrio, 1997:193), lo que señala

---

<sup>73</sup> Mary Gaylord (1990) señaló la importante función que adquieren los espacios en la poética cervantina.

hacia la característica central que enfrenta las técnicas de la oralidad y la escritura: la posibilidad de funcionar en ausencia del destinatario. Tal como lo indica Ong (1993), la oralidad une a los individuos, mientras que la lectura y escritura los separan, hacen que la mente se vuelva sobre sí misma. Ese parece ser el caso de los “locos de amores” de estos lugares ásperos, que vuelcan su pasión por escrito. Así pues, la tensión oralidad/escritura adquiere un papel relevante en relación con el trastorno que padecen estos personajes.

Una clave para comprender el sentido que adquiere la oposición oralidad/escritura en relación con la locura de Grisóstomo, Cardenio y el propio don Quijote, nos la brinda el discurso sobre la Edad de Oro, que marca la inserción en el espacio “agreste” en que se hará referencia a estos locos de amores. El protagonista, inspirado por el acogimiento de los cabreros en su rústica mesa y en particular por las bellotas que disponen tras la cena, pronuncia allí esta elaborada pieza retórica, llena de reminiscencias clásicas, que a los oídos de los cabreros resulta una “jerigonza” similar al lenguaje caballeresco.<sup>74</sup> Se ofrece así un abierto contraste entre la rusticidad que lo rodea e inspira y el universo estilizado e idealizante convocado por su discurso, donde evoca una “dichosa edad y siglos dichosos” en los que no existía la propiedad privada, el fraude ni la malicia, y la naturaleza brindaba espontáneamente su abundancia al hombre.

Son varios los contrastes y paradojas que signan la hibridación con el género pastoril que se dará a lo largo de estos capítulos. Por empezar, la arenga de don Quijote sobre la concordia entre los hombres en los tiempos en que “ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*” (I, 11, 121) contrasta con el diálogo previo a su discurso, en el que el hidalgo pondera la virtud igualadora de la caballería andante e invita a su escudero a compartir la mesa, pero termina obligándolo por la fuerza a hacerlo pese a la expresa voluntad de Sancho de comer solo y a sus anchas: “Y asiéndole por el brazo, *le forzó* a que junto dél se sentase” (I, 11, 120, destacado nuestro). Por otra parte, el contraste ya sugerido entre la elaborada elocución de don Quijote y la dudosa capacidad de su auditorio para decodificarla se refuerza con la introducción del rústico romance

---

<sup>74</sup> Tras oír el diálogo de don Quijote con su escudero, en el que le ofrece la merced de compartir la mesa con él, el texto nos dice: “No entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes” (I, 10, 120). De modo análogo, tras el discurso de la Edad de Oro se sugiere la incompreensión de aquel lenguaje por parte de su rústico auditorio: “Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien excusar) dijo nuestro caballero [...] y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando” (I, 10, 123).

que canta el cabrero Antonio y su acogida entusiasta por parte del manchego, a lo que Sancho retruca con un contundente y prosaico argumento: “que el trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando” (I, 11, 127). Se opone así el mundo campesino y sus faenas concretas al universo idealizado de los libros de pastores.<sup>75</sup>

En el marco de esta tensión entre lo “real” y su codificación idealizante, donde esta última supone en última instancia una *fuerza* sobre las cosas (emblematizada en el forzamiento de don Quijote a su escudero para que acepte la cortesía caballeresca), queremos destacar fundamentalmente dos elementos del discurso sobre la Edad de oro que pronuncia el protagonista. Un primer elemento es la construcción de esos “dichosos siglos” en los que el trabajo estaba ausente y la subsistencia se daba de forma natural, como una era de abundancia, ligada a la idea de *fertilidad*:

no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella *sin ser forzada ofrecía*, por todas las partes de *su fértil y espacioso seno*, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a sus hijos (I, 11, 122, destacado nuestro).

Así, en contraste con las paternidades esforzadas de la metáfora autoral que venimos rastreando, donde el ingenio del escritor aparece bajo el signo de lo marginal y lo *estéril*, la *magna mater* de esta edad dichosa puede sustentar sin trabajo a sus hijos a partir de una fertilidad sin límites.

Asimismo, otro elemento importante, vinculado al anterior, es la presentación de esta comunión del hombre con la naturaleza bajo el signo de la oralidad. Si recordamos los asertos de Walter Ong sobre la vinculación entre la técnica de la agricultura y la de la escritura, en cuyo origen se observa la imitación de la línea de arado del buey (1993:101),<sup>76</sup> esa mítica edad dorada en la que el arado no había forzado la tierra se configura como un universo eminentemente oral.<sup>77</sup> A ello cabe sumar la mención de las abejas, que tanto en la cultura grecolatina como en la cristiana simbolizan la elocuencia, vinculada a la oralidad, y que participan del cuadro de fertilidad general “ofreciendo a

---

<sup>75</sup> El contraste entre la idealización de la vida pastoril y las faenas rurales concretas se denuncia de modo más crudo en *El coloquio de los perros*: allí Berganza sirve a unos pastores que cuidan ganado y declara con mucha sorna que aquellos no tienen nada que ver con los de los libros que leía su anterior ama, pues en lugar de pasar los días cantando roban ovejas, con lo cual son el lobo de su propio rebaño.

<sup>76</sup> Señala Ong (1993) que los latinos utilizaban el verbo *exaro*, *-avi*. *-atum* para significar tanto “arar” como “escribir”.

<sup>77</sup> A partir de ello, Gustavo Waitoller señala que el mundo oral aparece vinculado a la inocencia, y la violación de la *magna mater* “instaura la idea de caída, pérdida y desamparo que se relaciona con el mundo de la escritura” (2006: 555-556).

cualquier mano, sin interés alguno, *la fértil cosecha* de su *dulcísimo trabajo*” (I, 11, 121, destacado nuestro). La emblemática laboriosidad de las abejas resulta comprendida en los ritmos de esta Naturaleza que produce sin esfuerzo, y por eso resulta “dulce”, en oposición al humano *labor*.<sup>78</sup>

De este modo, tanto los contrastes señalados en relación con el tratamiento cervantino de la coordenada pastoril como la evocación de un universo arcádico distante de “estos nuestros detestables siglos” en el discurso de don Quijote, contribuyen a situar la historia de Grisóstomo (y podemos pensar que también la de Cardenio y la del protagonista) en el marco de un debate metapoético con centro en la oposición oralidad/escritura, asociadas respectivamente a naturaleza y artificio. El universo idealizado de la literatura de pastores, en el que el trabajo resulta tan ausente como en la mítica Edad de Oro, contrasta con la materialidad de las actividades cotidianas de los cabreros, mientras que el mundo oral de aquella edad dichosa se verá interrumpido, como escenifica la historia de Grisóstomo, por la materialidad de los textos, que evidencian la artificialidad que suponen estos estudiantes en hábito pastoril.

No sorprende, entonces, que las imágenes utilizadas en la descripción de la “Edad de oro” nostálgicamente añorada por don Quijote se sitúen en las antípodas de las utilizadas a propósito de la gestación de la escritura en el prólogo de 1605. La descripción del manchego invita a pensar, bien por el contrario, en el *locus amoenus* evocado allí como lugar propicio a la fecundidad de las musas, sitio ideal del cual el autor se distanciaba con pesar evocando en cambio el incómodo sitio donde se había fraguado su obra –una cárcel– y el “estéril ingenio” de quien la engendró. Dado que la coordenada de la esterilidad productiva se retoma, como vimos, a propósito del poeta desesperado, resulta pertinente tener presente el contraste que ello supone en relación con la fertilidad perdida de esta “edad dorada” descrita en los albores de su historia.

Por último, cabe destacar que reaparece aquí la metáfora texto/tejido a partir de la isotopía de lo cubierto y lo encubierto, bien señalada por Gustavo Waitoller,<sup>79</sup> y que

---

<sup>78</sup> Recordemos, con respecto a la mentada dulzura, que la onomástica vincula al pastor Grisóstomo con la figura histórica del arzobispo de Constantinopla, San Juan Crisóstomo (c.347-407), cuya extraordinaria elocuencia le valió el apodo “Boca de Oro” (Gaylord 2001: 289). Por su parte, Ximena González señala una etimología semejante trazada por Pérez de Moya para Orfeo, figura emblemática del poeta en el siglo de oro, y que aparece oblicuamente aludido en la *Canción desesperada* del pastor cervantino: su nombre quiere decir, según el mitógrafo, *aurófonos*, “esto es, *sonido dorado*, como quien dijese: son muy dulces [sus palabras]” (González, 2006: 414).

<sup>79</sup> Waitoller desarrolla esta idea a partir de la isotopía del alcornoque (que aparece también en Sierra Morena), cuya etimología, según Covarrubias, indica que “es nombre arábigo, *aldorque*, y vale tanto

apunta en última instancia, según creemos, a la dualidad *res/verba*, central en los debates poéticos sobre la lengua barroca.<sup>80</sup> En efecto, la evocación de la Edad de oro destaca que las doncellas iban en aquel tiempo en trenza y en cabello:

sin más vestidos que aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen (I, 11, 122).

Se ven aquí ecos de la polémica sobre el lujo que arreció por entonces en España, ocasionando numerosas pragmáticas y leyes suntuarias que tendrían sin embargo escasa o nula efectividad.<sup>81</sup> Ahora bien, si tenemos en cuenta la asociación ya señalada entre textos y telas a lo largo del *Quijote*, y especialmente la aparición del manuscrito de Cide Hamete precisamente en el ámbito de la “por tantos modos martirizada seda”, según se dice aquí, ello contribuye a reforzar la coordenada de la escritura como “lujo”, en el sentido de *suplemento* a la naturaleza.

Esta presentación de la escritura en tanto lujo o suplemento, puesto que implica la introducción de lo artificial en el seno de la naturaleza, se complementa con la asociación de artificialidad y violencia, en tanto aquella se percibe como una violación al *ordo naturalis*, según patentiza la imagen de las entrañas de la tierra *forzadas* por la reja del arado. Así pues, la denuncia de lo artificioso del código pastoril (perceptible en el contraste entre las duras faenas de los cabreros y el universo idealizado en que tienen tiempo para cantar) deja en evidencia, de modo más general, la violencia que la estilización lingüística propia del universo de la escritura ejerce sobre lo “real”. Esta violencia del lenguaje en relación con el “orden de naturaleza” será luego un elemento central en la historia de Grisóstomo, el primer personaje productor de textos escritos que aparece en la historia del manchego, y que, significativamente, aparece *muerto*.

Podemos concluir entonces que la edad de oro pertenece a un pasado pretecnológico, previo a la ruptura que significa la reja del arado en relación con la unión fundamental del hombre y la naturaleza (Jaksic, 1994). Ahora bien, la edad de hierro es, en cambio, el mundo de la movilidad y la circulación (de bienes, de dinero, de textos gracias a la imprenta), y paradójicamente, un personaje como don Quijote solo puede

---

como el desnudado o mal vestido”, lo que remite a la voluntad del autor del *Quijote* de entregar la historia sin prólogo: “quisiera dártela monda y desnuda” (2006: 553-554).

<sup>80</sup> Esta dicotomía se había formulado tradicionalmente como oposición entre contenido y forma, alma y cuerpo, razón y apetito, fábula y lenguaje, estilo llano y culto u objeto y tejido (Checa Beltrán, 1998).

<sup>81</sup> Como destaca el anotador de la edición que manejamos, numerosas pragmáticas y leyes suntuarias intentaron la represión de adornos, vestidos y tocados considerados excesivamente costosos e inmorales, especialmente entre fines del siglo XVI y fines del XVII.

provenir de este mundo. No solamente porque, como se ha señalado muchas veces, él es en sí mismo un producto de la nueva tecnología de la imprenta, sino porque la movilidad que emblematiza el hidalgo devenido caballero andante (incluso la movilidad social que picarescamente persigue al usurpar el “don” que no le corresponde) solo es posible en esa edad de hierro de la cual abjura, que involucra necesariamente, al igual que la escritura y la imprenta, la separación y la movilidad.

Así pues, el lamento por la “edad de oro” perdida se configura como el lamento por esa totalidad integral a la que el hombre nunca va a acceder: la escritura, y la cultura humana en general, necesariamente implican mediación, contingencia, fragmentación, separación y *trabajo* creador, es decir, todo lo opuesto a la imagen de la naturaleza abundante y fértil de la “Edad de oro” que evoca don Quijote. Significativamente, resulta en cambio una imagen muy cercana a la del autor del prólogo, que producía con dificultad y esfuerzo, a partir de un “ingenio estéril”, la historia de un “hijo” seco y loco, “lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”.

### **3.2. Autores y textos en 1605**

Dado que nuestro interés es rastrear en el texto las coordenadas de gestación de los *corpora* textuales, nos centraremos aquí, puntualmente, en aquellas historias, personajes o pasajes de la novela en los que se tematiza la generación de textos escritos. Tendremos en cuenta para ello los casos en que ciertos textos se hacen presentes en la trama y también aquellos en los que se alude a la materialidad de los mismos.

La historia de Cardenio, el primero de los personajes con que se topan los protagonistas en Sierra Morena, permite trazar un eje con la figura de Grisóstomo, ya que son, como hemos mencionado anteriormente, los únicos personajes productores de textos que se ofrecen efectivamente a la decodificación del protagonista. A la vez, en su calidad de amantes que sufren la ausencia de su dama y escriben a partir de ello, ambos se relacionan con la situación de don Quijote, que dedica versos a Dulcinea durante su estancia en la Sierra (aunque en su caso se trata de una “penitencia de amores” sufrida por propia voluntad).

Por otra parte, hallamos en el personaje de Cardenio, al igual que en el de Grisóstomo, la coordenada de la mengua o carencia que funda la escritura: una locura de signo literario. Asimismo, se presenta nuevamente el contrapunto entre unos textos

que se ofrecen a la lectura y otros que se pierden (recordemos que la *Canción desesperada* se salva del fuego en el que terminan los otros escritos de Grisóstomo gracias a la azarosa intervención de Vivaldo), ya que se puntualiza que no todo lo escrito “en borrador” en el librito de memoria de Cardenio logra ser decodificado por don Quijote. De este modo, el azar que preside la emergencia de los textos en la novela cervantina subraya el carácter contingente, *suplementario*, de la escritura.

El soneto que se ofrece a la lectura del hidalgo introduce por su parte una isotopía que atraviesa al personaje de Cardenio, y que será crucial en los sucesos de Sierra Morena: aquella del hilo cortado y retorcido de la historia que debe retomarse dificultosamente una y otra vez. En efecto, el escudero confunde el nombre de la amada del poema (“Fili”) y lo asemeja a “hilo”, coligiendo que “por el hilo se sacará el ovillo”, y anuda esta isotopía con la del laberinto, que también se hará muy presente a lo largo de estos capítulos (así, por ejemplo, cuando Sancho intente advertirle a don Quijote durante su vuelta enjaulado al hogar que va engañado y no encantado, su amo le retrucará que los encantadores lo han puesto en un “laberinto de imaginaciones [I, 48, 558]). Tanto la noción de lo “roto” –a Cardenio se lo apoda “el Roto de la Mala Figura”– como la imagen del laberinto apuntan a poner en primer plano el problema de la identidad y los sinuosos caminos que se hace necesario recorrer para anclar el propio ser en un relato unificado, cuestión literalmente “vital” en la empresa quijotesca y que será fundamental en el caso de los personajes de la sierra, Cardenio y Dorotea.

En relación con ello, cabe destacar que ya desde la presentación del personaje de Cardenio, que se hace primero a partir de sus textos y otras pertenencias, luego en base al relato del cabrero y por fin a través de su propio testimonio varias veces interrumpido, hay una dinámica de cortes y desviaciones que mantiene suspensos a sus oyentes –a la vez que a los lectores– y alude a su propia condición de personaje “quebrado”, presa de accesos de locura. Cardenio también funciona, a partir de varios indicios, como un “doble” de don Quijote, de ahí que la ausencia de su dama resulte una mengua ontológica para el enamorado (el cual resulta sin ella, al decir de don Quijote, “árbol sin hojas y sin fruto”), carencia que oficiará de génesis de la locura y la escritura.

No es casual, por tanto, que la aparición del personaje de Cardenio preceda a la necesidad de don Quijote, llegado al punto de máximo alejamiento del hogar, de establecer contacto con Dulcinea mediante la embajada de Sancho, para confirmar su

identidad por medio de una apelación a aquella que le da el ser en tanto caballero andante. La pérdida de certeza en su identidad que sufre don Quijote tendrá su correlato en los personajes que deambulan por la sierra, que se presentan bajo las inestables identidades de un loco andrajoso, pero de noble condición, y una doncella travestida. Identidad y relato –identidad textual– son, pues, aspectos clave en los sucesos de Sierra Morena. Y la misma palabra “suceso”, utilizada repetidas veces por Cardenio y Dorotea, alude doblemente al carácter fáctico de lo que acontece y a su configuración textual. *Lo que sucede* en Sierra Morena son textos, que no es poco.

Cabe señalar que los personajes de Cardenio y Dorotea presentan varios puntos de contacto entre sí, y en este sentido, si bien ella no es autora de textos escritos – aunque apoyada en sus lecturas caballerescas contribuirá a gestar la ficción de la princesa Micomicona– merece mencionarse su rol de tracicista por el contraste que establece en relación con las figuras masculinas hasta aquí mencionadas. Si el eje Grisóstomo/Cardenio/don Quijote presenta una mengua física cifrada en la locura –la cual lleva en caso extremo a la muerte– en paralelo a la gestación de *corpora* textuales, Dorotea, en virtud de los múltiples puntos de contacto entre su presentación en el texto y la de Cardenio, nos deja ver los patrones de género según los cuales se construye la carencia o mengua que motiva el destierro social y el consecuente arrojamiento a la coordenada imaginaria.

En efecto, Cardenio, al igual que el protagonista, será juzgado por “hombre de poco juicio” o “poco discurso”: ambos han perdido el bien considerado máspreciado, la razón, en la que radican la grandeza y la dignidad humanas (según la célebre formulación de Pico Della Mirandola). En cambio Dorotea no pierde la razón –aunque podríamos aventurar que no carecería de motivos–, sino que lo que se subraya como fatal en este caso es la pérdida de la honra. Y no deja de ser llamativo que no haya ninguna mujer que pierda la razón en el *Quijote*, cuando sí hay numerosas acusaciones en tal sentido con referencia a hombres. En particular, en lo tocante a la producción de textos escritos, podemos ver cómo el rol de autor comporta, pues, una marca de locura que se configura como carencia fundante y explícitamente masculina.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Por supuesto que cabe relacionar esto con los discursos de la época en torno a la reproducción sexual, donde si bien se concedía a la simiente de mujer la capacidad de engendrar, se consideraba que por su frialdad y humedad excesivas generaría siempre un producto defectuoso (cfr. Introducción). No obstante ello, hemos visto que la carencia y la *esterilidad* son significantes asociados a los escritores que aparecen en el *Quijote*, por lo cual, desde esta perspectiva, la gestación simbólica de estos personajes es connotada

En el caso de los autores masculinos, entonces, podemos ver cómo la repetida escenificación de una locura de sesgo escriturario señala, una vez más, hacia los problemas que entraña la nueva organización social y las formas de distribución de poder asociadas a la expansión de la imprenta. Como señala Martín Morán, el deseo del protagonista en su intento de revivir la Edad de oro se corresponde con el modelo de estado expresado en la metáfora del cuerpo y los miembros, que “responde a una visión orgánica, integrada del mundo, que desaparece con la difusión de la imprenta, el yunque en que se forja la visión estatal moderna, caracterizada por la división y la delegación de los poderes” (1997a: 368). Esta armónica integración de los miembros en una unidad superior es propia de una organización social de tipo oral, por lo que el arcaico deseo del manchego de pretender revivir aquella “dichosa edad y dichosos siglos” se opone a la alienación que muestran tanto Grisóstomo y Cardenio como el propio don Quijote ante la tecnología de la escritura.

El *Quijote* escenifica este problema no solo a partir de los personajes que componen textos, sino también a partir del propio armado del libro en tanto *corpus*. El “corte” de los capítulos 8-9 entraña, de hecho un llamado de atención sobre la espacialidad, temporalidad y sucesión que dominan la técnica de la escritura en oposición a la oralidad. Tal como lo expresa Joan Ramón Resina:

La ruptura no podría aparecer con tan clara aprehensión en Cervantes si no fuera un fenómeno epocal, vivido históricamente [...] La inspiración de Cervantes al detener el flujo narrativo en la imagen del vizcaíno y don Quijote con las espadas en alto procede claramente de la nueva objetividad y divisibilidad del significado en unidades aparentemente independientes, que aparecen con la difusión de la imprenta [...] La ruptura del discurso (condición para la existencia del texto, que es en sí limitación arbitraria del flujo multidimensional del discurso oral) produce necesariamente una imagen, una congelación del sentido en una impresión física cargada de sugerencias (1989: 230-231).

Este llamado de atención sobre la posibilidad de limitar y separar un discurso escrito de su contexto de producción resulta pertinente para abordar el caso de los otros textos cuya generación aparece mentada a lo largo del *Quijote* de 1605. Además de ofrecer interesantes paralelismos y contrastes con las figuras de autor vistas hasta el momento, estos casos ponen en evidencia la capacidad de la escritura de operar escindida de la situación en que el discurso es producido, e incluso de rechazar o cuestionar la paternidad del mismo. Nos referimos a las figuras de Ginés de Pasamonte

---

a partir de atributos asociados a lo femenino. Cabe recordar en este sentido el señalamiento de Vila (2008) con respecto a la locura del protagonista: don Quijote lee *como una mujer*, es decir, como los moralistas de la época temían y advertían que podían leer e incorporar la ficción las incautas mujeres

y el canónigo de Toledo, que se proclaman autores de obras inconclusas, y al texto huérfano del *Curioso impertinente*.

Cabe subrayar el contraste que opera, en relación con las figuras autorales de Grisóstomo y Cardenio, el galeote Ginés de Pasamonte, que representa por su parte otro tipo de “espejo” para don Quijote, trasladándolo de la coordenada idealizante hacia el mundo picaresco con el cual la figura del hidalgo presenta varias conexiones (cfr. capítulo II). No obstante ello, se hallan también notables puntos de contacto entre una y otras figuras. En principio, aparece aquí, una vez más, la mención del lugar incómodo en el que se fragua la escritura –concretamente, una cárcel– y vuelve a subrayarse asimismo la estrecha conexión entre vida y literatura, entre el cuerpo físico del autor y el *corpus* escrito, que en este caso lo reemplaza empeñado en la cárcel y aguarda además el acabar la vida del galeote para poder “completarse” como obra. La *carencia* no es aquí la locura en tanto merma ontológica, como en el eje idealizante, sino la pérdida de la libertad, circunstancia que el propio Ginés considera propicia para la escritura. El personaje declara, en efecto:

no me pesa mucho de ir a ellas [las galeras], porque allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir, y en las galeras de España hay más sosiego de aquel que sería menester, aunque no es menester mucho más para lo que yo tengo de escribir, porque me lo sé de coro (I, 22, 243).<sup>83</sup>

Ahora bien, en sintonía con el tinte burlesco hacia su labor como autor que presenta todo el diálogo entre Ginés y don Quijote (sobre todo en lo que hace a las supuestas “verdades” de su libro), cabe destacar la presentación que el galeote hace de su obra: “Es tan bueno [...] que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (I, 22, 243). Se evidencia, por tanto, que Ginés no piensa más allá de las leyes de un género ordenado en torno a un “padre” – *Lazarillo*– invocado explícitamente. No pretende gestar algo único en su especie, sino el mejor ejemplar de una familia reconocible. La labor autorales de Ginés difiere, en este punto, de la de los personajes que analizamos anteriormente, y en sintonía con ello, se verifica aquí el “cada cosa engendra su semejante”, en tanto el galeote pretende producir justamente una pseudoautobiografía picaresca. Nos aventuramos a pensar que quizá sea

---

<sup>83</sup> Jannine Montauban sugiere respecto a ello que la vuelta a galeras que añora el personaje ha de desembocar en última instancia en la muerte, si nos guiamos por su aseveración de que allí hallará el “sosiego” necesario para concluir el libro, y dado que antes aclaró que el mismo solo podría finalizar cuando acabara su propia vida (2003: 106).

para contradecir este paradigma generativo que la mentada obra de Ginés nunca aparece, y solo se le confiere existencia, por tanto, en su discurso.

La presencia meramente discursiva de la autobiografía de Ginés permite vincularla a las “más de cien hojas” del libro de caballerías que declara haber escrito el canónigo de Toledo. Este personaje, en tanto figura eclesiástica, escenifica por excelencia la imposibilidad de reproducción biológica, lo que contrastará, de igual modo que en el caso del cura tracista, con su propensión a la gestación ficcional, calificada como “tentación” según sus propias palabras. La posibilidad de una “esterilidad creadora” será no obstante reprimida en su caso, pues él mismo declara haber dejado voluntariamente trunca la labor de escritura. Las motivaciones de ello resultan ambiguas, ya que si bien aduce razones morales, desliza también: “no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo” (I, 48, 551), actitud que lo contrapone a la *osadía* del autor prologal (y del propio don Quijote) al atreverse a enfrentar al público tras años de silencio y olvido.<sup>84</sup> Y cabe destacar que aquí, al igual que en el caso de Ginés, no se pretende originalidad alguna, en tanto el canónigo, aristotélico fiel, se proponía guardar los preceptos componiendo un libro de caballerías que respetase la armonía de la fábula. Es claro que desde tales esquemas compositivos no podría concebirse un texto como el *Quijote*, hijo *desviado* del género caballeresco, cuyo desvío aparece estrechamente vinculado al extravío del protagonista.

Por último, hay que señalar que los textos inexistentes del canónigo y Ginés constituyen la contracara de la novela del *Curioso impertinente*, ya que en este caso se trata de la aparición de un texto de cuyo autor nada se sabe<sup>85</sup> y que constituye un hallazgo fundamental en relación con la estructura del *Quijote*, pues tras haber concluido su lectura comienzan a atarse los cabos que permiten anudar las historias de la venta y dar comienzo al periplo de vuelta de don Quijote a su aldea (encerrado en su propia “cárcel”: un carro enjaulado). Se establece de tal modo un marcado contrapunto entre las figuras pseudo-autorales de Ginés y el canónigo, por un lado, y esta novela “huérfana”, que genera no obstante importantes efectos en sus lectores, por el otro. El *Curioso* se constituye, de hecho, como el centro de la anagnórisis de la venta, pese a –o

---

<sup>84</sup> William Worden (2010) ha analizado los personajes de Ginés y el canónigo de Toledo enfatizando, precisamente, que estos vehiculizan la crítica cervantina hacia los autores que no publican.

<sup>85</sup> La denegación del nombre del autor ha sido interpretada por Molho (2005) como la “borradura” del nombre de Cervantes, aunque la plausibilidad de esta hipótesis dependería de la certeza acerca de la circulación previa del manuscrito *Porras de la Cámara*, así como de la atribución a Cervantes, por parte del público lector, de la versión de *Rinconete* que allí aparece.

quizás debido a— no llevar firma de autor: esto apuntala la idea de que, en cualquier caso, no se es escritor solo por proclamar serlo, en línea con la burla al auto-engrandecimiento de la figura de autor que hallábamos en el prólogo.

Cabe mencionar asimismo que, si bien se efectúa en la venta la lectura del *Curioso*, queda elidida la de *Rinconete y Cortadillo*.<sup>86</sup> La repetición de esta secuencia en la que se ofrecen y a la vez se escamotean textos, que ya hemos señalado en relación con los de Grisóstomo y Cardenio, instala fuertemente la coordenada del azar en la generación textual.<sup>87</sup> Y si el azar se define por romper una lógica de causa-efecto, este azar que preside la emergencia de los textos está en línea con la ruptura del “orden de naturaleza” mentado en el prólogo y la consecuente puesta en entredicho de la “autoridad” de la instancia paterna. Se habilita así, en cambio, una radical libertad lectora, no en vano explicitada en el prólogo en la misma frase en que se atribuye el autor la calidad de “padrastró”, que vale la pena recordar aquí:

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastró de *Don Quijote*, no quiero irme de la corriente del uso, ni suplicarte, casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y *tu libre albedrío como el más pintado...* (I, Pról., 9, destacado nuestro).

Así pues, todos estos autores que pueblan el universo del *Quijote*, incluso en el reverso negativo de los que anuncian una labor de escritura de la que solo constan sus dichos, proyectan características de la figura del autor prologal y del propio don Quijote, contribuyendo a cimentar una poética que desafía la autoridad —y con ello la “paternidad”— en aras de subrayar la libertad del “desocupado lector”. En concordancia con ello, los personajes que escriben escenifican diversos extravíos sociales que apuntalan la coordenada de la “esterilidad productiva” presente en el prólogo, cualidad que paradójicamente los hace, desde la impotencia y el margen, singularmente fecundos.

#### 4. Recapitulación

A partir del recorrido propuesto, observamos que el contrapunto entre cuerpos humanos y cuerpos textuales a lo largo del libro de 1605 puede leerse como una

---

<sup>86</sup> Este texto ausente oficiaría de “cifra borrada” del *Quijote*, según lo ha propuesto Juan Diego Vila (2001) en relación con los visos picarescos sugeridos en la construcción del protagonista.

<sup>87</sup> Para el desarrollo de esta coordenada a lo largo del texto de 1605, ver el artículo de Cabado (2009).

proyección del programa prologal. La poética que allí se expresa, donde se plantea la generación de un ejemplar único y original en un parto signado por el desvío, la marginalidad y la carencia, permite entender las diversas gestaciones ficcionales que pueblan la novela cervantina. Consecuentemente con ello, hemos visto cómo tanto las genealogías biológicas como las literarias portan en 1605 el signo del *desvío*, por lo que el texto insiste de diversas formas en subrayar esta cualidad como rasgo que permite una singular transformación de lo dado.

Hemos mostrado en principio cómo la gestación de *corpora* textuales viene acompañada de diversas escenas mortuorias, que aluden a la descomposición del cuerpo físico. Si a ello sumamos la ausencia de nacimientos biológicos que se registra en la novela, vemos que la poética del libro se acerca, una vez más, al proyecto vital del personaje: un anciano sin hijos que aspira en cambio a resucitar por la letra, logrando la trascendencia a partir de su inscripción en el “libro de la fama”. El recorrido que plantea el *Quijote* cervantino puede leerse entonces como una transformación o pasaje del cuerpo al *corpus*.

Entre las diversas gestaciones ficcionales que constituyen una parte importante de la trama textual, destaca sin dudas el modo en que el *Quijote* da cuenta del armado de su propio *corpus*, lo cual responde asimismo a las coordenadas de la poética prologal. Para dar cuenta de ello, hemos elegido centrarnos en las zonas “fronterizas” o umbrales problemáticos del texto, que dejan ver los puntos de sutura en el armado del libro. Así, hemos visto cómo los cambios de sección entre las cuatro partes en que se divide el *Quijote* poseen un marcado sesgo metapoético, rasgo que se manifiesta en consonancia con los “cortes” en el cuerpo del libro. Asimismo, hemos señalado cómo el escrutinio de la biblioteca del capítulo 6, cuyo carácter metapoético resulta evidente, participa de esta recurrencia en tanto zona de pasaje entre ambas salidas del hidalgo manchego. Incluimos en nuestro análisis, por último, los epitafios finales, que espejan la serie de poemas burlescos ubicada en el prólogo y suman una serie de problemas al “cierre” del texto, cuyo final aparece marcado por la inconclusión y la falsificación.

Es importante destacar el hecho de que el armado del libro en tanto *corpus* responda a un diseño que privilegia la metaficción como una marca singular de su poética, ya que esto resultará una diferencia importante en relación con la división en partes de la secuela de Avellaneda, como tendremos ocasión de explorar en el capítulo siguiente. Con respecto al texto de 1605, hemos visto cómo los capítulos 8 y 9, que

marcan el tránsito de la primera a la segunda parte, anuncian la pérdida del manuscrito, instalando la amenaza de una historia trunca, para después multiplicar las instancias de paternidad de la misma, que posibilitan su recuperación. En el capítulo 14, con el que finaliza la segunda parte, nos encontramos ante la secuencia de cierre de la primera historia intercalada, que comporta una reflexión en torno a las relaciones entre lo vital y lo literario a partir del entierro del pastor-poeta y el desentierro de su *corpus* textual, que haría perdurar o *resucitar* su memoria, “con lengua muerta y con palabras vivas”. Finalmente, en el pasaje entre la tercera y la cuarta parte, el comentario metaficcional del narrador vincula el proyecto del personaje con la peculiar forma del libro a partir de la imagen de la *resurrección*, remitiendo a una gestación desviada del orden de naturaleza. Así, en todos los casos la generación textual es puesta de relieve con insistencia, a la vez que se insiste en caracterizar las instancias de paternidad a partir de la marginalidad, la carencia y la locura.

Hemos procurado mostrar asimismo cómo los diversos cuerpos textuales que fracturan, complejizan y desvían la trama del *Quijote* dan cuenta asimismo de la poética que venimos estudiando. Así, hemos procurado en principio describir el modo en que el texto cervantino caracteriza en general el ámbito de la escritura, que se presenta a partir de una tensión conflictiva con el de la oralidad. Los contrastes e intercambios entre estos dos ámbitos son un punto central del armado de la novela y, al mismo tiempo, un eje estructurante de la locura del protagonista, por lo que también en este sentido la confusión entre libro y personaje resulta productiva.

Finalmente, hemos centrado nuestra atención en los personajes productores de textos escritos que aparecen en la trama del *Quijote*, a fin de mostrar cómo estos y sus producciones presentan características que remiten a la figura del autor prologal y al propio don Quijote, apuntalando de uno u otro modo la coordenada del desvío y la esterilidad productiva en lo tocante a los “partos de la imaginación”. Dado que los *corpora* textuales que pueblan la novela son en todos los casos producto de la escritura manuscrita (con la única excepción de los volúmenes que integran la biblioteca del manchego), se trata de textos que tienen la huella visible del trazo de su autor, y facilitan por ende la asociación entre cuerpo y *corpus*, eje central de las secuencias en las que estos aparecen.

Tal como veremos en el capítulo dedicado a 1615, la presencia de libros impresos en la secuela cervantina marca una diferencia importante con el universo

textual de 1605, y ello responde a la necesidad de tratar otro tipo de problemas asociados a la posibilidad de trascendencia que brindan los “hijos” textuales. Este nuevo horizonte de problemas –donde la secuela alógrafa ocupa un rol primordial– dará lugar a una serie de reacomodamientos que modifican decisivamente, como a su turno veremos, la poética aquí descrita. No se altera, sin embargo, lo fundamental de la misma, a saber: la propuesta de una originalidad literaria y vital ligada a las ideas de *desvío* y transformación productiva de lo heredado.

#### **IV. UNA HERENCIA ESPURIA: EL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA**

## 1. Emergencia del *Quijote* de Avellaneda

Resulta un lugar común de los críticos el acercamiento al *Quijote* de Avellaneda (1614) desde un afán comparatista, con la idea de hallar en la contraposición entre ambos autores la “clave” de la estética cervantina. Ya Menéndez Pidal, en su trabajo titulado “Un aspecto en la elaboración del *Quijote*”, leído en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid en la inauguración del curso de 1920-1921, consideraba que Avellaneda había de funcionar como “piedra de toque” para poner de relieve lo “específico” del *Quijote* de Cervantes. Esa temprana intuición de Menéndez Pidal late, consciente o inconscientemente, en la mayoría de los trabajos sobre la continuación de 1614, pues en general todos los críticos se demoran en subrayar –desde posiciones muy distintas– la distancia que existe entre el texto cervantino y el de Avellaneda.

En el caso de esta investigación, debemos en principio explicitar nuestras reservas ante la idea de Menéndez Pidal de que cualquier consideración que valga para ambos autores “no contiene nada específico acerca de Cervantes”, ya que entendemos que la cuestión es más compleja, pues la rivalidad estética involucra sin duda intereses comunes. Ciertos aspectos de la textualidad cervantina debieron generar atracción en el continuador, aunque fuera para disputar su significación dándoles en su secuela un encuadre del todo opuesto. Amén de esta reserva, recogeremos en algún sentido el guante que arrojaba Menéndez Pidal al proponer el carácter de “piedra de toque” del *Quijote* de Avellaneda, pues pretendemos mostrar que su trabajo sobre el universo simbólico de la paternidad y la herencia difiere por completo del cervantino, brindando un indicio más de la significación que tal universo de sentido posee en la obra de Cervantes.

En efecto, las peculiares imágenes utilizadas por el alcalaíno para aludir a la gestación ficcional no se hallan en el texto de 1614, mientras que, por el contrario, el campo semántico de la generación humana presenta allí elementos explícitamente ausentes en el *Quijote* de Cervantes (como los partos biológicos) y conlleva un signo del todo opuesto a la coordenada del *desvío* que venimos estudiando a propósito del mismo. Esto se enmarca a su vez en el proyecto más general que trasunta este libro, donde el motivo del “desvío” resulta ser, a todas luces, un rasgo de la escritura cervantina del que se pretende tomar distancia.

Por otra parte, el estudio del *Quijote* de 1615 nos mostrará al mismo tiempo hasta qué punto, en el caso particular que nos ocupa, estudiar a Avellaneda se vuelve central para comprender plenamente el sentido de las estrategias cervantinas, y en particular el reacomodamiento que estas experimentan tras la emergencia de la continuación de 1614. Como veremos oportunamente, algunas imágenes cobran más relevancia –tales como la de la “resurrección”– mientras que otras directamente cambian de signo ante la situación que presenta la existencia del texto rival.

Importa precisar que no se trata solamente de distinguir la estética de ambos autores a partir de un nuevo ángulo, sino que, antes bien, como el tema que nos ocupa es el de la filiación, herencia y genealogía literaria, la irrupción de un continuación espuria que pretende armar una “familia” textual con el *Quijote* tendrá mucho que aportar al análisis de las formulaciones cervantinas sobre esta problemática.

### 1.1. Un “falso” *Quijote*

En principio, hay que señalar que el estudio del libro de Avellaneda se ha caracterizado, en una larga tradición crítica, por los juicios de valor tendientes a enfatizar la inferioridad de la continuación de 1614 en relación con la primera parte, e incluso a sugerir su falta de mérito como objeto de estudio.<sup>1</sup> Hoy en día, en general no es necesario justificar el interés crítico por el texto, aunque muchas veces continúa operando un menosprecio latente por el “apócrifo”, ya desde su denominación como tal. Si bien mantendremos en ocasiones, para un fácil reconocimiento, esta designación con que los estudiosos se refieren habitualmente a la continuación de Avellaneda, cabe indicar que resulta un rótulo equívoco, mediante el cual se deja entrever el carácter “fingido” o la “falta de autoridad” del texto –conforme lo atestiguan el *Tesoro* de Covarrubias (1611) y el *Diccionario de Autoridades* (1770)–, y que sin dudas resulta solidario de la “canonización” de la obra de Cervantes operada por la crítica.<sup>2</sup> Genette

---

<sup>1</sup> Valga como testimonio de esta tendencia el artículo escrito por Manuel Durán para la *Suma cervantina*, donde lamenta con elocuentes palabras la atención que la obra ha recibido: “la novela de Avellaneda ha arrastrado a numerosos lectores, tanto en el siglo XVIII como en épocas posteriores, a un desgaste innecesario de atención e interés. Es lamentable subrayar que los eruditos han invertido en tan desdichada empresa una inteligencia y unos conocimientos que bien pudieran haber dedicado a empresas más provechosas (1973: 372).

<sup>2</sup> La voz “apócrifo” aparece en el *Diccionario de Autoridades* en su edición de 1770, donde se la define como “fabuloso, supuesto o fingido” y se cita precisamente el *Quijote* de 1605; en el capítulo 48, en efecto, el canónigo expresa sobre las comedias de la época: “¡Qué de milagros falsos fingen en ellas! ¡Qué de cosas apócrifas y mal entendidas!”. Por otra parte, la palabra se asocia hasta el día de hoy a los libros sagrados *apócrifos* en contraposición a los *canónicos*. De este modo, Covarrubias indica en la

(1989), por su parte, considera que solo se puede hablar de “apócrifo”, desde el punto de vista literario, cuando un autor esconde su verdadero nombre y firma con el nombre de otro, lo cual no ocurre en el caso de Avellaneda. Es por ello que utilizaremos alternativamente la noción de “continuación alógrafa”, siguiendo la terminología que Genette propone para las continuaciones escritas por diferente autor, para evitar cargar las tintas sobre la “falsedad” de Avellaneda.

En efecto, los comentarios sobre el libro de 1614 suelen teñirse de cierta reverencia hacia Cervantes y su “obra maestra”, y sucede también, paralelamente, que lo que se juzga como “inferior calidad” termina mezclándose con la acusación de “falsedad” de esta *Segunda Parte*, opuestas ambas a lo “bueno y verdadero”, representado por el texto “original”. Esta apelación a categorías de cuño platónico, donde *bondad* y *autenticidad* resultan identificadas, se ve ampliada para llegar a comprender incluso la muy moderna cuestión de la *legalidad jurídica* vinculada a los derechos de autor, como podemos apreciar en la acusación de Elizabeth Wilhelmsen de que Avellaneda había robado la creación de Cervantes, y por ende “había acometido la empresa de componer una continuación espuria, *inauténtica*, así como *ilegal*” (1990:73, destacado nuestro). Se hace necesario entonces ahondar en el sentido de estas equivalencias producidas por la crítica, pues han influido notoriamente en la consideración del libro que nos ocupa, así como en el modo de comprender sus vínculos con la obra cervantina.

En primer lugar, cabe preguntarnos: ¿en qué sentido se reputa como “falso” el *Quijote* de Avellaneda? A poco que nos detengamos en ello, salta a la vista que la *falsedad* invocada a propósito de la continuación de 1614 involucra varias aristas que suelen confundirse. Por una parte, se alude con ello al hecho de que el nombre que aparece en la portada del volumen no es el “verdadero” nombre de su autor, sino un seudónimo, y del mismo modo serían falsas las atribuciones geográficas correspondientes a su origen y al lugar de impresión del libro. La portada reza lo

---

entrada de su *Tesoro*: “Llamamos libros apócrifos o por la profundidad de su inteligencia y los misterios que encierran en sí (estos tales no eran permitido a todos leerlos, sino a los provecos), o llamamos apócrifos a los libros que, aunque en sí contienen buena y sana doctrina, no consta de su particular autor y en esta sinificación algunos libros de la Sagrada Escritura podemos llamar apócrifos, porque no consta a la Iglesia distintamente el autor dellos o escritor, aunque ella indubitadamente crea haberlos dictado el Espíritu Santo y ser el verdadero autor dellos. Otros llamamos apócrifos, que ni consta de su autor ni hasta agora la Iglesia los ha recibido por canónicos, aunque se permiten. Finalmente llamamos libros y cuentos apócrifos los que en sí no tienen autoridad para darles crédito, aunque sean de autores nombrados y conocidos” (*Tesoro*, s.v. “apócrifo”).

siguiente: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas. Al Alcalde, Regidores, y hidalgos, de la noble Villa del Argamasilla, patria feliz del hidalgo Caballero Don Quijote de la Mancha. Con Licencia, en Tarragona en casa de Felipe Roberto, Año 1614.*

Ya desde el prólogo del *Quijote* cervantino de 1615 se deja sentada esta “falsedad” del texto rival, al cual se alude en términos de “aquel que *dicen que* se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona” (II, Pról. 617, destacado nuestro). Un poco más adelante se arrojará directamente la acusación de que el autor de aquella segunda parte “no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad” (II, Pról., 618). Y la acusación de falsedad en este sentido retorna a lo largo del texto: así, en el capítulo 59, donde el libro de Avellaneda aparece en manos de unos huéspedes de la venta en la que se hospeda don Quijote, el protagonista hojea el libro y sugiere que “el lenguaje es aragónes”, mientras que en el final del capítulo 74, la pluma de Cide Hamete la emprende contra el “escritor *fingido y tordesillesco* que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero” (II, 74, 1223, destacado nuestro).

A raíz de estas acusaciones, los críticos discuten si Cervantes conocía o no la verdadera identidad del autor. Lo cierto es que, amén de ello, la ausencia de documentos o datos certeros al respecto ha generado un cúmulo de esfuerzos, desde hace varios siglos, en pos de determinar quién podría esconderse bajo el seudónimo de Avellaneda. Hay que destacar que parece atinado también el reproche cervantino sobre la falsedad del lugar de impresión, pues efectivamente, varios críticos han vinculado esta segunda parte con la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas, y sugieren que ello explicaría el hecho de que en el capítulo 62 del segundo *Quijote* cervantino, don Quijote visite una imprenta en Barcelona en la que se halla, precisamente, el libro de Avellaneda (Rico, 2002).

Ahora bien, en otro sentido, cabe pensar que se trataría de una continuación “falsa” porque no proviene de la pluma del autor de la primera parte. Ciertamente, muchos trabajos críticos aluden a la “segunda parte *auténtica*” para referirse al *Quijote* cervantino de 1615. Sabemos no obstante que la práctica de continuar los textos de otros

era habitual en la época, algo que el propio Avellaneda se encarga de dejar sentado en el prólogo a su libro, aunque el hecho de que se deba recordar esto a los lectores insinúa, a nuestro juicio, un horizonte de polémica sobre la cuestión:

...sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano [...] y permitiéndose tantas *Celestinas*, que ya andan madre e hija por las plazas, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza a quienes jamás se les conoció vicio... (Pról., 53-55).<sup>3</sup>

Como se puede ver, no en vano la selección de textos que conocieron secuelas alógrafas omite, en el fragmento citado, el sonado caso del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), del que se imprimió en Valencia en 1602 una continuación firmada por un tal Mateo Luján de Sayavedra (seudónimo de Juan Martí, a quien se identificó como el autor de la misma). A esta siguió una segunda parte a cargo del autor de la primera (Lisboa, 1604), en la que la propia ficción incorporaba el conflicto de autoría para rechazar virulentamente, mediante novedosas estrategias textuales, la segunda parte “ajena”. No extraña, pues, que semejante precedente sea pasado por alto en la enumeración del prólogo de Avellaneda.

En efecto, en la segunda parte de su novela, Alemán ficcionaliza el “robo” del que ha sido objeto por parte del continuador a partir de la introducción del personaje de Sayavedra (cuyo apellido coincide con el de Mateo Luján de Sayavedra), quien roba los baúles donde el protagonista guarda sus riquezas. Este personaje –que representa, según los capítulos, no sólo al autor, sino también al pícaro lujaniano e incluso la obra apócrifa misma– se pone luego al servicio de Guzmán, apareciendo siempre como un segundón en relación con el pícaro alemaniano (Álvarez Roblin, en prensa). Alemán se servirá de él para revelar la identidad de su plagiaro, Juan Martí (mencionado como el hermano mayor de Sayavedra), y finalmente el personaje acabará arrojándose al mar presa de un delirio en el que grita: “Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache”.

Como se ha señalado en reiteradas ocasiones, la reacción de Alemán al utilizar la disputa con el otro autor para nutrir la trama de su segunda parte –y sentar a partir de ello su réplica–, sin duda ha ejercido influencia en el modo en que Cervantes aprovechó

---

<sup>3</sup> Todas las citas del *Quijote* de Avellaneda provienen de la edición de editorial Castalia, preparada por Fernando García Salinero ([1971] 2005). Sólo se indicará en cada caso el capítulo y número de página.

el texto de Avellaneda en su *Quijote* de 1615.<sup>4</sup> Amén de ello, nos interesa remarcar aquí que la celosa reacción de ambos escritores para con su producción está sugiriendo un cierto resquebrajamiento de la noción de ciclos literarios independientes del nombre de autor, según evocaba la enumeración de Avellaneda (Angélicas, Arcadias, Dianas), situándonos en el marco de la progresiva gestación de la concepción del autor propia de la modernidad. No pretendemos aplicar directamente a estos textos una noción de autoría que resultaría anacrónica para la época, pero sí subrayar que nos hallamos en un momento de transición, y en este contexto, la actitud de Alemán y Cervantes frente a sus continuadores exhibe un quiebre en relación con la serie de “Arcadias” o “Dianas” evocadas. Es precisamente por estar “a caballo” entre dos concepciones de autor que estos casos resultan sumamente productivos para analizar la relación del creador literario para con su obra, así como sus sucesivas transformaciones.

En este sentido, compartimos lo expresado por Hanno Ehrlicher cuando afirma que “la literalización del conflicto de autoría en el caso de Alemán y Cervantes no es síntoma de una individualidad moderna, sino señal de una voluntad de autoría propia del siglo de oro, basada en una subjetividad aún muy consciente de sus dependencias” (2007:158). En efecto, la utilización productiva de los textos de sus continuadores dentro de sus propias segundas partes resulta una técnica que combina los modos de producción literaria propios del período, que promovían la imitación como técnica creativa, con el gesto si se quiere más “moderno” de reafirmar la relación entre el texto y su autor. Debemos tener presente, con respecto a esto último, que la moderna figura de “autor” comienza a delinear sus contornos precisamente en torno al problema concreto de la responsabilidad jurídica sobre los textos. Y el reinado de Felipe II resulta destacable en este sentido, pues ante la acelerada comercialización del libro como nueva

---

<sup>4</sup> Se comparan las estrategias de ambos autores respecto a los continuadores de sus obras en los artículos de Brancaforte (2002) y Ehrlicher (2007), y más recientemente en el libro de Martín Jiménez (2010). Ver también Álvarez Roblin (2014 y en prensa). Un aspecto que nos parece especialmente sugerente de la propuesta de este último autor (cfr. su tesis doctoral defendida en noviembre de 2010: “Pratiques de l’apocryphe dans le roman espagnol au début du xvii<sup>e</sup> siècle: approche comparée du ‘Guzmán’ de Luján et du ‘Quichotte’ d’Avellaneda”) es el cruce aparentemente paradójico que propone entre Alemán y Avellaneda, por un lado, y Cervantes y Luján, por el otro. Su planteo es que mientras los textos de estos últimos dan la impresión de desertar de la “ejemplaridad” en la que Alemán había subsumido la ficción en su libro de 1599, la segunda parte alemana y el *Quijote* apócrifo aparecen, al contrario, como una doble “retomada del control” en reacción a unas escrituras juzgadas como demasiado libres: el *Guzmán* de Luján y la Primera Parte del *Quijote* cervantino. Así pues, los textos de Luján y de Avellaneda vendrían a confirmar de hecho la existencia de dos modelos novelescos dominantes en la España de comienzos del XVII, el de Alemán y el de Cervantes. La práctica del apócrifo consistiría en escribir la “parte faltante” de la escritura original, en lo que Álvarez Roblin denomina “teoría de las dos mitades” (traduzco libremente del extracto de su tesis doctoral disponible en línea <http://mcv.revues.org/3796>, fecha de consulta: 04-10-2013).

mercancía fue necesario montar un aparato de censura estatal que, entre muchas otras cosas, prohibía explícitamente el anonimato en los libros impresos (Marsá, 2001).

Ahora bien, si insistimos al mismo tiempo en las prevenciones sobre el “traslado” directo a los textos de una idea de autor que no se corresponde con la época es porque, como señalábamos antes, resulta frecuente a la hora de estudiar a Avellaneda propender en juicios de valor tendientes a ligar su “inferior calidad” a su condición de “falsedad”, a menudo expresada directamente en términos de robo o plagio.<sup>5</sup> Dado que la secuela alógrafa se presenta como un texto de estructura mucho menos compleja que el *Quijote* cervantino, parece difícil no caer en alguna medida en estos lugares comunes a la hora de comprender el libro de Avellaneda. Son elocuentes las palabras de Canavaggio al respecto:

Pues bien, entre la obra maestra original y la continuación apócrifa, no hay ni sombra de comparación posible. No digamos que un abismo las separa: son dos universos diferentes. En sí misma, la intriga construida por Avellaneda no ofrece gran interés. Don Quijote y Sancho parten efectivamente para Zaragoza, según lo que se había anunciado. Una vez en el lugar, participan en las justas y se cubren en todo momento de ridículo o de oprobio. Ciudadanos hasta el fondo del alma, van luego de ciudad en ciudad, se detienen en Alcalá, luego en Madrid, y cada una de sus etapas están puntuadas de incidentes grotescos o repugnantes. En camino toman una compañera, llamada Bárbara: una anciana prostituta, cuya suciedad no tiene parangón sino con su estupidez. Sus peregrinaciones acaban en Toledo donde Don Quijote acabará sus días en un asilo de locos (1987: 237-238).

Sin dejar de acordar con lo señalado por Canavaggio con respecto al esquema notoriamente simplificador de la trama del libro de Avellaneda, nos permitimos sugerir que no es necesario caer en la glorificación de 1605 en tanto “obra maestra original” para comprender la distancia que lo separa de la continuación de 1614. Esa denominación parece responder más bien al hecho de que el *Quijote* cervantino ha resultado el germen de numerosos planteos literarios posteriores, que lograron constituirlo como texto fundacional o “padre” de la narrativa moderna: de tal modo, ha venido a ocupar una posición central no sólo en la construcción del canon aurisecular y en el de la literatura hispánica (e incluso hispanoamericana), sino también en el de toda genealogía que quiera trazarse de la forma “novela”. Por su parte, el texto de Avellaneda permanece ligado a una concepción ficcional que, vista desde la perspectiva del desarrollo histórico de las formas literarias, indudablemente “atrassa”, pues en

---

<sup>5</sup> Ehrlicher trae a colación al respecto una expresión de Gómez Canseco que resulta ilustrativa de esta tendencia: “el libro de Avellaneda vino a atentar contra una propiedad literaria que Cervantes sustentaba como dueño único” (2000:17, *apud* Ehrlicher 2007:158).

relación con la continuidad establecida entre los dos *Quijotes* cervantinos, dicho texto implica una vuelta a esquemas compositivos de fuerte cuño moralizante, que ni siquiera se ven atenuados por la ironía característica de la primera parte, la cual en 1614 ha sido suprimida casi por completo.

Nada resulta más ilustrativo de este sesgo moralizante que domina todo el libro de Avellaneda que el cierre del texto, con el héroe confinado en la casa del Nuncio de Toledo a los fines de “curarse” de su locura: se trata de un final perfectamente aplicable a un *exemplum* medieval, cuya moraleja podría enunciarse como “todo el que lee indiscriminadamente libros de caballerías, acaba en el manicomio”. En este sentido, Martin Von Koppenfels señala con acierto que la *ilegitimidad* de la falsa continuación no es una ilegitimidad jurídica, sino estética, y por ende, también histórica (2006:70). Ciertamente, es en el marco de una comprensión de los textos en relación con sus diversos contextos histórico-culturales de producción y recepción como pueden entenderse mejor los problemas que ha suscitado a la crítica el libro de Avellaneda.

Por otra parte, el énfasis crítico sobre la “falsedad” de esta segunda parte obtura la posibilidad de abrir una pregunta en relación con el gesto de emulación que conlleva en sí misma toda secuela. En efecto, si bien es notorio que desde el prólogo de su libro Avellaneda lanza injurias hacia Cervantes, a la vez que en su texto evidencia el empeño en distanciarse de aspectos centrales del primer *Quijote*, no puede soslayarse que ha elegido deliberadamente continuar la obra del alcalaíno, lo que entraña un reconocimiento a su valía. El libro de 1614 es de hecho el primero en intentar construir a partir del *Quijote* de 1605 una “familia textual”, proclamando desde la portada su propio lugar de *segunda* parte, *tercera* salida y *quinta* parte de las aventuras del manchego.

En vista de la diversa factura de esta continuación en relación con el proyecto que trasunta la primera parte cervantina, es válido preguntarnos, ¿por qué Avellaneda – sea quien fuera el autor oculto tras el seudónimo– eligió el gesto de afiliación como modo de dar cuenta, paradójicamente, de sus diferencias con la estética cervantina? Más allá del declarado propósito común de “desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías” (Pról., 52), ¿qué tipo de atracción le generaba la historia del enloquecido hidalgo lector, y en particular los personajes de don Quijote y Sancho, a los que, sin embargo, construye de manera tan distinta en su propia versión? ¿Por qué proclamar una continuidad para torcer con ello el rumbo del libro que se pretende expandir? Y

finalmente, lo que es más importante a los fines de nuestro trabajo: ¿cómo se vincula el desvío que opera Avellaneda respecto del libro de 1605 con el autoproclamado desvío cervantino en relación con la tradición literaria? ¿Se trata del mismo gesto en ambos casos? ¿Cuál es, en todo caso, su diferencia?

En este sentido, y por lo que respecta a la “falsedad” de la continuación de 1614, es nuestro propósito enfocar el modo en que esta noción se construye y define a partir de los propios textos, y es por ello que comenzamos por señalar cómo la tradición crítica ha sedimentado ciertos usos de la misma. Desde nuestro punto de vista, es necesario atender a cómo los textos delinean el sentido de lo “falso”, “inauténtico” e “ilegítimo” en cada caso, para poder percibir asimismo cómo estas ideas se reformulan a partir del contacto entre la obra de ambos autores.

Así, por ejemplo, si a propósito del escrutinio de la biblioteca en 1605 resaltamos la condena al “hijo legítimo” de *Amadís* (las *Sergas de Esplandián*), que delineaba el lugar de “ilegitimidad” –y por ende de transformación y originalidad– otorgado al *Quijote* en tanto “hijo” del género caballeresco (cfr. capítulo III) podría pensarse, en principio, que la continuación de Avellaneda estaría esgrimiendo un gesto análogo en relación con la primera parte cervantina. Y sin embargo, como mostraremos a lo largo de este capítulo, se trata de propuestas muy distintas e incluso, en varios aspectos, de signo opuesto.

La noción de *desvío* se volverá clave para comprender la apuesta de cada texto: mientras el *Quijote* de 1605 proclama, a partir de una “filiación desviada” su propia originalidad con respecto a la tradición literaria, la continuación de Avellaneda intentará, por el contrario, estabilizar y fijar en modelos reconocibles todo aquello que resultaba ambiguo, inclasificable y por ende desestabilizador, en el texto cervantino. Se trata entonces de un movimiento tendiente a borrar las huellas de aquel desvío. Desde esta perspectiva debe leerse, a nuestro juicio, la “simplificación” de la estructura narrativa en el texto de 1614, que juzgamos como un gesto voluntario por parte del continuador.

Asimismo, debemos destacar que, paradójicamente, la continuación alógrafa torna especialmente visibles y significativos ciertos rasgos de 1605, precisamente por haberlos omitido o transformado. Y esa contraposición entre ambos textos se enriquece más aún si consideramos el modo en que Cervantes, en 1615, ahonda sobre algunos de estos contrastes, a la vez que incorpora elementos que parecen sugeridos por la lectura

de Avellaneda, con el objeto de expulsar de la “familia” textual del *Quijote* al “falso” hijo pergeñado por su rival.

Cabe indicar, finalmente, que el gesto de Avellaneda puede leerse como una provocación, pues desde la lógica de su escritura –y a diferencia de lo que ocurría en Cervantes–, el desvío asociado a la condición de bastardía supone una clara degradación. Desde esta perspectiva, su continuación alógrafa estaría diseñando para el *Quijote* cervantino el lugar de “padre” de una progenie negada. Como veremos, el libro de 1615 se encargará de incorporar productivamente esa herencia bastarda.

## 1.2. ¿Quién es el padre?: la “caza de Avellanedas”

Resulta importante puntualizar que el denominado “incidente Avellaneda” pone en primer plano una pregunta por la *paternidad* en el orden de lo *real*: determinar quién es el padre del texto, cuál es la identidad del autor escondido tras el seudónimo, ha sido obsesión de los cervantistas, hasta el punto de concentrar la mayoría de los acercamientos al libro. Se ha generado así una verdadera “caza de Avellanedas” (Blasco, 2006). Ciertamente, si tenemos en cuenta el trabajo cervantino de problematización del dispositivo autorial y de la propia figura de autor dentro de su ficción, resulta una curiosa ironía este traslado de la pregunta por el “padre” al plano de los hechos extra-literarios en el caso de la continuación de 1614. Esta separación radical de intereses críticos en torno al libro cervantino y su secuela alógrafa responde a varios motivos que se han ido cimentando a lo largo de la historia de los dos textos, pero creemos que también guarda relación con la diversa factura de ambos.

En efecto, el afán por asignarle un “nombre del autor” resulta bastante comprensible en relación con el tipo de escritura que esgrime esta segunda parte. A juzgar sobre todo por el tono de abierta invectiva del prólogo (sobre el que enseguida ahondaremos), el apócrifo se configura como un texto que “pide” ser leído desde un nombre de autor. En concreto, la escritura de esta continuación diseña para sí un *locus* autorial sostenido en la rivalidad personal hacia Cervantes en tanto autor de la primera parte. Es tan notoria esta operación que varios críticos han procurado de hecho rastrear la identidad del autor a partir de un inventario de los posibles enemigos del alcaíno. Sin embargo, las diversas propuestas esgrimidas dejan ver que el asunto es más complejo de lo que parece, o al menos que hay muchos candidatos a haberse sentido “ofendidos” por el texto de 1605 y haber tomado la pluma en gesto de desagravio.

En cualquier caso, si se acepta la idea de que el libro de Avellaneda está armado para sustentar una lectura moralizante del modo en que es posible proponerla a comienzos del siglo XVII (es decir: no construye un *exemplum* medieval, sino que, bien por el contrario, aprovecha muchos de los recursos desarrollados por la prosa de ficción existente hasta entonces, y en particular por el *Quijote*), cabe pensar que el autor pudo haber tenido otros motivos para “enfrentar” la propuesta cervantina. Sin necesidad de pensar en una enemistad personal, podrían enmarcarse los ataques directos a Cervantes en el prólogo del apócrifo en una disputa estético-ideológica entre escritores pertenecientes a cenáculos divergentes. O incluso podría tratarse de un enfrentamiento entre autores que exhiben un muy distinto nivel de compromiso con los valores e intereses hegemónicos de su tiempo.

Estas dos líneas –enemistad personal, enfrentamiento de propuestas estético-ideológicas– constituyen de hecho dos grandes cauces que han orientado los argumentos a favor de los distintos autores identificados con Avellaneda. A partir de esas directrices se han propuesto también consideraciones estilísticas tendientes a validar al candidato sugerido, aprovechando los medios electrónicos disponibles actualmente para cotejar variantes léxicas o rasgos de estilo. No obstante ello, se está lejos de alcanzar un consenso con respecto a la cuestión, y un recorrido panorámico por algunas de las propuestas más resonantes nos permitirá advertir lo incierto de estas pesquisas: a falta de documentos fiables, la identidad de Avellaneda termina convirtiéndose en una hipótesis de trabajo de los sucesivos críticos.

Resulta importante detenernos en ello en el marco de nuestra investigación, ya que el vínculo entre los tres *Quijotes* es un eje central a la hora de pensar las genealogías intra y extra-literarias que se arman en torno a la novela cervantina. En este marco, la obsesión por descubrir al “padre” de esta descendencia negada que es la secuela alógrafa nos muestra elocuentemente hasta qué punto el problema de la paternidad y la filiación se vuelve también una cuestión metacrítica.

Una de las hipótesis que ha tenido más aceptación –o cuanto menos mayor difusión– es la avanzada tempranamente por Martín de Riquer (1969), quien propuso que el autor de la segunda parte podría ser el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, autor de una autobiografía que circuló por Madrid en forma manuscrita desde 1593 – con el nombre de *Vida de Jerónimo de Passamonte*–, y a quien Cervantes habría ridiculizado en su libro de 1605 mediante el personaje del galeote Ginés de Pasamonte.

Daniel Eisenberg (1984) se hizo eco de esta hipótesis, y posteriormente Riquer argumentó con más detalle la propuesta en su libro *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda* (1988). En tiempos más recientes, Juan Antonio Frago García ha continuado la hipótesis de Riquer en su libro *El Quijote apócrifo y Pasamonte* (2005), y Alfonso Martín Jiménez ha desarrollado por extenso esa identificación, presentando argumentos a favor de ella en dos libros (2001, 2005a), así como en numerosos artículos (2000, 2004, 2005b, 2005c, 2006a, 2006b, 2006c, 2007, entre otros).

Esta hipótesis ha sido objeto de muchas refutaciones. En un artículo escuetamente titulado “Avellaneda no es Passamonte” (1998), Azcune la discute con diversos argumentos, para terminar aduciendo que lo único firme en la reconstrucción de Riquer son los aragonesismos presentes tanto en el *Quijote* de 1614 como en la *Vida* de Jerónimo de Passamonte, que en sí mismos no prueban nada. También Riley (1998), tras cotejar la segunda parte del *Quijote* con la *Vida* de Pasamonte, se mostró en desacuerdo con la identificación propuesta por Riquer. Por su parte, Pérez López (2002) enfrenta esta hipótesis argumentando que lo principal a la hora de descifrar la identidad del continuador es la disputa literaria que se establece entre él y Cervantes, con centro en la figura de Lope de Vega, autor sucesivamente “atacado” y “defendido” por uno y otro escritor en sus respectivos prólogos. El soldado Passamonte no encaja en ese marco porque estuvo casi toda su vida fuera de España y no se sabe siquiera si conoció a Lope; en cualquier caso, sin duda no era un escritor de su círculo.

De acuerdo con esta idea, la hipótesis de Pérez López sobre la autoría es “que el *Quijote* de Avellaneda es un libro diseñado y escrito por un contrarreformista y dominicano Lope de Vega, ‘familiar del Santo Oficio’ y defensor de la ideología monárquico-señorial, junto con sus colaboradores. El principal de ellos fue el toledano Baltasar Elisio de Medinilla, que con toda probabilidad escribió el ‘Prólogo’ y los otros textos preliminares” (2002:42). Ambos ingenios, señala el autor, se identifican con el grupo de intelectuales cercanos a la perspectiva ideológica de la aristocracia tradicional. En cuanto al *aragonesismo* de la obra, que haría inviable su hipótesis, se limita a citar la opinión de Gómez Canseco, para quien los indicios gramaticales no resultan definitivos para determinar la patria de Avellaneda, y en cambio tal presunción estaría basada en “convertir una observación que Cervantes pone en boca de don Quijote (“el lenguaje es

aragonés, porque tal vez escribe sin artículos”) en un acta notarial” (p.31 de su edición, *apud* Pérez López 2002:43).<sup>6</sup>

Alfonso Martín Jiménez, que, como hemos dicho, retoma y profundiza la hipótesis de Riquer, procura responder a las refutaciones consignadas. Sobre los dichos de Azcune de que no está demostrado que Cervantes y Passamonte estuvieran implicados en una disputa, Martín Jiménez retruca que Cervantes “tenía un importante motivo para estar enojado con Pasamonte, como era el que hubiera tratado de usurparle su comportamiento heroico en Lepanto”, por lo cual el alcalaíno se habría ofendido, razón por la que “creó la figura de Ginés de Pasamonte y elaboró el relato del Capitán cautivo basándose en la primera versión de la *Vida* de Pasamonte, lo que prueba su circulación en manuscritos”. En cuanto a la falta de sentido del humor en la *Vida* de Passamonte, en contraste con el libro firmado por Avellaneda, argumenta que el autor del *Quijote* de 1614 era capaz de mudar el registro cómico al serio, como lo prueban los dos cuentos intercalados en su segunda parte, por lo cual, del mismo modo, las diferencias genéricas explicarían los diferentes registros usados por Passamonte en su *Vida* y en la continuación de 1614. Afirma a la vez que al tratar temas religiosos, su *Quijote* “posee un estilo muy similar al empleado en la *Vida* de Pasamonte”.

En cuanto a las objeciones presentadas por Pérez López, Martín Jiménez enfatiza que no es necesario que el desconocido autor sea del círculo de Lope, pues todas las referencias al Fénix presentes en el apócrifo “corresponden a datos públicos y bien conocidos que figuraban en obras impresas y eran asequibles a cualquier lector, y se enmarcan en el ámbito de una disputa propiamente literaria que no tiene por qué implicar la existencia de una relación de cercanía o de amistad entre Lope de Vega y Avellaneda”.

Hasta aquí, pues, la presunción de una disputa entre ambos escritores, ya sea por motivos de índole personal o bien debida a la inserción de cada uno en grupos literarios antagónicos, constituye un motivo central a la hora de filiar la continuación de 1614. Con respecto a esto último, García Salinero sugiere que la rivalidad entre Cervantes y el autor desconocido pudo haber surgido en el ambiente de las academias, y que esta rivalidad pudo incluso haber tenido su clímax en alguna competición poética, a la cual

---

<sup>6</sup> Entre las “pruebas” que encuentra Pérez López para sostener su propuesta de autoría se halla la Aprobación de Márquez Torres al *Quijote* de 1605, en la que se ha supuesto la mano de Cervantes: el crítico encuentra allí expresiones coincidentes con las halladas en *El peregrino* y la *Jerusalén* de Lope, por lo que supone que ello apuntaría a indicar al lector la identidad de Avellaneda.

se alude quizá oblicuamente con las “justas de Zaragoza” a las que pretende ir don Quijote (2005: 11). En esta misma línea de desacreditar la línea de la “enemistad personal” y de privilegiar en cambio las rencillas literarias y la vinculación concreta con el círculo lopesco, se han sugerido también los nombres de Castillo Solórzano y Tirso de Molina como autores del *Quijote* de 1614, en colaboración con el propio Fénix.

Desde otro ángulo, Javier Blasco también ha rechazado, con motivos similares a los ya expuestos, la identificación de Avellaneda con Passamonte (a la que todos los críticos vuelven antes de proponer su hipótesis) y ha defendido en un libro y una serie de artículos la candidatura del fraile dominico Baltasar Navarrete. Amén de exhibir un perfil ideológico cercano al del autor del apócrifo, Blasco cree descubrir algunas pistas concretas en el texto de Avellaneda que permiten esta identificación.<sup>7</sup> Queda, una vez más, el escollo de los aragonesismos, que intenta salvar indicando que “en el Valladolid de 1605 vive el dominico aragonés Jerónimo Xavierre, general de la orden de los predicadores, que necesariamente comparte alojamiento y mesa con Navarrete” (2005a).

Por su parte, Sánchez Portero tiene una ingente producción de artículos y libros tendientes a valer la candidatura de Pedro Liñán de Riaza, de quien se supuso era toledano, pero el autor sostiene que puede probarse su origen bilbilitano. Fue amigo de Lope de Vega, y con él, uno de los principales creadores del “Romancero nuevo” y un destacado autor de comedias. Un escollo no menor que debe salvar esta teoría es el hecho de que Liñán muere en 1607, pero quienes la defienden argumenten que podría suponerse que había acabado la obra para entonces, o también que participaran varias manos de su redacción final, incluso la del mismo Lope de Vega (la hipótesis de Sánchez Portero contempla también la colaboración de Fray Luis de Aliaga).<sup>8</sup> Con ligeras diferencias de argumentación y otros matices, también Pérez López, en un artículo posterior al que antes citamos (2005), defiende la autoría de Liñán,

---

<sup>7</sup> Así, en el pasaje en que se narra una fiesta con motivo de celebrar la obtención de la cátedra de medicina de Alcalá, las indicaciones tan precisas que se dan al respecto (entre otras cosas, mencionando que el año anterior un catedrático había llevado la prima de Teología) hacen sospechar a Blasco que hay un trasfondo de referencias históricas concretas, que solo podrían remitir a las honras que se brindan en 1611 en Valladolid por la obtención de la prima de Teología por parte de Baltasar Navarrete.

<sup>8</sup> “Cabe suponer, con fundada posibilidad, que Liñán compone esta obra; pero se da la circunstancia de que fallece en 1607. Él, obviamente, no puede publicarla, pero pudieron ser depositarios de esta obra cualquiera de los personajes que se acabamos de citar: Lope y Aliaga. Y esta obra, de momento, se queda aparcada, pero no por mucho tiempo, porque hay noticias de que este manuscrito circuló públicamente y lo más seguro es que llegara a conocimiento de Cervantes, forzándole a mover ficha. Quizás, de no haber mediado esta circunstancia, es muy posible que el Príncipe de los Ingenios no hubiese llevado a término la promesa de una tercera salida de su Quijote, mas, por el manuscrito, se ve acuciado a cumplirla y emprender la tarea” (Sánchez Portero, 2006, en línea).

argumentando que la obra fue retocada por Lope y sus “secuaces”, donde entraría Baltasar Eliseo de Medinilla (propuesto antes por él mismo como la figura central en la composición del apócrifo). Expresa ahora Pérez López:

El *Quijote* de Avellaneda no es la obra de oscuros escritores de segunda fila (Aliagas, Lambertos o Passamontes), sino el producto de dos grandes escritores dominadores de todos los recursos del oficio cómico y burlesco, Pedro Liñán de Rianza y Lope de Vega.<sup>9</sup>

Así pues, aparece aquí un argumento que traslada el foco desde los hechos extra-literarios (posibles enemistades personales o enfrentamientos asociados a camarillas de escritores) hacia la consideración de la propia prosa del libro, de la cual cabría deducir que no se trata de un mediocre escritor, y mucho menos de un soldado devenido escritor, sino de alguien que domina con habilidad los recursos narrativos de su tiempo.

Finalmente, mencionaremos la propuesta relativamente reciente de Enrique Suárez Figaredo, presentada por primera vez en un libro de 2004 (acicateado, según declara el autor, por la falta de convencimiento en la hipótesis de Riquer) y complementada en varios artículos posteriores, donde identifica a Avellaneda con Cristóbal Suárez de Figueroa, apoyándose principalmente en el cotejo del léxico mediante el uso de los modernos medios informáticos. El método es cuantitativo: el autor declara haber realizado una exhaustiva comparación de la sintaxis y el vocabulario empleado en el *Quijote* apócrifo con la obra del resto de los escritores del Siglo de Oro. Como resultado, los cómputos hechos descartaron a los autores analizados (tales como Pasamonte, Vicente Espinel o Tirso de Molina) y en cambio dieron numerosas concordancias sintácticas con *El Pasajero* de Suárez de Figueroa. Es recién a partir de los indicios obtenidos mediante este cotejo que se dieron los siguientes pasos, según precisa Suárez Figaredo, tendientes a indagar las posibles coincidencias entre lo que se conoce de este escritor y lo que se puede leer en Avellaneda:

Luego pasamos a buscar información sobre aquel Cristóbal Suárez de Figueroa autor de *El pasajero*, y nos encontramos con una de las personalidades más inquietantes del Siglo de Oro, ‘una monstruosidad moral’, según Menéndez Pelayo; ‘el perro Fisgarroa’, según Salas Barbadillo; ‘la peor lengua del siglo... el maldiciente y procaz enemigo de Cervantes... el alma tortuosa y malévola del despreciable doctor’, según Astrana Marín: el candidato perfecto a Avellaneda... todo y no ser aragonés ni clérigo (como algunos

---

<sup>9</sup> Cabe indicar que en su extenso trabajo (que se anuncia en términos de prolegómenos a un futuro libro) Pérez López no cita a Sánchez Portero, y si bien este último sí cita a Pérez López en su artículo de 2006, aduce haber leído su trabajo con posterioridad al desarrollo de la hipótesis (a partir de este artículo de 2006, Sánchez Portero acumulará un buen número de trabajos que amplían la argumentación). Por otra parte, ninguno de los autores que sostienen la candidatura de Liñán discute la propuesta de Blasco sobre Baltasar Navarrete, tan solo se ocupan de desacreditar la hipótesis de Passamonte ofrecida por Riquer y otros, dado que conviene a su argumentación a favor de un escritor reconocido.

han pensado que fuese el autor del apócrifo), todo y no saber en qué pudo molestarle Cervantes para que se tomase tal revancha (2006:3).

Vemos entonces cómo llega finalmente a sostenerse todo lo contrario a lo que en un principio orientaba la pesquisa: no importa si el candidato no es aragonés, no importa si no es un clérigo contrarreformista, quizá dominico, y tampoco importa si no se le puede suponer una enemistad personal con Cervantes. Se privilegian aquí, en cambio, las coincidencias léxicas entre su obra y el libro de 1614 y la probada tendencia del autor a la maledicencia, que cuadraría bien con el tono imperante en el apócrifo. Sin embargo, la enemistad de Suárez de Figueroa con Lope (de quien el texto de Avellaneda, como hemos mencionado, ofrece una encendida defensa) desestima de por sí, para muchos críticos, la posibilidad de que sea él el autor de la continuación de 1614.

Como se puede ver a partir de este breve recorrido por algunas de las hipótesis de autoría, no parece factible llegar a un consenso sobre la cuestión, pues a falta de datos concretos se trata siempre de privilegiar algunas de las variables consideradas (lingüísticas, estilísticas, ideológicas, etc.) en detrimento de otras.

Ahora bien, más allá de la falta de certezas sobre la identidad concreta del autor, existe en cambio un consenso mayor a la hora de situar el proyecto estético-ideológico que supone la continuación de 1614. Debemos tener presente, con respecto a ello, que esta secuela constituye para nosotros un importante testimonio de la recepción contemporánea del *Quijote*, más aún por cuanto se trata de una obra que, por los motivos que fuera, pretendió construir una explícita filiación con el texto cervantino. Desde esta perspectiva, se ha señalado que el apócrifo da cuenta de cierta “incomodidad” que habría generado la primera parte cervantina en algunos sectores encumbrados de la sociedad del momento, aunque existen diferencias a la hora de identificar con más precisión los motivos de este rechazo.<sup>10</sup>

Así, Stephen Gilman, en su *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación* (1951) sostiene que la continuación apócrifa es producto de una enorme antipatía hacia “la ideología subyacente en el *Quijote* de 1605, de sensibilidad patentemente afín al Renacimiento”, por lo que concluye que el desconocido autor ha elaborado un “Anti-

---

<sup>10</sup> Las recientes palabras de Javier Blasco (2005a) resumen la situación de manera elocuente: “Avellaneda sirve, cuando menos, para reclamar nuestra atención sobre el arraigo en la vida cotidiana de la España de una obra, cuya lectura, desde la apasionada recepción del libro por parte de los románticos alemanes en el siglo XIX, parecía haber caído inevitablemente en el campo de anacrónicas –y descontextualizadoras– interpretaciones metafísicas. Avellaneda da testimonio de cómo el libro de Cervantes incomodó a ciertos sectores (religiosos y políticos) de la sociedad del momento”.

Quijote” y supone, en concreto, que se trataba de una figura eclesiástica: “Quizá dominico y seguramente eclesiástico y representante activo de la Contrarreforma”.

La comparación de ambos textos teniendo en cuenta las antípodas ideológicas desde las que ambos se configuran resulta una gran innovación del planteo de Gilman. Sin embargo, se puede criticar el uso tan rígido de las categorías de “Renacimiento” y “Contrarreforma” como rótulos desde los cuales leer cada uno de los libros, así como la suposición de que el interés de Avellaneda era intensificar las posibilidades de instrucción contra los libros de caballerías dentro de un marco ascético, de rechazo de este mundo y preocupación por el *otro*. Tal como lo ha subrayado James Iffland, la comicidad y el humor obsceno del apócrifo resultan bastante incompatibles con la tétrica visión del mundo de los autores ascéticos de la Contrarreforma.<sup>11</sup>

En su libro *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (1999), Iffland recoge en parte el legado de Gilman en cuanto al encuadre ideológico de los textos, pero a diferencia de su predecesor, pone el acento no en la coordenada teológica, sino en la sociopolítica, que determina a su juicio las diferentes estéticas de ambos libros. Para Iffland, aún en el caso de que el autor del apócrifo fuera clérigo, escribió su obra desde una instancia ideológica mucho más próxima a la perspectiva aristocrática –interesada en contrarrestar los alarmante síntomas de desestabilización social de la época–, que a la de una Iglesia deseosa de mantener los ojos de los fieles orientados hacia una vida de ultratumba controlada por ella (1999: 580). En su opinión, la continuación alógrafa sería un texto compuesto, en gran medida, por un emergente de un sector social muy preciso de la sociedad de la época, identificado con aquellos “caballeros de buen gusto” que predominan en la obra de Avellaneda, quienes “en su papel de baluartes de la sociedad monárquico-señorial se sienten amenazados por cualquier artefacto cultural que pudiera contribuir siquiera un poquito a la gran ebullición social de la época”.

Desde esta perspectiva, sostiene que Avellaneda percibió con claridad la actitud irreverente del texto cervantino hacia las jerarquías sociales establecidas, y su continuación evidencia, por lo tanto, una toma de posición en relación con la burla hacia la sociedad estamental que algunos sectores habrían percibido en el *Quijote* a partir del

---

<sup>11</sup> La dimensión cómica del *Quijote*, que muchas veces se deja de lado en las lecturas que pretenden entronizar significados trascendentes de la novela, resulta también un elemento ineludible del apócrifo, que inhibe lecturas monolíticas sobre la ideología o los significados trascendentes del texto, del mismo modo que en el caso cervantino (aunque la comicidad sea distinta en ambos, como bien estudia Iffland).

personaje del hidalgo pobre que pretende devenir caballero. La estrategia fundamental utilizada para ello es la “neutralización” de las potenciales resonancias desestabilizadoras del texto a partir de una simplificación del carácter de los personajes, reducidos a las figuras de un rematado loco y un bobo sin remedio, reencauzando a partir de ello el sentido de la comicidad de la obra.<sup>12</sup>

Queremos destacar en particular un señalamiento de Iffland que se vincula con nuestra propuesta de lectura. Este autor argumenta que uno de los puntos más conflictivos de la gesta de don Quijote a ojos de los lectores contemporáneos es el de su *movilidad*, tanto física como simbólica: su errante vagar por los caminos manchegos sustrayéndose a obligaciones socialmente reguladas (y arrastrando para peor a su vecino, un tranquilo labrador que no hubiera soñado con alejarse de su hogar). Esto constituye desde el inicio una amenaza para el sistema social imperante, pues “gran parte del inmovilismo social y político que era la base de la monarquía absoluta se centraba precisamente en la inmovilidad física, literal” (1999: 229). Compartimos este aserto, a la vez que lo concebimos como parte del movimiento más general de *desvío* que venimos rastreando en el libro de 1605, el cual concierne tanto a la trama –punto señalado por Iffland– como al propio texto en cuanto a su modo de autopresentarse, de designar su gestación y su problemática filiación en el campo literario del momento.

Así pues, siguiendo la línea del sugerente trabajo de Iffland, y dejando de lado el problema de la autoría concreta del texto, procuraremos comparar el *Quijote* de 1605 y el de 1614 siguiendo la pista de las imágenes referidas a la reproducción biológica y textual. Creemos que mediante el rastreo de las ocurrencias textuales del particular campo semántico que nos ocupa, contribuimos a consolidar un modo a nuestro entender más productivo de poner en diálogo los proyectos estéticos de ambos autores y, sobre todo, de calibrar adecuadamente el de Cervantes, en tanto la irrupción del texto rival lo lleva a extremar en 1615 ciertas líneas expresivas del mismo, entre ellas la que aquí presentamos.

Sostenemos, por último, que el hecho de que la paternidad “real” de la continuación alógrafa sea el tema casi excluyente de los trabajos críticos dedicados a

---

<sup>12</sup> Cabe destacar que el gesto más sugerente de Iffland es dejar de lado las disquisiciones cuasi “detectivescas” sobre quién podría ser el autor del apócrifo, para centrarse en la delimitación del campo ideológico-cultural en el cual surge esta continuación. Ello no quita que su estudio haya sido aprovechado por varios de los “cazadores de Avellanedas” para dar solidez argumental a sus candidatos, apoyándose en que responderían al perfil ideológico allí diseñado.

este texto resulta un gesto cargado de sentido para nuestra investigación. Esta insistencia en la paternidad como cuestión metacrítica contrasta, como veremos, con la nula problematización de este concepto en lo que respecta a la trama del texto de Avellaneda. En efecto, uno de los puntos centrales en los que esta secuela se distancia del proyecto cervantino es en el modo de concebir el problema de la reproducción. Frente a la apuesta de Cervantes por la dispersión de la paternidad, la indeterminación del origen y el desvío respecto del “orden de naturaleza”, la continuación alógrafa sostiene la lógica de la sucesión ordenada de cuerpos y textos. Es por ello que el gesto crítico de procurar insistentemente reponer un nombre propio en el lugar del “origen” textual resulta un curioso tributo a la dinámica genealógica que este volumen propone. Vale resaltar a su vez, una vez más, que desde la lógica sucesoria que propugna el volumen de 1614, la ausencia de nombre de autor equivale a degradar este *Quijote*, degradación en la que se busca involucrar a la Primera parte cervantina.

## **2. Cuerpos, textos y genealogías en el *Quijote* de Avellaneda.**

### **2.1. Avellaneda y el *Quijote* de 1605: una genealogía literaria en disputa**

El libro de Avellaneda, cuya portada anuncia la “quinta parte” de la historia de don Quijote y su tercera salida, deja en evidencia desde un principio el propósito de construir una continuidad con el texto cervantino. Sin embargo, se exponen también, desde los comienzos del texto, notorias diferencias entre esta secuela y la primera parte, que no han de pasar inadvertidas para el lector de 1605. La más llamativa es la que refiere a la construcción del protagonista, y se puede notar ya desde la primera aparición de don Quijote en el capítulo 1, “curado” de su loca enfermedad gracias al encierro terapéutico y la lectura de textos sagrados, hagiografías y escritos religiosos. Lo que llama la atención desde esta presentación, y a medida que se avanza en la lectura del libro, es que el personaje ambivalente diseñado por Cervantes, a quien la pérdida del juicio no le impedía entablar relación con sus semejantes e incluso hacer discretos razonamientos que dejaban confundidos a sus “cuerdos” interlocutores, se ha convertido en un loco sin dobleces ni matices, un simple maniático.

Sin duda es en el capítulo 2, en el que se cuenta el diálogo con su huésped don Álvaro Tarfe una vez que se ha activado de nuevo la fantasía caballerescas del manchego, donde se aprecia con claridad la tendencia a presentar su locura a partir de

una única faz, sin espacio a los interludios de discreción que lo caracterizaban en 1605. El epígrafe que lleva este capítulo reza lo siguiente: “*De las razones que pasaron entre don Álvaro Tarfe y don Quijote sobre cena, y cómo le descubre los amores que tiene con Dulcinea del Toboso, comunicándole dos cartas ridículas; por todo lo cual el caballero cae en la cuenta de lo que es don Quijote*” (II, 69). Se enfatiza de este modo la certeza de “lo que *es*” don Quijote –un loco–, opuesta a la inestabilidad cervantina a la hora de definir a su personaje. Esta certeza se verifica en varios lugares del texto, a partir de las recurrentes expresiones referidas a “lo que *es*” el manchego (ausentes por completo en 1605). Así, en este mismo capítulo se dice que don Álvaro “cayó en todo lo que su huésped podía ser” (II, 71), y en el capítulo siguiente se afirma que “el cura le contó todo lo que don Quijote era” (III, 83). Se nos remarca así que la locura afecta a la totalidad del *ser* del hidalgo y no admite medias tintas, ni “lúcidos intervalos”.

De este modo, empieza a notarse desde aquí cómo Avellaneda procura eliminar aquella “reversibilidad” tan propia de los personajes de 1605, enfatizando la rematada locura de don Quijote, así como la simpleza, glotonería y procacidad de Sancho. En efecto, un proceso análogo al descrito para el protagonista se verifica en el personaje del escudero: además de subrayar la locura lisa y llana de don Quijote, el libro de Avellaneda elimina la polaridad tonto/listo en torno a la cual Cervantes había delineado a Sancho Panza. El escudero es aquí meramente un bobo cuyo único interés está puesto en la satisfacción de necesidades materiales, principalmente la de alimentarse. Así, el capítulo 2 anuncia su aparición diciendo que “entró Sancho Panza harto bien llena la barriga de los relieves que habían sobrado en la cena” (II, 73), remarcando su rusticidad y glotonería de modo caricaturesco.

Y es que, efectivamente, se insistirá a lo largo de todo el texto, y de modo cada vez más pronunciado, en la construcción estereotipada de los personajes. Así, en el capítulo 6, una vez que han efectuado la nueva salida, se nos dice que “en cualquiera parte daban harto que reír las simplicidades de Sancho Panza y las quimeras de don Quijote” (VI, 113). En la misma línea, el capítulo 11 comienza indicando que don Quijote pasó tres días “violentado en la cama”, donde

por momentos se le representaba salía a la sortija, disputaba con los jueces, reñía con gigantes forasteros, y otros cien mil dislates; *porque estaba rematadamente loco*, y

*Sancho ayudaba más a todo con sus simplicidades y boberías*” (XI, 159-160, destacado nuestro).<sup>13</sup>

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero creemos que a partir de estos pasajes se advierte con claridad la tendencia descrita. En este contexto, debemos destacar un rasgo decisivo del don Quijote apócrifo, central para comprender la operación que este libro efectúa sobre la locura del personaje, y es que sorprendentemente, el manchego ha decidido dejar de amar a Dulcinea del Toboso. Esto se anuncia ya en el capítulo 2, cuando manifiesta su deseo de imitar a los caballeros “que buscaron nuevo amor, y ver si hallo otra mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos” (II, 82). No solo renuncia a su amor por Dulcinea, sino al amor en general, y llega incluso a adoptar para su tercera salida el nombre de “caballero desamorado”, que escribirá primero en su divisa y luego en un cartel mediante el cual pretende desafiar a cualquiera “que dijese que las mujeres merecían ser amadas de los caballeros” (VI, 113).

Si comparamos la actitud “desamorada” del protagonista de Avellaneda con la importancia central que la amada posee en el *Quijote* de 1605 en tanto motor y fin último de las andanzas caballerescas, es fácil advertir que la renuncia al vínculo amoroso contribuye fuertemente a despojar de propósito la empresa de don Quijote, abonando la idea de que es simplemente un maniático. Tal como se afirmaba desde el primer capítulo de 1605, “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1, 33). Así pues, el quitarle los amores al caballero resulta del todo acorde a la trivialización del personaje que emprende la continuación alógrafa. A nuestro juicio, esto resulta un acierto de Avellaneda en relación con su propuesta estético-ideológica, pues denota su percepción de la centralidad que la figura de la dama tenía en el proyecto cervantino: sabe bien hacia donde apuntar si se pretende dar una nueva dirección a la propuesta de la primera parte.<sup>14</sup>

A su vez, quitarle el propósito trascendente del amor y construir al personaje como un viejo colérico que tiene accesos de locura resulta solidario de su repetida

---

<sup>13</sup> Es tan burdo el énfasis que se intenta dar al carácter estereotipado de la dupla mediante la frase que citamos, que el editor de nuestra edición apunta en nota al pie: “Por si se le había olvidado al lector, Avellaneda nos lo recuerda por lo llano y claramente: don Quijote está loco de remate y Sancho Panza es un bobo incurable” (XI, 160, n.264).

<sup>14</sup> Desde esta perspectiva, el autor de la segunda parte habría captado tempranamente, como lector de 1605, algo que luego resultará determinante en el campo del cervantismo, pues la consideración de Dulcinea en tanto amor idealizado del caballero marca una divisoria de aguas en las lecturas que se han hecho del *Quijote*. Si quienes lo han leído en la estela romántica hacen de Dulcinea la cifra de cuanto propósito trascendente se quiera asignar a la gesta del manchego, la supresión de la figura de la dama ha llevado a Iffland a señalar que, en cierta medida, Avellaneda parece ser uno de los primeros adherentes a la escuela de interpretación del *Quijote* como *funny book* o mero libro de entretenimiento (1999: 572).

actuación como entretenimiento para poderosos, que lo asemeja a un “bufón de corte”. Este es otro aspecto importante y novedoso con respecto a 1605: ya desde el comienzo del libro de Avellaneda se propone, por boca de don Álvaro Tarfe, la idea de que don Quijote sería un perfecto divertimento para los cortesanos, y aun para el mismísimo monarca. Así, tras oír los disparates de amo y escudero, don Álvaro expresa “Por Dios que si el rey de España supiese que este entretenimiento había en este lugar, que aunque le costase un millón, procurara tenerle consigo en su casa” (II, 78).

A partir de esa primera idea de don Álvaro, y tras reencontrarse con el protagonista en las justas de Zaragoza, el caballero y otros nobles amigos deciden que, efectivamente, es menester encaminar al manchego a la corte:

–Antes es de importancia que demos orden, si a vuesa merced le parece, que *pieza tan singular y que es tan de rey*, entre por nuestra industria en la corte para regocijarla; y eso habremos de procurar todos (XIII, 193, destacado nuestro).

Como podemos ver, se considera al protagonista en términos de un espectáculo risible, que merece destinarse al particular entretenimiento del monarca, pues es, como se dice, “tan de rey” (como recuerda Blasco [2005:63], “pieza de rey” es, en la lengua del momento, el bufón). Esta insistencia en presentar al personaje como un divertimento de la nobleza es algo completamente extraño a la lógica del *Quijote* de 1605, y a la vez revela la cuidadosa factura del libro de Avellaneda, ya que la temprana idea de don Álvaro Tarfe se concretará, efectivamente, cuando los protagonistas sean “encaminados” a la corte merced a un engaño urdido por los nobles, deseosos de divertirse a costa de ellos.

Las diferencias entre la caracterización de don Quijote y Sancho en esta segunda parte y en la primera son tan notorias que Iffland (1999) se ha referido a la operación de Avellaneda en términos de un “secuestro” de los personajes cervantinos. Más allá de las prevenciones que señalamos con respecto a la consideración de la “propiedad” literaria en esta época, la denominación sugiere algo con lo que estamos de acuerdo, y es que el autor del apócrifo era consciente de estas diferencias fundamentales, y que deliberadamente eligió *refuncionalizar* la locura de don Quijote y la simpleza del escudero. Esta visión se opone a la consideración de un Avellaneda “ingenuo”, que aprovechó el carácter gracioso de los personajes y lo explotó de un modo que no necesariamente creyó incompatible con la versión cervantina.

Ahora bien, esta opción estética entraña también un posicionamiento ideológico, y es en este punto donde se advierte con claridad la falta de “ingenuidad” del proyecto de Avellaneda. En tal sentido, Iffland subraya que, a contrapelo de ciertas concepciones demasiado rígidas de la escuela del “funny book” (la cual enfatiza, contra los excesos románticos, la dimensión meramente cómica y de entretenimiento del *Quijote* de Cervantes) el texto de 1605 emitía, a través del humor, resonancias desestabilizadoras que no habrían pasado inadvertidas para el autor de su continuación.<sup>15</sup> Desde esta perspectiva, resulta un gesto calculado por parte de Avellaneda el de neutralizar aquellas resonancias a partir de un tratamiento de la comicidad que no solo exacerba el carácter risible de los protagonistas, sino que además exhibe lo que podríamos considerar una “risa administrada”, pues dentro del texto la exclusiva función de don Quijote y Sancho es la de servir de entretenimiento festivo a los poderosos.

Tal como apunta Iffland, la risa de la secuela alógrafa no es polidireccional, como la cervantina, sino que más bien parte con preferencia desde instancias aristocráticas o nobles, “desde arriba para abajo” (1999: 236). Así pues, no se trata de que Avellaneda “no tuvo ojos” para “comprender el valor inmanente al loco”, en palabras de Gilman (1951:76): por el contrario, ha de haber comprendido bien aquello que decidió, ostensiblemente, eliminar de su *Quijote*.

El humor es ciertamente el efecto de lectura buscado sin ambages por el texto de 1614. Hasta cierto punto, ello es una opción estética tendiente a posicionar el texto y sus personajes dentro del universo “bajo” más cercano al humor procaz de la picaresca, o aun la celestinesca (recordemos el final del prólogo que citamos antes, donde Avellaneda acerca su gesto de sacar de nuevo a los campos a don Quijote y Sancho al de quienes prologaron la progenie de la alcahueta, aludiendo a “tantas *Celestinas*, que ya andan madre e hija por las plazas”, p. 55). Pero sobre todo, creemos que Avellaneda apunta también con ello a homogeneizar la notoria hibridez genérica del *Quijote* de 1605: así, entre las burlas y las veras, se enfocará únicamente el sentido burlesco de la gesta del manchego. Esta operación se muestra en consonancia con la llevada a cabo con los personajes, sobre los que se imprime una fuerza estereotipante que borra ese cariz tan “gris” –y por ende tan humano– del universo de personajes cervantinos. En uno y otro caso, se trata de operaciones que tienden a filiar el texto y sus personajes en

---

<sup>15</sup> La dimensión cómica es también un aspecto fundamental del libro de Avellaneda. Sin embargo, como pone de relieve el detallado estudio de Iffland (1999), lo cómico puede encarnar proyectos ideológicos muy distintos, y en este sentido, la risa posee modalidades y funciones bien diversas en ambos autores.

modelos reconocibles, y por ende a fijar el sentido de aquello que, por contraste, destaca en toda su indefinición en el *Quijote* de 1605.

En líneas generales, podemos ver que la tendencia sobresaliente en las operaciones consignadas es la de “desambiguar” lo que la estrategia cervantina dejaba en una calculada ambivalencia, o bien acababa por definir, pero sin dejar de presentar algún punto problemático. En efecto, una característica central del *Quijote* de 1605 es la de huir de la frase sentenciosa y la aseveración directa, y en cambio casi no hay afirmación en boca de algún personaje que no contraste con lo expresado por otro, difiera de lo sugerido en otro pasaje, o que no pueda ser problematizada a partir de su contexto enunciativo.<sup>16</sup> Esto desaparece por completo en el texto de Avellaneda, pues la estrategia de trabajar con personajes contruidos desde el estereotipo no da lugar a intercambios como los señalados. Por supuesto que ello permite acentuar el dirigismo del “mensaje” a transmitir: la voluntad de asegurar la correcta decodificación textual es algo central si se pretende encauzar la interpretación del lector. Y esto, en principio, resulta un mecanismo del cual el *Quijote* de Cervantes se distancia ya desde las páginas prologales, donde se exalta en cambio el “libre albedrío” del “desocupado lector”.

Ahora bien, a las características presentadas, que han sido en mayor o menor medida señaladas por la crítica, quisiéramos añadir una que nos parece importante singularizar y destacar, pues atañe nada menos que al rol asignado a la lectura en esta secuela, un punto central a la hora de situar sus diferencias con la estética cervantina. Avellaneda elimina también lo que podríamos denominar la “pasión ficcional” que exhibía en 1605 la gran mayoría de los personajes, entre ellos –y de modo especial– los detractores del proyecto quijotesco.

En efecto, en esta segunda parte no habrá nada que se asemeje a un cura y un barbero que pretenden reencauzar al enloquecido hidalgo lector, y en pos de ello se permiten disfrutar de una gozosa estadía en la venta en la que oyen y leen historias, al tiempo que se comprometen en la acción de “anudar los hilos” del relato de tantas vidas ajenas. Tampoco encontraremos nada parecido a un canónigo de Toledo que lleva escritas de su puño y letra más de cien páginas de un libro de caballerías y defiende

---

<sup>16</sup> De ahí el cuestionamiento que han hecho varios críticos a los innumerables trabajos que intentan identificar el pensamiento de Cervantes en algún parlamento del texto (han sido objeto harto frecuente de esta operación el personaje del canónigo de Toledo y el “segundo autor” que emprende la búsqueda del manuscrito en el capítulo 9, si bien no son los únicos). Hay que decir que aún en trabajos recientes se observa a veces una traslación directa de lo dicho por un personaje al supuesto discurso del autor.

apasionadamente sus teorías sobre la perfecta obra literaria. Ni habrá reflejos especulares de la figura de don Quijote “escritor” como los malogrados poetas Grisóstomo y Cardenio. Esto se relaciona a su vez con el modo en que el apócrifo concibe la operación de lectura, y en consecuencia, la labor de escritura: don Quijote es el único personaje lector que se nos presenta, ha leído libros perniciosos, enloquece, y por ende su práctica es condenable. No hay discusiones literarias, ni se exhiben otros modos de entender y vivir la ficción,<sup>17</sup> y tampoco se enfatiza la dimensión de *reescritura* de la propia experiencia vital que posibilita la lectura.

En relación con ello, un elemento crucial de esta secuela sobre el que no se ha llamado suficientemente la atención es cómo aparece notoriamente simplificada, ya desde el primer capítulo, la relación entre libro y lector, que se halla en el “origen” de la locura del protagonista. Sostenemos, precisamente, que la locura plana y sin matices del personaje –admitida por todos los críticos– es el correlato de una operación de lectura concebida también en términos más planos y directos que en la trama cervantina.

En efecto, tal como lo presenta el primer capítulo del apócrifo, la “sanación” del personaje se había conseguido simplemente a fuerza de ponerle por delante otro material de lectura:

por consejo del cura y de maese Nicolás, barbero, le dio [la sobrina de don Quijote] un *Flos sanctorum* de Villegas y los Evangelios y Epístolas de todo el año en vulgar, y la *Guía de pecadores*, de fray Luis de Granada; con la cual lición, olvidándose de las quimeras de los caballeros andantes, fue reducido dentro de seis meses a su antiguo juicio y suelto de la prisión en que estaba (I, 58-59).

Como vemos, se nos está indicando aquí un modo distinto de concebir la operación de lectura, en el que el “libre albedrío” del lector no juega un papel decisivo, como ocurría en la estética cervantina, sino que la “lección” de los libros es interiorizada pasivamente. Recordemos que Cervantes no solo subraya la importancia del rol del lector en relación con la construcción de los personajes y el desarrollo de la diégesis, sino que también la expone de manera programática a partir del paratexto de su *Quijote*. El tipo de participación y compromiso lector que se proponía como determinante para juzgar el texto es un elemento central de la poética esgrimida en el prólogo de 1605, y ello justificaba también que el autor asumiera la figura del

---

<sup>17</sup> El artículo de Américo Castro, “La palabra escrita y el *Quijote*” (1967) destaca que la ficción no influye solo en el modo de vida de don Quijote, sino en el de casi todos los personajes cervantinos.

“padrastró”, en lugar de ofrecer un “padre” como garante último del sentido del texto (cfr. capítulo II).

A su vez, hemos visto cómo la primera parte del *Quijote* trataba con notoria ironía la presunción del “dime qué lees y te diré quién eres” que parecían sostener los personajes del cura y el barbero. Ellos mismos se revelaban buenos conocedores de los libros de caballerías, capaces incluso de fabular complejas intrigas de tipo caballeresco como la de la princesa Micomicona.<sup>18</sup> Y paralelamente a ello, las supuestas lecturas “edificantes” del tipo de las que aparecen mencionadas en el fragmento citado de Avellaneda, brillaban por su ausencia en el libro de 1605.<sup>19</sup> Todo ello complejizaba notoriamente la posibilidad de establecer una separación entre “buenos” y “malos” libros, lecciones saludables y nocivas o discretos y necios lectores.

Por el contrario, la continuación de 1614 parece concebir el acto de lectura de manera unidireccional: el lector sería un mero “receptor” de aquello que el texto propone, sin capacidad para transformarlo productivamente (es decir, sin demasiado margen para el *libre albedrío lector* tan ponderado por Cervantes). La traslación o *reproducción* de los contenidos del libro a la mente del que lee se concibe así como un pasaje directo y “aprobemático”, y ello garantiza en buena medida su “éxito”: de este modo puede *reducirse a su juicio* al protagonista si se lo encierra con el material de lectura adecuado durante un tiempo suficiente.

Por supuesto que esta lógica en buena medida “ingenua” que exhibe la escenificación del acto de lectura en esta *Segunda parte* –donde significativamente, como hemos visto, el único personaje cuyas prácticas lectoras tienen lugar en la trama es el loco don Quijote– no se corresponde con el acto de lectura que el libro en sí mismo representa en relación con el *Quijote* de Cervantes. En efecto, la utilización que hace Avellaneda de la trama y los personajes cervantinos para construir con ellos un libro de factura tan diversa no puede entenderse si no es en los términos de una particular *lectura*, que da lugar a una escritura en la que aprovecha para sus propios fines la materia narrada en la primera parte.

---

<sup>18</sup> Por otra parte, la estrategia de sustraer el material de lectura del hidalgo (quemar los libros, tapiar el aposento) no había tenido el efecto “sanador” esperado, sino que, irónicamente, había servido para azucar la imaginación de don Quijote ante la explicación de que un encantador se había llevado su biblioteca.

<sup>19</sup> La única excepción a esto era la declaración de Dorotea de que ella leía “libros devotos”, lo cual aparece teñido de ambigüedad, dadas las características del personaje (cfr. capítulo III).

Así pues, y dado que el autor del apócrifo resulta un lector nada ingenuo del libro cervantino, entendemos como un gesto calculado (y no como un “error de lectura” o una “incomprensión” de la lógica de la primera parte) la “simplificación” de la relación texto-lector en torno al personaje de don Quijote, en paralelo a la simplificación de la matriz de su locura. En los dos casos resulta esencial el hecho de que se trate de un proceso que posee una única faz, frente a la ambigüedad que mostraba Cervantes con referencia a la lectura –que podía generar extravíos, pero también producía efectos positivos, y siempre generaba movimiento– y, especialmente, con respecto a la locura (cfr. capítulo II).

En este sentido, cabe destacar un rasgo central de la locura del personaje de Avellaneda, que lo distancia decisivamente del hidalgo cervantino. Tal como hemos visto, la figura protagónica de 1605 se construía sobre una combinación de características de lo que, para la medicina de la época, eran el temperamento melancólico y el colérico, oscilación que se explica también por cuanto la melancolía patológica era considerada en realidad un producto de la combustión de la bilis amarilla, es decir, la cólera. El carácter híbrido del personaje así construido va en consonancia, como señalara Aurora Egido (1991), con la figura del sabio-loco que nutriera la leyenda de Tasso y otros melancólicos de fama. Cabe recordar, asimismo, que la particular ligazón de la melancolía con el ingenio creador informa la construcción del personaje y también la de la figura autoral del prólogo al *Quijote* de 1605 (cfr. cap. II).

Pues bien, en el personaje de Avellaneda no hallamos una hibridación semejante, ya que en él ha desaparecido todo rastro de melancolía. En cambio, al protagonista de la secuela alógrafa lo asaltan frecuentes accesos de cólera, en los que se dispone a embestir a quien se le ponga por delante. Esto queda claro ya en los preliminares a la nueva salida, cuando se prueba ante el escudero las armas que ha dejado a su cuidado don Álvaro Tarfe:

-¿Qué te parece, Sancho? ¿Estánme bien? ¿No te admiras de mi gallardía y brava postura?

Esto decía paseándose por el aposento, haciendo piernas y continentes, pisando de carcaño y levantando más la voz y haciéndola más gruesa, suave y reposada, tras lo cual le vino luego, *súbitamente, un accidente tal en la fantasía* que, metiendo con mucha presteza mano a la espada, *se fue acercando con notable cólera* a Sancho, diciendo:

-Espera, dragón maldito, sierpe de Libia, basilisco infernal: verás por experiencia, el valor de don Quijote, segundo San Jorge en fortaleza; verás, digo, si de un golpe sólo puedo partir, no solamente a ti, sino a los diez más fieros gigantes que la nación gigantea jamás produjo.

Sancho, que le vio venir para sí tan desaforado, comenzó a correr por el aposento, y metiéndose detrás de la cama, andaba al derredor della, *huyendo de la furia de su amo...* (III, 88-89, destacado nuestro).

Parece difícil imaginar al don Quijote cervantino embistiendo gratuitamente contra su escudero del modo en que aparece en el fragmento citado. Y la escena no termina allí, sino que el pobre Sancho debe esquivar aún muchas cuchilladas de su amo, quien persiste en llamarlo “jayán soberbio” sin escuchar sus desesperados ruegos. Finalmente, acaba de rodillas pidiendo perdón, por lo que don Quijote lo levanta del suelo y le señala que “quien hace esto en un aposento, cerrado con un hombre solo como tú, mejor lo hiciera en una campaña con un ejército de hombres, por bravos que fuesen” (III, 91). Ante las quejas del escudero, el hidalgo dirá simplemente “que todo era fingido, no más de por darte a entender mi grande esfuerzo en el combatir, destreza en el derribar y maña en el acometer” (III, 91).

Este episodio, tan disonante en relación con el carácter del personaje que conocíamos de la primera parte, no constituye un caso aislado, sino que resulta una anticipación de lo que será el personaje en la versión de Avellaneda. A lo largo del texto lo veremos innumerables veces presa de violentos ataques como el descrito aquí (donde será capaz de volver a atacar a Sancho), los cuales son subrayados mediante elocuentes expresiones. Citaremos tan solo algunos ejemplos:

Y saltando en un brinco de la cama, *con una repentina y no pensada furia*, se salió del aposento y cama a la sala, con su camisa corta como estaba, y metió mano a la espada (X, 158, destacado nuestro)

Tres días estuvo *violentado en la cama*, a puros ruegos y guardas, don Quijote [...] porque por momentos se le representaba salía a la sortija, disputaba con los jueces, reñía con gigantes forasteros, y otros cien mil dislates (XI, 159, destacado nuestro)

...se levantó *furiosísimo* en su busca [del supuesto gigante], como si realmente supiera que estaba en casa, y con la *vehemente aprehensión y cólera* desto [...] Entróse *ciego de rabia* en el dicho aposento y quiso la desgracia que era el en que dormía el triste Sancho [...] Con esta quimera, pues, le dio luego con el lanzón un terrible porrazo en las costillas (XIII, 187-188, destacado nuestro)

Y si bien los compañeros estaban para reventar de risa, por ver los disparates que decía, todavía no le osaban contradecir, temerosos del *humor colérico* que las armas con que le vían armado pronosticaban debía gastar (XXV, 331, destacado nuestro).

Es importante insistir en que esta operación resulta del todo coherente con el trabajo que realiza Avellaneda sobre el personaje, a quien se le niega todo rastro de la grandeza paradójica que caracterizaba al melancólico hidalgo cervantino en pos de construirlo como un mero loco de manicomio. Así pues, ya desde sus rasgos

caracterológicos se anticipa que está destinado al confinamiento en el que acaba al final del texto.

Puede entenderse, entonces, por qué la continuación de Avellaneda propone una reescritura del texto cervantino que hoy podríamos llamar “conservadora” tanto desde lo ideológico como desde lo formal. En efecto, la novela moderna seguirá, como dijimos, los derroteros cervantinos en relación con muchas de estas operaciones (la complejidad de sus personajes, el estatuto problemático que presenta la mayoría de las situaciones narradas) y no la carga estereotipante y moralizante de Avellaneda. Pero es importante retener que esto es un constructo teórico posterior a la emergencia de los textos.<sup>20</sup> En el momento en que se publican, se trata más bien de propuestas estéticas de signo diverso, dos caminos posibles para la emergente prosa de ficción.<sup>21</sup>

Cabe retomar entonces la pregunta por el sentido del gesto de Avellaneda en el contexto en que difunde su continuación. Si no cabe considerarlo un “lector ingenuo” de la primera parte, su voluntad de filiarse al *Quijote* cervantino e impulsarlo en una dirección diferente trasunta un proyecto estético particular. En este marco, el lugar que ocupa en su continuación la relación entre lectores y textos nos parece un punto de inflexión, que sostiene muchas de las divergencias entre uno y otro volumen.

Hemos mencionado ya que los libros, y la literatura en general, no ocupan el lugar central que tenían en 1605: no hay escenas de lectura de textos, discusiones literarias ni encuentros con poetas, el único personaje cuyas prácticas lectoras forman parte de la trama es don Quijote –reducido a la figura de un loco de remate– y la operación de lectura descrita en torno al protagonista es caracterizada en términos tan simplificadores como el propio carácter del manchego. Deseamos destacar asimismo que este *debilitamiento del universo textual* en la continuación de Avellaneda corre

---

<sup>20</sup> Creemos necesario insistir en esto, pues tiende a desdibujarse aun en los mejores trabajos sobre el libro de Avellaneda. Ya en el estudio pionero de Gilman se afirma, con respecto a la reversibilidad de los personajes cervantinos y el intercambio abierto a partir del cruce de opiniones contrarias, que “esta flexibilidad es, *naturalmente*, uno de los factores básicos que determinan *toda obra maestra*” (1951:72, subrayado nuestro). Así pues, no está de más resaltar que, lejos de ser algo dado desde siempre y “naturalmente”, es producto de una construcción histórica específica, pasible de ser revisada.

<sup>21</sup> En uno de sus últimos trabajos, David Álvarez Roblin propone entender el concepto de “autor apócrifo” a la luz de estos dos paradigmas de escritura, que intentan renovar la prosa de ficción de la época siguiendo caminos muy distintos. Este autor denomina “modelo axial” al modelo seguido por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* y “modelo prismático” al cervantino, que se caracteriza en cambio por una indeterminación y pluralidad de puntos de vista débilmente jerarquizados. Las continuaciones alógrafas de Luján y Avellaneda confirmarían la existencia de estos dos paradigmas, y se caracterizarían por no seguir el modelo elegido por el autor de la obra que buscan continuar. Así, la paradoja radica en que “los textos de los escritores apócrifos se parecen más a unas obras que en ningún momento han pretendido imitar que a las novelas de las que se apropian oficialmente (2014: 49)

paralelo a una presencia muy marcada de lo corporal, que se pone de relieve especialmente en el tratamiento del cuerpo del loco.

Es precisamente en la voluntad de fijar e inmovilizar los cuerpos humanos y textuales –y sobre todo, los efectos que estos producen– donde radica, a nuestro juicio, una importante clave para comprender la distancia que media entre el proyecto estético del volumen de 1614 y el del *Quijote* cervantino. Así pues, el modo de presentación del binomio cuerpos/textos en esta continuación, que analizaremos en el apartado siguiente, da cuenta de esta distancia.

## **2.2. Cuerpos y textos en el *Quijote* de Avellaneda**

La narración de Avellaneda se abre con un párrafo en el que se anuncia escuetamente que “el sabio Alisolán” (un remedo del cervantino Cide Hamete, que no volverá a mencionarse en el resto del libro) halló escrita en arábigo la tercera salida de don Quijote, tras lo cual comienza la historia propiamente dicha rememorando el final del libro de 1605 y el modo en que el protagonista había vuelto a su aldea:

Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula, con Sancho Panza, su escudero, fue metido en un aposento con una muy gruesa y pesada cadena al pie; adonde, no con pequeño regalo de pistos y cosas conservativas y sustanciales, le volvieron poco a poco a su natural juicio (V, 58).

Este intento de filiación con la primera parte deja percibir, sin embargo, una clara nota discordante. Ya en el breve fragmento citado se advierte que la pretendida semejanza entre la “jaula” en la que encerraban a don Quijote en 1605 y la cadena con la que lo atan ahora a su aposento –ligadura con la que se pretende eslabonar los textos a partir del cuerpo confinado del protagonista– encubre una diferencia importante. En el primer caso, el manchego había aceptado su prisión por cuanto era parte de una ficción al estilo de las de sus libros, armada por los demás personajes en tanto único modo posible de lograr reconducirlo a su hogar. En el otro, en cambio, se trata de un gesto de violencia contra el loco más parecido al del moderno encierro psiquiátrico –lo cual preanuncia, de algún modo, el final de la novela, con el protagonista confinado en casa del Nuncio de Toledo– que resulta por completo extraño a la lógica de la primera parte (es tan difícil imaginar el consentimiento del hidalgo para ser atado como la actitud de su núcleo familiar de hacerlo contra su voluntad).

Asimismo, dado que en el final de 1605 la vuelta al hogar era regida por una ficción, el “triumfo” del proyecto sanador del cura y el barbero se veía en buena medida relativizado. Por el contrario, el comienzo de 1614 nos brinda la imagen de un don Quijote inmovilizado por la fuerza mientras se lleva a cabo la recuperación de su cordura. De este modo, el éxito de los detractores de su proyecto caballeresco no requiere la inmersión en las fantasías del hidalgo: se nos explica, en cambio, que procuran darle a leer libros moralizantes y religiosos, gracias a lo cual “fue reducido dentro de seis meses a su antiguo juicio, y suelto de la prisión en que estaba” (I, 58-59).

Así pues, resulta importante subrayar, en relación con este comienzo, que la religación de la secuela con la primera parte se arma a partir del tratamiento terapéutico de la locura, proceso en el que cobra una relevancia central el cuerpo del personaje. El procedimiento consiste en atarlo con una cadena, alimentarlo con “cosas confortativas” y exponerlo a las lecturas adecuadas, todo lo cual redundará en la “curación” de su enfermedad. No parece casual este énfasis en la correcta nutrición del protagonista en paralelo al contacto con saludables lecturas, pues cabe asociar el “peligro” que entraña el consumo de textos de ficción según los moralistas de la época con la *ingesta* de algo nocivo. Se pone de realce así la fuerte implicación del cuerpo del lector en el acto de lectura: lo que se percibe como una potencial “amenaza” de ello es precisamente a la falta de control sobre el cuerpo (Littau 2008:109).<sup>22</sup>

Este marcado énfasis en el control social sobre el cuerpo del loco resulta un elemento novedoso en relación con la primera parte, y a su vez constituye un eje de sentido que Cervantes explorará con mayor detenimiento en 1615, en lo que puede leerse como uno de los varios casos de relaciones y dependencias textuales entre su segunda parte y la de 1614.

En efecto, si la errante movilidad del cuerpo del protagonista es presentada en el libro de Avellaneda como un elemento especialmente controvertido, cuyo “peligro” se intenta conjurar desde su primera aparición encadenado hasta su final encerrado, Cervantes en su segunda parte destacará especialmente el contrapunto dialógico entre don Quijote y diversas figuras que procuran convencerlo de las virtudes de lo estático. Así, varios personajes intentan allí razonar con él, lograr que se *reduzca* a su juicio, se

---

<sup>22</sup> Littau puntualiza, en el capítulo de su libro denominado “Fisiología del consumo”, que el hecho de representar la lectura como una forma de comer implica, en principio, asociarla a una función corporal “inferior”. De tal modo, toda la retórica sobre *devorar* o consumir ficción que se desarrollará entrado ya el siglo XVIII “coloca la lectura de novelas en la categoría naciente de consumo de masas” (2008: 75).

*quede* en su hogar y cuide su hacienda.<sup>23</sup> En algunos de estos discursos, particularmente el del “grave eclesiástico” del palacio ducal, que amonesta severamente al manchego por el estilo de vida elegido, se ha querido ver incluso una deuda cervantina con el capítulo 7 del libro de Avellaneda, donde se da un diálogo de similar tenor entre el protagonista y Mosén Valentín. Pero más allá de este caso concreto, es notorio cómo el problema del cuerpo desregulado del loco y la necesidad de ejercer un control sobre sus movimientos cobra un relieve mayor a partir de la continuación alógrafa.

En este sentido, el comienzo de 1614, donde la curación del protagonista se pretende garantizada por la salud del cuerpo –cifrada en su inmovilidad, así sea forzada– contrastará con el de la segunda parte cervantina, en el que la clave está puesta en el raciocinio. En efecto, al comienzo del texto de 1615, el cura y el barbero se proponen determinar “si la sanidad de don Quijote era falsa o verdadera” a partir de su capacidad de discernimiento (esto se ve tanto en el intercambio de arbitrios, como en la disputa de interpretaciones sobre el cuento del loco de Sevilla que narra el barbero<sup>24</sup>).

La primacía del cuerpo en la secuela alógrafa es un elemento importante a tener en cuenta para comprender la torsión que este texto ejerce sobre la poética de 1605. Si las operaciones del continuador apuntan a filiar en modelos reconocibles todo aquello que resultaba desestabilizador en el primer *Quijote*, es significativo notar que el discurso de la recta filiación supone también un posicionamiento sobre la recta corporeidad. Más allá del control que se procura ejercer sobre el loco, cabe notar además que el cuerpo del protagonista no es objeto de un proceso de descomposición, como ocurría en 1605. Esto tiene sentido si recordamos que, en el texto cervantino, aquel proceso iba en paralelo a la progresiva conversión del personaje en *letra* a partir de su ingreso al orden de la escritura memorable, en el marco de una poética de la transformación y el desvío respecto del “orden de naturaleza” (cfr. cap.III). En el texto de 1614, por contraste, se busca preservar la integridad corporal del loco.

Este marcado énfasis sobre el cuerpo del protagonista en el libro de Avellaneda resulta acorde, por otra parte, a la construcción que aquí se hace de su locura. En efecto,

---

<sup>23</sup> Ver al respecto el trabajo de Érica Janín (2001) “No quiero quedar en mi casa: maquinaria represiva y estrategias de resistencia en el *Quijote* de 1615”, que analiza la recurrencia de estos diálogos en la segunda parte cervantina.

<sup>24</sup> Así lo resume sucintamente Alicia Parodi en un reciente trabajo: “aventuraríamos que en el *Quijote* de 1615, la lucha corporal habrá terminado, y nos las habremos con las aventuras de la cabeza, cuyo principal trabajo es discernir. Escrutar la capacidad de discernir es, desde el cuento de locos del primer capítulo, el tema de 1615” (Parodi, 2013:130).

tras la supuesta “curación” del hidalgo, la visita de Sancho y su comentario sobre el libro de caballerías que ha oído leer a un vecino bastan para activar nuevamente su imaginación, “trayendo a la fantasía todo aquello en que solía antes desvanecerse” (I, 63). La secuencia permite advertir que en el esquema de Avellaneda la locura del personaje es algo absoluto, que ha tomado su cuerpo por entero y es capaz de remitir o volver a aparecer según el personaje tenga o no contacto –así sea solo una mención– con los libros que la han generado. Los libros funcionan meramente como “catalizadores” de la enfermedad de don Quijote, que se constituye como una amenaza para la salud de todo el cuerpo social. En consecuencia, se intenta conjurarla principalmente por dos vías: procurando inmovilizar el cuerpo del loco, o bien transformándolo en un divertimento para los nobles poderosos. En ambos casos se trata a fin de cuentas de oponer, a la lógica de la transformación que dominaba la novela cervantina, una versión estática del cuerpo social.

Lo interesante de este modo de entender la locura del hidalgo lector es que Avellaneda estaría reconociendo, en el mismo gesto de intentar conjurarlo, el rol central que tenía la literatura en la dinámica transformativa de 1605. Consecuentemente con esta idea, las operaciones de lectura y escritura no revisten en 1614 la importancia que tenían en el texto de Cervantes: de hecho, los nobles se divierten en grande con las sandeces del hidalgo sin importar demasiado el origen libresco de su locura, que resulta prácticamente un elemento accesorio. Lo que se destaca es el modo en que afirman su superioridad jerárquica sobre el cuerpo del loco, haciendo de él un bufón, orquestando sus movimientos y gestionando su inmovilidad y encierro final cuando lo creen conveniente.

Hemos mencionado ya el importante papel que juega la nobleza en este libro: don Quijote se convierte en un espectáculo risible para los aristócratas, una suerte de “títere” a merced de los grandes, que disponen de su destino desde el comienzo –cuando don Álvaro Tarfe menciona las justas de Zaragoza hacia las que el hidalgo decidirá luego encaminarse– hasta el final, cuando los asalta un “escrúpulo” (34, 430) al notar que el protagonista “empeora” al ver tanto aplauso sobre sus hazañas, y convienen en disponer su cura en casa del Nuncio de Toledo. Cabe destacar, con respecto a ello, el énfasis que se hace sobre la creciente calidad de los “caballeros de buen gusto” con quienes departen amo y escudero en este libro, en interacciones basadas siempre en que los poderosos ríen y los otros son objeto de burlas.

En efecto, el primer interlocutor de la pareja protagónica es don Álvaro Tarfe, caballero morisco (Carrasco Urgoiti, 1993 y 2007) que aloja a los protagonistas en su casa zaragozana en el capítulo 10.<sup>25</sup> A él le sigue su amigo don Carlos, cuya mayor jerarquía podemos inferir del hecho de que oficia como juez de la sortija, y en cuyo hogar son convidados los personajes en el capítulo 12. Ambos nobles marchan hacia la corte –y deciden encaminar hacia allí a don Quijote– para tratar la boda de la hermana de don Carlos con un “titular grave” del que nunca se revelará el nombre, y en cuya residencia madrileña se llevan a cabo las burlas con las que todos continúan divirtiéndose a costa de amo y escudero en el capítulo 29. Finalmente, los nobles deciden llevar a los protagonistas a la casa de un “personaje de calidad” y su esposa, de quienes no se indica nombre ni título. La superior dignidad de estas figuras queda sugerida por el hiperbólico y estafalario título de “Archipámpano” y “Archipampanesa” que fingen para burlarse. En su hogar y a su servicio quedará Sancho al final del libro, mientras don Álvaro se ocupa de hospitalizar a don Quijote.<sup>26</sup>

El protagonismo que tienen los nobles en este libro y la gradación jerárquica tan marcada con la que se van presentando provoca en el lector una mirada retrospectiva sobre el *Quijote* de 1605 en la que destaca la diversidad de caracteres y el efectivo intercambio entre grupos sociales. A su vez, la preponderancia del elemento genealógico y la escala ascendente de linajes nobiliarios con que se topan los protagonistas de esta continuación contrasta fuertemente con las distintas formas de “desvío” de la dinámica familiar y social que caracterizaban a los personajes de las historias intercaladas de 1605. De este modo, el énfasis sobre el tratamiento del cuerpo del loco en esta secuela, al que antes nos referimos, aparece fuertemente apuntalado por la idea de organicidad del cuerpo social que trasuntan los otros personajes.

Cabe destacar en especial el hecho de que la idea de encaminar a don Quijote a la corte surge como consecuencia de la necesidad de don Álvaro y don Carlos de dirigirse hacia allí para que este último pudiera “concluir el casamiento de su hermana

---

<sup>25</sup> Frente a algunas interpretaciones que han querido ver en la incorporación de este personaje morisco una expresión de “cosmopolitismo” de la clase nobiliaria española, identificada como tal por encima de etnias y de fronteras nacionales, compartimos la hipótesis de Blasco (2005c), que sugiere que el papel que Avellaneda otorga a don Álvaro Tarfe es el de ilustrar la talla del enemigo derrotado y asimilado, como forma de encarecer en su nobleza sometida el perfil de los vencedores.

<sup>26</sup> La elisión nominal de las figuras de alta jerarquía social en el texto de Avellaneda deja su huella en el personaje cervantino de la innominada duquesa “cuyo título aún no se sabe”, cuyo rol es central en 1615. Varios críticos han señalado que la estancia ducal de los protagonistas cervantinos ha de relacionarse con el texto de la continuación alógrafa: en cualquier caso, más allá de posibles vínculos concretos, hay que subrayar la diferencia sustancial en el modo de representar al estamento nobiliario en una y otra secuela.

con un titular de la Cámara, deudo suyo” (XIII, 192-193). Es decir que casi todo el derrotero de esta continuación se sostiene a partir de un enlace matrimonial concertado mediante un pacto entre hombres poderosos, donde la mujer es una mera prenda de cambio (la mentada hermana no aparece siquiera en la trama). Amén de contribuir a poner de realce la perspectiva ideológica del texto, esta sumamente ortodoxa vía de acceso al matrimonio contrasta con la dinámica matrimonial del primer *Quijote*, donde hallábamos diversas uniones “desiguales” y, sobre todo, roles femeninos muy disonantes en relación con el modelo de pasividad elocuentemente expresado en la figura ausente de la hermana de don Carlos. Ella solo existe para dar una idea de jerarquía ascendente en la escala nobiliaria, pues suponemos que el parentesco con el titular resulta beneficioso para don Carlos, según trasunta la reacción de don Álvaro: “Holgóse don Álvaro con la nueva por ser de tanto gusto para su amigo” (XIII, 193).

Ciertamente, la gradación jerárquica ascendente que exhiben los cuatro personajes principales que interpelan a los protagonistas en este libro vuelve especialmente notoria la complejidad de formas que en el texto de Cervantes exhibía el territorio de los personajes “menores”, a los que siempre caracterizaba algún tipo de mengua o “falla” en relación con su posición social que impedía considerarlos sin más como caracteres ejemplares, en oposición al hidalgo enloquecido. La proliferación de figuras cada vez más encumbradas en 1614 se diferencia a las claras de un universo en el que hallábamos personajes tales como Dorotea, hija de ese nuevo emergente social que son los labradores ricos con ansias de medro, o don Fernando y la problemática social de los “segundones” que tras él se evidenciaba, e incluso el mismo Pero Pérez, cura de un “lugar” ínfimo, cuyas dotes de tracista hacen de él, en tanto figura de la “ortodoxia”, un personaje bastante paradójal.

Podemos interpretar esto en la misma línea de las operaciones señaladas anteriormente, tendientes a “desambiguar” lo más posible la consideración de los personajes y situaciones que se presentaban como reversibles en el libro de 1605. Así, en paralelo a un loco y un tonto que no presentan ambivalencia alguna, destaca el hecho de que los personajes socialmente integrados que aparecen en el texto no resultan enfocados desde ningún aspecto que exhiba alguna falibilidad o carencia. Más bien no denotan demasiada interioridad, en oposición a los complejos y paradójicos retratos cervantinos de personajes como don Fernando y el canónigo de Toledo (por no hablar de la Segunda parte, donde el ejemplo de los duques es por demás elocuente). Los

miembros de estamentos sociales elevados que pueblan el apócrifo se limitan a representar arquetipos de la aristocracia nobiliaria, y las burlas que pergeñan para entretenerse con las sandeces de don Quijote se presentan casi como una consecuencia lógica de la locura del hidalgo.

A su vez, la rematada locura del protagonista se remarca más aún por la casi inexistente presencia que tienen en este libro el cura y el barbero, quienes exhibían de modo especialmente elocuente, en el primer *Quijote*, la inestabilidad que afectaba a los personajes “cuerdos”. Ni ellos ni el núcleo familiar del manchego revisten importancia en el libro de Avellaneda: la sobrina, llamada aquí Magdalena, muere en el primer capítulo en apenas una mención, y casi no se dice palabra sobre el ama. Esto llama la atención si pensamos en el destacado papel de este cuarteto en el libro de 1605, especialmente durante el escrutinio de la biblioteca, donde quedaba en evidencia que estos personajes compartían algunas actitudes del hidalgo enloquecido, tales como la credulidad o la exaltación ante los libros.<sup>27</sup> La construcción estereotipada de los caracteres contribuye de tal modo a eliminar el efecto de “contagio” que emanaba el protagonista sobre los otros personajes.

En relación con ello, debemos notar cómo el universo jerárquico de los cuerpos humanos que presenta Avellaneda se muestra en consonancia con la organización estructurada del *corpus* textual de esta segunda parte, lo que testimonia desde la propia disposición de la materia narrada la divergencia entre los proyectos de ambos autores, y la voluntad de Avellaneda de eliminar la inestabilidad e hibridación que caracterizaban al libro cervantino. En efecto, en nuestro análisis del texto de 1605 hemos procurado atender a la división en partes, que se halla lejos de responder a criterios evidentes, y en la que pudimos reconstruir la tematización del propio proceso de generación textual como marca notoria. Si el primer “corte”, entre los capítulos 8 y 9, pone el foco sobre los avatares de construcción del “cuerpo de libro” que estamos leyendo, las otras zonas de pasaje insisten en la presentación de rasgos metapoéticos, que leídos en serie permiten reconstruir el proceso mediante el cual, además de contar la historia de don Quijote, se narra la del propio *Quijote*. Pues bien, la división en partes del texto de Avellaneda da cuenta elocuentemente de la diversa factura de su continuación.

---

<sup>27</sup> Recordemos el pedido del ama al cura de rociar con agua bendita el aposento por si hubiera allí un encantador “de los muchos que tienen estos libros”, o el exaltado comentario del licenciado sobre algunos de los volúmenes –el *Tirante el Blanco* sobre todo–, que evidencia un fervor semejante al del manchego.

En el *Quijote* de 1614 no se aprovechan los cambios de sección para llamar la atención del lector sobre cuestiones metapoéticas. Por el contrario, aquí la división del libro obedece en principio a criterios matemáticos: se trata de 3 partes, de aproximadamente la misma extensión y que cuentan con 12 capítulos (múltiplo de 3) cada una. En ellas se narra un itinerario de los protagonistas marcado por 3 ciudades de Aragón (Ariza, Ateca y Zaragoza), y 3 ciudades de Castilla (Sigüenza, Alcalá y Madrid), con una transición, entre ambas series de ciudades, donde se incluyen las dos historias intercaladas en la tradición de los cuentos de “alivio de caminantes” y la aparición del personaje de Bárbara.<sup>28</sup> Amén de esta precisión matemática, la división entre las tres partes obedece a criterios temáticos, como se aprecia cabalmente en ocasión del primer corte de sección, donde acaba la aventura inicial con destino en Zaragoza y se prepara la nueva marcha, esta vez hacia Madrid.<sup>29</sup>

Como hemos visto, los criterios cervantinos para situar los cortes entre las diversas partes (las cuales poseen una extensión muy desigual) eran de índole “estética”, y no se apegaban al recorrido del héroe, sino más bien al armado del propio libro. En contraste con ello, la división en partes de Avellaneda parece calculada y dispuesta de modo lógico, de acuerdo a la concepción escolástica y silogística que domina todo el libro, en la que determinadas premisas y un recorrido estipulado han de conducir al final y la moraleja esperada. Así, el loco que desde el comienzo aparece como un perfecto bufón digno de presentarse al “rey de España” habrá de ser conducido a la corte en Madrid (agregando ese destino a su meta inicial, Zaragoza), y acabará finalmente encerrado en la casa del Nuncio de Toledo, como lo exige su locura. Esto resulta del todo opuesto a la lógica de cortes, interrupciones y *desvíos* del texto cervantino.

Consecuentemente con lo señalado hasta aquí, la trama de Avellaneda presenta asimismo importantes diferencias con la estética cervantina en relación con el modo de presentar la dinámica de los cuerpos humanos y textuales. En principio, resulta central en este sentido el hecho de que aparezca absolutamente ausente de las aventuras vividas

---

<sup>28</sup> La recurrencia del número 3 en la estructura del texto es tan notoria que García Salinero pretende extender sus alcances aventurando que los protagonistas del libro son tres (suma a Bárbara) y los personajes más destacados también serían tres: Álvaro Tarfe, Mosén Valentín y Bramidán de Tajayunque (es decir, el secretario de don Carlos). Cfr. García Salinero 2005: 9-10.

<sup>29</sup> Las tres partes tienen como norte una ciudad específica: la quinta parte acaba en Zaragoza; la sexta, que corresponde al camino hacia la corte, termina en Sigüenza (es en realidad un espacio narrativo de transición, donde se integran los cuentos intercalados y el encuentro con Bárbara) y la “séptima” y última parte del libro corresponde a la llegada a Madrid, destino último del manchego, desde donde será finalmente trasladado a Toledo por don Álvaro Tarfe para quedarse en casa del Nuncio.

por don Quijote y Sancho la coordinada mortuoria, en contraste con los cuerpos muertos, funerales y entierros con que se topaban los personajes en el libro de 1605, en un eje que se hará presente también –con matices diversos– en el de 1615.

Podemos entender en principio esta diferencia como resultado del tono decididamente cómico y risible de la trama del apócrifo. De hecho, el único sitio del libro de Avellaneda donde aparece la muerte, y de manera singularmente violenta y cruel, es en uno de los relatos intercalados que narran como “alivio de caminantes” los acompañantes circunstanciales de los protagonistas en su marcha hacia la corte. El cuento exhibe las funestas consecuencias que acarrea en sus personajes el haber abandonado los hábitos religiosos, por lo que su muerte resulta la sanción ejemplar de una movilidad indebida, de acuerdo a la ideología moralizante y contrarreformista que informa la totalidad de la secuencia.

A partir de esta única y significativa aparición, podemos colegir que la muerte comporta aquí significados distintos a los del texto cervantino. Más aún, se está trabajando con distintas imágenes de la muerte: la que aparece en el relato aludido, donde tras el suicidio de su mujer, el personaje protagónico del mismo asesina brutalmente a su hijito recién nacido y luego se quita la vida, es la muerte en su faz temible, amenazante, y que resulta una consecuencia de la conducta extraviada y desesperada de los hombres. No en vano se enmarca en un relato que no guarda relación alguna con las peripecias de don Quijote y Sancho, en cuya ridícula travesía no habría lugar para algo semejante.<sup>30</sup>

Por el contrario, en el *Quijote* de 1605 la muerte era algo con lo que los personajes se topaban a lo largo de su recorrido y en lo que siempre se veían implicados, aún cuando afectase a personajes de las historias “secundarias”, como en el caso de Grisóstomo. Lejos de aparecer como el final ejemplar de un relato moralizante, la muerte participa aquí de la cotidianeidad de este mundo dinámico en el que se mueven los personajes, en el cual resulta posible, entre otras cosas, cruzarse con la comitiva que traslada un cuerpo muerto por los caminos manchegos (I, 19).

---

<sup>30</sup> La factura disímil de los dos relatos intercalados en relación con las aventuras de los ridículos don Quijote y Sancho ha sido notada por los críticos, y se ha utilizado incluso como argumento a favor de candidatos a la autoría del texto. Así, Martín Jiménez intentaba salvar las críticas a la postulación de Jerónimo de Passamonte como autor del apócrifo -basadas en que el tono jocoso y obsceno del libro no se corresponde con el de la *Vida* redactada por el soldado aragonés- mediante la explicación de diferencias genéricas, subrayando que Avellaneda era capaz de escribir con el tono serio y trágico que exhibe la autobiografía de Passamonte, tal como atestiguan precisamente los cuentos intercalados.

Pero además de esta faz cercana y cotidiana de la muerte, hemos visto que un elemento destacable del universo cervantino es que la coordenada mortuoria suele acompañar la reflexión sobre la creación literaria. Tanto el entierro de Grisóstomo como luego el fingido funeral de Altisidora en 1615 ocasionan debates poéticos, mientras que la llamada “aventura del cuerpo muerto” da lugar a la asunción de la función narradora del escudero (que refiere el cuento de la Torralba) así como a la creación del apodo que llevará desde entonces su amo: “el caballero de la triste figura”. Asimismo, la propia *Canción desesperada*, texto que logra escapar del sepulcro del poeta Grisóstomo, tematizaba el acercamiento entre vida-muerte y creación literaria que la propia historia del personaje exhibía (cfr. capítulo III). Así pues, la ausencia de la muerte presentada de este modo en el libro de Avellaneda resulta solidaria con una ausencia mayor, que es precisamente la de la dimensión reflexiva sobre el lenguaje, la escritura y las posibilidades de trascendencia que esta permite. La tan mentada “metaficción” del *Quijote* de Cervantes es un rasgo que no se explota de tal forma en el apócrifo, y en consecuencia tampoco hallaremos la imbricación entre vida y literatura, entre cuerpos y textos, entre muerte física y “resurrección” discursiva que caracterizaba el universo cervantino. Se diría, en fin, que la literatura no es la gran protagonista del libro de 1614, como lo era en el *Quijote* cervantino. Quizás sea este uno de los rasgos más sorprendentes de esta secuela.

En relación con ello, hemos de señalar un segundo rasgo importante que diferencia el campo semántico de vida, muerte y reproducción en ambos autores. En el *Quijote* de 1605, como contrapunto a la ausencia absoluta de nacimientos biológicos a lo largo de la trama, veíamos proliferar, a partir del famoso “parto textual” mentado en el prólogo, una larga serie de engendramientos textuales a cargo de diversos personajes y voces narradoras, entre los que sobresale el relato de la gestación del propio *Quijote* (especialmente en el corte entre los capítulos 8-9). Pues bien, en el libro de Avellaneda ocurre todo lo contrario: se testimonia una pronunciada “biologización” del universo reproductivo. Esto se puede seguir con claridad a partir de la noción de parto, cuya productividad metafórica se reduce notoriamente, mientras que el texto se demora en cambio con cierto detalle en la narración de dos partos concretos (en los que más adelante nos detendremos). Amén de ello, hay frecuentes alusiones a la preñez femenina en el marco de los chistes obscenos característicos de esta segunda parte, en particular en boca de Sancho. Así, por ejemplo, cuando el personaje de Bárbara (a quien don

Quijote llama “reina Zenobia”) ofrece conseguirle al escudero mediante sus buenos oficios una “mocita”, este responde a las celestinescas insinuaciones de la mujer del siguiente modo:

–Pues a fe, señora reina Zenobia –dijo Sancho–, que me holgaría mucho de que me endilgase alguna buena zagala; pero ha de ser, si lo hace, hermosa y de linda pezuña, y amostachada, para que nadie me la aoje ni desencamine, dando que reír al diablo, que sudar a una partera, y que hacer a algún vicario o cura en cristianar algún *fructus ventris* (XXV, 331).

Otro ejemplo elocuente lo hallamos en la conversación que Sancho mantiene con unos estudiantes en el capítulo 27. Ante la impaciencia que le provoca ver que su amo trata como a una bella reina a una mujer vieja, fea y sucia, el escudero se burla del horrible rostro de la supuesta “reina Zenobia”, y en la discusión con ella la amenaza con enviarla a bogar en las galeras, tras lo cual se da el siguiente diálogo:

–Pues ¿no ve vuesa merced –replicó el uno de los estudiantes– que las mujeres no reman?

–¿Y qué se me da a mí que no remen? –respondió Sancho–; basta que si ella no remare, a lo menos servirá de dar refresco a la chusma; que para eso yo sé que no le faltará gracia; y estando allí con más comodidad, podrá parecerse de veras en todo a las nubes, ya que por mujer en algo les haya de parecer.

–¿Pues en qué –dijo el estudiante– les ha de parecer, o cómo les parece en todo?

Respondió Sancho:

–En que cargará en la mar, como hacen las nubes, lo que después a pura fuerza de truenos y relámpagos descargará en lluvia sobre la tierra, que eso hará *si se empreñare en el agua*, pues a fuerza de gritos y suspiros, habrá después de vaciar su cargazón; que en lo demás, llano es que *todas las mujeres se parecen a las nubes, de las cuales por experiencia sabemos dónde y cómo descargan lo mismo que ignoramos dónde y cómo se entró en ellas* (XXVII, 363-364, destacado nuestro).

A partir de este énfasis en la gestación biológica se puede advertir también el contraste que opera entre estos juegos verbales de corte misógino, que se sirven de la capacidad de parir de las mujeres para aludir a su “ligereza” en materia sexual, y el universo de la generación en el *Quijote* cervantino de 1605, donde, según hemos visto, lo que nace son textos, y los que engendran son hombres, o figuras masculinas como el “ingenio” del autor prologal.

A su vez, y como consecuencia de este modo de concebir el universo de la reproducción, donde se privilegia el orden físico en lugar del simbólico, no hallamos en esta segunda parte una proliferación de engendramientos textuales como en el caso cervantino. Los dos relatos intercalados que hemos mencionado son las únicas historias que no se relacionan con la peripecia de don Quijote y Sancho, y lejos de comportar algún impulso metaficcional, se introducen con la misma “lógica” con la que se dividen

las partes del libro: enmarcadas sencillamente en la tradición reconocible de cuentos narrados como “alivio de caminantes”. Así, al momento de hacer una pausa en su marcha hacia la corte, don Quijote dice a sus acompañantes:

–Paréceme, señores, ya que tenemos de estar aquí cuatro o seis horas, que pasemos el tiempo de la siesta con el entretenimiento de algún buen cuento sobre la materia que mejor les pareciere a vuestras mercedes (XIV, 210).

Además de estos dos relatos (que ocupan, entre los dos, seis capítulos), contamos con las cartas que se envían mutuamente Martín Quijada (tal es aquí el nombre del protagonista) y la labradora Aldonza Lorenzo –grotesco contrapunto a la carta de amores de don Quijote a Dulcinea en el libro de 1605– leídas para regocijo de don Álvaro en el capítulo 2, y con los *enigmas* que recitan los estudiantes con los que los protagonistas comparten algunas jornadas de camino a Alcalá. En ningún caso estas producciones textuales sugieren el sutil hilván entre ficción y meta ficción o comportan una reflexión sobre las relaciones entre historia y poesía, como ocurría con las narraciones o poemas –tanto orales como escritos– de 1605.

En líneas generales, los rasgos que señalamos no hacen más que abonar la hipótesis del sentido que tenía la imbricación entre vida y literatura, entre cuerpos humanos y textuales, en el *Quijote* de Cervantes. La dinámica de *transformación* a que daba lugar la comunicación entre ambos órdenes (el caso extremo de ello es la figura protagónica) es un factor que no cuadra en el proyecto estético-ideológico de la continuación de Avellaneda. Así pues, el hecho de que la haya eliminado en su segunda parte nos deja ver que, en este punto, comprendió muy bien la poética cervantina y procuró resueltamente alejarse de ella al diseñar esta secuela.

### **3. La reproducción en el libro de Avellaneda**

Hemos visto cómo, en líneas generales, el libro de Avellaneda se aparta de las coordenadas de representación del universo reproductivo en el *Quijote* de 1605. En efecto, como tendremos ocasión de comprobar aquí con más detalle, no se halla entre las estrategias del apócrifo el complejo trabajo cervantino sobre las imágenes que vinculan reproducción biológica y generación textual.

Hemos de detenernos en primer lugar en las dos menciones a partos metafóricos que hallamos en el texto y que, como veremos, no pasan de ser una utilización tópica de la imagen. En el primer caso se trata, sugestivamente, de una acusación hacia los libros

de caballerías, esgrimida por el clérigo Mosén Valentín en el capítulo 7. Este personaje es quien, ante la insignificante presencia en este libro del cura y el barbero y la rápida desaparición del núcleo familiar del hidalgo, cumple la función “restrictiva” de intentar razonar con él para hacerlo desistir de su proyecto caballeresco. Se contrapone así a la serie de personajes nobles que solo pretenden divertirse a costa del loco y que recién después de largas jornadas de diversión se verán asaltados por un “escrúpulo” (34: 430) por el que deciden enviarlo a curarse a casa del Nuncio de Toledo.

Así pues, en el marco la reprimenda que el eclesiástico dirige a don Quijote, en la que lo insta a mirar por su casa y su hacienda y lo amonesta por causar la risa de los muchachos en las calles, se explyta sobre el daño que provocan “los no menos fabulosos que perjudiciales libros de caballerías” en los siguientes términos:

no son sino una composición ficticia, *sacada a luz* por gente de capricho, a fin de dar entretenimiento a personas ociosas y amigas de semejantes mentiras; de cuya lición *se engendran* secretamente en los ánimos malas costumbres, como de los buenos buenas. Y de aquí *nace* que hay tanta gente ignorante en el mundo, que viendo aquellos libros tan grandes impresos, les parece, como a vuestra merced le ha parecido, que son verdaderos, siendo, como tengo dicho, composición mentirosa (VII, 131, destacado nuestro).

Vale la pena consignar aquí el otro lugar donde se alude a un parto metafórico, para luego poder contrastar ambos casos. Se trata de una mención más breve, y ocurre a propósito de la exposición de los enigmas compuestos por los pedantes estudiantes con los que se topan los protagonistas en el capítulo 25, camino a Alcalá. Don Quijote les pide entonces:

que vuestras mercedes nos hagan merced de contar y referir las curiosas enigmas de que me venían dando noticia, que lo serán siendo *parto* desos *fecundos ingenios* (XXV, 332, destacado nuestro)

En abierto contraste con las formulaciones cervantinas, estas dos menciones tienden a equipar e identificar la condición del productor con lo producido: en el discurso de Mosén Valentín se supone que la “gente de capricho” *saca a luz* libros perniciosos, que a su vez *engendran* malas costumbres en sus lectores, mientras que en su diálogo con los estudiantes, don Quijote da por sentado que los enigmas compuestos por ellos merecen ser oídos por ser *parto* de ingenios *fecundos*. Tal como se puede apreciar, estas frases no comportan idea alguna de gestación “desviada”, del estilo de las que se proponen como desafío a la naturaleza –y al canon literario– en el *Quijote* de 1605, sino que se limitan a esgrimir con alguna variante el tópico del “libro como hijo”. Así pues, no hay un realce de las nociones de singularidad y originalidad, tan

importantes en la *deconstrucción* cervantina sobre el tópico, pues en ambos casos se reafirma el “cada cosa engendra su semejante” que, como hemos visto, era puesto en cuestión desde el prólogo del *Quijote* de 1605.

A su vez, es importante registrar el contraste entre este elogio del personaje de Avellaneda al ingenio “fecundo” de los estudiantes y la mención del “ingenio estéril” del carente y despojado autor prologal de 1605. Los consejos del amigo risueño, que instaban al autor a no prestar atención a la vanidad desplegada habitualmente en las instancias prologales mediante alardes de erudición o poemas laudatorios firmados por gente ilustre, se burlaban con sutileza del vano auto-engrandecimiento que cuadra perfectamente a los pedantes estudiantes del texto de Avellaneda. Así, la continuación alógrafa se aleja ostensiblemente de la poética de la esterilidad, la sequedad y la carencia tal como era desplegada a partir de las figuras de autor en el *Quijote* de 1605.

Dado que su uso del tópico no presenta las particularidades que se registran en el texto cervantino, vale la pena analizar en el libro de Avellaneda las menciones a una y otra cuestión por separado, es decir, los modos de aludir a la reproducción textual y las descripciones concretas de partos biológicos que se descubren en el texto.

El prólogo de la secuela alógrafa constituye, al igual que en caso cervantino, un lugar privilegiado para indagar sobre el modo de designar la actividad literaria. Y en este sentido importa notar que, como hemos ya mencionado, el autor prologal lo utiliza entre otras cosas para situar su intervención en la estela de los romances de secuelas, afirmando que si autores diversos han tomado la pluma para escribir sobre Angélicas, Arcadias y Dianas (más adelante agrega a las Celestinas), ello reafirma la idea de que no tiene por qué ser la pluma original la que produzca las continuaciones. Si bien con esto se apunta, obviamente, a legitimar el propio gesto, hay que señalar que la estrategia implica también la atenuación del valor individual del texto cervantino, en abierta oposición a la singularización del mismo –y de su protagonista– como algo radicalmente original que se hacía en el prólogo de 1605 (recordemos sus pensamientos “nunca imaginados de otro alguno”). No obstante ello, el hecho de querer prolongar *ese* libro, a despecho incluso de las críticas hacia su autor, desmiente en algún punto la pretensión de colocarlo como uno más en la lista de “continuables” antes mencionada.

Por otra parte, el prólogo de Avellaneda retoma la imagen de gestación que presentaba Cervantes en el suyo, evocando el lugar en que se había engendrado aquel

texto –una cárcel– para dar cuenta de las características que, a su juicio, tendría la primera parte cervantina:

Pero disculpen los yerros de su primera parte, en esta materia, el haberse escrito entre los de una cárcel; y así no pudo dejar de salir tiznada dellos, ni salir menos que quejosa, murmuradora, impaciente y colérica, cual lo están los encarcelados. En algo diferencia esta parte de la primera suya; porque tengo opuesto humor también al suyo... (Pról., 54)

El juego fónico entre los “yerros” del texto y los “hierros” de la prisión en que se habría engendrado apunta a producir el mismo tipo de equiparación que señalamos a propósito de las citas anteriores, y que esta vez se centra en identificar las características del espacio de gestación con las del “hijo” allí producido. Una vez más, no se contempla la posible heterogeneidad entre los elementos que intervienen en la producción de un ejemplar textual: cada cosa –y podríamos agregar: y cada espacio– engendra su semejante. Así, Avellaneda pretende descalificar el primer *Quijote* a partir de una interpretación inequívocamente negativa de las adversidades inherentes al encierro carcelario, y con ello pasa por alto el hecho de que el prólogo cervantino daba cuenta, mediante la ironía que lo impregnaba en su totalidad, de que la supuesta carencia que caracterizaba al libro, a su autor y a las condiciones mismas del parto, podía volverse un valor, en oposición a la vana frondosidad de los modos de composición al uso.

Ahora bien, lo que llama poderosamente la atención es que el prólogo del apócrifo propone además un abierto contraste entre los humores de ambos autores, encuadrando la polémica literaria en el plano de las diferencias vitales, que se transmitirían a sus creaciones: “En algo diferencia esta parte de la primera suya; porque tengo opuesto humor también al suyo” (Pról., 54). Por supuesto que esta mención no puede menos que evocarnos el particular *humor* que tiñe la atmósfera del prólogo cervantino de 1605, donde los rasgos del autor, desde la “suspensión” en que se halla hasta la propia gestualidad, evocan a las claras la imagen de la melancolía (cfr. cap. II). Sin embargo, pese la tradición que asociaba, como vimos, el humor o temperamento melancólico a la profunda capacidad intelectual, la imaginación y el ingenio inventivo, muy otras son las características apuntadas por el dedo acusador de Avellaneda sobre la primera parte cervantina, a la que se califica, como vimos, de “quejosa, murmuradora, impaciente y colérica, cual lo están los encarcelados” (Pról., 54).

Lo curioso, en cualquier caso, es que estos rasgos parecen coincidir más bien con el humor predominante en la continuación de 1614, tal como se ve en el propio tono del prólogo, en el que sobresale la abierta invectiva y la injuria personal, ausentes en el

cervantino. En efecto, el autor de la secuela no se priva de atacar a Cervantes por su avanzada edad y aún por su condición de manco, refiriéndose a “las razones de esta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene una sola” [Pról, 51, destacado nuestro]). Más aún, Avellaneda califica a Cervantes de envidioso y murmurador, y en particular se declara ofendido por agravios que el alcalaíno habría vertido sobre él y sobre Lope de Vega.<sup>31</sup> Sin embargo, es el propio Avellaneda quien procede enseguida a “ofender” a Cervantes, actitud en la que se mezcla el supuesto desagravio hacia el Fénix:

Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca, con permitir tantos vayan los suyos en los principios de los libros del autor de quien murmura y ¡plegue a Dios aun deje, ahora que se ha acogido a la iglesia y sagrado! (Pról., 53).

Las nítidas referencias a Lope (en esta cita, el lector contemporáneo habría de comprender la exclamación final a la luz de su reciente ordenación como sacerdote), así como las ofensas abiertas hacia Cervantes, contrastan con las veladas alusiones cervantinas del prólogo de 1605, que si bien podían interpretarse como críticas a quien era un representante emblemático del tipo de escritura prologal que allí se ponía en cuestión, no implicaban un ataque lineal y directo al estilo de los que exhibe Avellaneda. Tampoco aquí parece haber lugar para formulaciones ambiguas, con lo cual el paratexto de la secuela se muestra acorde, en este sentido, al texto al que antecede. De hecho, vemos que el continuador no recoge el guante arrojado por Cervantes al ocupar el espacio prologal con una ficción –el diálogo entre un escritor “bloqueado” y su amigo risueño–, ya que interpreta este diálogo de manera literal, dando por válidas las razones de la desesperación del escritor sin hacer caso de la ironía que tiñe toda la conversación. Sin perjuicio de que Cervantes hubiera podido verse afectado por una carencia “real” de amigos ilustres, el artilugio ficcional que pone en escena a partir de ello es pasado por alto en la respuesta del texto rival.

---

31 Avellaneda se refiere aquí a Lope en términos netamente elogiosos, defenestrando a Cervantes por haber ofendido “a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar” (Pról., 52).

Ahora bien, no solo resulta curioso que Avellaneda califique a la obra y la personalidad cervantina achacándole rasgos que coinciden más bien con su propia propuesta estético-ideológica, sino que además, siguiendo la línea de ambos escritores al vincular autor, libro y personaje, las señaladas características cuadran perfectamente al particular protagonista de esta secuela. Como hemos visto, si algo llama la atención en el don Quijote apócrifo es la muy notoria acentuación del humor o temperamento colérico, frente al ostensible aplanamiento de sus rasgos melancólicos. De este modo, la provocación lanzada en el prólogo bajo la fórmula “tengo opuesto humor también al suyo” se vuelve contra el propio Avellaneda, pues si hemos de acercarlo a su personaje y distinguirlo de sus contrapartidas cervantinas, quedaría caracterizado dentro de la órbita “colérica” hacia la cual él mismo desplaza al protagonista, y que pretende leer, en cambio, en su rival. Esto se ve a su vez reafirmado por el tono de abierta invectiva del prólogo apócrifo, que incluye ataques directos que nada tienen que ver con las solapadas y ambiguas figuraciones de la crítica cervantina.

Por otro lado, es curioso notar que ya desde los primeros párrafos del texto de 1614 se nos dice que, tras haber vuelto enjaulado al hogar por obra del cura y el barbero, don Quijote “fue metido en un aposento con una muy gruesa y pesada cadena al pie” (I, 58). Es decir que, en paralelo a lo expresado en el prólogo, donde hay una abierta burla al “encarcelado” autor del prólogo cervantino, su don Quijote empieza y termina el periplo bajo distintos modos de prisión o encierro: domiciliario al comienzo, en la casa del Nuncio de Toledo al final (amén de ser encerrado literalmente en la cárcel de Zaragoza en el capítulo 8). Cabría pensar que la implícita identificación entre Cervantes y don Quijote por parte de Avellaneda lo ha llevado a “castigar” a ambos de diversos modos. En cualquier caso, en la medida en que el encierro pretende expresar con palmaria claridad el sino del demente personaje de esta Segunda parte, también contribuye a delinear la faz puramente negativa que adquiere para Avellaneda el espacio carcelario, bien lejos de la capacidad productiva que le atribuía el prólogo de Cervantes.

En relación con ello, creemos que no en vano vuelve Cervantes, en 1615, a poner de relieve definitivamente los rasgos melancólicos del personaje, que se acentúan sobre todo a partir de la secuencia del encantamiento de Dulcinea.<sup>32</sup> El énfasis en la

---

<sup>32</sup> Si bien, como señala Aurora Egido (1991) es lógico que sobre el final de su vida don Quijote ceda en su cólera para dar paso cada vez más a la melancolía, según el viejo canon clásico de las edades que marcaba una evolución de la cólera, en la madurez, hacia la melancolía, en la vejez, cabe señalar no obstante que el tiempo transcurrido a nivel de la trama ficcional entre la segunda y la tercera salida del

melancolía de don Quijote responde de manera decisiva a la necesidad de resaltar su reversibilidad, esa cualidad de “cuerdo loco” o “loco entreverado” que personajes socialmente integrados tales como el caballero del Verde Gabán se encargarán de enfatizar en 1615, como respuesta al “bufón” que había delineado Avellaneda.

Cabe indicar que el prólogo de la secuela explicita una moraleja del todo ajena a la lógica del texto de Cervantes, y que apunta en cambio a una caracterización de la locura acorde con la que aquí se presenta: “No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino *a no ser loco*” (Pról., 54). Como hemos visto, Cervantes no trataba la locura desde el punto de vista moral, sino desde una perspectiva literaria, y ya desde el prólogo este tema se presentaba como algo central a la hora de comprender el proyecto que representaba ese “hijo” desvariado y por ende “lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”. Así pues, resulta lógico que la mirada divergente del continuador sobre la cuestión de la locura dé lugar a un texto de factura esencialmente diversa al de 1605.

Así pues, cabe concluir que las alusiones literarias del autor de este prólogo se hallan en las antípodas del modo cervantino de figurar la gestación del artificio. La producción textual es concebida aquí a partir de la lógica de la *reproducción de lo semejante*: no solo por cuanto se pretende equiparar de modo lineal al autor con lo producido, sino también porque se busca encauzar la lectura guiando al lector por senderos reconocibles. En paralelo a ello, debemos revisar, por último, el modo en que Avellaneda alude a la reproducción biológica, pues hemos adelantado ya que en este libro se descubren referencias concretas a la generación natural –a diferencia de lo que ocurría en el texto cervantino – localizadas además en pasajes de gran relevancia dentro del texto.

En primer lugar, hay una mención directa a la *generación* en el capítulo 6 del apócrifo, precisamente cuando don Quijote se dispone a hacer un cartel que declare su nuevo nombre, el cual traduce la situación bajo la cual emprende su nueva salida: “el caballero desamorado”. Así pues, se nos dice que fija un cartel en un poste de la plaza de Ariza, “diciendo que cualquier caballero natural o andante que dijese que las mujeres merecían ser amadas de los caballeros, mentía”, para luego instar a

---

hidalgo es muy breve. El cambio parece obedecer sobre todo a un calibrado diseño cervantino, que sin duda se relaciona, al menos en parte, con el gesto de responder al apócrifo.

que se sirviesen los hombres dellas para la *generación* con el vínculo del santo matrimonio, sin más arrequives de festeos; pues desengañaban bien de cuán gran locura era lo contrario las ingratitudes de la infanta Dulcinea del Toboso, y luego firmaba al pie del cartel: *El Caballero Desamorado* (VI, 113, destacado nuestro).

En este contexto de rechazo al amor ideal del caballero cervantino hay entonces una mención directa a la generación (palabra que no aparece nunca en el *Quijote* de 1605), que no solo sitúa el engendramiento en el plano de lo biológico, sino dentro de la mayor ortodoxia posible: el vínculo del “santo matrimonio”. Nada de “padrastrós” o padres estériles y creaciones desviadas. Por el contrario, esta visión del matrimonio y de la prolongación esperable del mismo que significa la “generación” en tanto perpetuación del linaje resulta acorde al movimiento que guía a los personajes de la secuela, que se encaminan hacia la corte para tramitar el casamiento de la hermana de don Carlos con el titular, lo que garantizará el fortalecimiento de los lazos sociales entre estos “caballeros de buen gusto”.

Claro está que la declaración de don Quijote resulta ridícula, precisamente porque el texto ha dejado ya bien claro que se trata de un loco de remate. Sin embargo, no en vano se opone la lógica del matrimonio en tanto “lazo social” –bien que de modo risible por lo exagerado– a la dinámica amorosa que regía al protagonista en 1605. La libertad que ostentaba el personaje cervantino al declarar, con respecto a su dama, “píntola en mi imaginación como la deseo” (I, 25, 285), propicia el tipo de movilidad que la secuela intenta precisamente mantener a raya.

La segunda mención a la reproducción biológica se da en la primera de las dos narraciones intercaladas que presenta el texto. Significativamente, el nexos que vincula la trama de ambas historias es la idea de conversión, que resulta condenada en los dos relatos por medio de los desastrados fines que tienen los protagonistas tras haber abandonado los hábitos religiosos.<sup>33</sup> Es posible leer en ello, nuevamente, una de las tantas reacciones de Avellaneda ante el aspecto quizá más subversivo del orden social que encarna la aventura de don Quijote y Sancho: su movilidad, tanto física como metafórica, su errante vagar por las llanuras manchegas abandonando, no olvidemos, las

---

<sup>33</sup> No deja de resultar curioso el hecho de que en el primer relato los protagonistas abandonen los hábitos para contraer matrimonio, y terminen precipitando su muerte y la de su hijo, y en el segundo, donde una priora de un convento huye con un caballero y termina dedicándose a la prostitución con el visto bueno de su amante, sean tocados por el arrepentimiento y logren reinsertarse socialmente tras la milagrosa intervención de la Virgen del Rosario. Es claro que los protagonistas del primer relato no llegan al extremo de degradación moral que alcanzan los otros, pero lo que se entroniza aquí es la noción de arrepentimiento y el perdón divino, y por ello se salvan estos últimos y no aquellos.

labores de labranza en el caso del escudero y el cuidado de su hacienda en el del hidalgo.<sup>34</sup>

En el primero de estos relatos intercalados, pues, se nos ofrece la narración de la preñez y luego del parto de la joven esposa. Y tras este momento de sumo bien alcanzado por el matrimonio, entra en escena el personaje de “un soldado español” que, alojado en la casa de Japelin, el protagonista, queda prendado de la joven recién parida, y entra a su aposento en la oscuridad de la noche, logrando infamarla en silencio, mientras ella cree que se trata de su esposo que no ha logrado reprimir el deseo pese a verla en tal estado.

La violenta venganza que ejecuta el protagonista contra su agresor al enterarse de la ofensa recibida es descrita con el máximo detalle:

Pues no para en esto, señores, la tragedia –dijo Bracamonte– ni la venganza que Japelín tomó del soldado; porque luego, tras lo dicho, se apeó del caballo, y sacando el venablo del cuerpo del cadáver, le volvió a herir con él cinco o seis veces, haciéndole pedazos la cabeza, y hechos con una crueldad inexplicable, pagando bien con muerte las dos vidas (a lo que se puede presumir) y con fin tan aciago el pequeño gusto de su desenfrenado apetito, quedando allí revolcado en su propia sangre para ejemplo de temerarias deliberaciones y comida de aves y bestias” (XVI, 230).

Si bien el tono de los relatos intercalados en la secuela poco tiene que ver con la comicidad que rezuma la historia de don Quijote y Sancho, creemos que esta escena de saña y violencia destaca particularmente, sobre todo por el calculado detallismo con que se da cuenta de ella. El narrador se desborda aquí de modo tan ostensible que García Salinero, el anotador del texto que manejamos, arroja su particular hipótesis al respecto en una nota al pie:

Invito al lector a considerar el calculado detallismo que Avellaneda ha puesto al describir la comisión de la venganza de Japelín precisamente sobre ‘un soldado español’. Esta *proyección edipiana* y teológica difícilmente puede encontrarse en Cervantes (XVI, 230, nota 360, destacado nuestro).

Más allá de que podamos acordar o no con la identificación que hace el anotador del “soldado español” con Cervantes (recordemos que en el episodio del cautivo en el texto de 1605, Ruy Pérez mencionaba al narrar su historia a “un soldado español llamado tal de Saavedra”) nos interesa destacar que la intervención de dicho personaje se da justo después del parto y logra precisamente arruinar la “creación” familiar del

---

<sup>34</sup> Esta idea del movimiento como cualidad subversiva de la gesta del hidalgo ha sido bien desarrollada por Iffland en el capítulo “‘Andante ma non troppo’: política y movimiento” de su libro ya citado.

protagonista, pues tras ejecutar su violenta venganza comprueba que su mujer se ha suicidado, y termina entonces haciendo lo propio, no sin antes matar a su hijo recién nacido. Todo este relato morboso apunta pues, a sancionar una movilidad indebida (Japelin y su mujer habían abandonado sus respectivos conventos para casarse) y a mostrar la imposibilidad de que prospere la vida de allí surgida. Creemos que a la luz de todo lo dicho, la pugna ideológica con la trama del *Quijote* cervantino resulta clara, más allá de que podamos, adicionalmente, interpretar al antagonista en términos de una alusión a la figura del rival. Consideramos que en cualquier caso esta trágica historia de una familia “biológica” malograda es parte de una respuesta de Avellaneda en el marco de una batalla simbólica por el sentido de un “hijo” textual.

Por último, es imperioso resaltar que el apócrifo vuelve por última vez a presentar un parto explícito, ni más ni menos que en el párrafo final del texto, donde se nos explica que el loco don Quijote finalmente “volvió a su tema” y salió a las aventuras:

llevando por escudero a una moza de soldada que halló junto a Torre de Lodones, vestida de hombre, la cual iba huyendo de su amo porque en su casa *se hizo o la hicieron preñada*, sin pensarlo ella, si bien no sin dar cumplida causa para ello; y con el temor se iba por el mundo. Llevóla el buen caballero sin saber que fuese mujer, hasta que vino a parir en medio de un camino en presencia suya, *dejándole sumamente maravillado el parto*; y haciendo grandísimas quimeras sobre él, la encomendó, hasta que volviese, a un mesonero de Valdecastillas, y él, sin escudero, pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los trabajos, los cuales no faltará mejor pluma que los celebre (463-464, destacado nuestro).

Resulta imposible, a nuestro entender, no leer este extraño parto final en espejo con el parto metafórico que abría el *Quijote* cervantino, como un gesto más que daría cuenta de la oposición de los proyectos estéticos de ambos autores. Por una parte, el prólogo de 1605 –un espacio que desafiaba los límites entre texto y paratexto, y entre el “dentro” y el “fuera” de la ficción– ponía en escena un parto textual que apuntaba a exaltar el desvío del “orden de naturaleza” como modo de generar un ejemplar único en su género. Por otro lado, la continuación de Avellaneda procura filiarse con la primera parte cervantina y armar una “familia textual” que trate menos de textos que de cuerpos: así, se cierra el texto con un extraño nacimiento al costado del camino, cabo suelto del relato que se enlaza con el consabido anuncio de continuación, a la manera de los libros de caballerías (y del primer *Quijote*). Así pues, vemos que la “promesa de inacabable aventura”, en la lógica de Avellaneda, ha de expresarse en un parto *literal*.

#### 4. Recapitulación

Podemos concluir, pues, que el *Quijote* de Avellaneda no hace hincapié en la transformación, sino que preconiza un inmovilismo que afecta tanto a la construcción de la trama y los personajes como a la matriz ideológica del texto. En concordancia con ello, el universo de la reproducción se enfoca desde la perspectiva de la perpetuación de *lo mismo* resumida en la sentencia “cada cosa engendra su semejante”, y no se verifica la utilización de la noción de generación para proponer una poética de la originalidad en el plano literario.

Como hemos procurado mostrar, el diferente modo de enfocar el universo reproductivo en ambos autores da cuenta del signo diverso de sus proyectos estéticos: mientras Cervantes tematiza la compleja filiación de su *Quijote* en la tradición que lo precede, proponiendo la gestación de un ejemplar original bajo el signo de un *desvío* productivo de los modelos heredados (metaforizado a partir de un desvío del modelo de la generación natural), Avellaneda procura fijar en modelos reconocibles las inestables identidades cervantinas, tanto de los personajes como del propio libro.

Así pues, el desvío que opera el continuador en relación con la propuesta estética de 1605 resulta de naturaleza muy diversa a aquel que caracterizaba la postura de Cervantes frente a la tradición literaria. En el caso de Avellaneda, se trata más bien de “reconducir” el derrotero imprevisto y desestabilizador que percibe en el texto cervantino. No obstante ello, hay que decir que el gesto de continuar el *Quijote*, aun desde la voluntad de desactivar una de las apuestas más fuertes de su poética, implica un reconocimiento a su valía. Quizás sea justamente por haber comprendido la atracción que generaba el desvarío productivo de aquel hijo “lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” que se dio a la tarea de reescribirlo y prolongarlo.

En cualquier caso, la pretensión de Avellaneda de abolir la ambigüedad del *Quijote* cervantino, filiendo sus personajes, situaciones y estructura a determinadas tradiciones literarias, se muestra en consonancia con la voluntad de construir un libro que apuesta, en tanto artefacto estético, a sostener la organicidad del cuerpo social. De allí que se haga especial hincapié en el tratamiento del cuerpo del loco protagonista, que acaba “controlado” en el espacio de encierro psiquiátrico.

Cuerpos humanos y textuales trazan, así, un recorrido inverso en ambos textos. Si el libro cervantino se abría con el parto del autor prologal y apostaba a la gestación

de múltiples discursos que fracturaban el cuerpo textual, la continuación de Avellaneda exhibe un desarrollo lineal y la inserción convencional de unos pocos relatos en la trama principal, y se cierra, significativamente, con la descripción de un parto biológico. Vemos entonces que sin la ambigüedad e inestabilidad propias de la ironía cervantina tampoco hay lugar para la proliferación textual de 1605, donde a cada momento surgían nuevos relatos, perspectivas e intercambios cuyo sentido no pretendía fijarse, sino generar un diálogo desestabilizador de certezas. La palabra –sobre todo la palabra escrita– ocupa en 1605 un rol central en la generación de transformaciones que cuestionan el inmovilismo social, tal como lo exhibe el caso del protagonista, pero también el del autor prologal, que emprende desde el margen la gestación de un ejemplar único en su género.

En particular, la imbricación entre cuerpos y textos en el *Quijote* de Cervantes, que aparece desde el prólogo e informa toda la novela, se encuentra íntimamente ligada a un elemento crucial de la estética cervantina, y que se debilita notoriamente en la secuela: la metaficción. Cabe pensar pues, dado que Avellaneda demuestra ser un lector nada ingenuo de la Primera parte cervantina, que el hecho de que elija quitar este elemento de su continuación da cuenta en gran medida de que se trata del principal procedimiento desestabilizador del *Quijote* de 1605, aquel que sostiene todos los otros.

Creemos de hecho que lo más ambiguo, inestable y cuestionador de la *doxa* es esa capacidad generativa que tiene la literatura, ese énfasis en la dimensión de *producción* –desde lo estéril, desde los márgenes– que ofrece el texto de 1605. Por ende, la continuación de Avellaneda busca mostrar las producciones ficcionales como algo claramente controlado: burlas de los nobles hacia el hidalgo, cuentos que narran personajes autorizados en contextos reconocibles (a los que se suma el cuentecillo de Sancho, una parodia de aquel que relataba en 1605) o la representación de una obra de teatro cuyo autor es nada menos que Lope de Vega. No hay aquí una desregulación por la letra, mediante la acumulación de relatos, situaciones de escucha imprevistas y textos encontrados u oídos azarosamente, y tampoco se da una transformación de los personajes a partir de los textos que leen y escuchan.

El énfasis en la transformación, que juzgamos como una marca ineludible del *Quijote* cervantino de 1605, será intensificado de diversos modos en la continuación de 1615, proceso en el que la “herencia espuria” propuesta por Avellaneda ejerce una influencia considerable. La pugna entre ambos proyectos parece centrarse en una

diferente comprensión de la *imitación* literaria, sus procedimientos y fines. Así, el *Quijote* de 1615 hará de ello una cuestión central, poniendo el foco en la pregunta sobre cómo se continúa un linaje dado. Y esto se expresará tanto en el plano de la paternidad biológica (a diferencia de 1605, hallaremos numerosos vínculos de padres e hijos) como en el de la filiación literaria, donde incluso el libro apócrifo hará su aparición en la trama cervantina para aportar a la construcción de este debate.

**V. DE 1605 A 1615: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FAMILIA  
TEXTUAL**

## 1. El prólogo de 1615

Nuestro acercamiento al *Quijote* de 1615 busca poner de relieve la importancia que adquiere su condición de *secuela* para comprender la poética que en él se expresa. Creemos, asimismo, que ello resulta clave a la hora de calibrar los cambios que se observan respecto del texto de 1605 en relación con los modos de aludir a la gestación literaria.

En principio, hay que señalar que la propia constitución del libro como una “segunda parte” hace que la cuestión de la reproducción sea un asunto central en 1615. Una secuela constituye una suerte de crecimiento, prolongación o descendencia de un cuerpo textual previo, y en tanto tal, involucra necesariamente una particular dinámica de diferencia y repetición. Si bien ha de distinguirse como un ejemplar nuevo, a su vez algo de toda secuela debe poder identificarse en el *corpus* al cual prolonga. Ahora bien, en el caso de 1615, la voluntad de filiarse con la Primera parte cervantina se volverá un asunto complejo, por cuanto implica también expulsar de la “familia textual” quijotesca al volumen de Avellaneda. Así pues, si el *Quijote* se planteaba desde su Primera parte el problema de la *producción* de un ejemplar original, capaz de llevar a cabo una transformación de la tradición que lo precede, en 1615 la disputa con la continuación alógrafa profundizará esa reflexión a partir de una marcada preocupación por los modos espurios de *reproducción* de los textos.

Así, nos interesará especialmente mostrar cómo la necesidad de denunciar el carácter “ajeno” del libro del continuador dará lugar en 1615 a la adopción de estrategias novedosas para dar cuenta de la paternidad del texto, e incluso llevará a Cervantes a desviarse significativamente de las coordenadas trazadas en la Primera parte. Para ello, comenzaremos por ahondar en el paratexto de 1615, que constituye un sitio privilegiado para situar las líneas a partir de las que se tramará la poética de este nuevo volumen.

En primer lugar, nos centraremos en mostrar cómo a partir de los típicos desvíos, ironías y sutilezas de la escritura cervantina, el prólogo plantea la disputa con el continuador en términos de un “robo” literario, que involucra decisivamente la cuestión del dinero. Nos extenderemos luego en los famosos cuentos “de perro y de loco” que aparecen en este prólogo, dirigidos al autor de la secuela alógrafa. En primer lugar, analizaremos cómo los cuentos buscan involucrar al lector en el “robo” sufrido, y por

ende sitúan una vez más el “libre albedrío lector” como piedra de toque en el debate sobre los buenos y malos libros. Por otra parte, nos detendremos especialmente en el modo en que estos cuentos figuran la gestación literaria a partir de una desviación del orden de naturaleza, con el fin de precisar los nuevos contornos que adquiere la noción de *desvío* –que resulta clave en la poética del *Quijote*– en el marco de la disputa con el continuador. Finalmente haremos hincapié en el modo en que este prólogo se plantea el problema de los límites, y en relación con ello propone anclar la *paternidad* del texto a partir, necesariamente, de la muerte del hijo.

### **1.1. Robar o continuar: secuela y dinero**

Uno de los primeros rasgos que llama la atención del prólogo cervantino al *Quijote* de 1615 es que este no se enfoca en el volumen que presenta y del cual constituye un umbral, sino en *otro* libro. Si bien ello podría explicarse por el hecho de que lo que se ofrece es una secuela, e implicaría traer a colación en principio el libro de 1605, la atención se centra en cambio, casi exclusivamente, en la Segunda parte del *Quijote* publicada en 1614 por Avellaneda. Todos y cada uno de los dichos del prefacio son dirigidos hacia el continuador o aparecen motivados explícitamente por la necesidad de afirmarse ante él, por lo que este volumen, y más propiamente su autor, se convierten en los verdaderos protagonistas del prólogo.

Este primer desvío con respecto a las expectativas lectoras ante la instancia prologal es presentado, sin embargo, como una supuesta “concesión” al deseo del propio lector, a quien se supone ávido de encontrar insultos hacia el autor de la secuela alógrafa, en sintonía con las descalificaciones que aquel había proferido hacia Cervantes en su prólogo. He aquí el comienzo del texto:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya (II, Pról., 617).

La evocación del “lector ilustre o quier plebeyo” podría tomarse como una apelación tópica del discurso prologal, equiparable al “desocupado lector” al que se hace referencia en 1605. Sin embargo, al avanzar en la lectura notamos que el vínculo

con el lector que aquí se arma va mucho más allá de los convencionalismos. No solo se lo trata con marcada familiaridad, sino que se lo convoca a un rol singularmente participativo: todo el prólogo avanza en base a un supuesto diálogo del autor con el lector, donde el primero irá desgranando argumentos y respuestas para oponer al escritor de la otra secuela a partir de las reacciones imaginadas en su interlocutor.

Sabemos que la intermediación de otras voces es un procedimiento utilizado ya en el prólogo de la Primera parte, el cual se basaba en un intercambio entre el autor melancólico y su amigo risueño. Como hemos visto, este diálogo posibilitaba la expresión de ciertas ideas de las que la voz autoral no tenía que hacerse cargo directamente, y ello constituía uno de los mecanismos utilizados para dislocar el lugar de la *autoridad* en un prólogo que se iba construyendo, paradójicamente, a partir de la declarada falta de recursos (cfr. capítulo II). En este sentido, el prólogo de 1615 retoma y refuerza estos procedimientos, pues a poco que sigamos leyendo vemos que se arma enteramente en torno a la preterición y la intermediación. De este modo, si bien comienza declarando enfáticamente que no va a responder a las agresiones del apócrifo, acabará por hacerlo utilizando para ello la excusa brindada por el supuesto deseo del lector. El fragmento citado continúa de esta manera:

*Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros [...] He sentido también que me llame invidioso y que como a ignorante me describa qué cosa sea la invidia; que, en realidad de verdad, de dos que hay, yo no conozco sino a la santa, a la noble y bienintencionada. Y siendo esto así, como lo es, no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo, que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa. Pero en efecto le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo. *Paréceme que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia*, sabiendo que no se ha de añadir aflicción al afligido y que la que debe de tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad. *Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado*, que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama; y para confirmación desto, quiero que en tu buen donaire y gracia le cuentes este cuento... (II, Pról., 617-618, destacado nuestro).*

Como vemos, si bien al comienzo se afirmaba que los agravios recibidos no despertarían la cólera del autor ni provocarían castigo alguno, se procede enseguida a responder a las sucesivas acusaciones de vejez, minusvalía y envidia vertidas en el

prólogo del apócrifo, deslizándose sobre este, además, las ideas de delito (“como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad”) y pecado (“bien sé lo que son tentaciones del demonio”). La polémica con Avellaneda adquiere aquí un tono tan personal que la crítica suele hacer una distinción entre el procedimiento de ficcionalización de la voz autoral utilizado en 1605 y la identificación directa del autor prologal con Cervantes en 1615 (Presberg 1995). Creemos sin embargo que la respuesta ofrecida al continuador también se halla imbuida de ficción, por más que la alusión a la manquedad como marca corporal del soldado de Lepanto apunte a introducir la figuración bien concreta de Cervantes.<sup>1</sup>

La clave de la ficcionalización la brinda en este caso el vínculo con el lector, a quien se hace intervenir como otro personaje más, suponiendo incluso que este podría llegar a conocer al espurio continuador. El tono en el que se lo interpela recuerda el formato dialogal del prólogo de la primera parte, que buscaba recrear una conversación coloquial con un amigo. De tal modo, cabe pensar que el “amigo gracioso y bien entendido” de 1605 ha sido reemplazado aquí por el lector, a quien la voz autoral solicitará, con referencia a Avellaneda, que “en tu buen donaire y gracia le cuentes este cuento”, introduciendo así los famosos cuentecillos de perros y locos con los que remata su defensa ante el espurio continuador. Se repite pues la situación de un escritor que necesita el amparo del diálogo con otro para poder llevar adelante la instancia prologal, y en los dos casos ese otro escenifica la actitud *graciosa* necesaria para responder a los contratiempos con ironía.

La apelación directa al lector que reemplaza el diálogo con el amigo risueño nos da la pauta de un rasgo peculiar de este prefacio: varios procedimientos utilizados en el prólogo de 1605, en el de 1615 se intensifican o experimentan una suerte de “hiperbolización”. La propia “defensa” del escritor responde a causas más graves: no se trata ya de lamentar las carencias del prólogo –y oblicuamente, las del libro– así como las posibles críticas que generaría, sino de defenderse de una intromisión inquietante, de la presencia fantasmática de ese *otro* libro cuyo autor se atrevió a insultar al de la primera parte y, casi como prolongación de ese insulto, a escribir una continuación de

---

<sup>1</sup> Debe tenerse en cuenta que cuando Avellaneda tacha a Cervantes de manco está atacando la propia imagen autoral que el alcaíno había fijado para sí en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares* (1613), donde presentaba su retrato verbal de este modo: “Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros...”.

su texto. Prolongar el *corpus* de 1605 se muestra, desde esta perspectiva, como un agresivo gesto de *invasión* por parte de Avellaneda.

La intensificación de los procedimientos utilizados en 1605 se pone de relieve también si tenemos en cuenta otras zonas del paratexto de la segunda parte. La cercanía temática entre el prólogo de 1615 y la dedicatoria al conde de Lemos, cercanía en la que cabe incluir la aprobación firmada por el licenciado Márquez Torres (en la que se ha querido ver la mano del propio Cervantes) podría contribuir en principio a abonar la identificación de la voz prologal con la del autor. No obstante ello, cabe también leerlo exactamente al revés: consideramos que el procedimiento de ficcionalización utilizado en 1605 ha crecido en este nuevo volumen a punto tal de expandirse por zonas del paratexto que mantenían una forma más convencional en la primera parte. Así, muy lejos del tono neutro y estereotipado de la dedicatoria al duque de Béjar en 1605,<sup>2</sup> la destinada al conde de Lemos contribuye fuertemente a desafiar los límites entre realidad y ficción, burlas y veras, pues contiene la hilarante anécdota de los requerimientos del emperador de la China ante el éxito sin fronteras del *Quijote* cervantino:

...es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe. Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote (II, Dedicatoria, 622).

Por su parte, la aprobación del licenciado Márquez Torres refiere un supuesto diálogo entre don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes, y unos caballeros franceses que se mostraron incrédulos ante el hecho de que España no celebrara y tuviera rico a tan gran escritor, conversación que se cierra con un irónico deseo, muy del gusto cervantino: “Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo” (II, Aprobación, 612). Si bien no se refiere directamente a Avellaneda y su continuación, la alusión al apócrifo se descubre fácilmente: la aprobación de Márquez

---

<sup>2</sup> Es importante tener presente, de todas formas, que la factura de esta breve dedicatoria resulta problemática, pues está zurcida con retazos de la que Fernando de Herrera puso al frente de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580), más algún fragmento del prólogo de Francisco de Medina a ese mismo volumen. Francisco Rico indica que el primer pliego del *Quijote* muestra blancos insólitos, y sugiere que en el momento de componerlo no se disponía de todos los textos preliminares que era usual incluir en cabeza de los libros (en particular, licencia y aprobaciones). Rico supone que se extraviaron esos textos, entre ellos la dedicatoria hecha por Cervantes, y que en la urgencia por acabar la impresión, el editor, Francisco de Robles, con un proceder muy propio de su oficio, recurrió a improvisar otra con fragmentos de Herrera y Medina (cfr. la nota aclaratoria en su edición del *Quijote*).

Torres se centra en la contraposición entre el autor del texto cervantino, que propone la combinación perfecta de deleite y provecho, logrando así su objetivo de “extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías”, con otros

...muchos que, por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues, no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, atrevida, por no decir licenciada y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron para hacer capaz al vicio que tocan de su áspera reprehensión, y por ventura descubren caminos para seguirle hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprehensores, a lo menos maestros dél. Hácense odiosos a los bien entendidos; con el pueblo pierden el crédito, si alguno tuvieron, para admitir sus escritos; (...) que no todas las postemas a un mismo tiempo están dispuestas para admitir las recetas o cauterios, antes algunos mucho mejor reciben las blandas y suaves medicinas, con cuya aplicación el atentado y docto médico consigue el fin de resolverlas, término que muchas veces es mejor que no el que se alcanza con el rigor del hierro. Bien diferente han sentido de los escritos de Miguel Cervantes... (II, Aprobación, 611-612).

No es difícil advertir una crítica al libro de Avellaneda en este desprecio hacia la moralina dirigista que se revela ineficaz para lograr su instructivo propósito. Amén de ello, una serie de correspondencias enlaza los tres textos aludidos a partir del tema predominante de la confrontación del *Quijote* cervantino con a la versión espuria. Así, por ejemplo, el “hámago y la náusea” que genera la amargura del apócrifo según se dice en la dedicatoria al conde de Lemos, se opone a la unión de “lo dulce a lo provechoso” en el *Quijote* de Cervantes, mientras que, por su parte, la suavidad y blandura evocada en la aprobación de Márquez Torres respecto del texto cervantino (“blandas y suaves medicinas”) contrasta perfectamente con la pesadez y dureza de la piedra que figura la continuación del plagiarlo y aplasta al perro en el cuento ofrecido al final del prólogo.

A su vez, un tema que cruza tanto el prólogo como la dedicatoria y la aprobación de Márquez Torres, y amerita por tanto la consideración del conjunto formado por estos tres textos, es la cuestión del dinero. En la dedicatoria y la aprobación, esto aparece tratado a partir de diversas referencias al patronazgo de Cervantes y se vincula en cierto modo a la pugna con el apócrifo, pues al poner de relieve las figuras de sus mecenas, el alcaláino estaría respondiendo veladamente a la acusación de hallarse “falto de amigos” lanzada en el prólogo de Avellaneda.<sup>3</sup> Lo que resulta llamativo es el énfasis puesto en la función de garante económico del protector, el duque de Lerma, que se subraya de un

---

<sup>3</sup> Recordemos que el prólogo de Avellaneda expresaba que Cervantes se hallaba “por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan fulto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca...” (Pról., 53).

modo mucho más explícito que en otros textos similares del autor. De hecho, la citada anécdota sobre el emperador de China contenida en la dedicatoria enfatiza particularmente, al final, la cuestión del dinero:

Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Preguntéle al portador si Su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondióme que ni por pensamiento.

—Pues, hermano —le respondí yo—, vos os podéis volver a vuestra China a las diez o a las veinte o a las que venís despachado, porque yo no estoy con salud para ponerme en tan largo viaje; además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros, y, emperador por emperador y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear (II, Dedicatoria, 622).

Así pues, el rédito económico que podría obtenerse de los libros, la condición de pobreza de Cervantes y el mecenazgo recibido de sus protectores arman una recurrencia notoria que se verifica en los tres textos considerados, pues el problema del dinero enmarca también los cuentos de perros y locos ofrecidos en el prólogo. Recordemos que el primero de ellos se introducía para confirmar la afirmación previa de que una de las mayores “tentaciones del demonio” consiste en “ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama”. Por su parte, inmediatamente después del segundo cuento, se indica lo siguiente:

Dile también que de la amenaza que me hace que me ha de quitar la ganancia con su libro, no se me da un ardite [...] Viva el gran conde de Lemos, cuya cristiandad y liberalidad, bien conocida, contra todos los golpes de mi corta fortuna me tiene en pie, y vívame la suma caridad del ilustrísimo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas [...] Estos dos príncipes, sin que los solicite adulación mía ni otro género de aplauso, por sola su bondad, han tomado a su cargo el hacerme merced y favorecerme (II, Pról., 620).

Dado que la presencia de la coordenada económica aparece aquí en referencia a la labor del continuador, no solo se trata de menciones al dinero, sino más concretamente a dinero mal habido, producto de las “tentaciones del demonio”, o bien a una ganancia espuria, quitada a su legítimo poseedor.<sup>4</sup> Como vimos, las alusiones a la pobreza de Cervantes y los elogios a sus mecenas en la aprobación y la dedicatoria también se vinculaban a la disputa con el apócrifo. En consecuencia, es importante prestar atención al modo en que el texto insiste en la imbricación estrecha entre secuela

---

<sup>4</sup> La presencia del tema del dinero como marco de los cuentecillos ha sido señalada por Vila (en prensa). Presberg (1995), por su parte, ha reparado en el tema del mecenazgo como eje importante de la dedicatoria y la aprobación de Márquez Torres, ligado a la disputa con Avellaneda.

y dinero. ¿Qué significa esta presencia tan marcada de lo económico y por qué cobra un rol tan importante en la pugna con el plagiarlo?

Ciertamente, es Avellaneda quien ha instalado en primer lugar la coordenada dineraria, al indicar en su prólogo que quitaría a Cervantes la ganancia que esperaba obtener con su segunda parte. Pero el alcaláino recoge fuertemente este tema, en virtud del cual el libro aparece como mercancía y, en consecuencia, la posibilidad de enriquecerse a su costa es un elemento que ha de sumarse a los rasgos distintivos de la *hybris* del mal escritor. Ya no se trata simplemente de codiciar fama, sino fama y dinero, más precisamente “tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama”, según tienta el demonio a los hombres, al decir del autor prologal.

Es precisamente esta insistencia en el problema del rédito económico lo que va instalando la velada acusación que nunca se hace de modo directo: la de robo. En efecto, amén de la polémica estética, que se pone en juego principalmente a partir de los cuentecillos de perros y locos (en los que nos detendremos en el apartado siguiente), la disputa con el continuador instala una noción de “robo” literario que se ancla fuertemente en el tema del dinero. De tal modo, las connotaciones económicas ponen de realce el problema de la *herencia* literaria, que se halla como trasfondo de la pugna entre las dos “segundas partes” del *Quijote*.

De este modo, al anudar los conceptos de herencia y dinero, la acusación de *ilegitimidad* que se cierne sobre el libro de Avellaneda descansa en motivos estético-ideológicos, pero también connota una muy incipiente idea de lo que hoy identificaríamos como “derechos de autor”, en su dimensión puramente pecuniaria. La conciencia cervantina del rédito económico que se sigue de la publicación de secuelas en la llamada “era la imprenta” tomará un protagonismo novedoso en 1615, fogoneado sin duda por el *caso* Avellaneda. Estos dos sentidos en los que se puede reputar de *ilegítima* a la secuela alógrafa serán el puntapié inicial de una reflexión profunda y sostenida a lo largo de todo el texto de 1615 sobre las condiciones en las que cabe continuar un linaje literario. Y no es casual que esto se despliegue ya desde el umbral del libro, puesto que, como advierte Anne Cayuela, el paratexto en el siglo de oro, como espacio metatextual, “es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus ‘hurtos’, hablar de sus ‘borrones’, reivindicar su ‘originalidad’, y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la reescritura” (2000: 42).

En este sentido, debemos destacar asimismo que una notable diferencia entre los preliminares de la Primera y los de la Segunda parte consiste en que en 1615 se incluyen las aprobaciones —encargadas por las autoridades eclesiástica y civil— y la licencia eclesiástica, explicitando de este modo los protocolos de legalidad para la circulación textual.<sup>5</sup> Más allá de los motivos posibles por los cuales estos textos están ausentes en la Primera parte, resulta significativa su inclusión en 1615 a la luz del alegato a favor de la legitimidad de esta continuación. De hecho, la exhibición de tan profusa documentación contrasta con los exiguos preliminares de la secuela alógrafa, caracterizados además por falsear los datos más básicos, tales como el lugar de impresión. Resulta así un guiño irónico de Cervantes apelar también a demostrar la “autenticidad” de su texto y de su lugar como autor a partir de aquello que convencía al ventero Juan Palomeque de la veracidad de los libros de caballerías: “[estar] impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta” (I, 32, 373). Es menester entonces dar argumentos al alcance de “lector ilustre o quier plebeyo” si se va a entablar una disputa que atañe, material y simbólicamente, a la legitimidad del texto.

## **1.2. De locos y perros: lectores robados y venganzas literarias**

El diálogo en clave familiar y amistosa propuesto al lector por la voz prologal apunta a construir una complicidad, una causa común contra el plagiario, y de ello se deduce que no solo el autor ha sido agraviado y robado por este: también el lector.<sup>6</sup> Para comprender cabalmente el sentido de este agravio y de qué modo puede involucrarse al lector en la expoliación sufrida, vale la pena detenernos en los cuentos de perros y locos que el autor propone dirigir al espurio continuador:

Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo. Y fue que hizo un cañuto de caña puntiagudo en el fin, y en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole le pondría redondo como una pelota, y en teniéndolo desta suerte le daba dos palamaditas en la barriga y le soltaba, diciendo a los circunstantes que siempre eran muchos:

---

<sup>5</sup> La inclusión de estos textos era una práctica generalizada, aunque no fuese una obligación (cfr. las notas bibliográficas de Moll en la edición de Rico, 1999).

<sup>6</sup> María Stoopen (2002) ha propuesto la idea de una “lectura cómplice” diseñada a partir del paratexto de 1615: desde su perspectiva, autor y lector pueden hacer causa común contra Avellaneda pues este se ha aprovechado ilícitamente de la invención cervantina, y a su vez “engaña al lector al falsear la historia, sobre todo, desde el punto de vista artístico” (2002: 305).

–¿Pensarán vs.ms. ahora que es poco trabajo hinchar un perro? ¿Pensará v.m. ahora que es poco trabajo hacer un libro?

Y si este cuento no le cuadrare, dirásle, lector amigo, éste, que también es de loco y de perro:

Había en Córdoba otro loco que tenía por costumbre de traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol o un canto no muy liviano, y en topando algún perro descuidado se le ponía junto, y a plomo dejaba caer sobre él el peso; amohinábase el perro y dando ladridos y aullidos, no paraba en tres calles. Sucedió, pues, que entre los perros que descargó la carga fue uno un perro de un bonetero a quien quería mucho su dueño. Bajó el canto, dióle en la cabeza, alzó el grito el molido perro, violó y sintiólo su amo, asió de una vara de medir, y salió al loco y no le dejó hueso sano; y a cada palo que le daba decía:

–Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?

Y repitiéndole el nombre de *podenco* muchas veces, envió al loco hecho una alheña. Escarmentó el loco y retiróse y en más de un mes no salió a la plaza, al cabo del cual tiempo volvió con su invención y con más carga. Llegábase donde estaba el perro, y mirándole muy bien de hito en hito, y sin querer ni atreverse a descargar la piedra, decía:

–Este es podenco: ¡guarda!

En efecto, todos cuantos perros topaba, aunque fuesen alanos o gozques, decía que eran podencos, y así no soltó más el canto. Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas (II, Pról. 619-620).

¿Cómo deben decodificarse estos cuentos, y cuál es el sentido del binomio que arman los perros y locos? Las equivalencias sugeridas por ambas anécdotas no resultan unívocas, y de hecho ha habido diversas interpretaciones sobre su sentido. Maurice Molho (1991) señala la diferencia entre el tétrico loco cordobés y el alegre de Sevilla, “loco negro y loco blanco” que el crítico identifica respectivamente con Avellaneda y con Cervantes. Más recientemente, Vila (en prensa) ha seguido la misma senda, al interpretar que el loco hinchaperros, que despide con una palmadita cariñosa al animal, podría figurar la actitud cervantina para con su creación. Beusterien (2010), por su parte, destaca que en las dos secuencias los perros son metáfora de libros, y arguye que en ambas los animales figuran la primera parte del *Quijote*. Así pues, Avellaneda es comparado en el primer caso con el loco que descarga su violencia sobre el perro, “inflando” el texto cervantino, mientras que en el segundo caso se lo equipara a un nuevo loco, cuya descarga –literalmente, la roca– es ahora su propio libro, que “aplata” al de 1605.

Sin negar la posibilidad de otras interpretaciones, preferimos leer estas secuencias desde la idea de que los canes representan el libro de 1605. Resulta interesante, desde esta perspectiva, atender al contrapunto que generan las dos anécdotas juntas, pues el gesto de Avellaneda queda perfectamente delineado en la suma de ambas locuras: ha continuado, y con ello hinchado sin consistencia –inflado– la

historia de don Quijote, pero ha logrado todo lo contrario a engrandecerla: más bien la aplasta. Una alegoría perfecta de la mala secuela.

Debe tenerse en cuenta que el cuentecillo del loco aplastaperros es de raíz popular: aparece junto a otros cuentos de locos en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574), y su popularidad se ve atestiguada por su inclusión en la compilación de expresiones proverbiales de Correas (1627). Asimismo, una versión del mismo aparece inserta, en fecha más cercana al *Quijote*, en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1604). No obstante ello, si bien los personajes son los mismos (un loco y un perro aplastado por este con un canto), las diferencias entre ambos cuentos son también muy significativas, por lo que vale la pena recordar el fragmento alemán en cuestión:

Viene muy bien acerca desto lo que dijo Fuctillos, un loco que andaba por Alcalá de Henares, el cual yo después conocí. Habíale un perro desgarrado una pierna y, aunque vino a estar sano della, no lo quedó en el corazón. Estaba de mal ánimo contra el perro, y viéndolo acaso un día muy estendido a la larga por delante de su puerta, durmiendo a el sol, fuese allí junto a la obra de Sancta María y, cogiendo a brazos un canto cuan grande lo pudo alzar del suelo, se fue bonico a él sin que lo sintiese y dejóselo caer a plomo sobre la cabeza. Pues como se sintiese de aquella manera el pobre perro, con las bascas de la muerte daba muchos aullidos y saltos en el aire, y viéndolo así, le decía: “Hermano, hermano, quien enemigos tiene no duerma”.

Ya otra vez he dicho que siempre lo malo es malo y de lo malo tengo por lo peor a la venganza. Porque corazón vengativo no puede ser misericordioso, y el que no usare de misericordia no la espere ni la tendrá Dios dél. Por la medida que midiere ha de ser medido. Hanlo de igualar con la balanza en que pesare a su prójimo. (*Segunda Parte*, II, 8, 287)<sup>7</sup>

Beusterien (2010) ha señalado que la versión incluida en el *Guzmán*, cuyo propósito moral, y ya no meramente humorístico, lo aleja de la versión de la *Floresta*, es la fuente más cercana a Cervantes. Aduce como prueba de ello el hecho de que el comentario sobre la anécdota referida concluya con la frase de Mateo 7.2 “por la medida que midiere ha de ser medido”, cuya formulación popular más conocida es “con la vara que midas, serás medido”, de modo tal que la figura del bonetero introducida por Cervantes en su recreación de la historia conecta con la medida que se aconseja explícitamente en el *Guzmán* con respecto a la venganza.

En efecto, en el marco de la segunda parte de la historia del pícaro, y refiriendo concretamente a su voluntad de devolver la afrenta sufrida a manos de sus parientes, la inserción del cuento se explica por cuanto procura ilustrar un acto de venganza. Por

---

<sup>7</sup> Utilizamos la edición del *Guzmán de Alfarache* de Cátedra, preparada por José María Micó (1987).

ende, es importante enfatizar en principio que la temática de la venganza evidenciada en el popular cuentecillo no aparece explicitada en la recreación cervantina, pues no se dice que el loco lastime a los canes como respuesta a un agravio previo. Como hemos ya apuntado, la continuación alógrafa del *Guzmán de Alfarache* y la reacción defensiva de Alemán en su propia secuela, incorporando a la trama ficcional elementos que aluden a la disputa con el plagiario, constituyen un sonado antecedente del caso cervantino, por lo que no parece casual que sea esta versión la recuperada por Cervantes a la hora de referir –de manera oblicua– a una venganza literaria.

Por otra parte, señala acertadamente Beusterien que la versión cervantina del cuento es la única en la que el perro resulta equiparado a un libro, acentuando el hecho de que ambos son concebidos como algo vivo (2010:107). También en este sentido creemos productivo leer en serie los dos cuentecillos del prólogo, como respuestas complementarias a Avellaneda: si el primero de ellos figura la gestación de la secuela alógrafa como el acto de inflar algo a lo que le ha dado vida otro –donde la labor del loco resulta una parodia del “soplo creador” del artífice–, resulta lógico que el segundo nos muestre cómo la hinchazón vana perpetrada por el continuador no genera algo viviente, sino algo pesado y muerto como una roca.

Finalmente, otra significativa diferencia que exhibe la versión cervantina del segundo cuentecillo es que hay en ella un tercer personaje, el bonetero, que interviene para mediar entre el loco y el perro asumiendo la defensa de este último e interpellando al agresor con el sugestivo mote de “perro ladrón”. Por un lado, la temática de la venganza que cabe reponer a partir de la relación entre ambos cuentos registra un desvío fundamental al no operarse aquí “por mano propia”, sino en virtud del auxilio de un mediador. Claro está que reconocemos en esta situación el mecanismo utilizado por la voz prologal –tanto en 1605 como en 1615– de apelar a una figura de alteridad como apoyo necesario para el autor. Así pues, coincidimos con Vila en su identificación del bonetero con el lugar del lector, esa figura cómplice que el prólogo viene convocando en auxilio del autor desde sus comienzos. Por otra parte, el hecho de que porte una vara de medir, que lo connota simbólicamente como un juez, cuadra bien con la idea expresada en el prólogo de 1605 de que quien ha de juzgar las cualidades de su *Quijote* es únicamente el libre albedrío del “desocupado lector”.

En este sentido, nos parece importante remarcar también el hecho de que sea el bonetero la figura que puede esbozar el calificativo que hasta ahora los paratextos nunca

utilizaron directamente al tratar la polémica con Avellaneda: “ladrón”. En principio, la propia acusación es un agregado cervantino al cuentecillo en cuestión, ya que en la versión incluida en el *Guzmán*, el agravio recibido del perro por el loco –un desgarró en la pierna, que motiva su deseo de venganza– nada tendría que ver con un robo. Ahora bien, si el personaje del bonetero resulta equiparado al lector, resulta del todo acorde a la poética cervantina la noción de que es este último quien puede comprender y sancionar el “robo”, la estafa literaria que significa la segunda parte de 1614. De tal modo, es solo en esta oblicua desviación de la anécdota narrada, recuperando la intertextualidad con el *Guzmán* y atendiendo a la acusación de robo, como puede reponerse cierto sentido “vengativo” del cuentecillo en cuestión. Pero con toda la cervantina sutileza del caso, pues la última palabra para sancionar el castigo merecido por la agresión del plagiarío la tiene únicamente el bonetero/ lector.

Como hemos mencionado antes, la complicidad buscada explícitamente por el autor al ofrecer estos dos cuentos apuntala la idea de que con ese libro “pesado como piedra” –es decir, indigerible– el plagiarío ha obrado una ofensa también para el lector. ¿Y de qué modo puede ofenderse a un lector según la óptica cervantina? ¿Qué es lo que el continuador le ha “robado” al lector? Si recordamos el modo en que el “padrastró” de 1605 ofrecía el *Quijote* al “desocupado lector”, no es difícil comprender que la ofensa y el robo de los que ha sido objeto el lector de la secuela alógrafa tienen que ver con la subestimación de su libre albedrío, ante el ofrecimiento de un texto que propone, como hemos visto a propósito del libro de Avellaneda, un cauce dirigista de lectura (cf. capítulo IV). Le ha “quitado”, pues, su libertad lectora y ha aplastado, con ese libro rígido y muerto, al compañero vital que Cervantes había ofrecido en cambio al lector de 1605 para que hiciera en él su propio recorrido.

La figura del lector resulta a las claras un eje central de este nuevo prólogo cervantino. En este sentido, si el *Quijote* de 1605 se caracterizaba por concebir la lectura y la escritura como aspectos interdependientes, dos caras de la misma actividad creativa, no extraña que las críticas a la factura de la continuación alógrafa en 1615 involucren la idea de una “mala lectura”. La versión cervantina del cuentecillo del loco aplastaperros parece elocuente al respecto. En efecto, el castigo que efectúa allí el bonetero se lleva a cabo con una *vara de medir*: ello remite, por un lado, a la falta de límites del loco, y sugiere a su vez la rectificación de aquello que había sido inflado más allá de su proporción (Beusterien 2010: 105), conectando así las anécdotas de ambos cuentos.

Ahora bien, es importante remarcar que lo que el bonetero sanciona, concretamente, es la desmesura del loco de no poder distinguir un *podenco* de cualquier otro perro. Desmesura que, por cierto, no se ve corregida tras su intervención, por cuanto el loco seguirá sin poder operar distinciones entre los canes y tomará ahora a *todos* los perros por podencos. Su demencia, pues, permanece intacta, y con ello el cuentecillo vendría a sostener que semejante locura es incurable. Podemos considerar que la locura en cuestión es precisamente la del *mal lector*, incapaz de percibir matices y sutilezas, y que solo puede decodificar los libros en términos de negro o blanco, es decir, de perros indistintamente aplastables o por igual respetables. La falta de criterio estético del apócrifo es denunciada de modo sutil, pero sin concesiones.

### 1.3. Reproducción y desvío

Si observamos el conjunto que arman las “historias de locos” del comienzo de 1615 (incluso si tenemos en cuenta también la del loco de Sevilla que narra el barbero en el primer capítulo),<sup>8</sup> hay que destacar que el único cuento del que no se conoce hasta el momento una versión previa, y se considera por ende de probable factura cervantina, es el del loco hinchaperros. No parece casual que sea este cuentecillo el que ha generado interpretaciones alternativas (como vimos, algunos críticos identifican al loco con Avellaneda, mientras otros descubren en este loco amable una figuración del propio Cervantes).<sup>9</sup> Cabe subrayar que es también el único que habla de cómo se hace un libro: mientras el loco del segundo cuento lidia con dos elementos a los que podemos considerar metáforas de libros *ya hechos* –el perro y la piedra–, el loco hinchaperros, como sea que se lo interprete, resulta una figuración de un escritor en acción. Es por ello que el primer cuento resulta especialmente destacable, y a su vez resignifica al segundo en el conjunto que arman ambos dentro del prólogo.<sup>10</sup>

En este sentido, debemos tener en cuenta que la imagen de la hinchazón desmedida y, en general, las metáforas que giran en torno al elemento “aire” contenido en recipientes huecos, son utilizadas con frecuencia por Cervantes para aludir a los

---

<sup>8</sup> Por lo general, los críticos interesados específicamente en estos cuentos insertos al comienzo del volumen de 1615 estudian el conjunto dado por las tres historias: tal es el caso de los artículos señeros de Joly (1986) y Molho (1996). La focalización en la figura canina de los cuentecillos prologales es objeto de interés específico de Beusterien (2010) y Vila (en prensa).

<sup>9</sup> En el caso del cuento del loco aplastaperros se explicita al final el paralelismo buscado por la anécdota (“Quizás de esta suerte le podrá acontecer a este historiador...”), mientras que el final del otro deja cierta ambivalencia.

<sup>10</sup> Cabe recordar que del segundo cuentecillo se conocen versiones previas, pero ninguna alude a libros.

malos libros y a la vanidad hueca y vacía de sus autores. Tal como lo estudió Javier Herrero en un señero artículo (1982), podemos considerar al perro inflado de aire como un caso específico dentro de un conjunto mayor, en el que se ubicarían también los “libros llenos de viento y borra” que sirven para el juego de pelota de los diablos en el infierno que describe la “resucitada” Altisidora en el capítulo 59 de 1615 (ahondaremos en el análisis de esta secuencia en el tercer apartado de este capítulo).

Por su parte, en el *Viaje del Parnaso* (1614), esta metáfora aparece con particular insistencia: ante la descripción de un intento de invasión del Parnaso por los malos poetas, Apolo pide a Neptuno que ahogue la nave en la que se acercan y Venus interviene en su favor transformándolos en calabazas o en odres “hinchados”, y pidiendo además a Bóreas que los distribuya por el mar para salvarlos:

En un instante, el mar de calabazas  
se vio cuajado, algunas tan potentes,  
que pasaban de dos y aun de tres brazas.  
También hinchados odres y valientes  
sin deshacer del mar la blanca espuma,  
nadaban de mil talles diferentes  
[...]  
Después desta mudanza que hizo el cielo,  
o Venus, o quien fuese, que no importa  
guardar puntualidad como yo suelo,  
no veo calabaza, o luenga o corta,  
que no imagine que es algún poeta  
que allí se estrecha, encubre, encoge, acorta.  
Pues ¿qué cuando veo un cuero? ¡oh mal discreta  
y vana fantasía, así engañada,  
que a tanta liviandad estás sujeta!  
Pienso que el pliego de la boca atada  
es la faz del poeta, transformado  
en aquella figura mal hinchada (V, 187-192/ 226-237, pp.130-131).<sup>11</sup>

Esta equiparación del mal poeta a una “figura mal hinchada” no puede menos que recordarnos el perro inflado por el ano en el cuentecillo prologal de 1615. Vemos entonces que se está utilizando un campo semántico común, si bien cabe observar una diferencia notable, debida quizá al género y diseño diverso de uno y otro volumen cervantino: en el *Viaje del Parnaso* las metáforas citadas aluden directamente a las figuras de autor, mientras que en el *Quijote* de 1615 las pelotas diabólicas y el perro hinchado son figuraciones de malos libros. El hecho de que se trate de libros pone de realce la figura del lector, que es en última instancia quien ha de distinguir entre buenos

---

<sup>11</sup> Utilizamos la edición del *Viaje del Parnaso* preparada por Vicente Gaos (Castalia, 2005).

y malos textos, decidiendo según su libre albedrío, conforme ilustra la segunda anécdota, cuáles son *podencos*.

En cualquier caso, tal como lo expresa Herrero, “el descomunal pedo de Avellaneda es sólo un ejemplo, entre muchos, de la grotesca Vanagloria de los falsos poetas” (1982: 584). Ahora bien, amén de la burla escatológica que implica asociar el texto rival a una flatulencia, debemos tener en cuenta también las connotaciones infernales que proyecta la imagen del perro hinchado por el ano, ya que, como bien anota Vila (en prensa), los demonios se asociaban a las partes nefandas.<sup>12</sup> Recordemos que la atmósfera infernal rodea las menciones prologales al apócrifo: no sólo se califica la acción del continuador como un “pecado”, sino que la propia idea de fraguar una secuela es atribuida a “tentaciones del demonio”.

Con respecto a ello, Gómez Canseco, quien en fecha más reciente (2001) ha profundizado el estudio de Herrero sobre la “hinchazón literaria” en Cervantes, señala con acierto que la imagen de los diablos recorre el *Quijote* de 1615 y por su intermediación se atacan los vanos esfuerzos literarios del apócrifo, concebidos como una “inflación maligna”. En efecto, si Herrero señalaba que la “fuerza maligna” del mal libro se expresa “mediante la imagen de *una masa de aire contenida en un recipiente hueco*” (1982: 579, destacado del autor), Gómez Canseco llama la atención sobre tres presencias demoníacas asociadas a este tipo de recipientes en 1615, en secuencias que se vinculan de uno u otro modo a la disputa con Avellaneda: el moharracho o diablo con vejigas que sale al encuentro de don Quijote en el capítulo 11, el diablo que lleva un cuerno hueco y persigue al protagonista en el capítulo 34, y los ya citados diablos que juegan a la pelota con “libros llenos de viento y borra” en el infierno descrito por Altisidora.

La atmósfera demoníaca que connota la gestación del apócrifo puede quizá explicar el llamativo hecho de que el bonetero del segundo cuento prologal arremeta contra el loco al grito de “*perro ladrón*”, lo cual no puede sino resultar irónico en el

---

<sup>12</sup> La imagen de hinchar un perro por el ano guarda cierta relación con la creencia popular en los demonios o familiares, la cual, según Covarrubias, proviene de la tradición latina de los lares, deidades de las cocinas: según el lexicógrafo cocina viene de “culina”, o “culo”, lo cual explicaría la relación de los demonios con las partes nefandas. Cito la entrada de Covarrubias: “También llaman familiares a los demonios que tienen trato con alguna persona: traen origen de los duendes de casas, que los Antiguos llamaban dioses lares, porque los veneraban en las cocinas, o porque toda la casa toma nombre del fuego, y así decimos tener un lugar tantos fuegos, conviene a decir tantas casas; y estos duendes suelen aparecerse o en los desvanes, o en lo más retirado de la casa, como en la cocina, que de tal tiene el nombre, culina, a culo, que vale el trasero. Los que tienen poca conciencia suelen hacer pacto con el demonio, y tratar con él familiarmente, y por esto los llaman familiares” (*Tesoro*, s.v. *familiares*).

marco de una disputa en torno a un can. El apelativo recuerda la usual utilización del adjetivo “perro” para descalificar a los marginados de la España del período, en particular a moros y judíos o a quienes se reputaba descendientes de estos, en general sospechados de herejía. Hay aquí una velada acusación de herejía literaria, con la que cuadran bien las alusiones infernales referidas a la labor del plagiario. Si leemos complementariamente ambos cuentos, la “inflación maligna” connota la desmesura, la no aceptación de límites, al igual que la acusación de “ladrón”, que implica una deliberada intrusión en dominio ajeno, y ello da como resultado algo carente de vida: un objeto inerte como la roca.

Desde nuestra perspectiva, es especialmente significativo el hecho de que en la imagen del loco hinchaperros se descubra una figuración de la gestación literaria muy propia de la poética cervantina, que lleva al extremo la coordenada del *desvío* del “orden de naturaleza” mentado en el prólogo de 1605. En efecto, en este cuentecillo se tematiza el artificio a partir de una clara desviación del modelo de la reproducción humana: el coito anal presente en la imagen del loco inflando al perro.<sup>13</sup> Amén de las implicancias escatológicas de esta carnalesca imagen, es claro que ella connota una sexualidad eminentemente no reproductiva. Lo llamativo es que, a contrapelo del programa prologal de 1605, en este caso el gesto de desvío no se asocia a una transformación que implique dar vida a un ejemplar original. De hecho, esta gestación contra-natura no busca producir un ejemplar único en su especie, sino tomar uno ya existente e inflarlo sin medida. Consideramos que este cambio en el signo que tiene el desvío a la hora de decir la producción artística no resulta un caso aislado, sino que funciona como un primer indicio de una mutación general que se opera en la segunda parte del *Quijote* en cuanto al modo de designar la actividad literaria. Y en este sentido, la disputa con la continuación de Avellaneda jugará un rol central en relación con las transformaciones de la poética cervantina en el paso de 1605 a 1615.

Con respecto al prólogo, si el de la primera parte se afirmaba en el desvío, la transformación y la originalidad ante la angustiada pregunta de “cómo comenzar” (cómo escribir el prefacio, cómo erigirse como autor después de un silencio de veinte años, cómo presentar una historia menguada sobre un “hijo” seco y loco), el de esta segunda parte se tendrá que plantear la pregunta sobre “cómo continuar”, y fogoneado

---

<sup>13</sup> Alicia Parodi ha sido la única, hasta donde sabemos, que llamó la atención sobre esta particular imagen de “un coito anal entre diferentes especies” (2001:266).

por la existencia de la secuela alógrafa, también sobre “cómo *no* continuar”. Es a partir de esta última cuestión que el problema de los límites, así como la distinción entre *desvíos* de distinto signo, se volverá especialmente relevante.

Antes de profundizar en el problema de los límites tal como se plantea a partir de la disputa entre secuelas, queremos traer a colación una escena del *Viaje del Parnaso* que resulta muy elocuente en este sentido. En ella la Vanagloria, caracterizada como una doncella “giganta al parecer”, empieza a crecer, arrastrada por su deseo de grandeza, hasta llegar al cerco de la luna (esto es, al lugar de los *lunáticos*, que han perdido la razón), y su hinchazón es descrita en estos términos:

Esta que hasta los cielos se encarama,  
*preñada, sin saber cómo, del viento*  
[...]  
En fin, ella es la altiva Vanagloria  
[...]  
Su natural sustento, su bebida  
es aire, y así, crece en un instante  
tanto, *que no hay medida a su medida* (VI, 175-210, destacado nuestro).

Esta enfática exhibición de la *desmesura* que alcanza la hinchazón de la vanagloria está en sintonía con la imagen de la vara de medir del bonetero del segundo cuentecillo, que interviene para sancionar la falta de límites del loco y su incapacidad de discernir entre los canes, tanto en lo que hace a sus rasgos como a su status de propiedad (recordemos que su frase es: “Perro ladrón, ¿a *mi* podenco?”). A su vez, la idea de que esta hinchazón se debe al hecho de estar “preñada del viento” arroja luz sobre la imagen gestacional que implica el loco inflando al perro, y subraya lo hueco y vacío del libro producido por semejante engendramiento.

Ahora bien, ¿por qué una poética que busca de modo tan consciente traspasar límites habría de caer en este sorpresivo llamado a la medida? ¿Se trata de una vuelta a la ortodoxia como airada reacción ante el desafío del plagiarío? Por el contrario, hemos adelantado ya que, desde nuestra perspectiva, Cervantes en su segundo *Quijote* profundiza de muy diversos modos el juego con los límites, experimentaciones y desvíos que caracterizaban su texto de 1605. Así pues, no se trata de condenar en sí el quiebre de límites, sino cierto modo de llevarlo a cabo. Su censura hacia Avellaneda tiene que ver precisamente con que reconoce en la labor del otro las antípodas de su modo creador, ya que desde la perspectiva del plagiarío es válido tomar a los personajes de la historia, acumular nuevas anécdotas y chistes en torno a ellos (*hinchar el perro*) y

con ello arrogarse la factura de una obra literaria. Cervantes, muy por el contrario, desde los comienzos de su proyecto de montarse sobre el género de los libros de caballerías para construir su novela no ha hecho más que esforzarse por demostrar que a la hora de crear literatura es menester dar nueva vida a lo viejo.<sup>14</sup>

En suma, la gestación desviada perpetrada por el continuador no aparece aquí connotada positivamente porque no se halla ligada a la originalidad, tal como ocurría en 1605. Por el contrario, de acuerdo a la imagen de la Vanagloria “preñada de viento” que se describe en el *Viaje del Parnaso*, el perro inflado por el loco del cuento, lejos de exhibir una gestación que desafía el “orden de naturaleza” para producir algo transformador, recuerda el sugestivo refrán registrado por Correas: “empréñate del aire y parirás viento”. Desde esta perspectiva, el libro de 1614 no sería un híbrido, como lo era el de 1605, sino más bien un parto malogrado, un aborto.

Resulta importante tener en cuenta, entonces, que los cuentecillos de perros y locos son la primera manifestación de un rasgo particular del *Quijote* de 1615, y es que, tal como veremos a lo largo de este capítulo, en él se intensifica el trabajo con el tópico de la *sucesión* y las “continuaciones”. El problema de la reproducción, la continuidad del linaje y los modos de ejercer la paternidad –siempre en su doble vertiente, humana y literaria– serán cuestiones puestas notoriamente en primer plano en esta Segunda parte, sin duda incentivadas por la disputa con Avellaneda (ahondaremos sobre ello en el apartado siguiente). Así pues, en lo que hace a la gestación literaria, el llamado a la “medura” se ha de entender en todos los casos como una advertencia contra los suplementos vanos –entre los que se cuenta la secuela alógrafa–, y en general contra toda una literatura “epigonal” que no transforma productivamente lo dado.

#### **1.4. Paternidad y finitud**

Para comprender hasta qué punto la reacción cervantina contra la “hinchazón” de las vanas continuaciones lleva a transformar el modo en que se trabaja la paternidad literaria en 1615, debemos detenernos en la coda del prólogo, ese significativo párrafo que le da cierre tras la evocación al mecenas que enmarcaba, como vimos, los cuentos de perros y locos. He aquí el fragmento en cuestión:

---

<sup>14</sup> La imitación servil ha de ser condenada por diversos personajes a lo largo de 1615, y destaca en este sentido el personaje del primo humanista, autor de vanos y ridículos *suplementos* a la labor de otros. Nos detendremos en esta cuestión, y particularmente en torno a este personaje, en el apartado siguiente.

Y no le digas más [al autor de la *Segunda parte* publicada en 1614] ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es *cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado*, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticia destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas: que la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo. Olvidábaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*. (II, Pról., 621, destacado nuestro)

En franca oposición a las coordenadas del paratexto de la primera parte, que apuntaban a difuminar el “origen” y dispersar las instancias de paternidad del “hijo” textual ofrecido (cfr. capítulo II), destaca aquí el gesto de apropiación del libro a través del personaje. Y para ello, sorprendentemente, se anuncia su muerte. Se unen final, cierre y sepultura del cuerpo del protagonista y del cuerpo textual, y se reivindica así esta historia, según se explicita, como del mismo paño y mismo artífice que la primera.

Es significativo el modo en que se procura zanjar la disputa entre ambas continuaciones sobre el final de un prólogo fuertemente marcado por la presencia de la secuela alógrafa. A diferencia del modo en que el personaje de don Quijote defenderá su preeminencia sobre el protagonista de Avellaneda en el capítulo 72, donde convence a don Álvaro Tarfe de que él y Sancho son los “verdaderos”,<sup>15</sup> la postura de la voz prologal no se decanta por insistir en la autenticidad de esta secuela. El prólogo nos adelanta de este modo que lo que se está poniendo en juego en este libro no es la noción de “autenticidad” –que el *Quijote* de 1615 seguirá horadando del mismo modo que el de 1605 y aún más, como lo muestra precisamente la aparición de Álvaro Tarfe, personaje de Avellaneda–, sino la de “autoría”. Lo que se subraya en el párrafo final del prólogo es que, sea como fuere, se trata de textos que remiten a un *mismo artífice*. Y en este sentido, ¿qué mejor modo de poner en acto la potestad sobre un cuerpo –también un cuerpo textual– que poder disponer sobre su muerte?

De este modo, proclamar que 1605 y 1615 han sido cortados “de la misma tela” y remiten a un mismo artífice implica, paradójicamente, anclar la paternidad del texto a partir de un filicidio. Se es padre porque se puede disponer la muerte del personaje y el

---

<sup>15</sup> Aquí la disputa se plantea abiertamente en términos de usurpación y autenticidad: Sancho afirma rotundamente “que el *verdadero* Sancho Panza soy yo [...] y el *verdadero* don Quijote de la Mancha [...] es este señor que está presente, que es mi amo: todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño” (II, 72, 1206, destacado nuestro). Por su parte, el protagonista declara: “yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos” (II, 72 1207).

consecuente fin del libro. Observamos aquí un sutil corrimiento de foco: si en 1605 adquiere relevancia la noción de filiación, pues lo que se pone en primer plano es el “hijo” textual producido –relegando al autor al lugar de “padrastro” a fin de privilegiar el libre acercamiento de cada lector–, en 1615 el énfasis estará puesto en la paternidad como defensa antes las indebidas apropiaciones de ese hijo que ha cobrado autonomía.

Así pues, a diferencia del dispositivo secuelar que caracteriza a los libros de caballerías –así como a la mayoría de los géneros literarios en boga en la época–, y a diferencia también del primer *Quijote* y aun de la versión de Avellaneda, este texto se verá conminado a plantearse la idea de fin. De tal modo, si antes dijimos que 1605 se trataba de cómo comenzar, cómo dar a luz el texto, cómo llevar a cabo la *producción* de algo nuevo a partir de los materiales heredados y 1615 ha de lidiar con la noción de *reproducción* y sus límites, es claro que el límite último a la reproducción no controlada, a las indebidas secuelas que “aplastan” el texto, ha de ser la muerte.

En efecto, la muerte es omnipresente en el libro de 1615: se anuncia ya desde el prólogo y se concreta en el comentadísimo y muy discutido último capítulo. Pero además, augurios de muerte se van sucediendo a lo largo de todo el texto (lo que se ha señalado, desde distintos enfoques, como la progresiva melancolía o el paulatino desengaño del protagonista). La imagen de la muerte igualadora aparecerá a propósito del episodio de Las cortes de la muerte en el capítulo 11, tras el encantamiento de Dulcinea, y numerosos “dobles” o figuras especulares –cuya aparición siempre connota presagios funestos– se le aparecen al manchego a partir de la transformación de la dama.<sup>16</sup> El caso más claro es el bachiller Sansón Carrasco ataviado como “Caballero de los Espejos”, quien representa la figura de *otro* caballero andante y pretende espejar la locura del hidalgo. Pero cabe señalar también, entre otras, las figuras especulares del bufón de las Cortes de la Muerte (loco disfrazado que sale al encuentro del loco manchego) o el Caballero Del Verde Gabán, sosegado hidalgo de aldea que muestra un contraste con las ansias de grandeza de don Quijote. El presagio funesto que traen todos estos dobles remite a la presencia del *otro* que configura Avellaneda.

Paradójicamente, es esa presencia obsesiva del *otro* en el paratexto de 1615 la que lleva a Cervantes a instituirse como autor: el frontispicio de esta segunda parte, a diferencia del de la primera –que anunciaba un texto “*compuesto* por Miguel de

---

<sup>16</sup> Para este tema, puede consultarse el artículo de Donatella Pini Moro (1990), “El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina”.

Cervantes Saavedra” (cfr. cap.II)– indica debajo del título del libro, “Por Miguel de Cervantes Saavedra, *autor de su primera parte*” (destacado nuestro). Tal como lo indicara Molho “con eso se afirma una identidad por fin ganada merced al discurso del *Otro*” ([1991] 2005: 514).

Como vimos, el hecho de asumir la paternidad del texto viene acompañado de una detención de sus posibles derivas, anunciando desde el umbral la muerte y el fin del libro. Podemos leer aquí la sugerencia textual de que el hecho de reconocerse desde el lugar de padre –en oposición al foco puesto sobre la gestación del hijo en 1605– implica necesariamente consagrarse a la finitud. Cabe decir entonces que si la promesa de recomienzo era el motor de la primera parte, esta segunda parece moverse bajo un impulso del todo distinto: se trata, aquí, de una promesa de fin. A partir de aquí, 1615 remitirá obsesivamente hacia su final, en una suerte de “crónica de una muerte anunciada”.

## **2. Gestar una continuación**

La relación texto/paratexto es compleja y productiva en la obra de Cervantes, y hemos visto que esto se verifica de modo particular en el caso del *Quijote*. En 1615, el vínculo entre el prólogo y los capítulos iniciales puede no resultar evidente, dado que el libro de Avellaneda –eje central del prefacio– no “ingresa” explícitamente en la ficción cervantina hasta el famoso capítulo 59, en el que el protagonista hojear las páginas del apócrifo.<sup>17</sup> No obstante ello, tanto en el prólogo como en los primeros capítulos se pone en juego la delimitación de los inicios y finales narrativos de esta secuela, de factura muy diversa de los de la primera parte, y en los que la disputa con la continuación alógrafa cobra un rol primordial.

En esta línea, procuraremos mostrar, en las páginas que siguen, el modo en que la fuerte presencia de la primera parte en los capítulos iniciales de 1615 se relaciona con la voluntaria construcción de ambos *corpora* como familia, excluyendo al “intruso” Avellaneda. Así, si el prólogo anunciaba cómo la secuela alógrafa había gestado la muerte y el fin de la historia, la secuencia inicial exhibe el proceso por el cual se “da a

---

<sup>17</sup> Cabe recordar que por lo general, la mayoría de los estudiosos hoy en día concuerda en que, más allá de que la disputa con el continuador se introduzca explícitamente a partir del capítulo 59, hay guiños y remisiones al libro de Avellaneda, así como secuencias que se comprenden mejor en diálogo con aquel, desde mucho antes (cfr. capítulo IV; para este tema ver, entre otros, Martín Morán, 1994; Romero Muñoz, 1990, 1991 y 2006, Riley, 2001, Gómez Canseco, 2000 y 2001, Montgomery, 2010).

luz” a esta segunda parte a partir de la primera. De este modo, el contrapunto entre los tres *corpora* textuales (1605, 1614, 1615) resulta un factor decisivo en la estructuración de la segunda parte.

A su vez, buscaremos poner de relieve cómo el conflicto armado a partir de la posibilidad de gestar secuelas plantea la construcción del libro de 1605 como “original”, proceso que se da, paradójicamente, a partir de la proliferación de “copias”. Finalmente, pondremos en relación esta problemática con una conciencia de época sobre la amenaza que acarrea la indiscriminada reproducción de textos merced al desarrollo de la imprenta. La poética cervantina se muestra, en este sentido, profundamente imbricada en las preocupaciones culturales de su tiempo.

## **2.1. Programa narrativo para una secuela: comenzar y finalizar en 1615**

Hay que señalar en principio que a diferencia del primer *Quijote*, donde el hidalgo sale a la aventura al comienzo del capítulo 2, el texto de 1615 presenta siete capítulos correspondientes a la estancia de don Quijote en su casa. En ellos se dan conversaciones cruzadas entre el caballero, su escudero, el ama y la sobrina y el núcleo “restrictivo” que conforman el cura y el barbero, a los que se suma luego el personaje del bachiller Sansón Carrasco, de importancia fundamental no solo en este comienzo, sino a los efectos de, precisamente, llevar el texto a sus fines (pues como sabemos, será él quien logre, mediante un disfraz, obtener del manchego la promesa de fin de las aventuras, al menos durante un año).

Los diálogos que se suscitan en estos capítulos van situando el horizonte de expectativas del lector poniendo esta escritura en relación con la primera parte: así, el cura y el barbero aluden al regreso de don Quijote enjaulado, el ama recuerda las dos vueltas de su señor, maltrecho sobre un jumento en una y en un carro de bueyes en la otra, Carrasco recapitula y pondera las aventuras de la primera parte, amo y escudero discuten acerca de la fama que les dará la circulación del libro y aparece asimismo la familia de Sancho, entre otras cuestiones. Todo ello hace que el abandono del hogar cobre mucho más relieve en este nuevo libro.

Vale la pena destacar esta “demora” del texto en los capítulos preparatorios de la nueva salida, dado que son sintomáticos de la situación planteada en 1615: no solo los lectores han de tomar este libro como una nueva entrega de una historia conocida –ya

sea que la hayan leído o no<sup>18</sup> sino que los mismos protagonistas reconocen como antecedente las aventuras pasadas, e incluso habrá un personaje transformado en lector de esas aventuras (Carrasco será de hecho el primero de los varios lectores de 1605 que se toparán los protagonistas a lo largo del texto). Así pues, del mismo modo en que se anunciaba desde el prólogo un derrotero hacia un final –“don Quijote muerto y sepultado”–, el *Quijote* de 1615 también señala fuertemente hacia un inicio, que está dado por la letra de la primera parte. Ambos rasgos constituyen una diferencia notable en relación con los inicios y finales de la primera parte.

En efecto, si en el prólogo de 1605 se renegaba de la paternidad invocando la figura del padrastro, el “origen” del texto se escapaba ante la multiplicidad de instancias transmisoras de la historia, el relato contaba con un comienzo (capítulo 1), un corte y un re-comienzo (capítulo 9), mientras que el protagonista, por su parte, iniciaba en dos ocasiones su salida al mundo, todo ello contribuía a las claras a esquivar el gesto “inaugural”. De tal modo, “comenzar” resultaba allí un gesto sumamente problemático, que parecía configurarse más bien como un re-comenzar o un “versionar”, es decir, como un movimiento novedoso sobre algo previo (al igual que la propia gesta del protagonista, que implica un recomienzo –“resurrección”, en sus propias palabras– de la caballería andante).

A diferencia de aquella apuesta por la indeterminación del origen y el continuo recomienzo, en 1615 hay una pretensión “inaugural” conformada en torno al libro ya impreso con la historia de don Quijote. Y esto se logra no solo por la alusión o el recuerdo de episodios de la primera parte, sino también por la sorprendente incorporación del libro de 1605 como parte de la trama a partir de la noticia de su publicación, brindada por Sansón Carrasco en los siguientes términos:

—Déme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes (II, 3, 647).

---

<sup>18</sup> Tal como interpreta Isaías Lerner (1990) y recuerda María Stooppen (2006), los pormenores de la edición de la primera y segunda parte del *Quijote* sugieren que tanto el autor como los lectores otorgaron a las dos partes cierto grado de independencia necesaria (en 1615 circulan impresas al menos diez ediciones distintas de la primera parte, mientras que la segunda tiene cuatro ediciones separadas antes de la primera aparición de las dos partes juntas en Barcelona, en 1617). Amén de que muchos lectores conocerían la primera parte, hay que considerar que pueden haber leído o tenido noticia del libro de Avellaneda.

Como podemos ver, al presentarse ante don Quijote y elogiarlo como protagonista de las hazañas que ha leído, el bachiller menciona la multiplicación de instancias transmisoras del texto, pero lejos de considerarlo un problema a la hora de filiar la historia, se limita a celebrar el impulso compartido por los distintos eslabones de la cadena (el historiador árabe, el traductor, el que la “hizo traducir”). De este modo, el procedimiento que en 1605 servía a los efectos de dispersar el foco de sentido último sobre lo narrado es evocado aquí, paradójicamente, en tanto “relato de los orígenes”.

A partir de esta primera mención del libro de 1605 en boca del bachiller, todas las discusiones sobre la primera parte contribuirán decisivamente a anclar allí una muy marcada noción de “comienzo”, en la cual se inscribe además la promesa de continuación que esta segunda parte vendría a concretar:

–Y por ventura –dijo don Quijote– ¿promete el autor segunda parte?  
–Sí promete –respondió Sansón–, pero dice que no la ha hallado ni sabe quién la tiene, y, así, estamos en duda si saldrá o no... (II, 4, 658).

Es sugestivo que Sansón afirme sin dudar que el autor promete “segunda parte”, puesto que, en rigor de verdad, el final del *Quijote* de 1605 no incluía una *promesa de continuación*.<sup>19</sup> No obstante ello, el texto quedaba “abierto”, puesto que daba noticia de una tercera salida de don Quijote transmitida por boca de la fama, de la que no se habían hallado “escrituras auténticas”, para concluir finalmente –tras referir los epitafios a los personajes hallados en una misteriosa caja de plomo– con una cita del *Orlando Furioso* (“*Forse altro canterà con miglior plectro*”) invocando otro plectro que refiriese las hazañas del manchego.

Cabe notar entonces que los inicios y finales narrativos de 1605, que podemos considerar la instancia simbólica de “nacimiento” y “muerte” del cuerpo textual, se revelan entrelazados en una dinámica peculiar: al origen constantemente eludido

---

<sup>19</sup> La afirmación de Carrasco puede entenderse a la luz de una nueva interferencia entre texto y paratexto cervantino, aunque en este caso lo que se está convocando es el Prólogo al lector de las *Novelas Ejemplares* (1613), en el que se lee lo siguiente: “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro (...) y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del Jardín*” (1995: 53). ¿Cabría pensar que el personaje ha leído también, aunque no se explicita, las *Novelas Ejemplares*? ¿O simplemente asume la promesa implícita de continuación que vendría a actualizar la propia segunda parte de la que forma parte? En cualquier caso, las promesas de futuras publicaciones anunciadas en los prólogos cervantinos han de integrarse a la lógica de textos prometidos, aplazados e interrumpidos en sus ficciones. Recordemos que el propio *Quijote* de 1605 mezclaba ambas instancias al afirmar, por boca del cura en el escrutinio, que Cervantes como autor de *La Galatea*, “propone algo y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete” (I, 6, 86).

(olvidado, perdido, multiplicado)<sup>20</sup> corresponden finales fallidos. Así sucede con la vuelta a casa del protagonista en el capítulo 5 y también con el propio final del libro, donde los epitafios burlescos dan idea de muerte pero el texto no se “cierra”, pues deja abierta la posibilidad de continuarlo –como hará de hecho Avellaneda– a partir de la mención de una tercera salida del personaje.

Ahora bien, esta “inconclusión” que signa el final del *Quijote* de 1605 no constituye un rasgo aislado, sino que puede considerarse, como lo sugiere Ehrlicher, un principio poetológico del texto: a partir de la aparición, en la primera parte, de diversas figuras de autor cuyos textos se hallan incompletos, a la espera de cierre (cfr. capítulo III), se busca subrayar cómo el escritor, lejos de *reproducir* algo ya dado (*mimesis*), ha de *producirlo* (*poiesis*) con esfuerzo y artificio (Ehrlicher, 2006). Esta precisión confirma desde otro ángulo lo que venimos describiendo respecto al modo en que se presenta la actividad poética en 1605, como un *desvío* del “orden de naturaleza” que posibilita la transformación de lo dado y la producción de algo novedoso. A su vez, el señalamiento del esfuerzo y la dificultad que conlleva la experiencia de escritura resulta del todo acorde al modo en que Cervantes suele figurar la gestación del artificio, poniendo de relieve el paradójico signo que comporta toda producción *humana*.

Resulta entonces que, en 1605, uno de los efectos de esta poética en la que se subraya especialmente la contingencia que afecta a toda creación humana será la carencia de un “cierre” definitivo del texto (carencia final que espeja, desde esta perspectiva, la descrita al comienzo del libro a propósito de la gestación prologal). Ahora bien, como hemos visto, las cosas cambian ostensiblemente en 1615. El fin y la muerte del personaje y del texto son anunciados desde el umbral del libro, y los primeros capítulos hacen foco en 1605 como antecedente y causa de este nuevo volumen. De hecho, en el comentario de Sansón sobre la segunda parte prometida por el autor se silencian llamativamente los epitafios para rescatar, en cambio, la mención de las futuras historias, que este libro se propone encarnar.

En este sentido, consideramos que 1615 procura anclar en el texto de 1605 una noción de “comienzo” que le permite legitimarse de manera activa como corolario de aquel, como si un libro llevara hacia el otro. Si tenemos en cuenta los planteos de Said

---

<sup>20</sup> Amén de la multiplicación de emisores, en 1605 la instancia inicial aparece difuminada a partir del “olvido voluntario” en el que se ancla el texto a partir de la frase de apertura (“...de cuyo nombre *no quiero acordarme*”) y aun antes, desde el prólogo, donde el diálogo ficcional entre el escritor y su amigo ocupa el sitio en el que el lector esperaría hallar una presentación y una voz “autorizada” sobre lo narrado.

(1975) sobre los “comienzos” literarios, se trata aquí de un comienzo que sitúa al texto en serie con otro, en una escala horizontal y no de precedencia temporal u ontológica. Frente al concepto sagrado de “origen” como lugar inamovible y pasivo, la posición de comienzo da cuenta de la inscripción activa de un texto en determinado campo cultural, estableciendo una relación dinámica con la tradición que lo precede.<sup>21</sup> En particular, se trata de una noción que enfatiza, en concordancia con los planteos del texto cervantino, la contingencia del artífice, su inscripción en la temporalidad: empezar y volver a empezar son asuntos históricos, mientras que el “origen” es divino (Said, 1975: 13).

A su vez, precisamente porque se trata de algo construido y no de un origen inmutable, la pretensión de *fixar* el texto a partir de un comienzo lleva implícita también la determinación de su fin. En este sentido, frente a la potencialidad infinita que se buscaba dar a la primera parte a partir de la recursividad de inicios y finales, 1615 será un cuerpo textual nacido de la autolimitación: no solo procura *continuar* el libro de 1605, también ha de buscar el modo de *concluir*, de dar un cierre a esa otra escritura ya comenzada.

## 2.2. El libro, entre espejos y originales

La nueva lógica de inicios y finales narrativos, tan distinta a la de la primera parte, configura por entero otro diseño no solo para el libro, sino también para el recorrido del caballero. Don Quijote ya no deberá esforzarse para obtener “eterno nombre y fama”, como era su propósito en la primera parte, pues esto está garantizado – y notablemente remarcado en los capítulos iniciales– por la existencia de su historia impresa. Pero surgirá en cambio, en 1615, una amenaza todavía peor: debe luchar ahora contra la *mala* memoria, emblematizada en la continuación del “plagiario”, y que resultará un enemigo tanto o más cruel que la insignificancia y el olvido. No en vano proliferan, como mencionábamos antes, duplicaciones, espejamientos y figuras de dobles en esta segunda parte. De tal modo, la autolimitación ha de signar no solo el cuerpo textual, sino también el cuerpo del personaje.

En este sentido, el espejo resulta un emblema adecuado para caracterizar el problema central con el que han de lidiar el personaje y el texto de 1615, problema que no será ya el de la *producción* (de un caballero, de un prólogo, de un texto), como en

---

<sup>21</sup> Dice Said: “I use *beginning* as having the more active meaning, and *origin* the more passive one: thus “X is the *origin* of Y”, while “The beginning A leads to B” (1975: 6).

1605, sino el de la *reproducción*. Imposible no traer a colación aquí la memorable frase de Borges arrojada al inicio del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.<sup>22</sup> Ahora bien, el *Quijote* evidencia la necesidad de añadir un elemento fundamental a la “abominable” diada borgeana: la imprenta.

En efecto, Sansón Carrasco, personaje que asume de modo más explícito la función especular con respecto al protagonista y su historia, instala desde sus primeras intervenciones la evocación de la imprenta, presencia fantasmática que recorrerá las páginas de 1615 hasta materializarse finalmente en el capítulo 62, cuando tras haber desviado su ruta, el protagonista recorra las instalaciones de una imprenta en Barcelona. El primer intercambio entre Sansón y don Quijote se da en los siguientes términos:

Hízole levantar don Quijote y dijo:

—Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (II, 3, 647-648)

Como se puede ver, mientras el protagonista pregunta por la *historia*, Carrasco responde sobre *libros impresos*. Ello nos muestra cómo, paradójicamente, la fama y su fijación textual le han costado al hidalgo la pérdida del control sobre su propia historia, que se presenta hiperbólicamente multiplicada y traducida a todas las lenguas. Así, el mecanismo de la imprenta, evocado en toda su materialidad –cantidad de volúmenes, velocidades de distribución– ha posibilitado la circulación de sus hazañas, pero también ha dado lugar a apropiaciones indebidas que generan una memoria espuria. No en vano el único *Quijote* que el protagonista hallará en la imprenta barcelonesa del capítulo 62 será el de Avellaneda.

Consecuentemente con ello, al presentar la “textualización” de la gesta del hidalgo, los capítulos iniciales no hacen hincapié en la construcción de la fábula, sino en el propio objeto libro, en virtud del cual la historia de don Quijote se reproduce y circula de mano en mano, dando cuenta de la conformación de un muy variopinto *público*

---

<sup>22</sup> Mercedes Alcalá Galán ha subrayado el impacto epistemológico de esta invención técnica en la cultura aurisecular –en la que el espejo constituía un objeto de conocimiento ampliamente extendido, aunque muy costoso y por ende accesible a unos pocos– señalando la relevancia que el tema del espejo/reflejo tiene en la poética cervantina, donde es parte de una indagación muy ambiciosa sobre la proteica naturaleza de la representación (2009: 81).

*lector*. En bellas palabras de Alicia Parodi, si algo deja en claro la descripción del bachiller es que el libro es, definitivamente, algo *de este mundo*:

los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante”. Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros le dejan, estos le embisten y aquellos le piden. (II, 3, 652).

Esta descripción que hace el bachiller del “manoseo” de la historia se enmarca en un fondo de preocupación de don Quijote y Sancho por saber cómo los “pintan” en la letra impresa (a colación de ello, y ante el temor de que su historia tuviera necesidad de “comento”, el hidalgo inserta la anécdota del pintor Orbaneja, cuyas pinturas necesitaban una aclaración escrita para decodificarse). De este modo, toda la ulterior discusión literaria que se dará entre Sansón y los protagonistas apunta a poner en cuestión, precisamente, cómo se construye y cuál es la pertinencia del artificio humano, en consonancia con esta presentación de la imprenta en su condición de actividad maquina y profana, y con el telón de fondo de la denuncia prologal sobre la “apropiación” llevada a cabo por Avellaneda.<sup>23</sup>

En este sentido, es interesante tener en cuenta cómo el final de 1605 y el comienzo de 1615 atestiguan, en el hiato de diez años entre uno y otro –que en la ficción se resuelve en poco más de treinta días– la progresiva conciencia cervantina sobre la centralidad del fenómeno de la imprenta. Mientras el final de 1605, de acuerdo con la tradición de los libros de caballerías, acababa mencionando el posible hallazgo de manuscritos que continuaran la historia, el comienzo de 1615 presenta una inédita conciencia del esfuerzo que implica “hacer un libro” (retomando la frase del loco hinchaperros) y del rol del autor en dicho proceso. De hecho, se da la curiosa paradoja de que, si nos atenemos al final de 1605, aquel dejaba abierta y consideraba posible la opción de una secuela alógrafa, pues no otra cosa sugiere la evocación de *otro* plectro que cantase las hazañas del manchego.

En efecto, las conjeturas de Sansón Carrasco sobre el *hallazgo* –que no la escritura– de una segunda parte (“dice [el autor] que no la ha hallado ni sabe quién la tiene”) resultan acordes con lo expresado en el final de la Primera parte, donde se

---

<sup>23</sup> La anécdota sobre Orbaneja, el pintor de Úbeda, será recordada nuevamente por don Quijote en el capítulo 71, y allí el hidalgo vincula explícitamente la figura de este pintor con la del autor de la secuela alógrafa. Gómez Canseco sostiene al respecto que “no hay que descartar que esos fragmentos del capítulo III y del LXXI hubieran tenido una composición simultánea” (2004: 199).

sugería la posibilidad de que la mentada continuación fuese debida a otro ingenio. Por supuesto que esto se entiende en el marco de la propia presentación de 1605 como una traducción de un texto encontrado, donde la multiplicación de instancias emisoras impedía la fijación autorial. Aún así, no deja de ser irónica la mención de la falta de “escrituras auténticas” sobre las vivencias de don Quijote en Zaragoza, si tenemos en cuenta que será el libro de Avellaneda el que se encargue de narrarlas y que estas se verán desacreditadas y tenidas por “falsas” por el protagonista cervantino en 1615.

Ahora bien, hay que destacar que la apelación a un *otro* que pudiera continuar la historia se hacía, sugestivamente, por medio de la mención del “plectro”, que parece aludir a una composición transmitida oralmente (puesto que se trata de la púa o palillo utilizado para tocar instrumentos de cuerda, acompañando el canto). A propósito de ello, Martín Morán ha señalado cómo este “plectro” con el que se cerraba 1605 se opone a la aparición de la “péñola” de Cide Hamete en el final del *Quijote* de 1615, dando cuenta de un contraste entre uno y otro volumen que cifra, en la “batalla entre el plectro y la péñola”, la oposición entre *voz* y *escritura* (1997:134). En este sentido, debemos subrayar que el reclamo de “propiedad” del personaje y de la historia “cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” en el prólogo de 1615 se hace en términos de una reivindicación autorial indisolublemente ligada a la escritura. En efecto, la problemática difusión de los textos gracias a la imprenta solo es una “amenaza” para quien asume el lugar de *escritor*, y son las paradojas a que da lugar la reproducción tecnológica de la escritura las que permiten entender el cambio de estrategia que implica la reivindicación de la paternidad autorial en 1615, frente a la indeterminación del origen en 1605.

Consecuentemente con ello, la segunda parte cervantina insistirá sobre las ideas de transformación e innovación, pero liberará además un nuevo sentido de la noción de “ejemplar *original*”, tan importante en la poética del *Quijote*. En efecto, conforme lo atestigua la entrada de Covarrubias, lo “original” se vincula en principio a la idea de escritura, y se define por oposición a las “copias”:

ORIGINAL. *La escritura primera y auténtica de donde se pueden copiar otras*, como proceso original. Original pecado, el de nuestro primero padre, que en él fue personal, pero por contener en sí la masa y procesión de la naturaleza humana, se llamó original, por cuanto todos nacemos hijos de ira y este se llama en nosotros pecado original (*Tesoro*, s.v. “original”, destacado nuestro)

Así pues, ahora la “originalidad” del *Quijote* de 1605 no solo será planteada en términos de una transformación productiva de los géneros y modelos heredados, sino también en tanto resulta una escritura *original* que ha dado lugar a amenazantes copias. Desde esta perspectiva, paradójicamente, es el libro de Avellaneda el que terminará construyendo al *corpus* de 1605 como “original”.

Ahora bien, el contraste entre la evocación de una posible continuación alógrafa al final de 1605 y la fuerte impugnación de tal posibilidad desde el umbral de 1615 constituye un primer indicio de cómo la necesidad de distanciarse del programa de Avellaneda lleva a Cervantes a *desviarse* de su propio proyecto inicial. Se trata, precisamente, de renegar de aquel proyecto al que se ha aferrado el continuador de 1614: en tal sentido, la táctica cervantina “consiste en corregir la continuación del otro, *no cuando se desvía* del original sino, precisamente, cuando se ha mantenido fiel” (Ehrlicher, 2007:166, destacado nuestro).

Nos interesa detenernos en la idea de *desvío* que, como hemos visto, resulta clave en la poética del *Quijote* de 1605 y constituye una noción decididamente impugnada en el *Quijote* de Avellaneda. Por más que pueda parecer extraño a simple vista, creemos que no en vano Cervantes transgrede su propio programa narrativo en los puntos en que el continuador se mantuvo o pretendió mantenerse “fiel”, tal como lo subraya Ehrlicher. Se trata precisamente de mostrar cómo esa pretendida fidelidad de Avellaneda, paradójicamente “traiciona” la poética del *Quijote*. En consecuencia, el libro de 1615 volverá a insistir en la idea de *desvío*, refuncionalizando su sentido al proponer un desplazamiento no solo en relación con la tradición o los moldes genéricos, sino también en lo que respecta a los vínculos con la propia saga quijotesca.

Esta renovada insistencia en el *desvío* dará lugar a los rasgos más innovadores de esta segunda parte. Así, por ejemplo, si el hecho de anunciar desde el prefacio la muerte del personaje y el fin de la historia desafía las expectativas genéricas, ello influirá directamente en la gestación de una forma literaria radicalmente novedosa, que a diferencia del *romance* y su estructura abierta, ha de encontrar un *fin*: la llamada “novela moderna”.<sup>24</sup> Por otra parte, si la trama textual subraya el hecho de que don Quijote *desvía* voluntariamente su derrotero para desmentir la ruta seguida por el personaje de Avellaneda (la cual, en cambio, correspondía “fielmente” al anuncio

---

<sup>24</sup> Martin v. Koppenfels (2006) se ha explayado sobre esta cuestión, indicando que el final de 1615 implica romper con la “infinitud serial” propia del *romance*.

cervantino de 1605), esta “autorreflexión” en el seno del propio texto es también uno de los rasgos que han contribuido decisivamente a la conformar la proclamada “modernidad” del *Quijote*.

Por ello mismo, consideramos que si bien la segunda parte cervantina contradice en muchos puntos a la primera, esto no resulta una “marcha atrás” del programa narrativo que venimos describiendo, o una “vuelta a la ortodoxia”, según hipotetizábamos anteriormente. Por el contrario, proponemos leer en 1615 una vuelta de tuerca sobre la cuestión del *desvío* que profundiza la presentación del *Quijote* en términos de singularidad y transformación, a partir de una relectura de la primera parte y una incorporación productiva de la secuela de Avellaneda.

### 2.3. Una familia textual: 1605 en 1615

Como hemos visto, el inicio del segundo *Quijote* cervantino hace de la frecuente remisión al texto de 1605 un gesto programático. Se busca de ese modo fijar en aquel texto el “comienzo” de la historia del manchego, que esta segunda parte pretende, a su vez, llevar hacia su final definitivo, según anuncia el prólogo. Ahora bien, la presencia de 1605 como volumen que circula entre los personajes en la trama de la secuela tendrá asimismo consecuencias importantes para la poética del texto. Si ya la primera parte apostaba a confundir el cuerpo del protagonista y el *corpus* textual (*Quijote* y *Quijote*) y a entrelazar la gestación de uno y otro, esto será llevado al paroxismo en 1615 en virtud del procedimiento metaficcional por el cual los personajes cobran conciencia de su rol como tales al saberse impresos en letras de molde.

En efecto, a partir la introducción, por boca de Sansón de Carrasco, de la noticia de un libro que contiene las primeras salidas del manchego, 1615 nos presenta la “textualización” absoluta del mundo narrado: don Quijote se ha hecho de papel, lo que significa la definitiva victoria del *corpus* sobre el cuerpo. Vale la pena citar las señeras reflexiones que Michel Foucault dedicara a este proceso en *Las palabras y las cosas*:

En la segunda parte de la novela, Don Quijote encuentra personajes que han leído la primera parte del texto y que lo reconocen, a él, el hombre real, como el héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo. La primera parte de las aventuras desempeña en la segunda el papel que asumieron al principio las novelas de caballería. *Don Quijote debe ser fiel a este libro en el que, de hecho, se ha convertido; debe protegerlo contra los errores, las falsificaciones, las continuaciones apócrifas; debe añadir los detalles omitidos, debe mantener su verdad. Pero el propio don Quijote no ha leído este libro y no podrá hacerlo, puesto que es él en carne y hueso. Él, que a fuerza*

de leer libros, se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, *se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad*, recoge exactamente todo lo que él ha dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable. *Entre la primera y la segunda parte de la novela, en el intersticio de estos dos volúmenes y por su solo poder, don Quijote ha tomado su realidad* ([1966] 2002a: 55, destacado nuestro).

Así pues, don Quijote se ha transformado en un hombre-libro, o un libro encarnado: su existencia se funde y confunde definitivamente con la del texto que da cuenta de su historia. No es casual, de hecho, que aparezcan en 1615 numerosos lectores de la primera parte (Sansón Carrasco, los duques, don Antonio Moreno, entre otros) pero aquel volumen no se materialice nunca a lo largo de la trama textual. Don Quijote podrá hojear el ejemplar de la continuación alógrafa que poseen don Juan y don Jerónimo (cap. 59), pero pese a que ellos han leído también el libro de 1605, este no llegará a sus manos. Tampoco tendrá ocasión de toparse con él en la imprenta en la que, una vez más, se hace presente la versión de Avellaneda (cap.62). De este modo, al no consentir la coexistencia, dentro de la trama, del cuerpo del personaje con el de ese texto que circula por confines potencialmente infinitos en la hiperbólica descripción del bachiller, se genera la sensación de que son una y la misma cosa, y de tal modo 1615 permite a los lectores asistir al proceso por el cual don Quijote se transforma plenamente en un “libro vivo”.

Varios son los corolarios paradójicos de esta nueva situación. De hecho, casi todo en 1615 parece apuntar hacia la paradoja como clave de lectura. En primer lugar, hay que señalar que si la primera parte se presentaba como una transformación – expresada en términos de una *filiación desviada*– de los libros de caballerías, mientras que la segunda procura en cambio “ser fiel” y sostener su filiación con la primera, esto último se logrará sin embargo, como ya dijimos, por medio de una radicalización de los procedimientos transgresores de 1605. En este sentido, el linde entre cuerpo humano y cuerpo textual, que ya había sido puesto en cuestión en la primera parte, resulta desbaratado por completo en 1615 ante el proceso de “personajización” –como lo llamó Mercedes Alcalá Galán (2006:145)– que experimenta don Quijote.

El proceso descrito implica también que la metáfora de la “vida” que posibilita la imprenta se ha carnalizado, y la perduración por medio de la escritura no será ya simplemente una figura de lenguaje. Ahora bien, si como afirma Walter Ong, “lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está

concluido, de que ha alcanzado un estado de consumación” ([1982] 2000:137), es notable cómo Cervantes logra en cambio producir, en torno al devenir-texto de don Quijote, la sensación de proceso abierto.<sup>25</sup> El libro por el que los protagonistas se saben dichos, lejos de asociarse a la finitud o a algo consumado, presenta omisiones o errores que generan explicación y discusiones (como las dudas de Sansón sobre el robo del rucio, o sobre el paradero de los cien escudos hallados en Sierra Morena), mientras que las letras que han de narrar su nueva salida, por otra parte, se hallan en tren de escribirse. Así, Sancho concebirá la nueva marcha como un modo de “dar material” a Cide Hamete: “Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace, que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no solo segunda parte, sino ciento” (II, 4, 659). Asimismo, en el capítulo 59, don Quijote decidirá cambiar el rumbo y lo hará explícitamente para que su historia se distinga de la narrada por Avellaneda. Es decir que en lugar de asociarse a una letra rígida y muerta, el libro se presenta como algo en gestación, como un cuerpo vivo, en sintonía con la metáfora canina utilizada en los cuentecillos del prólogo.

No obstante ello, sabemos también, desde el prólogo, que el único modo de frenar la deriva incontrolable de ese hijo textual nacido gracias a la imprenta será garantizar su muerte, y hacia esa muerte anunciada camina don Quijote a lo largo de la segunda parte. Como hemos dicho, ello implica un cambio sustancial en cuanto al impulso que mueve este nuevo volumen: no se trata ya de conjurar el fin mediante una siempre renovada “promesa de inacabable aventura”, sino de garantizar, en cambio, la singularidad del héroe y de la historia cervantina. En este sentido, podemos comprender el sentido de los avisos funestos del prólogo si tenemos en cuenta que la muerte es *el* acontecimiento capaz de dar cuenta de la intransferible singularidad de un cuerpo viviente, en tanto es única, inalienable e insustituible para cada quien. La muerte, según han destacado numerosos filósofos, es el lugar de la irremplazabilidad.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Ello atestigüa también lo que Martín Morán (1997b) llama el “juglarismo” cervantino, es decir, la profunda imbricación de sus textos con el universo y las técnicas de la oralidad. Ver también Ehrlicher (2007), quien señala inteligentemente que la conversación con el bachiller sobre el robo del rucio implica que Cervantes elige el testimonio del texto corrupto, sirviéndose de antiguas erratas en lugar de intentar “fijar” coherentemente un texto impreso.

<sup>26</sup> Heidegger escribe en *Ser y tiempo*: “esta posibilidad de representación fracasa por completo cuando se trata de la representación de la posibilidad del ser que constituye el ‘llegar al fin’ el ‘ser ahí’ y que en cuanto tal da a éste su totalidad. *Nadie puede tomarle a otro su morir* [...] El morir es algo que cada ‘ser ahí’ tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que ‘es’, esencialmente en cada caso mía ([1927] 2003: 262, utilizamos la traducción de Vicente Gaos, los subrayados son del original). Derrida, por su parte, continúa y profundiza estas reflexiones en *Dar la muerte*, donde se lee:

Ahora bien, si la singularidad del personaje cervantino viene a cumplirse acabadamente en el hecho de su muerte, también es cierto que la imprenta ha de garantizar, paradójicamente, la fama eterna de don Quijote. Esta paradoja es inherente a la propia dinámica que posibilita la escritura, tal como lo explica Walter Ong:

La paradoja radica en el hecho de que la mortalidad del texto, su apartamiento del mundo virtual humano vivo, su rígida estabilidad visual, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos ([1982] 2000: 88).

El *Quijote* se construye de modo consciente sobre estas paradojas inherentes a la práctica de la escritura, exacerbadas y complejizadas ante la acelerada expansión de la imprenta. En este marco, la dialéctica entre lo vivo y lo muerto resulta, como hemos visto, un eje central de la reflexión cervantina sobre el hecho literario. Así pues, dado que el anuncio del prólogo de 1615 hace coincidir la muerte del personaje y la clausura del *corpus* textual, ello enfatiza la concepción de este libro como algo viviente, de modo tal que esta segunda parte del *Quijote* viene a consagrar el movimiento iniciado en el cruce entre literatura y vida en 1605: otorgar *forma humana* a un proyecto literario.

Si don Quijote es el personaje que encarnará el cruce –y en 1615, directamente la fusión– entre literatura y vida, es notable asimismo cómo a lo largo del texto de la segunda parte, diversos personajes autores nos permitirán un asedio al problema de la letra “muerta” de quienes conciben la publicación como una práctica mecanizada, o que se permiten engrosar innecesariamente – *hinchar*, siguiendo la metáfora prologal– la masa de textos ya escritos, dando testimonio de la honda preocupación cervantina por la vitalidad y la singularidad literaria en la era de la imprenta. Una preocupación que, por otra parte, se revela en sintonía con una conciencia de época sobre los “peligros” que acarrea la reproductibilidad técnica de los textos si no se presta la debida atención a las cualidades singulares de cada uno. Basta ver la entrada de la voz “escribir” en el *Tesoro* de Covarrubias para notar el diagnóstico compartido:

Escribir, algunas veces significa fabricar obras y dejarlas escritas e impresas, de diferentes facultades; y hanse dado tantos a escribir que ya no hay donde quepan los libros, ni dineros para comprarlos, ni hay cabeza que pueda comprender ni aun los títulos de ellos. Verdad es que muchos no escriben sino trasladan, otros vierten y las más veces pervierten... (*Tesoro*, s.v. “escribir”).

---

“La muerte es aquello que nadie puede padecer ni afrontar en mi lugar. Mi irremplazabilidad es conferida, entregada, podría decirse donada por la muerte [...] La muerte es el lugar de mi irremplazabilidad. Nadie puede morir por mí, si ‘por mí’ quiere decir en vez de mí, en mi lugar (2000: 46-47).

Así, vemos que para el lexicógrafo, la posibilidad de *pervertir* textos, fomentada por la vertiginosidad con la que sus contemporáneos publican libros, se opone a una noción de *escribir* que parece identificarse nostálgicamente con el “aura” perdida de los tiempos de la escritura amanuense, en los que cada manuscrito era único y, lejos del carácter “conclusivo” y rígido de lo impreso, mantenía cierta “vitalidad” a partir de la posibilidad de modificarse mediante la adición de glosas o comentarios marginales. Amén de ello, sabemos que la presencia viva que requiere la oralidad se mantiene en parte en las culturas de manuscritos, que siguieron siendo en gran medida oral-auditivas (fenómeno que cabe extender a los primeros tiempos de la imprenta<sup>27</sup>).

En este sentido, la consolidación de la cultura tipográfica, si bien promete al hombre la inmortalidad a partir de la letra, también “deshumaniza” la percepción del vínculo con el libro, en la medida en que se lo concibe como una amenaza para la singularidad y vitalidad de la cultura humana que supuestamente habría de transmitir. Con respecto a ello, Rodríguez de la Flor ha subrayado cómo en esta época que se ha querido caracterizar como la era del “libro triunfante”, se puede rastrear asimismo una fuerte corriente biblioclástica, perceptible entre otras cosas en las representaciones pictóricas del libro, donde sitúa la célebre anamorfosis de Arcimboldo titulada “El bibliotecario” (1566) como un testimonio elocuente de los cambios en el modo de percepción del objeto libro desde las *laudes litterarum* medievales. Frente a la representación del sabio o el hombre de letras en serena compañía y contigüidad con sus textos, el cuadro de Arcimboldo genera un efecto siniestro a partir de un “cruce ilegítimo de las fronteras de ambos polos representados (el hombre y sus objetos)” de modo tal que “el sujeto termina objetualizado, perdiendo su calidad humana para tomar poco a poco la morfología rígida y sin vida de aquello que ha producido o creado” (1999: 160).

Precisamente, la posibilidad de quedar atrapado en la rigidez de su propia creación será uno de los peligros que acechan a don Quijote en 1615, ya que varios personajes se dedicarán a divertirse a su costa alterando su mundo circundante de acuerdo a los parámetros utilizados por el propio caballero en la primera parte, de acuerdo a lo que han leído. Pero hay que destacar que así como la trama textual elige desviarse ostensiblemente del programa de 1605, don Quijote también operará un

---

<sup>27</sup> Ong señala que el predominio auditivo puede percibirse en ejemplos tales como las primeras portadas impresas, que a menudo parecen disparatadamente caprichosas en su desatención a las unidades visuales de las palabras ([1982] 2000: 125).

desvío al abandonar y abjurar de su identidad caballeresca justo antes de morir, pese a los ruegos y promesas de los supuestos “detractores” de su modo de vida. De tal modo, el final del protagonista no remite al triunfo absoluto del poder de la letra impresa, sino a una integración de ambos –lo vivo y lo inerte, el cuerpo y el *corpus*– sintetizada inmejorablemente en la declaración final debida a la pluma de Cide Hamete: “para mí sola nació don Quijote y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno (II, 74, 1223). Al final de la segunda parte, entonces, esta boda figurada une para siempre al personaje con la intransferible escritura de su autor. Más adelante volveremos sobre esta singular imagen (cfr. el apartado 3. 3 de este capítulo).

### **3. El universo reproductivo en el *Quijote* de 1615**

La Segunda parte del *Quijote* cervantino intensifica desde diversos ángulos el trabajo con el tópico de las “continuaciones”. En efecto, qué o quiénes pueden reproducirse, en qué condiciones se continúa una estirpe y cómo se expresa la paternidad –tanto en el plano biológico como en el literario– serán cuestiones puestas notoriamente en primer plano en esta segunda parte. Proliferan entonces continuaciones de todo tipo, y en este marco adquiere gran relevancia el problema del *ser* de los hijos, subrayado desde el comienzo mismo de la novela por la conversación entre Sancho y su mujer sobre las posibilidades y límites de movilidad social que les depararán sus herederos. Pero además de la familia Panza, que adquiere un protagonismo sostenido a lo largo de la trama, la segunda parte del *Quijote* nos adentra en una gran variedad de relaciones paterno-filiales y disputas por la continuidad de un linaje, entre las que destacan la de don Diego de Miranda y su hijo poeta, la dueña Rodríguez y su hija ultrajada o el morisco Ricote y Ana Félix.

En paralelo a ello, se pone de relieve también el problema de las continuaciones en el ámbito literario, mediante personajes tales como el ridículo e innominado “primo humanista”, autor de un *Ovidio español* y un *Suplemento* a la obra de Polidoro Virgilio, o el mancebo plagiarlo que canta en el fingido funeral de Altisidora utilizando en su composición una estancia entera de Garcilaso (hecho calificado como un “hurto” dentro del texto). Y en esta línea se destacan, por supuesto, los varios pasajes en los que entra en escena la continuación alógrafa, sus lectores y aun sus personajes (como en el caso de don Álvaro Tarfe, que sale al encuentro de la dupla cervantina en el capítulo 72).

Así pues, un primer objetivo de este apartado será poner de relieve, a partir de los casos mencionados, el modo en que la problemática de las continuaciones, y con ello la cuestión de la reproducción, ocupa un rol central en esta secuela. Nos detendremos primero en los vínculos paterno-filiales que pueblan la trama del texto, para luego concentrarnos en el problema de los “linajes textuales”. A partir de esto último, nos proponemos mostrar cómo la visita de don Quijote a la imprenta resulta el corolario perfecto de esta presencia obsesiva del tópico de la reproducción, ya que pone en escena la amenaza que constituyen las múltiples e impensadas “resurrecciones” textuales posibilitadas por la reproductibilidad técnica.

Sostenemos que la cuestión de la reproducción se plantea con renovado vigor en 1615 en tanto se integra en un problema mayor que escenifica esta segunda parte: el peligro de la *mala* memoria, emblematizada en la espuria continuación del plagiarlo, que resultará un enemigo igual de cruel que el olvido contra el que luchaba el ingenioso hidalgo en 1605. En virtud de ello, la tan mentada noción de “resurrección”, utilizada por el manchego en la primera parte para aludir a su proyecto de inscribirse en el linaje caballeresco, cobrará aquí matices siniestros, en el contexto de la descontrolada difusión de textos en la “era de la imprenta”. Nuestro último apartado estará consagrado, precisamente, a explorar el campo semántico de la “resurrección” y la centralidad que adquiere esta noción en el texto de 1615.

### **3.1. Padres e hijos en 1615**

Hemos visto cómo el *Quijote* de 1615 exhibe ya desde el prólogo su condición de “continuación” de un linaje textual anterior, brindándonos a partir de ello toda una reflexión poética sobre el arte de la secuela. Se nos advierte entonces, mediante las típicas sutilezas y desviaciones cervantinas –cuentecillos perrunos, figuras de locos y lectores amigos–, acerca del problema de las continuaciones mal entendidas, entre las que ocupa un rol eminente la secuela alógrafa de Avellaneda. Pues bien, este problema planteado a partir del prólogo y concerniente al armado del propio relato nos deja ver, al igual que ocurría en la primera parte, cómo el texto y el paratexto, así como la historia del personaje y la del propio libro, se revelan entrelazados en una dinámica común. Si la gestación o *producción* era el eje central de 1605, en este caso la *reproducción*, la continuación de un linaje dado, será la cuestión central de 1615. Así pues, el texto se replegará, en distintos niveles, sobre esta temática anunciada en el prólogo.

Hemos de analizar, entonces, en primer lugar, el importante rol que asumen diversos núcleos de padres e hijos a lo largo de la trama. A diferencia de la anomia de la que partía la mayoría de los personajes de las historias intercaladas de la primera parte, que vagaban por la llanura manchega tras abandonar la casa paterna, 1615 nos enfrenta a numerosas escenas en las que se traman vínculos paterno-filiales y, por tanto, “genealogías del valor” (Gaylord, 2001). Estas duplas de padres e hijos escenifican el problema de la continuidad y la memoria del linaje, el deseo de perpetuación y muchas veces también, tanto del lado de los hijos como de los padres, la voluntad de ruptura (pensemos, de un lado, en la vocación poética de don Lorenzo de Miranda, contraria a los deseos de su padre; en el otro extremo, en el caso de Sancho, que sueña para su hija un destino diverso al de su bajo linaje). Nos interesa sondear en las distintas versiones que estos vínculos ofrecen sobre las cuestiones aludidas.<sup>28</sup>

### 3.1.1. La familia Panza

Los Panza plantean, ya desde el diálogo familiar del capítulo 5, la irrupción del problema de la filiación en la trama del texto de 1615. Quizás no sea casual que se nos advierta que este capítulo es reputado como “apócrifo” por el traductor – “porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese”[II, 5, 663]–, ya que el protagonismo que adquiere en este libro la familia del escudero parece relacionarse estrechamente no solo con el carácter secuellar de este volumen, sino también con ciertas estrategias de diferenciación con respecto a la continuación de Avellaneda. En efecto, se trata por un lado de subrayar el carácter bifronte del escudero, cuyo buen discurso lo aleja claramente del bobo que hallamos en el libro de 1614; y, por otra parte, se busca resaltar asimismo el modo en que Sancho resulta capaz de soñarse y proyectarse a sí

---

<sup>28</sup> Cabe aclarar que limitamos el análisis a los casos concretos –de por sí bastante significativos– en los que el texto se detiene particularmente sobre una dupla conformada por un progenitor y su descendiente. Estas escenas son mucho más numerosas que las halladas en 1605, donde solo ocupa un rol similar el caso de Zoraida y su padre (la familia del ventero o la dupla conformada por Oidor y su hija merecen un espacio mucho menor en la trama). Creemos que las secuencias analizadas subrayan elocuentemente el problema que nos interesa indagar, que es el de la pregunta por la continuidad del linaje en la segunda parte del *Quijote*. Excluimos necesariamente, por tanto, las apariciones de personajes que meramente aluden a sus padres (como los hijos de don Diego de la Llana, que han huido de su casa travestidos y son hallado por Sancho en su ronda como gobernador) o bien de aquellos que mencionan a sus hijos (por ejemplo, los tres hijos “como tres orientales perlas” que declara tener Tomé Cecial, el falso escudero del caballero de los Espejos, o bien el caso del labrador que refiere al gobernador Sancho Panza el matrimonio de su hijo con la doncella llamada Clara Perlerina). Estos casos no son tan distintos de aquellas menciones que podían hallarse en 1605, donde el abandono de la tutela parental por parte de la mayoría de los personajes daba ocasión a este tipo de alusiones.

mismo de cara al futuro –ahora que se sabe nada menos que impreso en letras de molde–, proceso en el cual los hijos, en tanto continuidad de su linaje, ocuparán un rol central. Así pues, la cuestión de la legitimidad o verosimilitud del estilo con que habla aquí (punto central de la desconfianza del traductor hacia este capítulo) se relaciona con la voluntad de construir al personaje, y también a su progenie, marcando distancias con el modelo “apócrifo” del espurio continuador.

Con respecto a la relevancia que adquiere la familia Panza en esa segunda parte, Romero Muñoz (1990, y especialmente 2004) ha mostrado cómo el personaje de la mujer del escudero en el libro de Avellaneda configura el “modelo por repulsión” –utilizando la expresión de Menendez Pidal– de la Teresa cervantina de 1615, pues mucho le debe esta última a la tosca figura delineada por el continuador. En principio, es notable que la esposa de Sancho adquiere en la continuación alógrafa una relevancia mucho mayor que la que tenía en 1605, si bien esta relevancia se basa únicamente en menciones ajenas, puesto que el personaje nunca aparece en escena ni se conoce su voz (2004: 108-110 para el estudio de las menciones al personaje en 1614).

En concreto, frente a la construcción puramente burlesca que hace Avellaneda de la esposa de Sancho, Romero Muñoz se permite arriesgar que el *nuevo* cariño del personaje hacia su mujer perceptible en 1615 (el cual se halla lejos también de la indiferencia que mostraba hacia ella en 1605, por ejemplo al hipotetizar sobre su viudez) podría ser reacción a todas las bufonadas del de 1614 cuando trata de su consorte (2004:119). En esta línea, señala también que el intercambio de cartas entre los esposos Panza, que hará las delicias de los lectores de 1615 –tanto de los extratextuales como de la ociosa duquesa– podría atestiguar asimismo la deuda con Avellaneda, puesto que es en el libro de 1614 donde aparece por primera vez el recurso de la epístola de impronta bufonesca que luego explorará Cervantes en su secuela (en el caso de la continuación alógrafa, se trata de una misiva enviada por Sancho a su mujer a fin de comunicarle que el Archipámpano de las Indias ha decidido tomarlos a su servicio).<sup>29</sup>

Ahora bien, es importante tener en cuenta que en la versión de Avellaneda, Sancho y su mujer no tienen hijos, lo cual contradice lo anunciado en 1605 y, sobre

---

<sup>29</sup> Romero Muñoz manifiesta, con respecto a las cartas de uno y otro libro: “En mi opinión, no cabe la menor duda de que Cervantes, en 1615, ha partido de la carta del escudero de Avellaneda y se ha divertido en referirse, inmediata o tan sólo mediatemente, a no pocos pasajes de 1614” (2004: 125). Si bien no nos parecen certeras todas y cada una de las alusiones veladas al libro de 1614 que el autor cree descubrir en el texto cervantino, compartimos la opinión de que las diferencias entre ambas cartas testimonian en general la voluntad de Cervantes de diferenciarse del proyecto del continuador.

todo, chocará abiertamente con el protagonismo que tiene en la secuela cervantina la pro genie del escudero, objeto de controversias entre los esposos y eje de sentido sumamente importante en 1615. Precisamente, creemos que esto se debe al hecho de que la trama de la segunda parte cervantina incorpora productivamente, desde diversos ángulos, la reflexión sobre la propia condición de secuela. Cabe conjeturar, en lo que hace al personaje del escudero, que no es casual que se preocupe tanto por su prole luego de enterarse de que posee continuaciones imaginarias de sí mismo a partir de su figura impresa. El saberse “prolongable” en la escritura parece influir en su nueva e insistente preocupación por la prolongación de su linaje a partir de sus dos hijos.

En este sentido, ha sido Vila (2003) el único, hasta donde sabemos, que enfocó de manera explícita a los Panza para sentar a partir de ello la pertinente pregunta de qué estatuto le cabe a la familia, en tanto productora de ficciones, en el *Quijote* cervantino. Partiendo de la base de que la noción de familia es algo que se construye discursivamente, Vila entiende como “narración familiar” el diálogo íntimo que marido y mujer tejen en el capítulo 5, donde debaten sobre el destino de los hijos y sostienen una fuerte disputa en torno a los planes que cada uno abriga para sus herederos, dando cuenta del modo en que entienden, organizan y legitiman su propio estatuto como “familia”.<sup>30</sup>

El eje de la controversia entre los esposos es Sanchica, la hija mujer en la que el escudero deposita las expectativas de medro para su linaje en detrimento del olvidado Sanchico, su heredero legítimo “por línea recta de varón”, según la expresión de don Quijote. El punto es que a los deseos de grandeza del Sancho le salen al frente las prevenciones de Teresa, que prefiere ver a su hija casada con su vecino, Lope Tocho:

y con este, que es nuestro igual, estará bien casada, y le tendremos siempre a nuestros ojos, y seremos todos unos, padres y hijos, nietos y yernos, y andará la paz y la bendición de Dios entre todos nosotros; y no casármela vos ahora en esas cortes y en esos palacios grandes, adonde ni a ella la entiendan ni ella se entienda (II, 5, 666).

Su alegato se basa en la voluntad de asegurar la estabilidad y la continuidad familiar, cifrada en ese elocuente “seremos todos unos, padres e hijos, nietos y yernos” en el que parece descansar, además, la única garantía de comunicación, por oposición a

---

<sup>30</sup> Siguiendo la línea crítica de los trabajos compilados por Dennis Mumby en el volumen *Narrativa y control social* (1997), Vila afirma: “la narración familiar constituye la forma fundamental en que la experiencia de constituir una familia se organiza y se legitima”. Se acentúa de tal modo la naturaleza performativa de la cultura familiar, que resulta un proceso estratégico de construcción de la familia: de allí el aserto de que “aquello que no te da la sangre, bien puede dártelo la narración”.

esos lugares donde “ni a ella la entiendan ni ella se entienda”. Es decir: de un lado, la convivencia, casi coexistencia (“seremos todos unos”) dada por la reproducción del núcleo familiar que habla un lenguaje común; del otro, la soledad y la incompreensión del extranjero en unas genéricas e indefinidas “cortes” y “palacios grandes”.

La sensatez del discurso de Teresa descansa en la noción de “naturalidad” (Vila, 2003).<sup>31</sup> De este modo, se contraponen a los artificiosos planes de un marido que ya la ha asombrado desde el comienzo –al igual que al traductor del capítulo– con el artificio de su retórica pulida. El lenguaje de Sancho la condena de hecho a la misma incompreensión en la que teme ver a la hija de concretarse el casamiento que su marido añora: “Mirad Sancho [...] después que os hicistes miembro de caballero andante, habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda” (II, 5, 664).

El escudero permanece inflexible en su voluntad de casar a Sanchica “tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla ‘señoría’”, y mientras Teresa se desespera al pensar que la joven “a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera”, Sancho replica “que todo será usarlo dos o tres años, que después le vendrá el señorío y la gravedad como de molde; y cuando no, ¿qué importa? Séase ella señoría, y venga lo que viniere” (II, 5, 666).

Como vemos, el escudero opone a la postura esencialista de Teresa una concepción dinámica de la vida social, que se apoya, sugestivamente, en el poder del discurso para crear nuevas realidades: “en menos de un abrir y cerrar de ojos te la chanto un *don* y una *señoría* a cuestras y te la saco de los rastrojos y te la pongo en toldo y en peana”, se ufana Sancho, para luego agregar “que no habrá quien se acuerde de lo que fue, sino que reverencien lo que es” (II, 5, 669-670). La clara impronta quijotesca de estos sueños de grandeza basados en el poder creador de la palabra es rápidamente percibida por Teresa, que arroja también sus dardos hacia el amo de su marido: “Idos con vuestro don Quijote a vuestras aventuras y dejadnos a nosotras con nuestras malas venturas, que Dios nos las mejorará como seamos buenas; y yo no sé, por cierto, quién le puso a él el don que no tuvieron sus padres ni sus agüelos (II, 5, 668).

---

<sup>31</sup> “La defensa que Teresa realiza de la familia tradicional se afianza en la noción de que ésta es natural. Naturales son sus orígenes, natural es su generación. Es natural que Mari Sancha tenga marido pues “*va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno*”, es natural que Teresa no se oponga, ya que “*mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada*” y es natural que piense en Lope Tocho, “*el hijo de Juan Tocho, mozo rollizo y sano, y que le conocemos*” (Vila 2003: 32).

La denuncia de la usurpación que ha hecho el protagonista de un nombre que no se corresponde con su linaje exhibe el temor de Teresa ante la posibilidad de que su esposo secunde, en sus pretensiones de medro, la locura del hidalgo. De este modo, al igual que en el caso del protagonista, la “narración familiar” de los esposos Panza resulta un testimonio elocuente de la crisis de la modernidad, donde palabras y cosas establecen relaciones sumamente problemáticas y que afectan de modo particular, en la España del período, a lo referido al nombre, el linaje y la genealogía. Si, como hemos visto, esto era ya un problema central con respecto a la gesta del ingenioso hidalgo (cfr. cap. II), la metamorfosis que el escudero pretende operar en su propia familia brinda el contrapunto perfecto a los ominosos silencios sobre el linaje del protagonista.

En este sentido, Vila subraya cómo los dos valores rectores de la sociedad de entonces, el buen discurso (el “eterno nombre y fama” que persigue don Quijote) y el haber económico, se hallan reñidos con la mayoría de las familias que aparecen en el *Quijote*. De hecho, toda la trama del texto se enmarca entre dos promesas de casamiento trucas, que testimonian la dificultad de llegar a conformar nuevas familias: el imposible matrimonio del hidalgo y Dulcinea y la frustrada boda de Sanchica con alguien de un estamento superior (Vila, 2003).

En este escenario de valores y signos trastocados, donde cabe soñar con un mágico “don” que opere la metamorfosis en “señoría” de quien está hecha de “tela basta y grosera”, podemos comprender la coordenada carnavalesca que informa la construcción de la familia Panza, y en particular la inversión genérica que supone la descripción de la prole, dado que el centro de interés es la hija mujer, descrita sin embargo a partir de atributos masculinos.<sup>32</sup> En este sentido, la varonil Sanchica es solo la primera de una larga serie de inversiones que se dan en esta segunda parte, en la que proliferan dueñas barbudas, jóvenes travestidas, y hasta la propia Dulcinea encantada se aparecerá ante los protagonistas representada por el paje del duque “con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada” (II, 35, 924). Todo ello resulta acorde a una secuela en donde la reproducción de la realidad a partir de la *mimesis* ficcional se vuelve un problema central y adquiere una tonalidad mucho más barroca de la que poseía en 1605 (no en vano el propio don Quijote pronuncia, tras su encuentro con la

---

<sup>32</sup> Tal como lo señaló oportunamente Monique Joly (1987) y recuerda Vila en su artículo, el universo del refranero popular evidencia que tener una hija no era algo considerado valioso. Así lo atestiguan, entre otros, los siguientes refranes consignados por la autora: “Noche mala, e hija a la mañana”; “Noche mala, e hija al cabo”; “Trabajar toda la noche, y parir hija”; “Llevar mala noche y parir hembra”.

carreta de Las cortes de la Muerte, una frase que da cuenta de la fuerte presencia del tópico barroco del *desengaño* en esta secuela: “es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño” [II, 11, 714]).

Así pues, los sueños de grandeza de Sancho en relación con su linaje se muestran en consonancia con un mundo en el que las más desorbitadas inversiones pueden ocurrir, pues los límites entre ficción y realidad se hallan trastocados ya no desde la mirada de don Quijote –que de hecho aparece aquí bastante menos fantasioso que en la primera parte– sino desde la óptica de los poderosos, que moldean un universo a la medida de sus burlas. En efecto, el palacio ducal, encarnación de los dominios del poder absoluto –figurado en esa innominada “duquesa, cuyo título aún no se sabe” (II, 30, 876)– lejos de ser el espacio de regulación de lo “real” a partir de la autoridad depositada en sus moradores, se yergue paradójicamente como la “casa de placer” de los más apasionados lectores, que se hallan prestos a reproducir el libro de 1605 en un sinfín de nuevas aventuras protagonizadas por amo y escudero.

De este modo, el problema de la reproducción biológica y simbólica adquiere en la segunda parte del *Quijote* un cariz netamente político, pues los límites entre realidad y ficción aparecerán alterados ya no desde la figura marginal del anciano enloquecido, sino desde el propio centro del sistema social representado en la figura de los duques. En este marco, la duquesa sin hijos se convertirá en cambio en la “madre” o figura tutelar de diversas representaciones que ocupan casi toda la trama de esta segunda parte (ahondaremos sobre ello más adelante, cfr. 3.1.3) y uno de sus ámbitos predilectos de acción será, precisamente, la órbita familiar de los Panza.

### **3.1.2. La recta descendencia: don Diego de Miranda y su hijo**

Como señalábamos al comienzo, amén del anhelo de una nueva familia que afecta de distinto modo a los dos protagonistas, el texto nos presenta otros matices de la problemática de la reproducción a partir de diversos núcleos de padres e hijos. En primer lugar aparecen, entre los capítulos 16 y 18, el Caballero del Verde Gabán y su heredero, en el único interludio de esta segunda parte que implica la convivencia de don Quijote y Sancho con una familia constituida a la manera tradicional. Se trata de una escena plenamente doméstica: padre, madre e hijo sentados a la mesa, punto central en la configuración de un espacio que se distingue notoriamente de aquellos por los que

transitaba hasta ahora la dupla protagónica. Como notaba ya Casaldueiro, se trata de “la casa” en tanto cronotopo y espacio simbólico opuesto al “camino” (1975: 261).

Por tratarse este caso del único en que se tematiza una descendencia “por línea recta de varón” –utilizando una vez más las palabras de don Quijote– el episodio reviste gran importancia a la hora de situar el problema de la “continuidad” del linaje desde la óptica del texto cervantino. Y por cierto, si hay a lo largo de todo el *Quijote* un espacio que pone de realce los valores del estatismo y la serena continuidad (exagerados hasta el extremo de ponderarse el “maravilloso silencio” de la casa, comparable al de “un monasterio de cartujos”) es la casa de este hidalgo. En palabras de Márquez Villanueva, la casa “es una perfecta emanación de su dueño: remanso de sedante calma y oasis de grato regalo” (1975: 155-156). Ello se opone, por supuesto, a la errancia propia del derrotero del caballero andante, entregado al azar de la aventura y las encrucijadas del camino.

No en vano se ha señalado, desde diversas perspectivas, cómo el Caballero del Verde Gabán representa para el protagonista un espejo que muestra, por sobre los parecidos que se hallan entre ellos (ambos hidalgos, manchegos, cincuentones), una opción de vida diversa, y por ende otro tipo de “antagonismo” de aquel que espera don Quijote: una alternativa (Pope, 1979). En esta línea, importa notar que frente al ideal supremo que representa la dama como norte y guía del caballero andante, la esposa de don Diego de Miranda no se muestra como objeto de pasión alguna, y casi no asoma en el texto más que como administradora y garante de la paz del hogar conyugal tan sólidamente constituido.<sup>33</sup>

En este marco de continuidad y estatismo, nos resulta especialmente significativo que el eje central de la secuencia sea la voluntad de un hijo de conducir su vida más allá del designio de su padre, es decir, la problemática de la libertad en el seno de los vínculos paterno-filiales. Y no parece casual que sea precisamente en torno al vínculo con el hijo donde el enigmático personaje de don Diego, aparente ejemplo de la felicidad conseguida en base a la perfecta continencia (opuesta al frenesí del

---

<sup>33</sup> Márquez Villanueva va más lejos aún al afirmar que don Diego de Miranda “se ha casado, pero no se ha enamorado”, y ello como parte de un programa de acción que definiría a este personaje como “el más fiel discípulo de Epicuro en su máxima: *Vive de forma que nadie sepa que estás en el mundo*” (1975, 176-177). Así pues, para el citado crítico, “La esposa del Verde Gabán no aparece, según la letra del *Quijote*, en otra capacidad ni “perfección” que la de sacerdotisa de las buenas formas de aceptada convivencia social. Se trata, pues, de una especie de mueble adquirido por don Diego para traer a su casa el máximo de orden y comodidad” (1975, 177, n.47).

protagonista), se nos revele particularmente desmedido, pues declara cruelmente que posee un hijo que “a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy, y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera” (II, 16, 755). Ante semejante ejemplo de desmesura, y por ende tamaña insensatez, el consejo de don Quijote se mostrará en cambio, como veremos, particularmente sensato.

El problema del joven hijo de don Diego es que ha optado por un camino diverso al que su padre ha trazado para él, el cual se basa en la esperanza de verlo convertido, según expresa el del Verde Gabán, en “corona de su linaje”:

Será de edad de diez y ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega, y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, hallé tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia) que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología. Quisiera yo que fuera corona de su linaje, pues vivimos en un siglo donde nuestros reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras... (II, 16, 755).

Ante ello, don Quijote pronuncia uno de sus más bellos alegatos a favor de la libertad de elección de cada individuo, reconociendo no obstante el ejemplo que los padres han de dar “encaminando” a los hijos, y a su vez reprochando sutilmente a don Diego el haber confundido la persuasión con la fuerza como método para lograrlo:

—Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida. A los padres toca el encaminarlos desde pequeños por los pasos de la virtud, de la buena crianza y de las buenas y cristianas costumbres, para que cuando grandes sean báculo de la vejez de sus padres y gloria de su posteridad; y en lo de forzarles que estudien esta o aquella ciencia, no lo tengo por acertado, aunque el persuadirles no será dañoso, y cuando no se ha de estudiar para *pane lucrando*, siendo tan venturoso el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que le dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado; y aunque la de la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshonorar a quien las posee (II, 16, 756).

El texto se encarga de explicitar la admiración de don Diego de Miranda ante el razonamiento de don Quijote, al punto tal que “fue perdiendo de la opinión que con él tenía de ser mentecato” (II, 16, 759). Más allá de la discreción que demuestra el manchego en su discurso, que deriva luego en una encendida defensa de la poesía, nos interesa remarcar que su argumentación va en la línea del autor prologal al asumir la figura de “padrastro” del texto: no se ha de pretender el control absoluto sobre lo producido, sino que el amor paterno consiste en dejar elegir al hijo su camino, que en este caso, no en vano, es el del arte poético. Así, frente a la incompreensión de su progenitor ante su vocación, don Lorenzo recibe el apoyo entusiasta del ingenioso

hidalgo, en una muestra de lo que habría de ser una función “paternal” bien entendida.<sup>34</sup> Más aún: sobre el final de su diálogo con el joven capítulos más adelante, don Quijote volverá a referirse a la necesaria distancia entre padres e hijos, esta vez refiriéndose explícitamente al plano literario. Le dice entonces lo siguiente:

siendo poeta podrá ser famoso si se guía más por el parecer ajeno que por el propio, porque no hay padre ni madre a quien sus hijos le parezcan feos, y en los que lo son del entendimiento corre más este engaño (II, 18, 781).

Dada la fuerte carga de intertextualidad de este episodio, señalada por la crítica desde diversas perspectivas, no parece inocente el cruce propuesto en torno a la pregunta por la continuidad de los linajes humanos y literarios. ¿Cómo continuar un legado, sea el de un padre “ideal”, un “santo a la jineta” como el inefable don Diego de Miranda,<sup>35</sup> o el de los textos clásicos –como la fábula de Píramo y Tisbe evocada en el soneto que recita el joven Lorenzo– pilares fundadores de la propia cultura? ¿Cómo hacer perdurar, o “resucitar”, como reza el mismo soneto, un linaje anterior? O más bien, enunciando la pregunta desde la óptica que propone esta secuencia cervantina, ¿cómo conjugar el legado paterno con la construcción de la propia individualidad? El señalamiento quijotesco de la necesaria *distancia* entre padres e hijos para que pueda fructificar la herencia nos parece, en este sentido, una clave poética de todo el episodio.

### 3.1.3. La descendencia femenina: doncellas casaderas y tutela materna

Tras el encuentro con don Diego de Miranda, la siguiente secuencia en la que se escenifica el vínculo entre un progenitor y su descendencia se presenta en clave femenina: se trata del caso de la dueña Rodríguez, que pide ayuda a don Quijote para desagraviar a su hija, deshonrada por un rico labrador. A diferencia del interludio con el Caballero del Verde Gabán y su familia, no se trata aquí de una secuencia cerrada de capítulos sucesivos, sino que el caso de la dueña conforma una de las varias historias que se entrelazan e intercalan en los capítulos correspondientes a la larga estancia de los

---

<sup>34</sup> El contraste entre don Quijote y don Diego ante la vocación del joven y el discurso del protagonista sobre el vínculo entre padres e hijos nos permiten leer en esta secuencia la expresión de una vocación paterna del hidalgo. Así lo considera también Márquez Villanueva: “sólo Cervantes y nadie más que Cervantes es capaz de crear algo tan exquisito como ese ribete paternal de don Quijote, deseoso de ofrecer al joven poeta la comprensión y el estímulo que debió haber hallado en el autor de sus días [...] El héroe de los Leones, célibe y estéril, se ha conmovido de arriba abajo en su fibra de paternidad irrealizada” (1975: 196-199). A nuestro juicio, se trata aquí justamente del confronte entre dos modos de entender y ejercer la función de la *paternidad*.

<sup>35</sup> Así lo denomina el escudero tras la descripción que hace don Diego de sus reposados hábitos y costumbres cuando se topa con los protagonistas (II, 16, 755).

protagonistas en los dominios de los duques (capítulos 30-57 y luego 69-70). Así pues, el pedido de ayuda se da en el capítulo 48, aunque el final de la secuencia se explica en el 50; luego, la historia continúa desarrollándose en los capítulos 52 y 56, y amo y escudero se enteran de su verdadero final en el capítulo 66, en su camino de vuelta a la aldea. Tal como veremos, esto hace que la historia de esta dupla se entretaja con las de otros pares femeninos que se hacen presentes en esta zona del texto, mostrando matices diversos sobre los modos de entender la herencia y la sucesión en clave femenina.

En principio, se nos muestra aquí a una viuda en función de cabeza de familia, configurando un grupo familiar anómalo y en evidente desventaja, debido a la falta de hombres que puedan reparar la deshonra que sobre él se cierne. Esta dupla se presenta por lo tanto como ideal para que el caballero andante pueda cumplir su misión de ejecutar justicia, ya que, como él mismo lo ha expresado varias veces, su principal tarea es “defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos” (I, 11, 123). Pues bien, tenemos aquí una doncella, por añadidura huérfana de padre, y a una viuda, y ambas tan desvalidas que se ven obligadas a acudir al maltrecho hidalgo. Son, de hecho, los únicos personajes que solicitan realmente la ayuda de don Quijote, las únicas menesterosas de veras con las que se topa el manchego.<sup>36</sup> De tal modo, esta historia nos deja ver de forma elocuente la desfavorable situación de las mujeres sin amparo masculino, sobre todo si pertenecen a estamentos no privilegiados, y con el agravante que supone el abandono de su lugar de protector por parte del poderoso duque, a quien hubiera correspondido velar por la dueña y su hija y castigar la ofensa del agresor. Así lo explica doña Rodríguez al exponer su caso ante el protagonista:

En resolución, desta mi muchacha se enamoró un hijo de un labrador riquísimo que está en una aldea del duque mi señor, no muy lejos de aquí. En efecto, no sé cómo ni cómo no, ellos se juntaron, y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija y no se la quiere cumplir; y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me que quejado a él, no una, sino muchas veces y pedídle mande que el tal labrador se case con mi hija, hace orejas de mercader y apenas quiere oírme, y es la causa que como el padre del burlador

---

<sup>36</sup> Esto es parte de las muchas paradojas que se dan en 1615, puesto que si bien el protagonista experimenta aquí una progresiva melancolía o desengaño que lo conducirá hasta su muerte final, esta segunda parte da cuenta a su vez de no pocos “logros” obtenidos en relación con su gesta caballeresca: en primer lugar, ha logrado los tan deseados “nombre y fama” a lo largo del orbe gracias a la circulación de su historia impresa; por otra parte, posee aquí realmente aquel adversario con el que fantaseaba en la primera parte, bajo la figura de un antagonista –Sansón Carrasco– que, cualesquiera sean sus motivos iniciales, termina siguiéndole los pasos silenciosamente en pos de concretar su anhelada venganza; y, en esta misma línea, por primera vez don Quijote se verá requerido en sus servicios como caballero por damas menesterosas de veras, ante el pedido de ayuda de la dueña Rodríguez y su hija.

es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo (II, 48, 1021).

La cuita de la dueña, además de ocasionar el primer pedido de ayuda honesto que recibe don Quijote como caballero, configura el único episodio de la larga estancia palaciega que no es controlado por quienes allí residen. En contraste con las diversas burlas que los duques o incluso sus criados orquestan para divertirse a costa del manchego, la visita nocturna de la dueña Rodríguez en busca de amparo y el posterior desafío lanzado por el hidalgo hacia el agresor son acciones que se salen del libreto urdido por los poderosos.<sup>37</sup> Si bien la dueña no parece estar informada del divertimento montado por sus señores, puesto que considera al huésped como un caballero andante – o cuanto menos le atribuye algún poder en relación con el problema que la aqueja–, el texto subraya elocuentemente el clima de transgresión en el que se desarrolla su pedido de ayuda. Aunque más no fuera por el simple hecho de estar exponiendo el abandono de sus funciones por parte del duque, doña Rodríguez sabe que no deben verla, por lo que se interna de noche en el aposento de don Quijote. Y, ya en clima de confidencias nocturnas, se despacha también con información *non sancta* sobre Altisidora y la propia duquesa, par femenino que se contrapone claramente, en su sistema de valores, al conformado por ella y su hija:

y póngasele a vuesa merced por delante la orfandad de mi hija, su gentileza, su mocedad, con todas las buenas partes que he dicho que tiene, que en Dios y en mi conciencia que de cuantas doncellas tiene mi señora, que no hay ninguna que llegue a la suela de su zapato, y que *una que llaman Altisidora, que es la que tienen por más desenvuelta y gallarda, puesta en comparación de mi hija no la llega con dos leguas*. Porque quiero que sepa vuesa merced, señor mío, que no es todo oro lo que reluce, porque *esta Altisidorilla tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado*, que no hay sufrir el estar junto a ella un momento. *Y aun mi señora la duquesa...* Quiero callar, que se suele decir que las paredes tienen oídos.

—¿Qué tiene mi señora la duquesa, por vida mía, señora doña Rodríguez? —preguntó don Quijote.

—Con ese conjuro —respondió la dueña—, no puedo dejar de responder a lo que se me pregunta con toda verdad. ¿Vee vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y

---

<sup>37</sup> Vale la pena recordar, dado que estamos indagando sobre la presencia de distintas situaciones ficcionales que dan cuenta del carácter de secuela de este volumen, el señalamiento de Anthony Close de que las burlas principales del *Quijote* de 1615 ejecutadas con el visto bueno de los grandes señores darían cuenta en sí mismas del carácter de “continuación” de este texto, ya que están calcadas en determinadas especies de fiestas palaciegas y públicas en las que la presencia de los personajes cervantinos se hizo frecuente a partir de la publicación de la primera parte. Afirma Close: “Sabido es que a raíz de la publicación del *Quijote* de 1605, las figuras de don Quijote y Sancho fueron muy pronto incorporadas a las procesiones que formaban parte de las fiestas públicas [...] Por lo tanto, había motivos naturales para que se reflejase este proceso de asimilación en las continuaciones de la Primera Parte, no sólo la de Cervantes, sino también la de Avellaneda” (1991: 475).

tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer primero a Dios y luego, a *dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena* (II, 48, 1021-1022, destacado nuestro)

Así pues, vemos cómo el propio discurso de la Rodríguez da cuenta de una ligazón que los lectores percibiremos con claridad a partir de los capítulos que siguen: la historia de la dueña y su hija se entreteje con la de la duquesa y Altisidora. De hecho, estas infidencias sobre el poco recato de una y las “fuentes” de la otra provocan enseguida la airada venganza de ambas mujeres, que se hallan escondidas tras la puerta espionando la conversación. Y a partir de aquí, la historia de la dueña Rodríguez y la de Altisidora (que ya había asomado poco antes, en los capítulos 44 y 46) alternarán en su desarrollo configurando dos nuevas burlas para diversión de los duques, si bien, en el primer caso, las participantes han entrado en el juego desconociendo sus reglas y resultan, de hecho, tan burladas como don Quijote.

Se trata en los dos casos de los amores contrariados de una joven doncella (aunque el “enamoramamiento” de Altisidora se desenvuelva en un contexto claramente burlesco), tutelados ambos por una figura femenina casada. Claro está que la dueña se halla genuinamente preocupada por el destino de su hija, mientras que la duquesa, desde un ángulo completamente distinto, disfruta del espectáculo montado por su doncella favorita como parte de los divertimentos auspiciados en su “casa de placer”. En cualquier caso, nos importa subrayar cómo esta zona del texto arma una continuidad entre las historias de varios pares femeninos, todos ellos compuestos por una casada y una doncella casadera, y entre los cuales la duquesa –que significativamente es la única mujer casada de la que no se dice que tenga hijos– oficia de figura aglutinadora. Ella es la figura de poder que rige, en última instancia, los destinos de las otras mujeres aludidas, y en la misma posición de superioridad ha de colocarse en relación con otro par materno-filial (donde el tema, una vez más, es el matrimonio de la hija) cuya presencia se intensifica en estos capítulos: el conformado por Teresa Panza y Sanchica.

En efecto, tras la intervención de la duquesa en la vida de los Panza a partir del intercambio epistolar con la esposa del escudero, la cuestión de la boda de Sanchica, eje de la disputa entre los cónyuges previa a la nueva salida, emerge en el texto con renovado vigor. Más aún: en una torsión inesperada, la mujer de Sancho parece ahora muy bien dispuesta a casar altamente a su hija, y en torno a la posibilidad de este

casamiento se tejerá un solapado combate por el control de la descendencia entre la progenitora biológica –Teresa– y aquella que por su jerarquía social se presenta como apta para decidir el destino de la prole, prescindiendo del vínculo de consanguinidad. Así, la duquesa se permite indicar en su carta: “Encomiéndeme a Sanchica su hija, y dígame de mi parte que se apareje, que la tengo de casar altamente cuando menos lo piense” (II, 50, 1038).

Vila (2012a) ha sondeado los pormenores de esta lid sostenida entre ambas mujeres a través del intercambio de misivas y presentes, y señala, para el caso concreto de la boda de Sanchica, que la duquesa se estaría reservando el rol de “madrina” de la joven. Cabe recordar que la madrina es la que en los casamientos “va acompañando en lugar de madre a la novia”, según indica Covarrubias (*Tesoro*, s.v. “madre”). Ahora bien, si tenemos en cuenta que la duquesa sin descendencia es sin dudas la mayor urdidora de ficciones de 1615, este desplazamiento sutil de su rol como posible progenitora nos deja ver, una vez más, cómo el texto cervantino figura la producción ficcional a partir de una gestación desviada: no padre, sino *padrastro*; no madre, sino *madrina*.

En este sentido, y volviendo a la consideración de los tres pares femeninos cuyas historias se entrelazan en esta zona del texto, podemos pensar, de hecho, que Altisidora es en algún punto la descendencia de la duquesa, aunque esta no sea su madre propiamente dicha. No la ha parido como hija, pero sí en tanto personaje central de una de las burlas más prolongadas que se dan en su palacio. Y cabe incluso sostener que si Altisidora encarna el papel de infanta enamorada de los libros de caballerías –como propone Márquez Villanueva (1995)<sup>38</sup>– la duquesa ocuparía en tal caso el rol de su madre, según lo ha señalado Carla Fumagalli en un sugerente trabajo sobre madres e hijas en el *Quijote* de 1615:

En la creación en tanto camino alternativo a la procreación, la Duquesa se vuelve a construir a sí misma como madre. No sólo inventa ficciones y es por lo tanto parturienta de productos de su propio entendimiento, sino también es el personaje de la madre, quizás biológica, de una Infanta enamorada de un caballero (2012: 171).

En este sentido, el hecho de que Altisidora llegue a adquirir cierta autonomía para gestar incluso burlas de su propia cosecha marca el estatuto preferencial de esta

---

<sup>38</sup> Dice el autor: “Como habitante de un mundo de apariencias, Altisidora se aúpa por tanto unos cuantos peldaños para su interpretación de la infanta enamorada de los libros de caballerías. De ahí su extraño nombre, de semiología unida a una noción de empinamiento [...] El patrón heredado era bastante claro en lo relativo a la atrevida conducta de la infanta en los libros de caballerías” (1995: 305-308).

joven en el seno de la corte ducal y subraya, a nuestro juicio, su condición de máxima creación y “heredera” de la duquesa. El texto se demora especialmente en subrayar la admiración de esta simbólica “madrina” ante tan aventajada discípula en el arte de parir ficciones:

Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración (II, 57, 1092).

La independencia que adquiere Altisidora como impulsora de las burlas y el nivel de compromiso que llega a adoptar con su papel llevan incluso a que se pueda dudar de su indiferencia respecto del loco de quien se finge enamorada. En efecto, tras entonar el burlesco canto de despedida que provoca la citada admiración de la duquesa, la desenvuelta doncella pronunciará luego, en su encuentro ulterior con el protagonista, airadas palabras que la muestran ciertamente ofendida por el persistente rechazo del casto don Quijote:

—¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, 1195-1196).

De este modo, Altisidora parece tan absorbida por la ficción armada en torno a la gesta del ingenioso hidalgo como los propios duques, sobre quienes se halla momentos antes, en el mismo capítulo, la elocuente opinión de Cide Hamete: el historiador “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados”, y agrega que “no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, 70, 1193). Pues bien, la sugestión ficcional se ha apoderado del mismo modo de Altisidora, que resulta así una digna heredera de su mentora literaria.

Cabe agregar, con respecto a la construcción textual de la duquesa como gestora de personajes y tramas caballerescas, que ella misma introduce la metáfora de la producción ficcional como un parto al interpelar a don Quijote a propósito de aquello que sostiene todo su ser como caballero andante: la dama. En efecto, en la conversación que mantienen durante la primera comida en el palacio, la duquesa inquiere incisivamente acerca de la condición real o fantástica de Dulcinea, pues según entiende de su lectura de la primera parte, don Quijote nunca la ha visto, de lo cual deduce “que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, *que vuesa merced la*

*engendró y parió en su entendimiento*” (II, 32, 897, destacado nuestro). Don Quijote responde entonces:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. *Ni yo engendré ni parí a mi señora*, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo... (II, 32, 897, destacado nuestro).

Más allá de las diversas interpretaciones que se puedan esgrimir ante la clausura que hace aquí don Quijote de la cuestión en disputa, cuya averiguación “hasta el cabo” no sería competencia del género humano,<sup>39</sup> vale la pena remarcar que, desde la perspectiva del protagonista, basta a sus propósitos el contemplar a su señora *como conviene que sea* para lograr esa fama o memoria eterna que constituye la meta deseada del caballero, y que garantiza la victoria contra ese “mortal abismo del olvido” que poco antes él mismo presentó a los duques como escenario de suprema derrota.<sup>40</sup>

En este contexto, la metáfora del parto para aludir a la producción ya no de libros, como en el prólogo de 1605, sino de ficciones en general (y refiriéndose aquí nada menos que a Dulcinea, aquella que sostiene todo lo demás), subraya nuevamente la coordenada de la gestación *desviada* que da lugar al artificio, garante de la memoria. El diálogo se estructura entonces como una confrontación entre el hidalgo y su anfitriona – ambos sin hijos, recordemos – por la capacidad de reproducción simbólica, oponiendo la figura del loco que puede engendrar una historia “productiva” que logre perpetuarlo, a la de la ociosa y aburrída duquesa, que intentará retener a amo y escudero para poder, a partir de ellos, convertir su castillo en un vientre pletórico de ficciones.<sup>41</sup>

De tal modo, la duquesa sin hijos resulta la “madrina” o figura tutelar de varias hijas ajenas, y ello en tanto las vuelve parte de la gran trama ficcional montada en su “casa de placer”. Amén del caso ya analizado de Altisidora, su más perfecta creación, la duquesa logra comprometer a Sanchica y a Teresa en la causa del ascenso social vía matrimonio de la joven (algo que no había logrado el propio Sancho en su primigenia

---

<sup>39</sup> Muy interesante resulta la apreciación de Márquez Villanueva de que el parlamento de don Quijote “se perfila como su propia donosa versión del argumento ontológico de San Anselmo: él la ‘contempla’ adornada de todas las perfecciones y si ello resulta posible no será ya, por lo mismo, un ente irreal” (1995: 313).

<sup>40</sup> Recordemos que momentos antes, el protagonista refiere a los duques la transformación de Dulcinea en estos términos: “Perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías en el profundo abismo del olvido” (II, 32, 896).

<sup>41</sup> Para un análisis pormenorizado de la lid discursiva entre don Quijote y la duquesa y el combate por la imaginación erótica que ello supone, remitimos al artículo de Vila (2005c).

conversación con su mujer) y, paralelamente, obstaculiza la posibilidad que se le presenta a la hija de la dueña Rodríguez de desposar al lacayo Tosilos, debido a que contraría los planes trazados por ella y su marido para el desenlace de aquella historia. Así pues, la cuita de doña Rodríguez, que se había gestado al margen de las burlas palaciegas, tendrá que ser reencauzada dentro del libreto de los duques, que no están dispuestos a que las cosas se salgan de su control.<sup>42</sup> El propio Tosilos informará a don Quijote y Sancho, durante su camino de vuelta, sobre el destino de ambas mujeres:

Yo pensé casarme sin pelear, por haberme parecido bien la moza; pero sucedióme al revés mi pensamiento, pues así como vuestra merced se partió de nuestro castillo, el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en la batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla, y yo voy ahora a Barcelona a llevar un pliego de cartas al virrey que le envía mi amo (II, 67, 1172).

Así pues, ninguna de las tres doncellas casaderas en cuyos destinos interviene la ociosa duquesa terminará finalmente desposada. La hija ultrajada de la dueña ha de acabar en un convento, pues merced a la intromisión de sus poderosos señores, no habrá ficción que la salve de tal destino. Altisidora seguirá confinada en la “casa de placer” de su señora, genuinamente frustrada por no haber podido atrapar en sus redes ficcionales al enamorado caballero. Finalmente, Sanchica seguirá a la espera de su boda, y en vistas del aprendizaje que su padre ha recibido de la experiencia del gobierno, cabe pensar que el sueño de unirla a un superior dejará lugar al sensato consejo de Teresa de “casarla con su igual” y tenerla siempre “ante sus ojos”. Así pues, los “casamientos desiguales” quedan fuera del texto, de igual modo que en 1605, aunque aquí se enfatiza fuertemente el carácter quimérico y ficcional de todos ellos.

El corolario último del fracaso de estos proyectos matrimoniales es que no se avizora para estas hijas el armado de nuevas familias, y ello deja traslucir, quizá, la imposibilidad de gestarlas a partir de la tutela materna. La gestión masculina de la herencia y el patrimonio relega a las mujeres a los márgenes, es decir, a la órbita de la producción ficcional (tarea a la que contribuye notablemente la actividad de la lectura, como nos muestra el caso de la duquesa). Pero a diferencia de la ficción montada por don Quijote, que logra efectivamente modificar la vida del manchego –y de muchos otros–, el caso es que ninguno de los pares femeninos aquí analizados escapa al destino

---

<sup>42</sup> Con respecto al hecho de que esta historia sea el único interludio que se desarrolla al margen del libreto ducal, para sorpresa del poderoso matrimonio, resulta sugestivo observar que el epígrafe del capítulo 52 presenta a la Rodríguez como una “segunda dueña Dolorida”, subrayando la duplicación inesperada de la anterior burla de sus señores (la de la “condesa Trifaldi”) que representa la cuita de la viuda.

que le tocaba de acuerdo a su condición. Se ha tratado ni más ni menos que de un interludio en el que se permitieron imaginar, para ellas y sus hijas, una historia distinta.

### **3.1.4. La descendencia proscrita: el morisco Ricote y su hija**

La última zona textual del *Quijote* de 1615 donde la trama hace foco sobre un vínculo paterno-filial es la secuencia correspondiente a la historia de Ricote, el morisco vecino de Sancho. El escudero se topa con él en el capítulo 54, durante su camino de vuelta tras la fallida experiencia de gobierno en la ínsula Barataria. En el diálogo que sigue al encuentro entre ambos se evoca el cuadro de desolación de la minoría morisca, obligada a abandonar su tierra tras la puesta en vigor de los decretos de expulsión, y es el propio Sancho quien le relata a su vecino, exiliado tempranamente (y que ha vuelto de forma clandestina a buscar su tesoro enterrado), los pormenores de la huida de su familia. El escudero se detiene en particular en la situación de la bella hija de Ricote:

...séte decir que salió tu hija tan hermosa, que salieron a verla cuantos había en el pueblo y todos decían que era la más bella criatura del mundo. Iba llorando y abrazaba a todas sus amigas y conocidas y a cuantos llegaban a verla, y a todos pedía la encomendasen a Dios y a Nuestra Señora su madre; y esto, con tanto sentimiento, que a mí me hizo llorar, que no suelo ser muy llorón. Y a fee que muchos tuvieron deseo de esconderla y salir a quitársela en el camino, pero el miedo de ir contra el mandado del rey los detuvo. Principalmente se mostró más apasionado don Pedro Gregorio, aquel mancebo mayorazgo rico que tú conoces, que dicen que la quería mucho, y después que ella se partió nunca más él ha parecido en nuestro lugar, y todos pensamos que iba tras ella para robarla, pero hasta ahora no se ha sabido nada (II, 54, 1074-1075).

La evocación de esta trágica escena adelanta la aparición posterior de la morisca en los capítulos 63 y 64, a bordo de un bajel procedente de Berbería que llega a las costas barcelonesas donde se hallan los protagonistas. Allí, entre los curiosos que se han juntado a presenciar la ejecución de la mujer disfrazada de arráez, vuelve a aparecer Ricote, llorando amargamente al descubrir bajo aquel disfraz a su amada y perdida hija. Ana Félix, llamada también Ricota, refiere entonces los avatares que le ha tocado sufrir en Berbería y explica que allí se halla todavía su enamorado Gaspar Gregorio, vestido en hábito de mujer para evadir la lascivia de los turcos. De este modo, la conversación de Sancho con su vecino al costado del camino, breve interludio de pacífica convivencia entre aquellos que no podrían disfrutar de semejante encuentro fuera del orden ficcional, prosigue bajo la forma de una idealizante historia de amores contrariados protagonizada por la morisca y el joven que la ha seguido por amor en su destierro.

Cabe preguntarnos por qué a la escena del encuentro amistoso entre Sancho y Ricote sobreviene la inesperada continuidad de la historia del morisco en virtud de la aparición de su hija, varios capítulos después. A propósito de ello, nos parece sugerente la propuesta de Márquez Villanueva (1975 y 2010), que sigue el rastro del trauma colectivo de la expulsión de los moriscos en esta secuencia del *Quijote* y delinea el perfil de Cervantes como representante de una opinión moderada en el marco del debate que suscitó en su tiempo aquella medida. Sostiene entonces que, lejos de la visión apologética que se halla en otros escritores contemporáneos, el encuentro de Sancho con su vecino desterrado permite a Cervantes exhibir la herida que sufre el cuerpo social ante la expulsión de unos españoles por otros. Nos interesa en particular su señalamiento de que la aparición de Ana Félix, que prolonga la historia de su padre en términos más similares a los de otros relatos intercalados del *Quijote* (es decir, una historia con ribetes bizantinos sobre una pareja de jóvenes amantes y sus peripecias en la extranjería), se proyecta sobre el fondo de una de las soluciones alternativas esgrimidas por los detractores de la expulsión: la “fusión biológica de sangres”, encarnada en el matrimonio de la morisca Ricota/Ana Félix y Gaspar Gregorio, hijo mayorazgo de un caballero rico. Dice Márquez Villanueva:

Cuando Cervantes prolonga la historia de Ricote en la de los amores de su hija Ana Félix con el heredero de un mayorazgo no anda a la busca de una ornamentación o episódica peripecia romántica. Por el contrario, se halla advocating no ya la asimilación, sino el cruce de la barrera de sangre como óptimo y definitivo paso hacia aquélla, es decir, la idea favorita del sector más liberal de la opinión moderada (la “permixción” de Pedro de Valencia) [...] La fusión biológica de sangres era sin embargo uno de los ‘arbitrios’ alternativos que alegaban los descontentos con la expulsión (1975: 312-313).

De este modo, el tópico de los “casamientos desiguales” reviste aquí una dimensión política que hace más significativo el hecho de que su concreción se desplace fuera del texto (pues lo cierto es que no sabemos, al finalizar la estancia barcelonesa de los protagonistas, qué ocurrirá con estos moriscos en tierra española). En efecto, la mayor parte de los críticos acuerda en señalar que más allá de la simpatía que puedan suscitar Ana Félix y su padre, el futuro incierto de estos personajes es representativo de la dura realidad histórica que muy pocos moriscos lograron evadir. Más aún, se ha sugerido incluso que ciertas ambigüedades en torno al personaje de don Antonio Moreno, que promete “negociar” en la corte una solución favorable para Ricote y su hija, lo perfilan como un reflejo, hasta cierto punto, de “aquel cristiano viejo que buscaba modos de sacar provecho material de la situación desdichada de los moriscos” (Lee, 2005:38).

Este cariz amargo que se cierne sobre el destino ulterior de los personajes exhibe de modo elocuente la brecha que se abre entre la primera y la segunda parte del *Quijote*, pues la dupla conformada por Ricote y Ana Félix nos remite a aquella historia de 1605 en la que afloraba el conflicto entre moros y cristianos –la del capitán cautivo– donde el más allá de la frontera de la catolicidad se decía también a través de un padre y su hija (Zoraida y el desdichado Agi Morato) y culminaba en un horizonte de espera en relación con la boda de una mora y un cristiano. Señala al respecto Márquez Villanueva:

El tema morisco adquiere nervio y filo por la presencia en suelo español de una minoría islámica, alrededor de la cual se planteaban paladinamente todos los prejuicios con que aquella sociedad parecía ya decidida a suicidarse. Cervantes ve muy próxima la tormenta en el horizonte anubarrado de 1605. *¿Qué vais a hacer?*, parece advertir a la España cristiano-vieja con su densa y compleja novela del Cautivo. En 1615, cruzada una frontera fatal, la sencilla historia del morisco Ricote sólo puede ya decirle: *¿qué habéis hecho?* (1975: 247, las cursivas son del autor).

Desde nuestra perspectiva, y teniendo en cuenta que los diez años que median entre la primera y la segunda parte del *Quijote* significan la definitiva proscripción del elemento árabe en tanto parte de la identidad española, es importante pensar por qué Cervantes plantea una y otra vez este conflicto a partir de la figura de un padre y su hija.

En principio, el vínculo paterno-filial hace foco sobre el problema de la continuidad del linaje, lo cual resulta central en estas historias, dado que la propia existencia de estas hijas en la España aurisecular solo podría darse a costa de acreditar una conversión eficaz, que *negara* la herencia paterna. A su vez, el hecho de que se trate de hijas mujeres es lo que permite considerar la opción de “reescribir” la genealogía mediante el matrimonio, ya que la descendencia femenina se consideraba menos importante que la masculina en lo tocante a la “limpieza de sangre”.<sup>43</sup> Por otra parte, cabe pensar también que la posesión de un único heredero, y por añadidura una mujer, resulta acorde a la construcción de Agi Morato y Ricote como figuras marcadas por el signo de la pérdida.

Ruth Fine ha situado con inmejorable precisión la importancia que el problema de la filiación poseía en la historia de Zoraida y el capitán cautivo, que constituye a nuestro juicio un precedente para la reelaboración del tema en 1615. Dice Fine:

---

<sup>43</sup> Según escribe el dominico fray Damián Fonseca en su *Justa expulsión de los moriscos de España: con la instrucción, apostasía y trayción dellos y respuesta de las dudas que se ofrecieron acerca desta materia* (Roma, 1612), en caso de que el marido fuera cristiano viejo “no afearía tanto la mancha, pues las leyes y pragmáticas de España tienen mucha mayor atención en género de limpieza, al padre, que a la madre” (*apud.* Márquez Villanueva 1975: 314).

Dos padres enmarcan el relato del cautivo. El primero, cristiano, de clase noble, pródigo, emergente del discurso oficial que entroniza el linaje como dotador del ser. Padre que despide a sus hijos varones con la bendición material de la herencia y el consejo pragmático de la profesión masculina; es el emblema de la hispanidad cristiana y del poder estatal. El cuerpo no se desmiembra sino que se ensancha, imperialmente. Muy distinto es el segundo padre, el Otro, en el que se inscribe el signo de lo arquetípicamente femenino, no sólo porque ha dado a luz a un único vástago –una hija–, sino porque sus marcas son las atribuidas al débil, al silenciado, a la mujer: el llanto, la humillación, la flaqueza que lo lleva al intento de suicidio y, finalmente y a pesar de todo, al perdón. Signo de lo judeo-islámico, del afeminamiento y de la impotencia, éste es el padre/madre que debe ser abandonado en la otra orilla (2013:48).

Si cabe pensar a Zoraida en clave del paradigma total de los conversos en la España de Cervantes, tanto moriscos como judíos, como sugiere Fine (2013: 40),<sup>44</sup> la historia de Ricote en 1615 proyecta sobre la de 1605 una sombra funesta, pues ¿qué destino cabría imaginar para aquella mora ignorante del culto católico,<sup>45</sup> e incluso del idioma español, en vistas de la triste situación en que se halla Ana Félix por el hecho de ser “de moriscos padres engendrada”, pese a que declara “mamé la fe católica en la leche, criéme con buenas costumbres, ni en la lengua ni en ellas jamás, a mi parecer, di señales de ser morisca” (II, 63, 1153)?

El contraste entre Zoraida y Ana Félix nos deja ver, en el paso de 1605 a 1615, la progresiva intensificación del problema converso en la España del período. La sospecha que se cierne sobre los conversos o “cristianos nuevos” y aún sobre sus descendientes,<sup>46</sup> que desemboca finalmente en los decretos de expulsión, implica de hecho la conformación de “un oxímoron jurídico teológico”, pues “equivaldría a sostener no sólo que la igualdad no se conseguía con el bautismo religioso sino también que, por sobre la sujeción espiritual, se constataba la prevalencia y la supremacía de un cuerpo y una sangre infecta que forjaba otro monstruoso” (Vila, 2008b: 524). De este modo, y si tenemos en cuenta que el bautismo es el rito por el cual los hombres

---

<sup>44</sup> Varios autores subrayan el trauma que representa la expulsión de los moriscos en el texto y el modo en que remite a lo que anteriormente ocurriera con los judíos. Márquez Villanueva indica: “No hay que olvidar que el destierro de los moriscos ha sido precedido de la expulsión anterior de los conversos de judíos, representada por el triunfo avasallador de los estatutos de limpieza de sangre bajo Felipe II. ¿Cuántas expulsiones puede soportar un pueblo sin desintegrarse o sin volverse en parásito de sí mismo?” (1975: 306). Por su parte, Vila afirma que el problema morisco en el *Quijote* puede ser leído como “la instancia dramática ausente e irrepresentable de lo que otrora ocurrió con los judíos” (2008b: 526).

<sup>45</sup> Es destacable el palmario sincretismo religioso que exhibe Zoraida en los breves interludios en que nos llega su voz, como cuando escribe al capitán cautivo “Lela Marién hará que te entienda. Ella y Alá te guarden” (I, 40, 467). Ruth Fine no duda en calificarlo de “herético” y señala, en esta línea, lo irrisoria que resulta la facilidad con que la mora comprende y acepta las imágenes del culto según el relato del capitán. Según la autora, este relato “no es muy auspicioso respecto de los cimientos de la conversión y catequesis de Zoraida” (2013: 47).

<sup>46</sup> En palabras de Ruth Fine, “en la España del *Quijote* la identidad conversa constituye el signo de una paradoja: al converso no se le permite ser judío o musulmán, pero tampoco se lo acepta como cristiano; es a priori, siempre un traidor y un mal cristiano” (2013:41).

adquieren un segundo género de nacimiento, una “vida de *hijos de Dios*” y pasan a formar parte del cuerpo místico de la Iglesia, cabe afirmar que los conversos desterrados son la prole negada de la catolicidad contrarreformista.

Amén de la perspectiva teológica, es dable afirmar también que las historias cervantinas que analizamos problematizan la noción de filiación –y con ello las cuestiones siempre asociadas de la herencia, la genealogía, y en general, la identidad– en su dimensión más plenamente política. Los moriscos son, en efecto, la descendencia proscrita de España, el miembro que debe ser amputado del “cuerpo de la República”. Desde esta perspectiva, la historia de Ricote y su hija, consumada ya, en 1615, la “solución final” del problema morisco, abre angustiosas preguntas que afectan y resignifican el modo de entender los vínculos y la filiación identitaria del todo social. ¿Quiénes son los *hijos* de España? ¿Cuál ha de ser la *madre patria* de los moriscos, si Ricote manifiesta que “doquiera que estamos lloramos por España, que en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural” (II, 54, 1072)? ¿Y cómo han de entenderse a sí mismos los cristianos viejos como Gaspar Gregorio, que al decir de Márquez Villanueva ha sido puesto en la historia como “viva prueba de que el desgarramiento de los moriscos no se realiza sin arrastrar consigo otros pedazos de entraña española” (1975: 330)?

En esta línea, es interesante notar que el texto cervantino testimonia una llamativa oscilación de las categorías identitarias a la hora de dar cuenta de la historia de los moriscos expulsos: a Ana Félix, por ejemplo, se la llama alternativamente “mora”, “mujer cristiana” y “morisca cristiana”. Mención aparte merece el tratamiento del pronombre posesivo “nuestros”, que a todas luces ya no resulta eficaz para dar cuenta de posesión o pertenencia alguna: Ricote lo utiliza para reconocerse en y a la vez para diferenciarse del colectivo morisco, mientras que el narrador árabe Cide Hamete lo usa, llamativamente, para identificarse con la perspectiva española al señalar que “el arráez quisiera que dejaran los remos y se entregaran, por no irritar a enojo al capitán que *nuestras* galeras regía” (II, 63, 1150, destacado nuestro). Así pues, en esta “peregrina historia” con mucho de novela bizantina, pero asimismo en la España contrarreformista, las delimitaciones entre categorías identitarias y la noción de pertenencia colectiva se muestran como sumamente problemáticas. Parece claro, pues, que la expulsión de los moriscos resulta una temática ideal para coronar los distintos asedios al problema de la paternidad, la herencia y la filiación que se dan en el *Quijote*

de 1615, en tanto permite poner de manifiesto sus diversas proyecciones teológicas, políticas y sociales.

Cabe señalar, finalmente, el contraste que se da entre 1605, donde el único vínculo paterno-filial sobre el que se hace especialmente foco es el de Zoraida y su padre, y las distintas duplas de padres e hijos que hemos relevado en el texto de 1615. Se trata, en la historia presente en la primera parte del *Quijote*, de un traumático caso de conversión y definitivo abandono de lo que se era para abrazar una nueva identidad (la desgarradora escena del abandono de Agi Morato es de hecho una de las más patéticas de cuantas se hallan en el texto cervantino). Esto parece oponerse a lo que se tematiza en 1615, pues tanto la situación de Ana Félix, morisca y cristiana sincera –frente a las dudas espirituales de su padre–, como los otros casos analizados, intentan mostrar más bien un modo posible de *sucesión*, que no signifique un quiebre absoluto, pero que deje abierto el planteo sobre la necesidad de los hijos de manejar con cierta libertad, y con ello transformar, la herencia y el legado.

### **3.2. Linajes textuales: suplementar o transformar**

El texto de 1615 no solo se muestra pródigo en escenas de padres e hijos, sino que exhibe también numerosos pasajes donde se trabaja explícitamente el problema de las continuaciones en el ámbito literario. Si el hombre puede perpetuarse a partir de hijos biológicos y también a partir de “los que lo son del entendimiento”, en palabras de don Quijote, la secuela cervantina nos deja ver, a partir de estas secuencias, cómo los textos implican la supervivencia de su “padre” o autor, pero también de otros autores y textos, es decir, de todo un linaje que el nuevo ejemplar reactualiza.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el *Quijote* en sí mismo significa una reactualización del género de los libros de caballerías, en primer lugar, así como de muchos otros linajes textuales que se dan citan en él ya desde su primera parte, es importante hacer una aclaración sobre el tipo de escenas que 1615 presenta para acercarnos a esta cuestión. En efecto, las secuencias en las que se tematiza de manera explícita el modo en que la invención literaria se sirve de textos anteriores están en su mayor parte cargadas de una dura crítica hacia la imitación servil en la que puede derivar el gesto de continuación, e incluso la práctica de la *imitatio*. Creemos que esto debe entenderse en el marco de la disputa con el autor de la continuación alógrafa, como parte de la reflexión sobre el arte de la secuela planteado ya desde el prólogo. El texto

brinda, de hecho, indicios de que esta es una línea de sentido consistente a lo largo de esta segunda parte, y en ella pretendemos enmarcar las escenas propuestas.

En este apartado, nos detendremos particularmente en el personaje del primo humanista, único personaje del texto que se presenta ante don Quijote como autor de libros impresos, y cuya obra literaria ocupa gran parte de la conversación que sostiene con el protagonista. Creemos que a partir de este personaje se tematiza de modo ejemplar cómo la tarea de continuar un linaje textual previo implica optar entre dos operaciones antitéticas, las cuales podemos nombrar, siguiendo las ideas cervantinas, mediante la dicotomía entre *transformación* y *suplemento*. Este planteo resulta central para poder finalmente abordar, en el último apartado, las escenas de “resurrección” de cuerpos y textos que nos presenta esta secuela.

En principio, cabe destacar que, desde perspectivas diversas a la que aquí adoptamos, se ha escrito mucho sobre el primo humanista, curioso personaje sin nombre que acompaña a don Quijote y Sancho a lo largo de varios capítulos de la segunda parte y desempeñará el importante rol de guiar a los protagonistas a la cueva de Montesinos, episodio central en 1615.<sup>47</sup> El personaje asoma por primera vez en el capítulo 22, cuando don Quijote, deseando encaminarse hacia la cueva, pide para ello un guía al licenciado diestro en esgrima que había conocido poco antes de iniciarse el episodio de las bodas de Camacho. Éste le ofrece a su primo, “famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías” y “mozo que sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes” (II, 22, 811). Por el camino, el estudiante, quien se autodefinirá profesionalmente como “humanista” (adjetivo que adquiere un carácter irónico muy marcado), enumera ciertos libros de su autoría, y más adelante se mostrará muy interesado en oír el relato de las vivencias de don Quijote en la cueva en pos de incluirlo, precisamente, en uno de los volúmenes que prepara.

El primo tiene tres libros en proceso. En primer lugar menciona *el de las libreas*, donde, según explicita, pinta “setecientas y tres” de ellas, “con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos” (II, 22, 812). Luego explica que también tiene en preparación un libro de *Transformaciones* u “Ovidio español”, en el que se propone imitar a Ovidio

---

<sup>47</sup> La centralidad del episodio ha sido señalada por casi todos los cervantistas, ya a partir del clásico estudio de Helena Pegas de Ponseti, quien no vacila en afirmar: “Sin duda, es este episodio el eje de la novela” (1968: 376).

a lo burlesco, indicando entre otras cosas quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, las fuentes de Laganitos y Lavapiés en Madrid, y un gran etcétera. Por último, menciona que está confeccionando también un *Suplemento* a la obra de Polidoro Virgilio, en el cual, según detalla:

las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones contra el morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo (II, 22, 813).

Por lo general, la crítica ha acentuado el hecho de que a partir de esta figura Cervantes estaría parodiando un tipo de literatura muy en boga en la época, plena de datos eruditos a los que bien podría caber la expresión utilizada poco después por don Quijote: “hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (II, 22, 814). Si bien existen diversas opiniones en cuanto al autor específico al que se estaría parodiando,<sup>48</sup> en general hay consenso acerca del tipo de literatura hacia la que arroja sus dardos la construcción de este personaje.

Por otra parte, se ha señalado que el primo es uno de esos personajes que presenta reflejos quijotescos, cifrados sobre todo en su ridícula propensión a confundir “la fábula poética y el hecho empírico”, en palabras de Riley (2001:103). En efecto, el método del primo para establecer la autenticidad de un hecho antes de fijarlo por escrito en sus libros es acumular referencias del mayor número de autoridades posible, sin preocuparse por la calidad de sus fuentes. Además, está ocupado simultáneamente en una contribución a las misceláneas renacentistas de curiosidades y en un trabajo de *addenda* al corpus de fábulas mitológicas ovidianas. Tal como señala Riley, las misceláneas pretenden, al menos, tratar el ámbito de la realidad, mientras que a las metamorfosis ovidianas incumbe el ámbito del mito poético: el rasgo más destacado del primo es su falta de todo sentido discriminatorio entre ellos (2001: 104).

Resulta interesante contrastar las actitudes de don Quijote y el primo como consecuencia de esta confusión que reina en ambos entre hechos empíricos y relato ficcional. Más aún porque los dos comparten otro rasgo fundamental, que no ha sido tan advertido, y es el deseo de continuar los textos mediante la gestación de obras que

---

<sup>48</sup> Montero Reguera (1996) pasa revista y comenta las diferentes opiniones al respecto.

prolonguen lo leído. Es este aspecto de la labor del primo lo que nos importa indagar aquí: para ello, el foco estará puesto no tanto en su rol como autor, sino en su relación con la palabra escrita en general, que incluye principalmente su papel como lector. Por supuesto que ambos roles se implican mutuamente; intentaremos a su vez precisar de qué manera.

Hemos visto ya que dos de los tres libros que prepara el primo son continuación de textos previos. Ello nos remite a lo que se dice sobre el protagonista al comienzo del texto de 1605, donde se indica que había pensado muchas veces en escribir continuaciones de los libros de caballerías.<sup>49</sup> Sabemos que finalmente, para actualizar la promesa de continuación que implican estos libros, el hidalgo descarta la operación simbólica y opta por “hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras” (I, 1, 40). Es decir, en pos de convertirse en un eslabón más en la cadena inagotable de aventuras, desecha el papel de autor y elige devenir protagonista. Pero en cualquier caso, el impulso de continuar los textos es el motor de su gesta como caballero andante.

¿Qué ocurre en el caso del primo? Él también manifiesta su voluntad de insertarse en una larga cadena, no ya de paladines, sino de autores. Pero ha decidido, como vimos, emprender la tarea de continuar un muy diverso tipo de libros, y ello nos permite pensar algunas cuestiones con respecto a la posición de lector de este personaje. Los textos que han atrapado su atención al punto de desear prolongarlos son las *Metamorfosis* de Ovidio –de las que prepara una versión “local” u *Ovidio español*– y la *Invención de todas las cosas*, de Polidoro Virgilio, de la que tiene en proceso un *Suplemento*. El *Libro de las libreas*, por su parte, si bien no se propone explícitamente “suplementar” una obra previa, constituye una suerte de catálogo, y como tal vendría a engrosar la colección de textos que solían publicarse como relación de las fiestas o justas caballerescas, donde se describían motes, empresas, libreas y toda la arquitectura efímera montada para dichas ocasiones.

En principio, resulta curioso que la voluntad del personaje de escribir continuaciones de aquello que ha leído –lo que nos parece un claro guiño hacia la actitud de don Quijote para con los libros de caballerías– no haya decantado, en su caso,

---

<sup>49</sup> Se nos dice específicamente que “alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete” (I, 1, 38). Para las implicancias de este deseo inicial de don Quijote y la importancia de la dicotomía armas/letras en relación con la conformación del personaje, cfr. capítulo II.

en el impulso de continuar alguna de las narraciones caballerescas a las que es tan aficionado. Hubiera tenido fundamentos de sobra para encarar la continuación del *Belianís*, el proyecto finalmente abandonado por nuestro hidalgo, en cuyo final se afirma que el sabio Fristón, supuesto autor de la obra, había perdido la continuación del original, y Jerónimo Fernández da “licencia a cualquiera a cuyo poder viniere la otra parte” para que “la ponga junto con esta”.<sup>50</sup> Teniendo en cuenta la afición del estudiante por el género, y dada la vinculación que el texto establece entre su figura y la de don Quijote, es válido preguntarnos: ¿por qué este personaje no siente el llamado de la aventura caballerisca y prefiere en cambio convertirse en autor de misceláneas al estilo renacentista?

Probablemente la respuesta a ello se encuentre en el modo en que ambos personajes se relacionan con la palabra escrita, que resulta del todo opuesto. Don Quijote es el más claro representante de aquello que Américo Castro expresara con elocuentes palabras:

Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las páginas del *Quijote*, tareas sin las cuales no existirían algunos de ellos. La palabra escrita sugiere y sostiene el proceso de la vida, o sirve de expresión a la vida; no desempeña misión decorativa o ilustradora, sino que aparece articulada con el existir mismo de los personajes (1960: 292).

El primo humanista muestra, a nuestro juicio, un muy diferente modo de leer. Difícilmente pueda sostenerse, en su caso, que “articula su vida a lo leído”, y ello lo ubica en las antípodas de la actitud vital de don Quijote, aunque ambos compartan el rasgo de acreditar la veracidad de lo leído sin operar distinción entre fuentes históricas o míticas. Américo Castro señala incluso, en lo que hasta parecería una referencia directa a este personaje, que “los libros intervienen aquí [en el *Quijote*] a causa de su vitalidad contagiosa y no por ser *depósitos de cultura*” (1960: 306) ¿Y qué son, en efecto, los libros para el primo humanista sino un “depósito” de conocimientos?

La confusión entre hechos empíricos y ficción, sumada a la voluntad de *continuación*, lleva por lo tanto a ambos personajes hacia experiencias muy diversas. Al hidalgo manchego le sirve para trazar su existencia a imagen de otras que ha leído, transformando su insignificante vida de anciano empobrecido en la de un caballero que lucha por un ideal superior. El primo, por su parte, aprovecha su confuso criterio de

---

<sup>50</sup> Incluso Carlos V había llegado a encargarse que se escribiera esa “otra parte”, según anota Rico en su edición del *Quijote* (1999).

verosimilitud para engrosar sus libros, a los que piensa incorporar incluso el improbable relato de don Quijote sobre lo acaecido en la cueva.

No creemos, por tanto, que la confusión entre realidad y ficción que ostentan don Quijote y el primo difiera “sólo en el grado, no en la esencia”, como señala Riley. No parece evidenciarse alguna diferencia de grado, pues si bien no se nos dice que el primo tome por verdaderas las hazañas de los libros de caballerías que ha leído –como hace don Quijote– lo vemos dar por cierto sin problemas lo que le acontece al “protagonista viviente” de uno de ellos al que le toca acompañar. Se trata en cambio de una muy diferente actitud vital hacia los libros, y en el concepto de “transformación” se halla, según creemos, una clave para comprender la radicalidad de esta diferencia.

La transformación o mutación es de hecho la gran protagonista en la secuencia de la cueva de Montesinos, a la cual aparece directamente ligado el personaje del primo, pues oficia de guía hasta el lugar. Diversos críticos han puesto de relieve el rol central que tiene en el episodio de la cueva el cambio sorprendente, la metamorfosis, la duplicación de personajes y, en definitiva, la transformación en varios grados.<sup>51</sup> A su vez se ha señalado en la figura del primo estudiante el punto de conexión más claro entre los sucesos dentro y fuera de la cueva, pues Montesinos guía a don Quijote por el mundo subterráneo del mismo modo que el primo lo había guiado hasta la cueva, es asimismo el *primo* de Durandarte y lleva además una beca de colegial (Riley, 2001: 98).

Por otra parte, uno de los libros que escribe el primo es el de las *Transformaciones*, y este libro enmarca la entrada y salida de la cueva, ya que el estudiante le pide especialmente a don Quijote, antes de introducirlo en la misma, que mire bien lo que encuentra allí, pues podría haber cosas que incluir en dicha obra.<sup>52</sup> Cabe decir incluso que el primo condiciona con su pedido el posterior relato de don Quijote, que estará en efecto plagado de transformaciones o metamorfosis de personajes

---

<sup>51</sup> Riley menciona específicamente cinco casos: Montesinos, convertido de soldado en anciano sabio, Durandarte, que en lugar de estar muerto debido a su corazón arrancado, se halla vivo a intermitencias, la dueña y su prole, metamorfoseadas según el relato de Montesinos en las lagunas de Ruidera, Belerma, que no tiene en absoluto el aspecto de la bella dama de los romances, sino que es llamativamente fea, y por último Dulcinea, quien tampoco guarda su antigua apariencia. En cuanto al protagonismo de las transformaciones en el episodio, debe recordarse también la interpretación de Redondo (1997), quien vincula el descenso de don Quijote a la cueva con un rito iniciático que, como tal, devolverá al protagonista “transformado”. El mismo crítico establece la relación entre dicho proceso y la suposición del primo de que podría quizá incluir lo relatado por don Quijote en el libro de *Transformaciones* que estaba preparando.

<sup>52</sup> “Suplico a vuesa merced, señor don Quijote, que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro: quizá habrá cosas que las ponga yo en el libro de mis *Transformaciones*” (II, 22, 814).

de la leyenda carolingia. Ahora bien, ¿qué quiere decirnos el texto subrayando de este modo los procesos de mutación o transformación? ¿Y qué representan, en relación con ello, el primo y sus curiosos libros?

Más allá del paralelo que el texto establece entre don Quijote y el estudiante humanista, creemos que existe una diferencia notable entre ambos en cuanto al modo en que se relacionan con la palabra escrita: esta diferencia se cifra, precisamente, en la experiencia del lector que se *transforma* partir de lo que lee. En efecto, resulta indudable que a lo largo del texto cervantino la lectura es generadora de transformación o movimiento: ya desde el comienzo mismo, al impulsar la salida de don Quijote, pero también en el caso de varios otros personajes que se permiten trazar o imaginar su vida –o algunos aspectos de ella– según lo que han leído. Esto no parece ser así en el caso del primo, que está pendiente de las transformaciones no en tanto procesos posibles de ser experimentados, sino como elementos que han de engrosar sus “libros-catálogo”, como los llamó certeramente Copello (2013).

En virtud del particular modo de leer que exhibe el primo podemos quizá explicarnos el hecho de que un personaje tan afecto a narraciones de aventuras caballerescas se dedique a escribir libros como estos en los se halla enfrascado. El de las *Transformaciones*, de hecho, es el único narrativo de los tres, lo que vuelve aún más significativo. Evidentemente, no es el relato, es decir, el poder de seducción de la función narrativa –y de sus capacidades de transformación– lo que ha cautivado la afición del primo. ¿Dónde reside, entonces, su atracción por la palabra escrita? ¿Desde qué posición de lector se ha convertido en *continuador*?

Un dato relevante para comprender la relación del primo con la lectura y la escritura puede rastrearse en el modo en que presenta su actividad como autor, pues dice que su oficio es “componer libros *para dar a la estampa*” (II, 22, 811, destacado nuestro). Previamente, además, el diestro licenciado se había referido a él como un “mozo que sabía hacer libros *para imprimir y para dirigirlos a príncipes*” (II, 22, 811, destacado nuestro). Llama la atención que en ningún momento se nombre a los lectores, que son a quienes más probablemente podría remitir el “para” de sus libros. El primo escribe muy conscientemente para un público general cifrado en el poder de difusión de la imprenta, difusión a cuyos efectos resulta de suma importancia la dedicatoria de renombre. Así, pues, los lectores quedan relegados a un tercer lugar, detrás del

mecanismo abstracto de la imprenta y de la figura del príncipe o gran señor de la dedicatoria, garante de una exitosa publicación.

La obsesión del primo por publicar constituye evidente objeto de burla cervantina, al igual que su ridículo apego a la erudición (recordemos su “lo autorizo con más de veinte y cinco autores” [II, 22, 813]). Esta erudición pedante y vacía de contenido, que alimenta la creciente voracidad de la imprenta, es precisamente aquella que resulta fuertemente impugnada en el prólogo al *Quijote* de 1605.<sup>53</sup> Es decir que, en las antípodas de la melancólica figura de aquel autor prologal, carente e impotente, el estudiante se presenta como un experto conocedor de lo que implica armar un libro en tanto artefacto comercializable. En este punto, se halla más cercano a la conciencia que manifiesta Avellaneda en su prólogo sobre la “ganancia” que podría reportar una secuela quijotesca.

Ahora bien, es importante precisar que la burla hacia quienes ostentan una falsa erudición obtenida a partir de las misceláneas renacentistas no implica una descalificación de estas en sí mismas. Es más bien la hipertrofia del género lo que el texto cervantino está criticando mediante el paródico listado de libros que compone el primo. Señala al respecto Isaías Lerner:

Como en el caso de la novela de caballerías, la pastoril, la comedia, Cervantes se lanza contra las formas absurdas de la hipercodificación, aun en textos destinados a la lectura informativa como las misceláneas. Polidoro Virgilio, citado a continuación en el texto, debe considerarse historiador y filólogo digno de respeto, pero los perpetradores de suplementos e imitaciones deformadoras merecen la burla, incluso la de Sancho, campeón del sentido común (1990: 835).

Esto nos permite comprender más claramente el sentido de la crítica hacia la actitud imitativa del personaje del primo. No se trata de que Cervantes rechace la imitación: de ningún modo podríamos creer eso de un autor que se ha servido de géneros tan diversos para crear sus obras, y menos aún en el caso de un texto como el *Quijote*, nacido todo él de una transformación de la literatura caballeresca.<sup>54</sup> Creemos, en cambio, que la crítica hacia el primo y sus libros se explica justamente a partir de la pretensión del personaje de *no transformar* verdaderamente lo leído, limitándose a repetir las fórmulas ya establecidas, en la absurda pretensión de crear una imitación

---

<sup>53</sup> “De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis...” (I, Prólogo, 12).

<sup>54</sup> Recordemos además que la Segunda Parte del *Quijote* es continuación y transformación de la primera, y también del apócrifo de Avellaneda.

“perfecta”. Esa imitación inerte que pretende el estudiante provocará necesariamente la burla cervantina, ya que si algo nos enseña el *Quijote* en muchos de sus pasajes es que el principio de cambio o transformación es inherente a la posibilidad misma de la expresión humana.<sup>55</sup>

Cabe notar asimismo que el problema de la transformación en la invención literaria se pone de relieve especialmente al contraponer la producción autoral del primo, que busca la mera repetición de modelos conocidos, con la abigarrada narración de don Quijote sobre su experiencia subterránea. En efecto, el relato que hace el protagonista al salir de la cueva de Montesinos constituye, como ha señalado Egido, una muestra cabal de “cómo actúan los modelos en la libre invención literaria y de *cómo las cosas cambian según la forma en que se cuentan*” (1994: 158, destacado nuestro).

De este modo, el personaje del primo humanista viene a mostrarnos, a partir del concepto de “transformación” que recorre esta secuencia de capítulos, la diferencia que existe entre una experiencia de lectura vivificante y la recepción inerte del lector que no se siente conmovido por lo escrito. Aparece entonces, en sintonía con su lugar de lector que no se deja transformar por lo que lee, su rol como autor que no transforma los modelos a partir de los cuales escribe. Y ésta es una estrategia claramente impugnada por Cervantes, quien nos deja ver, precisamente, a partir de sus propios textos, su condición de lector finísimo de los más diversos géneros.

Se escribe entonces –y se vive– desde lo que se ha leído, y quizá por ello el autor ridículo que es el primo sea el correlato de su ridículo modo de vivir la experiencia de lectura. Al contraponer este personaje a la figura de don Quijote, el texto cervantino exhibe dos modelos alternativos de reproducción de lo leído, que podrían enunciarse como suplementar o transformar, respectivamente. De este modo, la condena que se hacía en el prólogo de 1615 hacia la amplificación ridícula y carente de sentido perpetrada por Avellaneda resuena en la burla que genera el personaje del primo. Se

---

<sup>55</sup> De hecho, no otra cosa nos muestran las tan mentadas “locuras” transformativas del protagonista, pues la capacidad de transformar situaciones que le salen al encuentro se funda precisamente en la posibilidad de *nominar* de otro modo las cosas: los movimientos que a don Quijote le parecen de gigantes están allí de veras, aunque sean provocados por astas de molino; del mismo modo, la anticipación de los ejércitos es producida a partir de una polvareda efectivamente existente cuya visión es compartida por el escudero. Don Quijote no anula el referente real que se le aparece por delante, sino que lo categoriza de otro modo, efectuando una operación de *reescritura* de sus circunstancias. Y, más allá de la figura protagónica, el texto explorará a través de un sinnúmero de personajes y situaciones la inadecuación que se produce entre el lenguaje y los hechos, dejando al descubierto que los modos de ordenar la experiencia se fundan en taxonomías arbitrarias, y por tanto pasibles de ser reconfiguradas.

trata, a fin de cuentas, de una crítica a los autores que se ocupan en llenar páginas y alimentar el mecanismo de la imprenta con “suplementos” vanos a la labor de otros.

A su vez, se retoma aquí la dicotomía entre lo vivo y lo muerto que permea toda la disputa con el plagiarlo, y que se halla emblemática en la oposición entre el perro y la piedra del cuentecillo prologal (cfr. el primer apartado de este capítulo). Don Quijote y el primo nos presentan, en su rol como autores, el confronte entre un texto articulado a la experiencia vital, por un lado, y la letra rígida y muerta de los libros compuestos “para dar a la imprenta”, donde la publicación se concibe como una práctica mecanizada, por el otro.

De este modo, si el rol de don Quijote como lector y autor nos muestra el poder transformativo de la ficción, el primo exhibe, por contraste, el inmovilismo que trasunta la letra inerte de sus libros. Cabe notar que el inmovilismo es, ciertamente, otro rasgo en común entre los textos del primo y la secuela de Avellaneda. A propósito de ello, nos permitimos sugerir una posible huella textual que reforzaría el vínculo que proponemos entre este personaje y el autor de la continuación alógrafa. A nuestro juicio, el ridículo libro “de las libreas” que tiene en preparación el estudiante podría estar parodiando el extenso catálogo de motes y libreas que se encuentra en el capítulo 11 de la secuela alógrafa, al referir la participación de don Quijote en las justas de Zaragoza. Citaremos algunos fragmentos del pasaje aludido, pues nos interesa remarcar especialmente que se trata de una secuencia en la que aflora la primera persona del narrador de manera inédita en el texto de Avellaneda:

Llegó, pues, el domingo en que los que habían de jugar la sortija, para universal pasatiempo, se aprestaron y aderezaron lo mejor que pudieron de sus ricas libreas, llevando todos solamente a la entrada del Coso unos escudos o tarjetas blancas, y en ellas escrita cada uno la letra que más a propósito venía a su pensamiento y al fin de alegrar la fiesta. *Pero no quiero pasar en silencio* lo que había en dos arcos triunfales que estaban costosa y curiosamente hechos a las dos bocas de la calle. El primero de la primera entrada, como venimos de la plaza, era todo de damasco azul, de color de cielo, y estaba en el medio dél, por lo alto, el invictísimo emperador Carlos Quinto, agüelo gloriosísimo de nuestro católico y gran monarca el tercero Filipo Herminigildo, armado a la romana, con una guirnalda de laurel sobre la cabeza y un bastón de general sobre la mano derecha, ocupando lo más alto del arco dos versos latinos [...] A la mano derecha estaba su cristianísimo y único fénix, don Felipe Tercero, *nuestro rey y señor*, vestido todo de una tela riquísima de oro, con dos versos juntos así, que en lengua latina decían [...] Otras muchas curiosidades de enigmas y cifras había en los arcos, que, *por evitar prolijidad y no hacer a nuestro propósito, se dejan. Sólo digo que*, el día que la sortija se había de jugar, estuvo, en comiendo, la calle del Coso riquísimamente aderezada, y compuestos todos sus balcones y ventanas con brocados y tapices muy bien bordados, ocupándolos infinitos serafines, con esperanzas cada uno de recibir de la mano de su amante, de la de alguno de aquellos caballeros

aventureros, la joya que ganase. Vino a la fiesta la nobleza del reino y ciudad, visorrey, justicia mayor, diputados, jurados y los demás títulos y caballeros, poniéndose cada uno en el puesto que le tocaba. Vinieron también los jueces de la sortija, muy acompañados y galanes, que, como hemos dicho, eran un titular y dos caballeros de hábito, y pusieron en un tablado no muy alto, curiosamente compuesto; a cuyo recibimiento comenzaron a sonar los menestres y trompetas, y al mismo son comenzaron a entrar por la ancha calle, de dos en dos, los caballeros que habían de correr. Los primeros fueron dos gallardos mancebos, con una misma librea, sin diferenciar en caballos ni vestidos, que eran de raso blanco y verde, con plumas en los bonetes [...] Tras éstos, entraron veinte o treinta caballeros, de dos en dos, con libreas también muy ricas y costosas y con letras, cifras y motes preciosísimos y de agudo ingenio, que *dejo de referir por no hacer libro de versos el que sólo es corónica de los quiméricos hechos de don Quijote* [...] Maravillábase mucho el vulgo de ver aquel hombre armado para jugar la sortija [...] No causaba esta admiración su vista a la gente principal, pues ya, todos los que entraban en este número sabían de don Álvaro Tarfe y demás caballeros amigos suyos, quién era don Quijote, su estraña locura y el fin para que salía a la plaza, pues era para regocijarla con alguna disparatada aventura. *Y no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza, de que han de hacer suerte, tornear, justar y llevarse premios, como se ha visto algunas veces en ciudades principales y en la misma Zaragoza.* (Avellaneda, 2005: 160-166, los destacados son nuestros).

Creemos que esta entusiasta descripción llevada a cabo por un narrador que, como señalara Close, se identifica con el punto de vista de un cronista oficial (1991: 475), podría ser un antecedente del personaje del primo humanista.<sup>56</sup> Así, esta ridícula e innominada figura serviría también para parodiar la perspectiva aristocrática desde la cual el continuador narra las justas zaragozanas, en las que su burdo protagonista es objeto de escarnio público. La mirada cervantina opone a ello una burla sutil hacia la solemnidad y la pompa efímera que involucran estos festejos cortesanos.

El libro de las libreas resulta, en cualquier caso, un catálogo similar a tantos otros de la época, mientras que los restantes textos que prepara el primo son continuaciones, entendidas como meros suplementos. Si algo no parece preocupar al personaje es la singularidad u originalidad de sus libros, pues no busca producir un ejemplar “lleno de pensamientos varios y *nunca imaginados de otro alguno*” (I, Pról., 9, destacado nuestro). Lo importante para él es que los volúmenes engrosen su tamaño a costa de nuevos datos, a fin de constituirse en suplementos dignos de stampa. Así pues, esta secuencia nos muestra cómo el primo ha “hinchado el perro” de manera ejemplar, al igual que Avellaneda.

Es notable, finalmente, cómo la crítica hacia las vanas continuaciones aparece vinculada nuevamente a la idea de una “mala lectura”. Así como el loco del cuentecillo

---

<sup>56</sup> Close (1991) trae a colación varias relaciones contemporáneas en las que se hallan descripciones similares.

prologal no podía operar distinciones entre los perros y acababa tomando a todos por podencos, el primo considera que todo dato es válido para engrosar el caudal de sus catálogos, signados por el principio de acumulación indiscriminada. Es decir, que, como siempre en el *Quijote*, la labor autoral resulta la contracara de la actividad lectora. En este punto, Cervantes parece haberse adelantado al memorable aserto de Macedonio Fernández, que afirma que la carrera literaria más difícil es la del lector (1975: 46).

### 3.3. Resurrección

Dentro del marco general de análisis que hemos presentado a lo largo de este capítulo, donde se exploró la emergencia del problema de las continuaciones en el *Quijote* de 1615, será nuestro propósito en estas páginas seguir la pista de la noción de “resurrección”, que ya desde la primera parte era utilizada frecuentemente por el protagonista para aludir a su proyecto caballeresco. Tal como nos proponemos mostrar, esta noción se vincula estrechamente con la poética que venimos rastreando a lo largo del *Quijote*. En principio, la resurrección remite a un “imposible biológico”, por lo que invoca una desviación monstruosa del *orden de naturaleza* afín a la que mostraba el parto prologal de 1605. En sintonía con ello, veremos cómo la noción de resurrección será utilizada en el texto repetidas veces para aludir a gestaciones literarias.<sup>57</sup>

Sin duda, la noción de “resurrección” arrastra una carga semántica densa y variada, y ello arroja luz sobre el modo en que es utilizado este concepto en el *Quijote*. Si bien nuestro interés estará puesto en el modo en que el propio texto cervantino construye y emplea esta noción, cabe mencionar rápidamente algunos de los sentidos asociados a este término que contribuyen a su productividad para el caso que analizamos.

En principio, la resurrección es el acontecimiento capital de la cultura cristiana. En este sentido, nos interesa especialmente rescatar, por su vínculo con las ideas que veremos desplegarse en el *Quijote*, el lugar central que ocupa la memoria en relación con la resurrección de Cristo. Es importante destacar que se trata de una resurrección en

---

<sup>57</sup> La coordenada de la resurrección parece repetirse en la ficción cervantina. Si pensamos en las *Novelas Ejemplares* leídas como una colección, hay que notar que la primera de ellas termina con la frase “se enterró la venganza y resucitó la clemencia”, aludiendo claramente al binomio muerte/resurrección, mientras que, por otra parte, la última novela consiste en la puesta por escrito de una especie de sueño o visión del Alférez Campuzano mientras se halla interno en el Hospital *de la Resurrección* (curándose en cierto modo de su vida pasada, que derivó en un matrimonio fraudulento). La posibilidad de extender este eje de análisis al resto de la obra cervantina queda abierta para futuras indagaciones.

la letra, una memoria escrita: el Evangelio es memoria de la resurrección y a la vez la resurrección *se da* en los Evangelios. Por otra parte, importa tener presente que la idea de resurrección o renacimiento se encuentra en los escritos de numerosos humanistas. Mediante esta imagen se alude a la voluntad de rescatar el legado del pasado desde la conciencia de estar viviendo una nueva época, una edad de regeneración o vuelta a la luz tras la época que ellos fueron los primeros en describir como “la edad oscura”. Ahora bien, tal como lo subraya Maravall, se trata de imitar a los antiguos como modo de desprenderse de la rutina inmediata de sus predecesores, para buscar formas nuevas. Así pues, la “vuelta a la Antigüedad” es efectivamente la condición del “renacimiento” de los modernos (1972: 24-26).

Estas ideas constituyen un rico trasfondo sobre el cual se recorta la noción de “resurrección” que nos interesa rastrear en la novela cervantina. Teniendo ello en cuenta, y centrándonos fundamentalmente en sus vínculos con la poética que venimos analizando en términos de un desvío del “orden de naturaleza”, estaremos atentos a las connotaciones que el propio texto sugiere y al modo en que organiza el campo semántico referido.

Una primera constatación indica que las ocurrencias del verbo “resucitar” y sus derivados se duplican en el pasaje de la primera a la segunda parte del *Quijote*,<sup>58</sup> además de que en esta última hay dos secuencias en las que se escenifican supuestas resurrecciones: la de Basilio y la de Altisidora. Precisamente, será uno de nuestros objetivos justificar por qué, según creemos, se da más énfasis a dicha noción en el texto de 1615. Conviene tener presente que en el último capítulo se certifica la muerte del héroe con el explícito fin de impedir espurias resurrecciones:

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente “don Quijote de la Mancha”, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli *le resucitase falsamente* y hiciese inacabables historias de sus hazañas (II, 74, 1221, destacado nuestro)

Esto muestra la importancia de la coordenada de la resurrección en esta secuela, a la vez que la vincula directamente con el problema de las continuaciones y, más en general, con la creación literaria. En efecto, tal como veremos al analizar la presencia de este tópico en el texto, la vida que resucita parece ser siempre una vida ficcional.

---

<sup>58</sup> En el *Quijote* de 1605 las menciones son siete, a las que se suma una repetición burlona de una de ellas por parte de Sancho (cuando parodia la pomposa declaración de su amo de ser el “resucitador de la andante caballería” tras el episodio de los batanes), mientras que en la segunda parte aumentan a catorce.

Cabe señalar que la mayoría de las menciones de la voz “resucitar” tanto en la primera como en la segunda parte aluden al proyecto vital que encarna don Quijote. Así, el narrador del capítulo 7 de 1605 explica por primera vez que “él decía que la cosa de que más necesidad tenía el mundo era de caballeros andantes y de que en él se resucitase la caballería andantesca” (I, 7, 91). Más adelante, cuando ya ha entrado en escena el historiador árabe, hallamos la enfática exclamación que abre la cuarta parte del libro –sobre la que nos hemos explayado anteriormente (cfr. capítulo III)–, donde se alaba la honrosa determinación del protagonista de “querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de caballería” (I, 28, 317). Y el propio don Quijote declara sus intenciones al respecto en dos ocasiones. En el capítulo 20, le dice a su escudero: “has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para *resucitar* en ella la de oro [...] Yo soy, digo otra vez, quien ha de *resucitar* los de la Tabla Redonda, los doce de Francia y los Nueve de la Fama...” (I, 20, 208, destacado nuestro). Finalmente, durante su vuelta a la aldea enjaulado, fragua una particular hipótesis para intentar explicarse el extraño “encantamiento” que sufre: “podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que *ha resucitado* el ya olvidado ejerció de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados” (I, 47, 539-540, destacado nuestro).

Más allá de las ocurrencias citadas, hay solo dos casos en 1605 en los que el vocablo se utiliza bien en un sentido lato, para indicar la vuelta a la vida de un muerto, o bien en sentido figurado, para mentar el recomienzo de algo que había cesado.<sup>59</sup> En 1615, por su parte, no solo se duplica la cantidad de veces en que es empleado el vocablo, sino que además no hallamos ya ningún sentido figurado de la voz “resucitar” que no tenga que ver con el proyecto de don Quijote. Es decir que además de recoger el legado de 1605 con afirmaciones similares a las que hemos consignado más arriba, parece haber aquí un trabajo todavía más calibrado sobre las proyecciones que esta noción brinda a la historia del manchego. En consecuencia, las resurrecciones fingidas

---

<sup>59</sup> La primera de las ocurrencias aludidas se da en el capítulo 1, cuando se describe la locura del hidalgo por los libros de caballerías en estos términos: “Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si *resucitara* para sólo ello” (I, 1, 38, subrayado nuestro). El segundo caso tiene lugar luego de referirse el pleito de la bacía/yelmo en la venta de Palomeque: “Desta manera se apaciguó aquella máquina de pendencias, por la autoridad de Agramante y prudencia del rey Sobrino; pero viéndose el enemigo de la concordia y el émulo de la paz menospreciado y burlado, y el poco fruto que había granjeado de haberlos puesto a todos en tan confuso laberinto, acordó de probar otra vez la mano, *resucitando* nuevas pendencias y desasosiegos” (I, 45, 527, subrayado nuestro).

que aparecen en esta segunda parte, así como el debate entre el hidalgo y su escudero sobre la capacidad de los santos de “resucitar muertos” se integran, tal como veremos, en el marco de la nueva faz que presenta el problema de la resurrección en esta secuela.

La primera de las menciones de la voz *resucitar* que aluden al proyecto del manchego se da en el capítulo 2 de 1615, cuando el hidalgo requiere saber qué se dice de él en el pueblo: “¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballerisca?” (II, 2, 642). Esta afirmación se repite con variantes en otras ocasiones: en el capítulo 16, el protagonista le informará al caballero del Verde Gabán: “Quise resucitar la ya muerta andante caballería” (II, 16, 752), y Montesinos en la cueva, dirá a sus acompañantes: “Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia [...] aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería...” (II, 23, 822). Asimismo, Maese Pedro se referirá al protagonista como “resucitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería” (II, 25, 841).<sup>60</sup>

Cabe señalar algunas cuestiones en relación con esta frase que retorna con cierta insistencia. En primer lugar, no deja de resultar irónica, a la luz de estas declaraciones, la conversación entre Sancho y su amo en el capítulo 8, cuando departen acerca de si da más fama “resucitar muertos” o “matar gigantes”, oponiendo la acción emblemática de los santos a la de los caballeros andantes:

Y dígame agora: ¿cuál es más, resucitar a un muerto o matar a un gigante?

—La respuesta está en la mano —respondió don Quijote—: más es resucitar a un muerto.

—Cogido le tengo —dijo Sancho—. Luego la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos, y delante de sus sepulturas arden lámparas, y están llenas sus capillas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias, mejor fama será, para este y para el otro siglo, que la que dejaron y dejaren cuantos emperadores gentiles y caballeros andantes ha habido en el mundo.

—También confieso esa verdad —respondió don Quijote.

—Pues esta fama, estas gracias, estas prerrogativas, como llaman a esto —respondió Sancho—, tienen los cuerpos y las reliquias de los santos, que con aprobación y licencia de nuestra santa madre Iglesia tienen lámparas, velas, mortajas, muletas, pinturas, cabelleras, ojos, piernas, con que aumentan la devoción y engrandecen su cristiana fama. Los cuerpos de los santos, o sus reliquias, llevan los reyes sobre sus hombros, besan los pedazos de sus huesos, adornan y enriquecen con ellos sus oratorios y sus más preciados altares.

---

<sup>60</sup> Como se puede ver, hay ahora otros personajes que toman a su cargo la expresión del proyecto quijotesco en los mismos términos en que los que lo hace el protagonista, lo cual es una novedad con respecto a 1605. Esto no es extraño si se piensa que el parlamento de Montesinos resulta a fin de cuentas una ideación del propio don Quijote (como parte de su visión subterránea en la cueva) y en el caso del discurso de Maese Pedro, se trata de una burla de Ginés de Pasamonte disfrazado. No obstante ello, esta reproducción del discurso quijotesco resulta acorde a las reduplicaciones ficcionales que pueblan 1615.

—¿Qué quieres que infiera, Sancho, de todo lo que has dicho? —dijo don Quijote.  
—Quiero decir —dijo Sancho— que nos demos a ser santos y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos...(II, 8, 693).

A la luz del reconocimiento de don Quijote como “resucitador” de un cuerpo institucional muerto –la caballería andante–, es sugestivo que Sancho le proponga en semejantes términos su plan de cambiar de proyecto para obtener más fama. La gesta quijotesca vendría a ser, desde esta perspectiva, una parodia del milagro por antonomasia, mencionado por el propio escudero a la cabeza de todas las acciones que ameritan la santidad. Y es interesante asimismo notar el contrapunto entre la pervivencia del *cuerpo* de los santos –las reliquias mentadas por Sancho– y la trascendencia del *corpus* textual en el caso de don Quijote. El manchego no va a eternizar su cuerpo, sino la letra de su historia. Ello le permitirá acceder al “eterno nombre y fama” que deseaba obtener, paradójicamente, en virtud del vigor corporal que no posee.

Por otra parte, es importante subrayar que en las referencias a la resurrección que antes citamos se afirma que la caballería andante ha de ser rescatada de la muerte pero también, alternativamente, del *olvido*, tendiendo a identificar ambos conceptos. De este modo, si resucitar implica dar nueva vida a algo muerto, y la muerte resulta igualada al olvido, la “vida” o “nueva vida” que resucita va a ser identificada con la memoria que brinda el arte, en sintonía con el proyecto de don Quijote y, sobre todo, con la progresiva conciencia de su devenir literatura que se da en 1615.

Ahora bien, siguiendo el programa del primer prólogo, en el cual, como hemos visto, se traza la idea de una generación “desviada” del orden natural como lo característico del arte, caben algunas puntualizaciones sobre esta “nueva vida” que brinda la letra. Desde esta perspectiva, entonces, toca revisar los casos del fingido suicidio de Basilio y la supuesta resurrección de Altisidora. Tal como veremos, ambas secuencias se entremezclan con la aparición de dos personajes –don Lorenzo de Miranda y el mancebo recitante del capítulo 69– cuya labor poética se enmarca en el problema mayor de cómo continuar o “resucitar” textos ajenos.

### 3.3.1. Basilio y la resurrección por el ingenio

El episodio de Basilio, si bien no escenifica propiamente una resurrección, pues el joven no llega a fingirse muerto, sino agonizante,<sup>61</sup> presenta no obstante el milagroso –o más bien industrioso– renacer de un cuerpo. Debemos aclarar que la voz “resucitar” no aparece mentada en ocasión del ardid del joven labrador, pero sí, en cambio, en el soneto de Píramo y Tisbe recitado por Lorenzo de Miranda en el capítulo inmediatamente anterior, cuyo final rezaba: “los mata, los encubre y resucita/ una espada, un sepulcro, una memoria” (II, 18, 779). Este soneto se vincula de modo explícito con la historia de los amores de Basilio y Quiteria, pues se nos dirá a propósito de esta pareja que “tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe” (II, 19, 783).

Es importante entonces situar que las producciones poéticas de don Lorenzo de Miranda, tanto el soneto mencionado como la glosa que recita a pedido de don Quijote, se relacionan doblemente con la problemática de la resurrección. Por un lado, ofician de pórtico a la historia de amor de los labradores que se relatará luego, la cual culmina con el fingido suicidio y vuelta a la vida de Basilio; por el otro, los textos del joven se vinculan asimismo con el debate sostenido previamente a propósito de la voluntad del protagonista de resucitar la andante caballería. En efecto, tras la discusión con su visitante acerca de si ha habido o hay en el presente caballeros andantes, don Lorenzo expresa en su glosa que “Cosas imposibles pido, /pues volver el tiempo a ser/después que una vez ha sido, /no hay en la tierra poder/ que a tanto se haya estendido” (II, 18, 778), lo que bien puede leerse como un comentario a la imposibilidad de la empresa de don Quijote.<sup>62</sup>

A su vez, teniendo en cuenta el encadenamiento sutil que se va dando entre las diversas historias que anuda esta zona del texto, debemos destacar que la propia condición de la “glosa” apunta a situar toda la secuencia bajo la óptica de cómo operar sobre un texto ajeno. El soneto en un plano y la historia de Basilio en otro, pueden verse de hecho como dos re-actualizaciones o renovaciones del relato ovidiano. Y en este

---

<sup>61</sup> No obstante ello, la edición de Rico no duda en anotar “la resurrección de Basilio” sobre la página en que se narra el ardid del joven.

<sup>62</sup> Esto último ha sido observado por Pope en su comentario al capítulo en la edición de Francisco Rico. Debemos apuntar que no parece casual, teniendo en cuenta la discusión de fondo sobre cómo resucitar o reactualizar lo pasado, que los versos glosados por don Lorenzo de Miranda tengan como tema el paso del tiempo: “¡Si mi *fue* tornase a *es*,/ sin esperar más *será*,/ o viniese el tiempo *ya*/ de lo que será después!”.

sentido, el final feliz de los amores de Quiteria y Basilio parece confirmar la opinión de don Quijote sobre cómo las glosas dan *otro* sentido a los textos:

Un amigo y discreto [...] era de parecer que no se había de cansar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces la glosa iba fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba... (II, 18, 776)

La diferencia entre uno y otro modo de renovar una textualidad anterior radicaría no obstante en el trabajo creativo de variación y transformación del material dado. En efecto, lejos de una mera repetición de lo mismo, el episodio de la supuesta vuelta a la vida de Basilio supone una peculiar manipulación y transformación de la situación trágica planteada por el mito poético de Ovidio (una tumba para dos amantes, inseparables más allá de la muerte). Ello corre paralelo a la exitosa manipulación que ejerce el joven protagonista de la secuencia, quien mediante el ardid de su fingida muerte y resurrección logra impedir la boda de Quiteria con el rico Camacho y subvierte así la preeminencia del Interés por sobre el Amor declarada en las danzas alegóricas de la boda. De este modo, frente al dinero de Camacho, cuyo poder se exhibe en la hiperbólica descripción del banquete y los festejos dispuestos para la celebración, se alza la estratagema de Basilio, verdadera “treta del débil”<sup>63</sup> que demuestra una vez más, tal como se desprendía del duelo de los estudiantes en el capítulo previo, “cómo la fuerza es vencida del arte” (II, 19, 789).

A su vez, la frase con la que Basilio explicita lo ocurrido, “no milagro, milagro, sino industria, industria” (II, 21, 806), apunta a poner en libertad la noción de ingenio ligada a la creación, rescatando la tan humana posibilidad de *reescribir* las propias circunstancias, lo que constituye también un guiño hacia la gesta del manchego. En este sentido, esta reivindicación de la habilidad humana puede verse también como una novedosa ampliación del debate sobre ser santos o caballeros que citamos anteriormente, y que se expandirá en el episodio de las santas imágenes, cuando don Quijote vuelva a afirmar “que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano” (II, 58, 1097).

Podemos ver entonces que esta zona del texto insiste, al igual que la secuencia del primo humanista, en reivindicar la *transformación* como algo central a la hora de “resucitar” o renovar el pasado. No se trata de una vuelta a lo mismo, sino de

---

<sup>63</sup> Utilizamos la conocida expresión empleada por Josefina Ludmer (cfr. “Las tretas del débil”, 1984) para referirse a las estrategias de Sor Juan Inés de la Cruz.

aprovechar el legado para generar, a partir de ello, una reescritura productiva. Por eso la idea de *desvío* del “orden de naturaleza” que comporta la noción de resurrección resulta del todo acorde a esta propuesta, que señala de este modo hacia los dominios del arte y a la productividad del ingenio humano.

De este modo, la singular apropiación del relato ovidiano que representa la historia de Basilio y Quiteria resulta la contracara del ridículo libro de *Transformaciones* u *Ovidio español* ideado por el primo. El confronto entre los distintos modos de “resucitar” el legado de los clásicos se configura entonces como un hilo conductor que permite recorrer la secuencia de capítulos que va desde la estancia en casa de los Miranda (16-18), pasando por las bodas de Camacho (19-21) y el diálogo con el primo (22) hasta el relato quijotesco sobre la Cueva de Montesinos (23). En este sentido, debemos señalar que el tratamiento cervantino de esta problemática lo muestra, una vez más, profundamente implicado en las preocupaciones de su tiempo, tal como se advierte al consultar la entrada ampliada de la voz “glosa” en el *Tesoro* de Covarrubias:

yo digo que así como la glosa es la lengua del texto, así ocasional y acidentalmente la copia demasiada de glosas ha sido enmudecimiento de lenguas y aterramiento de ingenios. De donde vemos por experiencia que *cuando se usaba el proverbio que dice: “Liber librum aperit”, que un libro es glosa de otros, sabían mucho más los hombres que agora, que con confianza de glosas, comentarios, escolios, observaciones, castigaciones, misceláneas, centurias, paradojas, colectáneas, lucubraciones y adiciones, han dejado ranciar los ingenios y enmudecerse las lenguas* (*Tesoro*, s.v. “glosa”, las cursivas son nuestras).

Así pues, en lugar de propender a la acumulación o “copia demasiada” de escolios a lo ya hecho, la apropiación de los textos pasados debería apuntar a transformar productivamente el legado recibido. De tal modo es posible sustraerse a una tarea meramente acumulativa, que “deja ranciar los ingenios”, según Covarrubias, y que resulta emblemática perfectamente en los profusos catálogos del primo humanista.

Debemos tener en cuenta, finalmente, que también dentro de la lógica interna del *Quijote* el episodio de Basilio y Quiteria aparece signado por la idea de remisión y *transformación* de textos anteriores, puesto que reescribe las historias de los “locos de amores” de 1605, Grisóstomo y Cardenio. La sintomatología de Basilio tras conocer la noticia de la boda de su amada es descrita en términos que recuerdan lo narrado por los cabreros en la primera parte sobre los accidentes de locura y los súbitos “embelesamientos” que afectaban a Cardenio:

nunca más le han visto reír ni hablar razón concertada, y siempre anda pensativo y triste, hablando entre sí mismo, con que da ciertas y claras señales de que se le ha vuelto el juicio; come poco y duerme poco y lo que come son frutas, y en lo que duerme, si duerme, es en el campo, sobre la dura tierra, como animal bruto; mira de cuando en cuando al cielo, y otras veces clava los ojos en la tierra, con tal embelesamiento, que no parece sino estatua vestida que el aire le mueve la ropa (II, 19, 785).

A su vez, entre las varias conexiones que podrían señalarse entre la historia de Basilio y la de Cardenio se halla, nuevamente, la referencia al mito de Píramo y Tisbe: cuando Cardenio refiere la historia de sus amores, cuenta que “creció la edad y con ella el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa, casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas” (I, 24, 263).

Más evidente aún resulta el vínculo entre la historia de Basilio y la de Grisóstomo, ya que en ambas se hace presente la muerte y la temática del suicidio. Sabemos no obstante que Basilio no se mata realmente, sino que ha armado una farsa, una puesta en escena, lo cual resulta un indicio del mayor grado de “espectacularización” que tendrá el texto de 1615 en relación con la primera parte (el caso extremo se da, por supuesto, durante la estancia en el palacio de los duques). En cualquier caso, el pasaje de la *tragedia* de Grisóstomo a la *farsa* de Basilio no implica una mera repetición, sino un ejercicio consciente y productivo de relectura y transformación de los materiales de 1605. Ello da cuenta asimismo de la progresiva barroquización de esta secuela, en la que se hallarán toda suerte de duplicaciones, espejamientos y reenvíos entre diversos personajes y situaciones.<sup>64</sup> Así, la historia de los supuesto “muertos de amores” tendrá un nuevo emergente hacia el final del libro, donde se narra la fingida muerte y resurrección de Altisidora.

### **3.3.2. De hurtos y resurrecciones infernales: Altisidora y Avellaneda**

El episodio de la muerte y resurrección de Altisidora se ubica en los capítulos 69 y 70, y constituye la última puesta en escena montada para diversión de los duques. Don Quijote y Sancho han sido conducidos nuevamente al palacio por un grupo de hombres ataviados “muy a punto de guerra” (I, 68, 1182), ante los cuales el manchego no ha

---

<sup>64</sup> Amén de las remisiones al texto de la primer parte y de la aparición de varias figuras especulares que debe enfrentar el protagonista a lo largo de esta secuela, se hallan numerosas duplicaciones en la trama de 1615. Entre ellas, cabe mencionar que amo y escudero pasan por el palacio ducal dos veces y don Quijote enfrenta al bachiller disfrazado en dos ocasiones. Asimismo, se bifurcan en dos los caminos de amo y escudero a lo largo de varios capítulos y hay episodios en paralelo, como el descenso de don Quijote en la cueva de Montesinos y el de Sancho en la sima.

atinado a defenderse, ya que tiene “atados los brazos” por la promesa hecha al Caballero de la Blanca Luna de abandonar el ejercicio de la caballería andante durante un año. Así pues, es importante contextualizar esta segunda y más breve estancia en los dominios ducales teniendo en cuenta la nueva situación del protagonista, que para entonces ha sido derrotado en más de un sentido. No solo ha caído vencido en las arenas de la playa barcelonesa ante el bachiller Carrasco y su nuevo disfraz caballeresco (cap.64), sino que antes se ha enterado de la existencia de la segunda parte alógrafa de su historia (cap.59) e incluso se ha topado con ella en la imprenta que visita en Barcelona (cap.62). Esto constituye una verdadera “herida narcisista” para el personaje y sus consecuencias se proyectan, como veremos, hasta el final del libro. De hecho, el reencuentro de don Quijote con Altisidora cobra pleno sentido si se lee en el marco de la insistente presencia de Avellaneda en estos últimos capítulos.

En principio, la farsa armada en torno a la muerte y resurrección de la doncella constituye la contracara burlesca del entierro del poeta Grisóstomo en 1605. Son muchas las similitudes que pueden hallarse entre estos episodios, comenzando por el hecho de que se insinúa que los dos jóvenes son “muertos de amor”. En particular, nos interesa subrayar que en ambos se tematiza la posibilidad de un “renacimiento” de distinta índole: en el caso de Grisóstomo, se trata de la trascendencia que brinda la poesía; en el de Altisidora, se apunta directamente al “retorno” del cadáver desde el más allá en que se hallaría.<sup>65</sup> Y este es el punto central de la burla montada por los duques, puesto que el sacrificio requerido para lograr la vuelta a la vida de la doncella no recae sobre don Quijote, que para entonces ve su poder cada vez más mermado, sino sobre su escudero. En efecto, los fingidos jueces infernales Minos y Rodamante dictaminan el modo en que la joven ha de volver “a la perdida luz” y este consiste en veinticuatro mamonas, doce pellizcos y seis alfilerazos sobre Sancho Panza.<sup>66</sup> Lo más curioso es que la ordalía no llega a completarse, pero de todas formas el “milagro” se produce, y Altisidora “revive”.

---

<sup>65</sup> Ver el trabajo de Ximena González (2013) para un análisis detallado de las inversiones y paralelismos entre ambos episodios.

<sup>66</sup> El escudero no deja de quejarse del martirio que una vez más se pretende sobre su cuerpo: “¡Encantan a Dulcinea, y azótanme para que se desencante; muérese Altisidora de males que Dios quiso darle, y hanla de resucitar hacerme a mí veinte y cuatro mamonas y acribillarme el cuerpo a alfilerazos y acardenalarme los brazos a pellizcos!” (II, 69, 1187). Por el contrario, su amo le recomienda agradecer al cielo “por haber puesto tal virtud en tu persona, que con el martirio della desencantes a los encantados y resucites los muertos” (II, 69, 1188). Una vez más, don Quijote se ve reducido al rol de espectador, impotente para llevar a cabo la salvación de las doncellas, y cada vez más cercano a la inmovilidad que lo conducirá finalmente al lecho de muerte pocos capítulos después.

Tal como sucede en el caso del falso suicidio de Basilio, también la supuesta resurrección de Altisidora se vincula con un debate sobre cómo unos textos viven –o reviven– en otros. En este caso, la discusión no ocurre antes, sino después del episodio en cuestión, y versa no sobre una “glosa”, sino directamente sobre un “hurto”.<sup>67</sup> En efecto, así se refiere a su propia práctica el mancebo que ha cantado durante el funeral de la doncella usando en su composición una estancia entera de la *Égloga III* de Garcilaso. Ante la pregunta posterior de don Quijote de qué tienen que ver las estancias de aquel poeta con la muerte de esta señora, el joven le responde:

No se maraville vuestra merced deso [...] que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y *hurte de quien quisiere*, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necedad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética (II, 70, 1197, destacado nuestro).

Tal como lo ha puesto de relieve Monique Joly, esta “escandalosa agresión contra el representante más excelso de la poesía castellana cometida por sus indignos seguidores” (1996: 201-202) se vincula con la crítica a la reedición espuria de las aventuras de don Quijote fraguada por el continuador. No en vano el libro de Avellaneda, tras haber hecho irrupción en una venta y ser hallado luego en la imprenta barcelonesa, reaparece en la visión de ultratumba que relata la resucitada Altisidora poco antes del diálogo con el joven.<sup>68</sup> Dada su importancia, citaremos *in extenso* el fragmento aludido:

—La verdad que os diga —respondió Altisidora—, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían.

—Eso no es maravilla —respondió Sancho—, porque los diablos, jueguen o no jueguen, nunca pueden estar contentos, ganen o no ganen.

—Así debe de ser —respondió Altisidora—, mas hay otra cosa que también me admira, quiero decir, me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: “Mirad qué libro es ese”. Y el diablo le respondió: “Esta es la *Segunda parte de la historia de don*

<sup>67</sup> Para un panorama general sobre los “hurto” en la obra cervantina, ver el artículo de Egido (2013).

<sup>68</sup> La mención del “hurto” remite de hecho a la acusación de *robo* literario que se desprendía de la presencia obsesiva del dinero en el paratexto de 1615.

*Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas”. “Quitádmele de ahí —respondió el otro diablo— y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos.” “¿Tan malo es? —respondió el otro.” “Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara.” Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión (II, 70, 1194-1195).

Podemos ver entonces que al engarzar la secuencia del mancebo recitante y la aparición del apócrifo en la visión infernal de Altisidora, la protesta cervantina contra la actuación indebida de Avellaneda queda inserta en medio de otra en la que el “agredido” es nada menos que Garcilaso de la Vega. Y cabe notar asimismo que a partir de este vínculo, la discusión sobre problemas de plagio, hurto, glosa y, en fin, condiciones de “nueva vida” de los textos aparece vinculada una vez más a cuerpos humanos que se asoman a los abismos de la muerte.

Ahora bien, si como señalamos anteriormente en el presente trabajo (cfr. capítulo III), el *Quijote* muestra que donde hay cuerpos muertos proliferan textos, instalando la idea de que algo tiene que morir en el orden físico para renacer hecho literatura, es de notarse la inversión que supone con respecto a ello la descripción de Altisidora. El apócrifo *es* el cuerpo muerto en la visión de la desenvuelta doncella, pues no en vano está en el infierno, del cual, en cambio, ella sí “regresa”. Esto nos permite esbozar una posible interpretación en relación con el notable contraste de que la continuación de Avellaneda sea el primer —y prácticamente el único— libro impreso que se halla materialmente presente en 1615, frente a una primera parte cervantina que muchos personajes conocen pero que no comparece en calidad de objeto físico. Proponemos entender esto a la luz del contrapunto entre un libro que no está *corporalmente* pero genera que de él se hable, se versione y se escriba, y un apócrifo que hace su última aparición en las antípodas del rol otorgado a la letra impresa, dadora de vida eterna: ocupando el lugar de un cuerpo muerto. Y no de uno digno de veneración como el de los supuestos santos, sino, bien por el contrario, objeto de patadas en el carnavalesco juego de pelota de los diablos.

Resulta lógico, desde esta perspectiva, que la continuación alógrafa forme parte de un conjunto de libros vanos, huecos (“de viento y borra”), que van de mano en mano sin parar en ninguna y que no son “de provecho para servir otra vez” según afirma Altisidora. Esta puntualización parece indicar que es un libro no apto para la *relectura*: se trata en cambio de literatura efímera, que cabe leer para luego reemplazar por una

nueva. En este sentido, se contrapone explícitamente a la condición de un clásico, que puede definirse en función de su capacidad de ser leído una y otra vez.<sup>69</sup> Un texto clásico es precisamente el que admite distintas lecturas, versiones y reescrituras, e incluso manipulaciones aberrantes como la que sufre la obra de Garcilaso con el “hurto” del joven, la de Ovidio con el *Suplemento* del primo, o el propio *Quijote* de 1605 en manos del continuador.

El contrapunto que el texto propone entre la sustancia efímera de la secuela de Avellaneda y la construcción, por oposición, del libro de 1605 como un “clásico”, nos lleva una vez más a detenernos en el plagio del mancebo recitante, que nos permitirá iluminar otros aspectos de esta problemática. En efecto, es importante remarcar, en primer lugar, que para el momento en que Cervantes comienza a escribir, el texto garcilasiano se consagra como el único clásico secular de la lengua española: las primeras ediciones comentadas del Brocense datan de 1574 y 1577, y luego en 1580 sale la edición monumental de Herrera (Rivers 1981:963).<sup>70</sup> No es casual, por ende, que la discusión sobre la productividad de los textos y la posibilidad de trascendencia que brindan se genere en torno en la obra de Garcilaso de la Vega.

Por otra parte, la estancia que el joven “hurta” pertenece a la *Égloga III*, aquella en la que el poeta toledano incluye la historia de Elisa y Nemoroso presente en su *Égloga I*. La crítica ha señalado a propósito de ello cómo Garcilaso construye aquí de modo consciente una tradición, en la que su propia producción se integra al panteón de la mitología clásica. En efecto, las cuatro ninfas de la *Égloga III* tejen sendos tapices que conforman cuatro historias de amores malogrados: las tres primeras corresponden a las historias de Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo y Venus y Adonis, mientras que la última, que ocupa una posición destacada en la composición, se centra en los personajes de la propia obra del toledano. Tal como lo señalara Egido (2004), toda la égloga se construye así como una afirmación del quehacer poético, a partir del cual cabe operar la conversión de una trágica historia personal<sup>71</sup> en un nuevo capítulo de las *Metamorfosis* ovidianas.

---

<sup>69</sup> Seguimos aquí la propuesta de Italo Calvino en “Por qué leer los clásicos” (Calvino, 1993:13-44).

<sup>70</sup> Amén de ello, se ha sostenido que Garcilaso es el modelo literario ideal de Cervantes, su *Urtex* (Ter Horst, 1989; Joly, 1996).

<sup>71</sup> La mayoría de los críticos ha sugerido que la muerte de Elisa sería un trasunto poético de la de Isabel Freyre, amada del poeta.

Así pues, el texto poético elegido para el “hurto” del mancebo no podría venir más a cuento de las problemáticas literarias tratadas a lo largo de todo el *Quijote*, y de modo particular en esta secuencia final del texto. La *Égloga III* involucra cuestiones especialmente caras a la reflexión poética cervantina: el vínculo con el legado de los clásicos (con insistencia en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya importancia es central en el *Quijote*), la relación entre naturaleza y artificio, la urdimbre poética como un *tejido*, la posibilidad de resucitar la voz de los muertos a partir de la escritura, entre otras. De este modo, la discusión sobre la poesía del mancebo recitante pone en primer plano, a través de la recuperación del gesto de Garcilaso, el problema de la construcción de la propia tradición quijotesca, que ha de defenderse de intromisiones espurias como la de Avellaneda.

Asimismo, es importante destacar que la presencia de Garcilaso en la secuencia del funeral de Altisidora (y también en la del entierro de Grisóstomo) se centra en la figura de Orfeo,<sup>72</sup> y en particular en la eternidad de su voz, pues la imagen que se evoca es la de la cabeza de Orfeo que sigue cantando después de haber sido arrojada al Ebro. En efecto, tal como recuerda Pérez de Moya, tras haber sido Orfeo despedazado, los dioses trasladan al cielo su lira y convierten en piedra a la serpiente que quiso tragar su cabeza. La declaración del mitógrafo sobre esto último es la siguiente:

La serpiente que había pretendido tragar la cabeza de Orpheo denota el tiempo, porque con la culebra denotaban los antiguos el año. La cabeza denota el ingenio y obras de Orpheo, porque en la cabeza están todos nuestros sentidos; y en querer la serpiente tragar esta cabeza denota que como con la distancia de tiempo se suele perder la memoria del nombre de algunos, quiso el tiempo esconder la memoria de Orpheo, y no pudo. *Haberse convertido la serpiente en piedra es decir que el tiempo no puede dañar la memoria de Orpheo, más que poderse comer una piedra.* Que la lira de Orpheo esté en el cielo entre las estrellas es por declarar la excelencia de los cantares de la lira de Orpheo, que queda en perpetua memoria su fama y loor. *Y porque todo aquello que tiene perpetua memoria dijeron los poetas estar en el cielo,* porque como en los cielos no hay generación ni corrupción (según declaramos en nuestra *Philosophia natural*); como en las cosas elementadas, y lo que no se corrompe queda siempre; y porque como esta fama de la lira no pierde su memoria, por esto dice estar en el cielo; y así fingien los astrólogos ser una de las cuarenta y ocho imágenes o constelaciones celestiales la lira de Orpheo (Pérez de Moya, en línea, las cursivas son nuestras).

---

<sup>72</sup> Recordemos el verso de la *Canción desesperada* “con muerta lengua y con palabras vivas”, en el varios críticos han reconocido la presencia de la *Égloga III* de Garcilaso a través de la imagen de la cabeza de Orfeo que recorre diversas geografías mientras canta. Para un análisis de la canción de Grisóstomo destacando especialmente el recorte que se hace del mito de Orfeo, ver González (2006).

No es casual, por lo tanto, que se elija este recorte del mito de Orfeo en pasajes del *Quijote* en los que se tematiza el problema de la trascendencia que brinda el arte.<sup>73</sup> En el caso del libro de 1615, la ligazón entre este problema y el de los hurtos o resurrecciones espurias como la del mancebo recitante muestran que no solo se trata de garantizar la memoria contra los embates del tiempo, sino también de entablar una disputa por los distintos modos de edificar una memoria. Así pues, se tratará de una victoria frente al olvido o de un vano intento de triunfar sobre él en el caso de escrituras efímeras o insustanciales como la de los malos continuadores.

Por último, cabe destacar que en el capítulo 71, cuando los protagonistas marchan camino a la aldea tras abandonar por segunda vez el palacio ducal, descubren en un mesón unas sargas pintadas con escenas mitológicas, que remiten al tejido de las ninfas de la égloga garcilasiana evocada poco antes. A propósito de estas telas se da un sabroso diálogo entre amo y escudero, en el que se hace nuevamente presente la obra de Avellaneda:

Alojáronle en una sala baja, a quien servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menalao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar sobre una fragata o bergantín se iba huyendo. Notó en las dos historias que Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón, pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos. Viendo lo cual don Quijote, dijo:

—Estas dos señoras fueron desdichadísimas por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores yo, y ni fuera abrasada Troya ni Cartago destruida, pues con solo que yo matara a Paris se escusaran tantas desgracias.

—Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas.

—Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “Lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le

---

<sup>73</sup> No se ha señalado hasta ahora, hasta donde sabemos, el posible vínculo entre la evocación de la cabeza de Orfeo y su canto inmortal y la burla de la “cabeza encantada” que le hacen a don Quijote en casa de Antonio Moreno (cap.62). Es sugestivo notar que la “voz” de la cabeza encantada, que pertenece a un sobrino del huésped, llega por medio de una suerte de “cerbatana mecánica”, por lo que constituye una figura análoga a tantos recipientes huecos por los que pasa aire y que se utilizan en la obra cervantina para descalificar a los malos autores y sus producciones, según hemos visto. Se denuncia de este modo el embuste, la ficción burda que significa esta burla.

preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir “Deum de Deo”, respondió: “Dé donde diere” (II, 71, 1203)

Como se puede ver, esta secuencia vuelve sobre la construcción del *Quijote* cervantino como un clásico, lo que garantizaría su supervivencia para la posteridad “pintado” en ventas, mesones y tiendas, según el vaticinio de Sancho. El contraejemplo resulta, una vez más, la continuación alógrafa, y lo interesante es que al símil pictórico del pintor de Orbaneja, ya utilizado en el capítulo 3, se suma la figura de Mauleón, mencionado en el *Coloquio de los perros* como “poeta tonto y académico de burla de la *Academia de los Imitadores*” (1994: 308, destacado nuestro). La anécdota de Mauleón muestra de modo singular la *mala imitación* que supone la secuela con respecto a la obra cervantina, y queda claro a su vez que ello es consecuencia de una *mala lectura*, puesto que se le está reprochando al continuador no poder trascender el mero sonido de las palabras a la hora de interpretarlas.

Resulta interesante notar asimismo que lo que aparece pintado en las sargas que observan los protagonistas son historias de mujeres asediadas y ciudades destruidas: el *Quijote* se representa de tal modo como una obra robada y humillada (Helena y Dido a la vez) por el espurio continuador. No es casual que la contemplación de las telas se ubique entre la visión infernal de Altisidora (cap.71) y el encuentro de los protagonistas con don Álvaro Tarfe, (cap.72), última escala en un viaje de vuelta que aparece, para el derrotado caballero, fatalmente signado por el recuerdo de su doble.

Podemos ver entonces, al final de este recorrido, que tanto el episodio del renacer de Basilio como el de la resurrección de Altisidora desembocan en el planteamiento cervantino sobre la pertinencia de las reediciones, reapropiaciones o “resurrecciones” en el ámbito literario, punto central de la disputa que el texto sostiene con la continuación de Avellaneda. En esta coordenada hemos de integrar entonces la certificación final de la muerte de don Quijote “para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli *le resucitase falsamente* y hiciese inacabables historias de sus hazañas” (II, 74, 1221, destacado nuestro).

Creemos que si esto se plantea con renovado vigor en 1615 es porque se integra en un problema mayor que escenifica esta segunda parte, y que atañe precisamente a la disputa sobre cómo construir una memoria y una tradición para la historia del manchego. Si algo obsesionaba al protagonista en el primer *Quijote* era la obtención de

la fama que lo eternizaría en la memoria de las gentes, como conjura contra el olvido y la insignificancia. En 1615, la amenaza del olvido –identificado, como hemos visto, con la muerte– es un peligro ya reconocido. Así, don Quijote les explicará a los duques que “perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías *en el profundo abismo del olvido*” (II, 32, 896, destacado nuestro). Sin embargo, sabemos que un nuevo peligro acecha al manchego en esta segunda parte, en la que se sabe ya fijado para la posteridad en letras de molde: la *mala* memoria. Y no deja de ser irónico que en esta “mala memoria” que representa el apócrifo retorne el temido fantasma del olvido, pero esta vez puesto sobre sí mismo en tanto caballero olvidado de su dama, lo que genera la respuesta más airada de cuantas le conocemos:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, *ni en don Quijote puede caber olvido* (II, 59, 1111, destacado nuestro).

Es precisamente un “olvido de sí” lo que se le está sugiriendo a don Quijote al plantear que el caballero andante podría no ser enamorado. Y eso es precisamente lo que instala la espuria memoria propuesta por el libro del continuador, donde el protagonista adopta el nombre de “caballero desamorado”. Así pues, vemos que solo en el contexto de una segunda parte, que además ha de lidiar con la sombra de una anterior secuela, cabe entender las nuevas dimensiones que alcanza el problema de la resurrección por el arte en el *Quijote*.

Dado que la condena a la “mala memoria” producida por la amplificación vana es un eje que recorre el texto de 1615, cabe preguntarnos por las condiciones en las cuales es válido, desde la óptica cervantina, el gesto de continuar un texto previo. O más directamente, situar cuáles serían los “buenos libros”, qué tipo de gestación los caracteriza y que dinámica de repetición y diferencia con respecto a lo previo se da en ellos. Tal como lo plantea Riley, es importante tener en cuenta que “la imitación, para ser acertada, exigía el correspondiente chispazo del genio nativo en el imitador”, por lo que las críticas cervantinas a esta doctrina “se dirigen sobre todo a los préstamos tomados sin discriminación” (1971: 106 y ss.). Ahora bien, ¿en dónde reside o de qué dependería la “discriminación” que plantea el crítico?

Según hemos intentado mostrar, la poética del *Quijote* privilegia, desde múltiples aspectos, la *transformación* creativa de aquello que se reconoce como antecedente de lo propio. Este es, a nuestro juicio, el concepto clave a la hora de pensar la “herencia” literaria. Se trata pues de reinventar, en base a algo que se repite, pero en pos de dar vida a algo nuevo y singular: una reescritura producto de una particular lectura. Caso contrario, el autor será uno más de los tantos “consumidos” poetas que proliferan en la época, tal como se desprende de las palabras de don Quijote al comentar el soneto de Lorenzo de Miranda: “—¡Bendito sea Dios [...] que entre los infinitos poetas consumidos que hay he visto un consumado poeta...” (II, 18, 780).

En este marco, entonces, vemos que a la poética de lo seco y estéril que exaltaba el prólogo de 1605 como génesis de un “hijo” radicalmente original viene a oponerse la frondosidad de una ampliación vacía de sentido, signada por el criterio “aluvional” que prima en la acumulación de fuentes que llenan los libros del primo. El caso de Avellaneda resulta sin embargo más complejo que los burdos personajes del primo y el mancebo plagiaro, puesto que opera un evidente desvío en relación con la primera parte cervantina. Ahora bien, tal como hemos visto (cfr. capítulo IV), en su caso el desvío busca estabilizar el texto, pues procura filiarlo a una tradición reconocible e invalidar así el gesto disruptivo del *corpus* que le sirve de fuente. No pretende gestar un individuo singular y transformador, sino un miembro reconocible de su especie.

Por último, es importante tener en cuenta que la producción “en serie” de elementos de un conjunto ya conocido, que redundaba en repeticiones vanas, reedición de asuntos por demás “hinchados” en burdos plagios y continuaciones ridículas, se relaciona estrechamente con la conciencia de época en torno a los “peligros” de la reproducción vertiginosa de textos en la era de la imprenta. En sintonía con ello, y tras haberse demorado en el recorrido del protagonista por la abstracción maquínica que supone el espacio de la imprenta, el *Quijote* concluye dando la palabra, en cambio, a la pluma de Cide Hamete. Si la visita al lugar que remite al “parto” de los libros<sup>74</sup> enfrentaba a don Quijote con una anónima serie de operarios, editores o traductores

---

<sup>74</sup> Don Quijote se refiere explícitamente a ello al comentar la visión de Altisidora: “Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, *de su parto a la sepultura no será muy largo el camino.*” Por su parte, Sancho se presenta así ante la duquesa: “aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, *si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa*”

funcionando al modo de engranajes de una aceitada maquinaria, la pluma de Cide, en el otro extremo, aparece íntimamente ligada al libro y al personaje:

*Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva: que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en estos como en los estraños reinos (II, 74, 1223).*

Tras la muerte del protagonista, la pluma afirma “para mí sola nació don Quijote y yo para él”, en un gesto que rescata, frente a la reproducción *ad infinitum* de los *corpora* textuales en la imprenta, el intransferible valor de la singularidad literaria y humana.

Cabe notar asimismo que la frase “somos para en uno” remite al matrimonio entre don Quijote y Dulcinea anunciado en la primera parte, con lo cual la boda profetizada se cumple, sobre al final del libro, con la pluma.<sup>75</sup> Resulta interesante traer a colación, a propósito de ello, el emblema del impresor Juan de la Cuesta que aparece en la portada del *Quijote* cervantino y que constituye una seña de identidad frente a la secuela de Avellaneda. La frase que se lee en el emblema es “*post tenebras spero lucem*”, versículo de Job recordado por don Quijote en el capítulo 68 de 1615, cuando insta a su escudero a no perder la esperanza en su gesta caballerisca. Este juego entre la esperanza del caballero y el emblema de la imprenta podría indicarnos que la “luz” que espera don Quijote, la esperanza de “eterno nombre y fama” que lo anima, va a cumplirse, finalmente, gracias a la impresión. La imprenta va a “dar a luz” al personaje para la posteridad en el más allá de su historia, es decir, con su muerte. Así, el movimiento se vuelve cíclico, pues la portada remite a la fama póstuma del ingenioso hidalgo.<sup>76</sup>

Se entiende, desde esta perspectiva, que el testimonio que el cura pide al escribano en el último capítulo indique que el protagonista “había pasado desta presente vida y muerto *naturalmente*” (II, 74, 1221, destacado nuestro), ya que si algo nos

---

<sup>75</sup> La alusión al matrimonio profetizado ha sido notada por Alicia Parodi, que afirma que al final de la segunda parte “las bodas parecen unir autor y personaje” (2001:265). Ver también López Baralt (1999-2000) para la boda mística de este final, que podría remitir a la pluma coránica que sella el destino.

<sup>76</sup> Cabe recordar el libro *Luz del alma* que don Quijote encuentra en la imprenta y que es un *ars moriendi*.

muestra el *Quijote* es que el arte humano brinda una posibilidad de resurrección que desafía el *orden de naturaleza*. En 1615, fogueado por la aparición de la continuación alógrafa, se exhibe también la faz oscura de este proceso a partir de la paradójica “deshumanización” que posibilita la imprenta. Su funcionamiento maquínico no discrimina a la hora de perpetuar libros infernales producto de cobardes plumas de avestruz, “groseras y mal delineadas”. Pero Cervantes y su personaje saben que siempre estará el libre albedrío del lector, capaz de otorgar “siglos de vida” a la buena memoria.

#### **4. Recapitulación**

El recorrido por el texto de 1615 nos ha permitido comprobar el modo en que Cervantes incorpora productivamente la pugna con la continuación alógrafa, a fin de complejizar y enriquecer la poética presentada en 1605. Si desde el prólogo de la Primera parte, y a lo largo de todo el texto, se ponía en escena la construcción de la singularidad literaria a partir de una *filiación desviada*, que apunta a transformar la herencia recibida, la continuación cervantina se hace cargo del legado de 1614 en tanto elemento que le permite extremar aquella propuesta. Es por ello que la condición de este texto en tanto “secuela”, así como la disputa entablada con el proyecto de la otra continuación, resulta un eje insoslayable a la hora de evaluar las continuidades y rupturas en relación con el programa prologal de 1605.

Consecuentemente con ello, hemos procurado mostrar, en primer lugar, cómo el prólogo y otros elementos paratextuales aluden recurrentemente a la secuela alógrafa, otorgándole a ésta un rol protagónico en el umbral del texto de 1615. El aparato prologal comienza a delinear entonces lo que será la estrategia sostenida a lo largo del libro: se retoman y profundizan elementos del prólogo de 1605 (como la apelación a la complicidad del lector), a la vez que se observan notorios desvíos con respecto a la lógica que lo estructuraba. En relación con esto último, destacamos la “apropiación” del personaje a partir del anuncio de su muerte –que se opone a la figura del “padrastro” utilizada en 1605 para enfatizar la libertad lectora– y el signo negativo que adquiere la metáfora de la filiación desviada en la imagen del “coito anal” del loco hinchando un perro. Señalamos entonces cómo estos desvíos con respecto a la lógica de la Primera parte dan cuenta de un cambio de estrategia tendiente a reforzar, paradójicamente, la apuesta que allí se hacía. La “hinchazón” que testimonia la imagen del perro inflado resulta clave en la denuncia de la secuela alógrafa como un texto que no transforma

productivamente lo dado, sino que se limita a llenarlo de aire, engrosándolo sin producir con ello algo nuevo.

Los nuevos contornos que la noción de *desvío* adquiere en el texto de 1615 en función de la disputa con el continuador afectan asimismo al problema de los límites entre la vida y la muerte, un eje central del *Quijote*. En este sentido, si ya desde los cuentecillos del prólogo se tematiza el contrapunto entre un libro vivo y uno rígido e inerte (emblemáticos en el perro y la roca, que figuran los textos de Cervantes y Avellaneda respectivamente), ello se ha de entender en el marco del notorio protagonismo que adquiere la presencia amenazante de la muerte en esta secuela. En consecuencia, procuramos mostrar la funcionalidad de esta presencia en relación con la peculiar factura de este libro. Destacamos entonces cómo el eje mortuario se relaciona con la conciencia de “estar impresos” que poseen los personajes en la secuela, y mostramos asimismo, a partir de ello, el rol central que ocupa la reflexión sobre los ambiguos poderes de la imprenta, presentada en su faz alienante y “deshumanizadora”.

Finalmente, nos hemos detenido en la presencia insistente del tópico de las continuaciones en la trama de 1615, a fin de mostrar cómo a partir de ello el texto “hace señas” hacia su propia constitución como “segunda parte” y postula una *poética de la secuela* que se halla en las antípodas de la labor llevada a cabo por Avellaneda. Exploramos entonces los modos en que el texto cervantino expone diversos modos de continuar un linaje, ya sea humano o literario. En primer lugar, destacamos la profusión de escenas paterno-filiales en 1615, y describimos la dinámica que estas proponen a partir de ejes que dan cuenta de distintos aspectos de la problemática de la paternidad y la genealogía en la época. Finalmente, hemos hecho hincapié en el modo cervantino de plantear los distintos modos de continuar un linaje literario, a partir de una dinámica que opone el movimiento de *transformación* a la mera confección de *suplementos*.

Distintos personajes de 1615 nos han permitido ahondar sobre los modos en que el texto plantea la pregunta por la posibilidad de combinar la herencia recibida y la propia singularidad literaria. Nos detuvimos particularmente en la figura del “primo humanista” y sugerimos que esta secuencia debe leerse teniendo en cuenta el trasfondo de la disputa con el continuador. Por último, analizamos la problemática de la “glosa” y el “hurto” literario, que aparecen explícitamente en el texto vinculados a otros personajes, a partir de un eje mayor articulado en torno a la idea de resurrección, que resulta, a nuestro juicio, una clave de la poética propuesta. Creemos, en efecto, que esta

noción posee enorme relevancia a la hora de evaluar el problema, central en el *Quijote*, de cómo unos textos reviven o “resucitan” en otros. Mostramos entonces la fuerte presencia de este tópico en el texto ya en 1605, a partir del proyecto del protagonista de “resucitar” la caballería andante, y subrayamos cómo su funcionalidad se destaca aún más en 1615.

Finalmente, y asociado al problema de la “resurrección” que exploramos a lo largo del texto, buscamos mostrar cómo en el contexto de la “era de la imprenta”, y ante la conciencia cervantina de una “pérdida del aura” de la letra escrita, el conflicto en torno a los modos posibles de edificar una memoria resulta crucial en esta secuela. Y aquí, una vez más, sostenemos que la disputa con Avellaneda enriquece notablemente las formulaciones cervantinas sobre esta problemática, contribuyendo a realzar la poética de la transformación como estrategia vital y literaria.

## **VI. CONCLUSIONES**

El problema de la reproducción en el *Quijote* nos adentra en un universo sumamente rico, que Cervantes explora a partir de diversas aristas y del que se sirve fundamentalmente, como esperamos haber demostrado, para dar cuenta de una poética. A partir de la primera imagen de gestación que relaciona explícitamente naturaleza y artificio en el famoso parto del prólogo de 1605, se despliega un programa narrativo que permite vincular vida y literatura, eje central del *Quijote*, y expresa las condiciones de producción de un nuevo modo de hacer ficción en la época.

Creemos que el gesto crítico no puede soslayar, a la luz del cruce entre reproducción biológica y actividad creativa que se pone en juego en el *Quijote*, el hecho de que el texto a partir del cual se ha postulado el nacimiento de un nuevo género –la “novela moderna”– comience, significativamente, con un parto *desviado*. La pregunta por el sentido y función de esta singular imagen ha guiado los inicios de esta investigación. En el curso de la misma, hemos podido constatar que el desvío del “orden de naturaleza” escenificado en el prólogo de 1605 apunta, precisamente, a situar la potencia transformativa del artificio humano. De este modo, la sutil ambigüedad en torno al referente del “hijo” allí mentado –que podría aludir tanto al libro como al protagonista– permite vincular la transformación de sí mismo que emprende el personaje y la propia condición del libro como transformador del canon literario.

Lo que resulta llamativo de esta estrategia es que la singularidad de la obra se exprese a partir de una supuesta descalificación, ya que los significantes asociados a la gestación prologal giran en torno a las ideas de marginalidad, carencia, locura y esterilidad. No obstante ello, las marcas textuales permiten comprobar que en esta aparente paradoja radica la clave de la poética ofrecida. Si “cada cosa engendra su semejante” –según la máxima que abre el prefacio–, sólo desde el margen y la locura, y a partir de un “ingenio *estéril*”, puede engendrarse un “hijo” verdaderamente original, es decir, no parecido a otros de su especie. Así, la figura de autor carente y disminuida que aquí se presenta contribuye a presentar una poética de lo inacabado, lo imperfecto, concebido como un desvío del “orden natural” que logra, por ello mismo, transformar lo dado y generar una singularidad por completo única.

Las ideas de este prefacio constituyen un programa de lectura cuyas proyecciones recorren todo el *Quijote*. Tal como lo hemos puesto de relieve a lo largo de estas páginas, el universo simbólico de la paternidad y la herencia configura a lo largo de la novela un vasto campo semántico, y resulta una vía de acceso al modo en

que el texto da cuenta de su particular inserción en el campo literario del momento. A su vez, el hiato de diez años entre la Primera y la Segunda parte cervantinas nos permite contrastar el diferente uso de este universo simbólico, y la refuncionalización de muchas de las imágenes utilizadas, en el marco del nuevo horizonte abierto en torno a la cuestión de la paternidad a partir de la circulación del *Quijote* de Avellaneda. La emergencia de este “hijo espurio” que busca ingresar en la familia textual quijotesca produce significativos cambios en el modo cervantino de figurar la gestación del artificio y el rol del autor, al tiempo que lleva a profundizar algunas de las líneas de sentido desplegadas en 1605, a fin de marcar distancia con el continuador.

Tal como hemos procurado mostrar a partir del análisis del contrapunto entre cuerpos humanos y textuales en varias zonas del texto cervantino, el principal movimiento que involucra esta poética puede expresarse en términos de una transformación o pasaje del cuerpo al *corpus*. Ello resulta emblematizado en el propio trayecto vital del protagonista, cuya progresiva merma física acompaña su devenir escritura. Insiste, de este modo, la idea de que algo ha de morir en el orden físico para “renacer” o *resucitar* –al igual que la caballería andante que pretende revivir el manchego– convertido en artificio literario.

Así pues, la trascendencia humana por medio del arte, y con ello, la posibilidad de atravesar de algún modo el límite entre la vida y la muerte, resulta uno de los temas centrales de la poética cervantina. En relación con esa búsqueda de trascendencia debemos comprender el modo en que Cervantes da cuenta de la compleja filiación de su *Quijote* en la tradición que lo precede, proponiendo la gestación de un ejemplar original bajo el signo del *desvío* y la transformación productiva de los modelos heredados.

Cabe destacar que si bien la crítica ha insistido en el hecho de que en 1605 a la historia del manchego se le superpone *otra*, que atañe a la construcción y transmisión de aquella (lo cual se expone con claridad en los capítulos 8-9), no se había prestado atención al peculiar modo en que esa segunda historia da forma al *Quijote* en tanto “cuerpo de libro”. Así pues, en nuestro análisis de este texto hemos procurado atender a su división en partes, que se halla lejos de responder a criterios evidentes, y en la que pudimos reconstruir la tematización del propio proceso de generación textual como marca notoria. Las zonas de pasaje o conexión entre los diversos miembros del cuerpo textual insisten en la presentación de rasgos metapoéticos, que leídos en serie y a partir de la poética prologal, permiten dar cuenta de la fragua del propio *Quijote*.

Es importante destacar el hecho de que el armado del libro en tanto *corpus* responda a un diseño que privilegia la metaficción como marca singular de su poética, ya que esto resulta una diferencia importante en relación con el texto de Avellaneda, donde los “cortes” entre las partes del libro obedecen a criterios temáticos y reglas de proporción. Ello se enmarca en una diferencia mayor: en contraste con la proliferación de gestaciones ficcionales que observamos en 1605, se verifica en la secuela alógrafa un marcado debilitamiento del universo textual, con lo cual no extraña que la dimensión metaficcional sea directamente anulada. Creemos que este significativo desvío que opera Avellaneda en relación con la Primera parte tiene que ver con la voluntad de impugnar el gesto más ambiguo, inestable y cuestionador que ofrece el texto de 1605, y que consiste justamente en la puesta en valor de la potencia generativa que posee la literatura, esa capacidad de producir o *engendrar* discursos que habilitan la transformación de lo dado.

En paralelo a la cuestión metaliteraria, el *Quijote* de Avellaneda se separa decisivamente del cervantino en su modo de trabajar la problemática de la familia, la herencia y la reproducción humana. Dado que las operaciones del continuador apuntan a filiar en modelos reconocibles todo aquello que resultaba desestabilizador en el primer *Quijote*, es significativo notar que el discurso de la recta filiación supone también un posicionamiento sobre la recta corporeidad. Así pues, la destacada presencia de lo corporal en esta secuela, que se pone de relieve especialmente en el tratamiento del cuerpo del loco protagonista –finalmente confinado al espacio de encierro psiquiátrico– es un elemento central a tener en cuenta para comprender la torsión que aquí se ejerce sobre la poética de 1605.

Se apuntala, pues, desde esta coordenada, algo señalado desde diferentes perspectivas por quienes han enfocado el estudio del texto de 1614: las antípodas ideológicas desde las que resulta concebida esta Segunda parte del *Quijote* con respecto a la Primera. Creemos que el universo de la filiación, en su doble perspectiva humana y literaria, es una matriz de enorme relevancia a la hora de pensar la relación entre la poética de ambos autores, pese a lo cual, llamativamente, no había recibido atención hasta el momento. La pretensión de Avellaneda de abolir la ambigüedad e inestabilidad de los personajes, situaciones y estructura del *Quijote* cervantino, filiándolos en modelos reconocibles, se muestra en consonancia con la voluntad de construir un libro que apuesta, en tanto artefacto estético, a sostener la organicidad del cuerpo social.

Cabe aclarar que el uso que hace Cervantes de las imágenes de filiación, que proponen una poética del *desvío* de la naturaleza en pos de privilegiar la originalidad artística y la libertad lectora, no implica una “ruptura” con lo anterior a la manera de un hiato ontológico. Por el contrario, el *Quijote* es un texto que exhibe su plena inserción en el complejo momento histórico y social en el que surge, donde la dinámica de tradición e innovación, recepción y transformación de los modelos heredados, resulta un eje insoslayable de la producción cultural. Sin perjuicio de ello, resulta indiscutible, desde nuestra lectura, que el texto anuncia desde su propia factura el nacimiento de algo radicalmente novedoso a partir de materiales conocidos.

En este sentido, es sugerente el modo en que Cervantes incorpora productivamente la secuela alógrafa de Avellaneda en la formulación de su propia poética. Casi podría decirse que la emergencia del texto de 1614 le brinda un contexto inmejorable a la secuela cervantina para ahondar en las reflexiones suscitadas en 1605 respecto del vínculo entre tradición e innovación, el valor de la experiencia frente a la *auctoritas* o la crítica a la vana erudición y las vías espurias de acceso a la consagración literaria. En lo que hace a nuestro interés más concreto, la secuela de Avellaneda le permite incluso dar una vuelta de tuerca más en relación con las nociones de transformación y *desvío*.

En efecto, hemos visto cómo el texto de 1615 plantea un confronte entre distintos modos de continuar un linaje literario. En este marco, la transformación activa del legado recibido se opone a la proliferación indiscriminada de suplementos vanos e “hinchados” –emblemáticos en el perro inflado de aire con que se alude a la actividad como autor de Avellaneda– a la labor ajena. Así, si en 1605 se planteaba el problema de la *producción* de un ejemplar original a partir de un *desvío* del “orden de naturaleza”, en 1615 la disputa con la continuación alógrafa profundizará esa reflexión a partir de una marcada preocupación por los modos espurios de *reproducción* de los textos.

Es en este punto donde la imprenta, cuyo funcionamiento maquínico se exhibe crudamente al protagonista hacia el final de esta secuela, muestra su faz ambivalente y oscura. Si por un lado ha de garantizar la inmortalidad de los “hijos” textuales producidos, posibilita, a su vez, hurtos y manipulaciones aberrantes que amenazan la singularidad de los mismos. Ante esta melancólica noción de “pérdida del aura” que tiñe el final de 1615, Cervantes apuesta, una vez más, por apelar al libre albedrío del lector, que ha de poder discernir, entre las resurrecciones y apropiaciones indebidas que

generan una memoria espuria, cuál es “el valeroso don Quijote de la Mancha, no el falso, no el ficticio, no el apócrifo” (II, 61, 1131), y cuál es el libro que ha transformado su linaje e incluso también –hoy lo sabemos– toda la historia de la literatura.

Creemos, finalmente, que la perspectiva de análisis ofrecida contribuye a superar enfoques dicotómicos sobre Cervantes y su *Quijote* e invita en cambio a leer, a partir de las propias marcas textuales, la dimensión de transformación que el texto supone. Con “enfoques dicotómicos” nos referimos, por ejemplo, a la disputa sobre la lectura “seria” o “cómica” de la obra, que enfrenta una tradición de impronta romántica, proclive a buscar profundos sentidos trascendentes en el texto, con la escuela del *funny book*, que pretende despojarlo de cualquier halo de grandeza leyéndolo como un simple libro de entretenimiento. Podrían seguir añadiéndose dicotomías críticas fosilizadas referidas al protagonista, al libro e incluso a las ideas del autor, pero lo que nos importa aquí es sugerir, en línea con los planteos expuestos en esta tesis, que quizá una vía para trascender los enfoques polarizadores sea considerar la perspectiva *humana*, necesariamente incompleta, paradójica y fallida, desde la cual se enfocan las tres instancias –autor, libro y protagonista– ya desde el prólogo al primer *Quijote*. Solo desde tal perspectiva cabe entender la apuesta por la *transformación* que el texto de Cervantes supone.

Es algo novedoso lo que está naciendo con el *Quijote* a partir de materiales bien conocidos, y el texto es conciente de esa peculiar filiación y se hace cargo de ella. Por eso, sustraerse a esta problemática, anular la paradoja leyendo desde uno de los polos de la dicotomía (tal como lo hizo en su momento, con sobrada intención, la secuela de Avellaneda) implica un aplanamiento de este proyecto narrativo.

Queda abierta la puerta para indagar el modo en que la poética propuesta podría rastrearse en el resto de la obra cervantina, teniendo en cuenta las necesarias variaciones en función de diferencias contextuales y genéricas específicas. Creemos que el problema de la reproducción en su doble vertiente, humana y literaria, y las cuestiones asociadas a ello (la posibilidad de trascendencia a partir del arte, la transformación productiva de los géneros y modelos heredados, el desvío del “orden de naturaleza” que habilita la singularidad del artificio, la figuración de los autores como seres incompletos o fallidos, entre otras) constituyen una vía de acceso para explorar otros textos del *corpus* cervantino. En casi todos ellos encontramos imágenes e ideas afines a las que aquí hemos trabajado (partos monstruosos, filiaciones desviadas, paternidades

defectuosas o autores enloquecidos, entre otras), donde el gesto de *desvío* apunta a difuminar los límites genéricos preestablecidos. En general, se observa a lo largo de toda la obra de Cervantes una notoria apuesta por la hibridez, si bien el *Quijote* constituye un punto extremo en este sentido. Este trabajo aportará nuevos matices a la indagación que ofrecemos sobre la funcionalidad de la reproducción y sus derivas metafóricas y simbólicas para la poética cervantina.

## **VII. BIBLIOGRAFÍA**

## CORPUS

### *EDICIONES CITADAS*

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de ([1605 y 1615] 1999). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición del instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica. Contiene versión digitalizada en CD-ROM y un volumen complementario con anotaciones de especialistas a cada capítulo.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso ([1614] 2005). *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, edición de Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.

### *OTRAS EDICIONES CONSULTADAS*

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1997). *Obra Completa*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Micronet S.A. Edición en CD-ROM, incluye un Diccionario cervantino a cargo de Juan Bautista Avalle-Arce.
- (1968). *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- (2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, con prólogo de Marcos A. Morínigo, dos volúmenes, Buenos Aires, EUDEBA.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (2000). *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva.

## CORPUS COMPLEMENTARIO

- ALEMÁN, MATEO ([1599]1987), *Guzmán de Alfarache*, edición de José María Micó, 2 volúmenes, Madrid, Cátedra.
- ([1585] 2006). *La Galatea*, edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra.
- ([1613] 1994). *Novelas Ejemplares*, edición de Harry Sieber, 2 volúmenes, Barcelona, Ediciones Cátedra.
- ([1615] 2004). *Entremeses*, edición de Nicolás Spadaccini, Madrid, Cátedra.
- ([1617] 1992). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia.
- (1981). *Poesías completas*, Tomo II, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- (1987). *Teatro completo*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
- (2005). *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, Tomo I, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián ([1611] 2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, DVD de la colección *Studiolum*, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.
- ERASMO DE ROTTERDAM ([1511] 2007). *Elogio de la locura*, traducción de Martín Ciordia, Buenos Aires, Colihue.
- GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO ([1508] 1987). *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 volúmenes, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, Cristina (ed.) (1998). *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Cátedra.

- HAGERTY, Miguel (ed.) (1980). *Los libros plúmbeos del Sacromonte*, Madrid, Editora Nacional.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan ([1575] 1977). *Examen de Ingenios para las ciencias*, edición de Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso ([1596] 1953). *Philosophia Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C.
- PÉREZ DE MOYA, J., [1585], *Philosophia secreta*, texto transcrito y editado por el *Proyecto Cervantes* de la Universidad de Alicante, *Azogue*, nro.2, julio-diciembre de 1999, [en línea], <http://www.revistaazogue.com> (fecha de consulta: 14-II-2014).

## MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARISTÓTELES (2004). *Metafísica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio (1990). “Pater familias, señor y patrón: oeconómica, clientelismo y patronato en el Antiguo Régimen”, en Reyna Pastor (ed.), *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la edad media y moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 411-458.
- (1998). “La memoria construida: nobleza y genealogía de la casa y la villa de Osuna”, *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, N° 2, 7-26.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- (2008). *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTRA, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.
- BATAILLON, Marcel (1996). *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BECEIRO PITA, Isabel (1990). “La conciencia de los antepasados y la gloria del linaje en la Castilla bajomedieval”, en Reyna Pastor (ed.), *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la edad media y moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 329-350.
- BENJAMIN, Walter (2011). *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, traducción de Silvia Fehrmann y Apostilla por Jorge Monteleone, Buenos Aires, el cuenco de plata.
- BENASSAR, Bartolomé (1985). *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- BIGEARD, Martine (1972). *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre d'Études Hispaniques.
- BLUMENBERG, Hans (2000). *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.
- BOUZA, Fernando (1991). *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de hoy.
- BROOKS, Douglas A. (ed.), (2005). *Printing and Parenting in Early Modern England*, Texas A&M University, Ashgate.
- CALVINO, Italo (1993). *Por qué leer los clásicos*, Barcelona Tusquets.
- CARO BAROJA, Julio (1984). *El carnaval*, Madrid, Taurus.
- CASEY, James (1991). “Iglesia y familia en la España del Antiguo Régimen”, *Chronica Nova*, 19, 71-86.
- CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco (2007). “Familia, casa y hogar. Una aproximación a la definición y realidad de la organización social española (siglos XIII-XX)”, en Francisco CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco y Juan Hernández Franco (eds.), *Espacios sociales, universos familiares: la familia en la historiografía española*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 51-66.

- CHARTIER, Roger (1994). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa.
- (1995a). “Los libros, ¿hacen revoluciones?”, en *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Barcelona, Gedisa.
- (1995b). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- (1999). “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la ‘función-autor’”, *Signos Históricos* I.1, 11-27.
- (2000). *El juego de las reglas: lecturas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2000). *Entre Poder y Placer. Cultura escrita y Literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra.
- (2006). “Materialidad del texto, textualidad del libro”, en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* 11 (12), [en línea], [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.201/pr.201.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201/pr.201.pdf) (fecha de consulta: 24-IV-2012).
- (2006). *Inscribir y borrar, Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz.
- CHECA BELTRÁN (1998). *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CURTIUS, Ernst Robert (1998). *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE.
- DEL RÍO PARRA, Elena (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet.
- DERRIDA, Jacques (1975). “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Madrid: Espiral /Fundamentos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ECO, Umberto (2000). *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- EISENSTEIN, E. (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Ediciones Akal.
- FERNÁNDEZ, Carolina (2004). “Tres aproximaciones medievales al problema filosófico de la causalidad”, *Anales de Estudios Clásicos y medievales*, I, 91-104.
- FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- (1998). “¿Qué es un autor?”, *Litoral* 25/26, 35-71.
- (1999). *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- (2002a). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2002b). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2007). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI.
- (2007). *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRYE, Northrop (1980). *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (1989). *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (1995). *Familia, propiedad y reproducción social en el antiguo régimen: la comarca de la Sierra de Alcaraz en el siglo XVIII*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- (2001). *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- GREEN, Otis H. (1979). *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, 4 volúmenes, Madrid, Gredos.

- GUINZBURG, Carlo (1989). “Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII”, en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 94-116.
- (1989). *Historia nocturna*, Barcelona, Península.
- (2000). *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península.
- (2008). *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península.
- HASSON, Or (2009). “On sex-differences and science in Huarte de San Juan’s *Examination of Men’s Wits*”, *Iberoamerica Global*, 2 (1), 195-212.
- HEERS, Jacques (1988). *Carnavales y fiestas de locos*, Madrid, Península.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.
- (1992). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Hernán Silva (ed.), *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 173-193.
- (1993). “La política de la parodia posmoderna”, en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, 187-203.
- IFE, Barry (1992). *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.
- IRIGOYEN LÓPEZ, Antonio y Antonio L. Pérez Ortiz [eds.] (2002). *Familia, transmisión y perpetuación (siglos XVI-XIX)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- JAY, Martin (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- JEANNERET, Michel (1997). *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci á Montaigne*, Paris, Macula.
- KAMEN, Henry (1998). *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- KERMODE, Frank (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa.
- KLIBANSKY, Raymond, Edwin Panofsky y Fritz Saxl (1991). *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- KRAYE, Jill (1998). *Introducción al humanismo renacentista*, Madrid, Cambridge University Press.
- LAQUEUR, Thomas (1994). *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra.
- LE GOFF, Jacques y Nicolas Truong (2006). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1988). *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (2006). *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LITTAU, Karin (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*, Buenos Aires, Manantial.
- LOWES, John Livingston (1914). “The Lovers Malady of Hereos”, *Modern Philology*, Vol.11, Nro 4, 491-546.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (coord.) (2006). *Imprenta, libros y lectura en la España del ‘Quijote’*, Madrid, Imprenta Artesanal.
- LUDMER, Josefina (1984). “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Ediciones El Huracán, 47-54.
- MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- (1983). “La concepción del saber en una sociedad tradicional”, en su *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, volumen I, 201-254.

- (1998). *Antiguos y Modernos. Visión de la Historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- MARSÁ, María (2001). *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las letras.
- MCLUHAN, Marshall (1993). *La galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo typographicus"*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- MORRÁS, María [ed.] (2000). *Manifiestos del Humanismo*, Barcelona, Península.
- ONG, Walter J. (2000). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, Ricardo ([1986] 2001). "Parodia y propiedad", en *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 63-68.
- (2005). *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (2006). "La invención como necesidad: genealogía y judeoconversos", *En la España medieval*, N° Extra 1, ejemplar dedicado a Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria, coord. por Miguel Angel Ladero Quesada, 183-202.
- REDONDO, Augustin (1985). *Amours légitimes- amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- (1987). *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Histoire, mythe et littérature*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- (1988). *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- (1992). *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles: Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- (ed.) (2007) *Revisitando la culturas del siglo de oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- [ed.] (1992). *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Paris, Publications de La Sorbonne Nouvelle.
- REDONDO, Augustin y André Rochon [eds.] (1981). *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Université de la Sorbonne.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000). *El libro en España y América. Legislación y censura*, Madrid, Arco.
- RICO, Francisco (1988). *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1993). *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*. Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1999) *La península metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2002) *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- SAID, Edward (1975). *Beginnings: Intention and Method*, Nueva York, Basic Books.
- SCOUT SOUFAS, Teresa (1990). *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, University of Missouri Press.
- SHEPARD, Stanford (1962). *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos.
- SHKLOVSKI, Victor ([1921] 1992). "Rozanov: La obra y la evolución literaria", en Volek, Emil (ed.), *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 171-176.
- SICROFF, Albert (1985). *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Madrid, Taurus.

- SORIA MESA, Enrique (2004). "Genealogía y poder. Invención de la memoria y ascenso social en la España Moderna", *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 30, 21-51.
- SPIEGEL, Gabrielle (1994). "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media", en Françoise Peras (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 123-161.
- WHITE, Hyden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

## BIBLIOGRAFÍA CERVANTINA

- ABEYTA, Michael Paul (2010). "Luz y espejo: la voz dialógica en el prólogo del primer *Quijote*", *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* 6 & 7, 1-28.
- AGUAYO, Mirta (2001). "El ámbito de Sierra Morena: memoria y oralidad", en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, Eudeba, 71-85.
- ALADRO, Jorge (2005). "La melancolía de Alonso Quijano el Bueno", *Príncipe de Viana*, Año 66, N° 236, 577-588.
- ALADRO-FONT, Jorge y Ricardo Ramos Tremolada (1996). "Ausencia y presencia de Garcilaso en el *Quijote*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16.2, 89-106.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2006). "Aspectos de la metaficcionalidad del personaje de don Quijote: la novela de 1605 como espacio habitado por los personajes-lectores de la segunda parte", en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" - Asociación de Cervantistas, 139-146.
- (2009). *Escritura desatada. Poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ALONSO, Amado (1948). "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1-20.
- ARDILA, John (2001). "Cervantes y la Quixotic Fiction: el hibridismo genérico", *Cervantes*, vol. 21, nro.2, 5-26.
- AUBIER, Dominique (1981). *Don Quijote, profeta y cabalista*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976a). "Directrices del prólogo de 1605", *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 13-35.
- (1976b). "La locura de vivir", *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 98-143.
- (1976c). "El nacimiento de un héroe", *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 60-97.
- AYALA FLORES, Óscar L. (1990). "Elementos de prólogo picaresco en el Prólogo I al *Quijote*", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antrophos, 187-192.
- BAENA, Julio (2009) "La muerte al salir del texto: Prólogos, cuentas y cuentos en Cervantes", en Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz (eds.) *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, 153- 176.
- BATAILLON, Marcel (1964). "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.
- (1969). "Urganda entre Don Quijote y La pícaro Justina", en *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 47-78.
- BEUSTERIEN, John (2010). "El nombre de Podenco: the dog as book in the Prologue of part II of *Don Quijote*", *Cervantes*, 30, 1, 99-112.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957). "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11, 314-42.
- BLASCO, Javier (1989). "La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del *Quijote*", *Criticón* 46, 41-62.
- (1993). "...'Y lo demás que contienen son episodios' (La fábula y los episodios del *Quijote*)", *Castilla: Estudios de literatura*, N° 18, 19-40.
- (2005). *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- BLECUA, José Manuel (1948). "Garcilaso y Cervantes" en *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Insula, 141-150.
- BORUCHOFF, David A. (2002). "On the Place of Madness, Deviance and Eccentricity in *Don Quijote*", *Hispanic Review*, vol. 70, nro.1, 1-23.
- CABADO, Juan Manuel (2011). "El Azar en la generación textual del *Quijote* de 1605", en José Bendersky (ed.) *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, 59-71.
- CANAVAGGIO, Jean (1992). "Garcilaso en Cervantes ('¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!')", *Homenaje a Elías L. Rivers*, Madrid, Castalia, 67-73.
- CASALDUERO, Joaquín (1975). *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula.
- CASCARDI, Anthony (1986). "Genre Definition and Multiplicity in *Don Quixote*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6.1, 39-49.
- CASE, Thomas (2002). "Cide Hamete Benengeli y los libros plúmbeos", *Cervantes* 22.2, 9-24.
- CASTILLO-MARTÍNEZ, Cristina (2005). "Críticas a los libros de pastores en la literatura del Siglo de Oro", en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds), *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio". Tomo I*. Pamplona, Eunsa, 394-404.
- CASTRO, Américo, ([1925] 1972). *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer.
- (1960a). "La palabra escrita y el *Quijote*", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 292-324.
- (1960b). "Los prólogos al *Quijote*". *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 231-266.
- (1971). "Cómo veo ahora el *Quijote*", en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Magisterio Español.
- CÁTEDRA, Pedro (2007). *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada Editores.
- CAVILLAC, Michel (1988). "La question du 'père' dans le roman picaresque", en Augustin Redondo (ed.), *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Publications de La Sorbonne, 195-205.
- (2010). "La cuestión del 'padre' en el *Guzmán de Alfarache*, desde la 'ética, económica y política'", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, N°. 4, 159-173.
- CAYUELA, Anne (2000). "De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro", *CRITICÓN* 79, 37-46.
- CHESTER, Harka (1981). "Don Quijote in the Light of Huarte's Examen de ingenios: a Reexamination", *Anales Cervantinos*, 19, 3-13.
- CHEVALIER, Maxime (1981). "Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*", en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 881-893.
- (1991). "Cervantes y Gutenberg", *Boletín de la Real Academia Española*, 71, 252, 87-100.
- (1992). "Cinco proposiciones sobre Cervantes", en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, Vol. 1, 597 - 606.
- CIALLELLA, Louise (2003). "Teresa Panza's Character Zone and Discourse of Domesticity in *Don Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.2, 275-96.

- CLOSE, Anthony (1991). “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 475-484.
- (1999). “Los episodios del *Quijote*”, en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer a Cervantes. Estudios de literatura española Siglo de Oro Vol.1*, Buenos Aires, EUDEBA, 25-47.
- (2005). *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.
- (2011). “La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido”, en Strosetzki, Christoph (ed.) *Visiones y revisiones cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 77-105.
- CONDE PARRADO, Pedro y Javier García Rodríguez (2002). “Ravismo Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”, *Tonos*, 4, [en línea], <https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravismo.htm> (fecha de consulta: 12-V-2012).
- COPELLO, Fernando (2013). “Fábula y metamorfosis: una variada reflexión sobre el movimiento en el *Quijote*”, en Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 147-162.
- CRUZ, Anne (1996). “La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro”, en **Alain Saint-Saëns (coord.)**, *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 39-64.
- CUELLAR VALENCIA, Ricardo (2005). “Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 7, 159-186.
- D’ONOFRIO, Julia (1997). “En altos riscos y profundos huecos. La escritura en lugares ásperos: Grisóstomo, Cardenio y don Quijote”, *Cervantes, Góngora y Quevedo. Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 189-99.
- DE LA HIGUERA ESPÍN, Javier (2013). “El *Quijote* y la melancolía”, *Arbor*, vol. 189-760, [en línea], <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2001> (fecha de consulta: 21-II-2014).
- DOPICO BLACK, Georgina (2005). “Canons Afire: Libraries, Books, and Bodies in *Don Quixote’s* Spain”. *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*. Ed. Roberto González Echevarría, Nueva York, Oxford University Press, 95-124.
- DUCE GARCÍA, Jesús (2004). “Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* de 1605”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 671-687.
- DUDLEY, Edward (1997). *The Endless Text. Don Quixote and the Hermeneutics of Romance*, New York, State University of New York Press.
- EGIDO, Aurora (1988). “Las cofradías zaragozanas del siglo XVII y su proyección literaria (con un esolio al *Quijote*)”, en Augustin Redondo (comp.), *Les parentés fictives en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 145-158.
- (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- (1994a). “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 137-178.
- (1994b). “La memoria y el *Quijote*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 93-135.
- (2004). “El tejido garcilasista de la Égloga III”, en su *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el siglo de oro*, Barcelona, J.J. de Olañeta y Ediciones UIB.

- (2013). “Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes”, *Parole Rubate*, 8, *El robo que robaste. El universo de las citas y Miguel de Cervantes*, [en línea] [http://www.parolerubate.unipr.it/fascicoli\\_completi\\_pdf/fascicolo8\\_completo.pdf](http://www.parolerubate.unipr.it/fascicoli_completi_pdf/fascicolo8_completo.pdf) (fecha de consulta: 13-II-2014).
- EISENBERG, Daniel (1982). *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta.
- EL SAFFAR , Ruth (1975). *Distance and Control in “Don Quijote”*. A study in narrative technique, University of North Carolina Press.
- (1984). *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press.
- ENDRESS, Heinz-Peter (2009). “Acerca de la estructura comunicativa del prólogo a la Primera Parte del *Quijote*”, en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 273-280.
- EHRLICHER, Hanno (2006). “Fin sin final”. Sobre la inconclusión del *Quijote* de 1605”, *CRITICON*, 96, 47-67.
- ESCUADERO, Carmen (1990). “El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antrophos, 181-185.
- FAJARDO, Salvador J. (1994). “Instructions for Use: The Prologue to *Don Quijote I*”. *Journal of Interdisciplinary Studies* 6.1, 1-17.
- FERNÁNDEZ LICCIARDI, Alejandra (2001). “Del *Quijote* de 1605 al de 1615: el orden simbólico como dialéctica de la muerte”, en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, EUDEBA, 105-118.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2005). “El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro”. *Edad de Oro*, XXIV, 47-64.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1986). “Los autores ficticios del *Quijote*” *Anales Cervantinos*, 24, 47-65.
- FINE, Ruth (1999). “Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas”, en *Actas del V Congreso de la AISO*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 583-590.
- (2006). *Una lectura semiótico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de Oro español*, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- (2011). “Traducción y heterodoxia: Releyendo el capítulo I, 9 del *Quijote*”, en Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 57-70.
- (2013). “Desde el jardín de Agi Morato o el otro rostro de la conversión en el *Quijote*”, en Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 39-58.
- FLORES, Robert (1982). “The rôle of Cide Hamete in Don Quixote”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 3-13.
- (1995). “¿Cómo iban a terminar los amoríos de Dorotea y don Fernando? Primera Parte del *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43, 455-75.
- FORCIONE, Alban (1970). *Cervantes, Aristotle and The Persiles*, New Jersey, Princeton University Press.
- (1984). *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, New Jersey, Princeton University Press.
- FORD, R.M. (1986). “Narración y discurso en el *Quijote*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, 5-16.

- FUCHS, Barbara (2003). *Passing for Spain. Cervantes and the fictions of Identity*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- FUENTES, Carlos (1994). *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- FUMAGALLI, Carla (2012). “Madres e hijas en el *Quijote* de 1615: tres ejemplos”, en *Don Quijote en Azul. Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul, 161-173.
- GABRIELE John P. (2005). “Narrative Prisms and Prisons: Mirror Effects and mise-en-abyme in Don Quijote”, *Symposium* 59.1, 31-42.
- (2010). “La auto-generatividad narrativa en *Don Quijote*: paradigma de una convención literaria posmoderna”, *Verba Hispanica* 18, 73-84.
- GARCÍA GIBERT, Javier (1997). *Cervantes y la Melancolía*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim.
- GARCÍA RUBIO, Francisco (2012). “El contagio de los libros y la satanización del escritor moderno a través de la figura del narrador del *Quijote I*: conexiones entre Cervantes y Lope”, *e-humanista/Cervantes*, Volumen 1, 628-642.
- GARCÍA VARELA, Jesús (1994). “Factores del discurso del marginado en la literatura del Siglo de Oro”, *Thesaurus*, XLIX, 275-292.
- GAYLORD, Mary (1983). “Cervantes’ Portrait of the Artist”, *Cervantes* 3.2, 83-102.
- (1986). “Cervantes’ Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction”, *Cervantes* 6.1, 57-80.
- (1990). “Los espacios de la poética cervantina”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 357-368.
- (1993) “The Whole Body of Fable with All of Its Members: Cervantes, Pinciano, Freud”, en El Saffar, Ruth y Diana De Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca, Cornell University Press, 117-134.
- (2001a). “Voces y razones en la Canción desesperada de Grisóstomo”, en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 287-300.
- (2001b). “El Lepanto intercalado de Don Quijote”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, Tomo I, 25-36.
- GERBER, Clea (2009). “Bajo la advocación de Urganda la desconocida: identidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*”, en José Amícola (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, [en línea], <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/gerber-corregido> (fecha de consulta: 4-IV-2012).
- (2012). “‘Contravenir el orden de naturaleza’: sobre partos antinaturales en el *Quijote*”, en Graciela Balestrino y Marcela Sosa (eds.), *Letras del Siglo de Oro Español*, Salta, Universidad Nacional de Salta, 249-254.
- GERLI, Michael E. (1982). “Estilo, perspectiva y realidad: *Quijote I*, 8-9”, *THESAURUS*, Tomo XXXVII. Núm. 2, 394-401.
- (1995). “*Unde veritas?* Readings, Writings, Voices, and Revisions in the Text (*Don Quijote I*, 8-9)”, *Refiguring Authority: Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 61-81.
- GILMAN, Stephen (1993). *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1970). “Los inquisidores literarios de Cervantes”, en *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*, México, El Colegio de México, 122-141.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2004 [2006]). “Don Quijote II, 72: Ficciones, inverosimilitudes y moralidades”, *Philologia Hispalensis*, 18.2, 197-209.

- (2008). “1614: Cervantes escribe otro *Quijote*”, en Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García, José Montero Reguera (eds.), *Tus obras los rincones de la Tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 29-43.
- (2001). “Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 129-147.
- GONÇALVES MIGLIARI, Giselle Cristina (2013). “El encomio burlesco de los versos preliminares de *Don Quijote*”, en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dirs.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 443-451.
- (en prensa). “Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de Oviedo, 2012.
- GONZÁLEZ, Ximena (2006). “‘Haré que el mismo infierno comunique/ al triste pecho mío un son doliente’. La metáfora mítica de la Canción desesperada”, en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio, Juan Diego Vila (eds.) *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas Cervantinas en el Cuarto Centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 411-417.
- (2013). “Textos salvados, textos enterrados, textos interrumpidos y textos condenados. Los cuerpos muertos y las poéticas del infierno en el *Quijote*”, en Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, EUDEBA, 237-258.
- GREEN, Otis (1957). “El ingenioso hidalgo”, *Hispanic Review*, vol.25, nro.3, 175-193.
- HALEY, George (1984). “The narrator in Don Quixote: a discarded Voice”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, 173-183.
- HERRERO, Javier (1982). “La metáfora del libro en Cervantes”, en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 579-584.
- HINRICHS, William H. (2010). “Cervantes and the Sequel: Literary Continuation in Part I of *Don Quijote*”, *Cervantes*, 30.1, 113-139.
- HUERTA CALVO, Javier (1995). “El elogio humanista del loco”, en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de Oro*, Madrid, J. J. de Olañeta Editor, 135-137.
- IFFLAND, James (1989). “*Don Quijote* dentro de la ‘Galaxia Gutenberg’ (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, *Journal of Hispanic Philology*, XIV, 23-41.
- JAKSIC, Iván (1994). “Don Quijote’s encounter with technology”, *Cervantes*, 14, 1, 75-95.
- JANÍN, Érica (2001). “‘No quiero quedar en mi casa’: maquinaria represiva y estrategias de resistencia en el *Quijote* de 1615”, en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, EUDEBA, 183-199.
- (2006). “El don de la locura: paternidad, identidad y nombre en el *Quijote* Glosas al prólogo de 1605”, en Parodi, Alicia, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.) *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” - Asociación de Cervantistas, 433-440.
- JURALDE POU, Pablo (1983). “Producción y transmisión de la obra literaria en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XXI, 23-50.
- (1988). “Un espacio novelesco familiar: Sancho-Quijote”, en Redondo, Augustin (ed.) *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 207-213.

- JOHNSON, Carroll (1983). *Madness and Lust. A Psychoanalytical. Approach to Don Quixote*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- JOLY, Monique (1986). “Historias de locos” *Rilce*, 2.2, 177-184.
- (1987). “Le vocabulaire de la parenté dans le *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas”, en Augustin Redondo (ed.), *Autour des parentés en Espagne aux XVIè et XVIIè siècles. Histoire, Mythe et littérature*, París, Publications de la Sorbonne, 131-156.
- (1996). “Muerte y resurrección de Altisidora”, en *Études sur “Don Quichotte”*, París, Publications de la Sorbonne, 195-202.
- JOSET, Jacques (1990). “De la familia de don Quijote y de la sobrina de éste o ‘Familles, je vous hais!’ (André Gide)”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antrophos.
- KOPPENFELS, Martin v. (2006). “Terminar – Abjurar. El ultimo capitulo del *Don Quijote*”, *Criticon* 96, 69-85.
- LAPESA, Rafael (1993). “Comentario al capítulo 5 de la Segunda Parte del *Quijote*”, *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropros, 22-21.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1985). “La prosa del *Quijote*”, *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 113-130.
- LERNER, Isaías (1990). “*Quijote*, segunda parte: parodia e invención”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol.XXXVIII, núm.2, 817-819.
- LLORENS, Vicente (1981). “Don Quijote y la decadencia del hidalgo”, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- LÓPEZ BARALT, Luce (1999-2000). “El cálamo supremo (Al-galam al-ancla) de Cide Hamete Benengeli”, *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, 16-17, 179-190.
- (2013). “El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli”, en Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, EUDEBA, 59-84.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago (2006). “Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión”, *Oppidum*, nº 2, 169-186.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002). “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, 21, 9-60.
- (2004). “Imprenta y lengua literaria en los siglos de oro: el caso de los libros de caballerías castellanos”, *Edad de Oro*, 23, 199-229.
- MAESTRO, Jesús (2002). “Cide Hamete Benengeli y los narradores del *Quijote*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482283119020404198624/index.htm> (fecha de consulta: 22-XII-2012).
- MARÍN, Nicolás (1973). “Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída”, *Anales cervantinos*, 12, 3-37 [reimpreso en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro* (2ª ed., aumentada, al cuidado de A. de la Granja), Granada, Universidad, 1994, pp. 317-358].
- (1981). “Cervantes frente a Avellaneda: la duquesa y Bárbara”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 831-836.
- (1994). “Alonso Quijano y Martín Quijada”, en *Estudios literarios sobre el siglo de oro*, Granada, Universidad.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco (1973). “Génesis literaria de Sancho Panza”, en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 20-94.
- (1975). “El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja”, en su *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 147-227.
- (1979). “Un aspect de la littérature du “fou” en Espagne”, en Augustin Redondo (ed.), *L’humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 233-250.

- (1985-1986). "Literatura bufonesca o del *loco*", *NRFH*, XXXIV, 2, 501-528.
- (1995a). "El mundo literario de los académicos de la Argamasilla". *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 115-155.
- (1995b). "Doncella soy de esa casa y Altisidora me llaman", en su *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 299-340.
- (1995c). "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 23-57.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1997a). "Don Quijote en la encrucijada: oralidad/escritura" *NRFH*, XLV, núm.2, 337-368.
- (1997b). "Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 17, N° 1, 122-144.
- (1998a). "Autoridad y autoría en el *Quijote*", en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad, Vol. 2, 1005-1016.
- (1998b). "La débil autoridad del padrastro del *Quijote*", en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 277-295.
- (2005). "Reunión de narradores, autor muerto", en Redondo, Augustin (ed.) *Releyendo el Quijote cuatrocientos años después*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle- Centro de Estudios Cervantinos, 159-176.
- (2006). "Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista", en Parodi, Alicia, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.) *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" - Asociación de Cervantistas, 187-198.
- (2009). "Cervantes desde sus prólogos", en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 197-212.
- (2011). "Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor *in progress*", en Manfred Tietz, Marcella Trambaioli (ed.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del hispanismo, 251-264.
- MARTIN, Adrienne Laskier (1990). "Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 349-56.
- (1991). *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press.
- MARTÍN, Francisco J. (1993). "Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género". *Cervantes* 13, 77-85.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1995). *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ-TORREJÓN, José Miguel (1985). "Creación artística en los prólogos de Cervantes", *Anales cervantinos* 23, 161-193.
- MATZAT, Wolfgang (2011). "Comunidades imaginadas en el *Quijote*", en Rivero Iglesias, Carmen (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 107-117.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel (1994). "Urganda la desconocida o tradición y originalidad", en Toro Pascua, María Isabel (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, II, 623-28.
- MIÑANA, Rogelio (2007). *Monstruos que hablan. El discurso de la monstruosidad en Cervantes*, Chapel Hill, University of North Caroline Press.

- MOLHO, Maurice ([1991], 2005). “El sujeto apócrifo o el arte de manipular al otro. Observaciones sobre el *Quijote* de Avellaneda”, *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques, 505-514.
- (1976). *Cervantes: raíces folclóricas*, Madrid, Gredos.
- (1989). “Instancias narradoras en *Don Quijote*”, *MLN*, vol.104, nro.2.
- (1991). “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XI, 1, 87-98.
- (2005). “Cervantes y el *Examen de Ingenios* del doctor Huarte de San Juan”, *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques.
- (2005). “Texto/paratexto: *Don Quijote*”, *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques.
- MONER, Michel (1986). *Cervantès deux thèmes majeurs (l’amour - les armes et les lettres)*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail.
- (1988a). “Cervantes y Avellaneda: un cuento de nunca acabar (*DQ* I, 20/ *DQA*, 21)”, en Jean-Pierre Étievre y Leonardo Romero (eds.), *La recepción del texto literario*, Madrid, Universidad de Zaragoza/Casa de Velásquez, 51-59.
- (1988b). “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, *Edad de Oro*, 7, 119-128.
- (1989). “La problemática del libro en el Quijote”, *Anthropos: Boletín de Información y documentación*, N° 98-99, 90-92.
- (1989). *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez.
- (1990). “Cervantes y la traducción”, *NRFH*, XXXVIII, 513-524.
- MONTAUBAN, Jannine (2003). *El ajuar de la vida picaresca: reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor.
- MONTERO REGUERA, José (1996a). “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*”, *Edad de Oro*, XV, 87-109.
- (1996b). “Miguel de Cervantes: el Ovidio español”, en *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, vol.III, 327-334.
- (1997). *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (1999). “Una amistad truncada: Sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación.)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 39, 313-36.
- (2001). “El primer garcilasista.” *500 años de Garcilaso de la Vega*. Alcalá de Henares, Centro Virtual del Instituto Cervantes, [en línea], <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/> (fecha de consulta: 24-IX-2012).
- (2007). “‘Aquí se imprimen libros’ (*Quijote*, II, 62): impresores, editores y lectores en torno al *Quijote*”, en Guillermo Serés y Carme Riera (coords.), *Cervantes, el Quijote y Barcelona*, 183-205.
- (2011). “Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina, I”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 629-638.
- “Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina”, *e/humanista: Cervantes*, 1, 388-410.
- MONTGOMERY, James H. (2010). “Did Cervantes Learn of Avellaneda’s *Quijote* Earlier Than Chapter 59 of Part Two?”, *Cervantes* 30.2, 11-13.
- MURILLO, Luis A. (1975). *The Golden Dial: Temporal configuration in “Don Quixote”*, Oxford, Dolphin Book Co.
- OROZCO, Emilio (1983). “Sobre los elementos o ‘miembros’ que integran el ‘cuerpo’ de la composición del *Quijote* de 1605”, en *Serta Philologica: Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 365-378.

- PARODI, Alicia (1995). “La estructura alegórica del Quijote de 1605” en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 431-446.
- (2001). “El *Quijote* de 1615: la cabeza. Apuntes para una estructura”, en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, EUDEBA, 265-278.
- (2002). *Las Ejemplares, una sola novela*, EUDEBA, Buenos Aires.
- (2004). “La cuestión de la hermandad en el Quijote de 1605: los galeotes”, en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 1065-1069.
- (2013). “El curioso y la duquesa”, en Julia D’Onofrio y Clea Gerber (eds.), *Don Quijote en Azul 5. Actas selectas de las V Jornadas Internacionales Cervantinas*, Azul, Editorial Azul, 129-134.
- PATRICK, Brian D. (2008). “Metalepsis and Paradoxical Narration in *Don Quixote*: A Reconsideration”, *Letras Hispanas*, Volume 5 Issue 2, 116-132.
- PAZ GAGO, José María (1993). “Texto y paratexto en el *Quijote*”, en García Marín, M.; Arellano, I.; Blasco, J. y M. Vitse (eds.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol.II, 761-768.
- ([1995] 2007). *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, edición digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra/semitica-del-quiote--teora-y-prctica-de-la-ficcin-narrativa-0/> (fecha de consulta: 16- IX-2012).
- (1998). “El *Quijote*: de la novela moderna a la novela postmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)”, en Jules Whicker (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Doelphin Books, Vol. 3, 108-120.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2006). *Cervantes y Lope, historia de una enemistad*, Barcelona, Octaedro.
- PEÑALVER ALHAMBRA, Luis (2008). *Don Quijote, la escritura y la muerte*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (1968). “La cueva de Montesinos”, *Revista Hispánica Moderna*, Homenaje a Federico de Onís, I, 34, 376-399.
- (1975). *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos.
- (1981). “Authorial Strings: A Recurrent Metaphor in *Don Quixote*”, *Cervantes*, 1.1-2, 51-62.
- (2003). “Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1, 63-115.
- PINI MORO, Donatella (1990). “El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 223- 233.
- POPE, Randolph D. (1979). “El Caballero del Verde Gabán y su encuentro con don Quijote”, *Hispanic Review*, Vol. 47, nro. 2, 207-218.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (2003a). “El prólogo en el Manierismo español, herencia clásica y reescritura original”, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2003b). “Los prólogos de Cervantes”, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PRESBERG, Charles (1995). “‘This Is Not a Prologue’: Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of *Don Quixote*, Part I”, *Modern Language Notes* vol.110, 2, 215-239
- REDONDO, Augustin (1997a). “La melancolía y el *Quijote* de 1605”, en *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid, Castalia, 121-146.

- (1997b). “La cueva de Montesinos (II, 22-23)”, en *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 403-420.
- (1998). “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora” en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 49-62.
- (2001). “Acerca de la portada de la primera parte del *Quijote*. Un problema de recepción”, en Isabel Lozano Renieblas y J.C. Mercado (eds.), *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaiás Lerner*, 525-534.
- RESINA, Joan Ramón (1989). “Medusa en el laberinto: Locura y textualidad en el *Quijote*”, *MLN Hispanic Issue*, CIV, 2, 286-303.
- REY HAZAS, Antonio (1990). “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, *Actas del I Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 369-380.
- (1996). “El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna”, *Edad de Oro*, XV, 141-160.
- RICO, Francisco (2002). “A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo”, *Bulletin Hispanique*, vol.104, nro.2, *Hommage à François Lopez*, 673-702.
- RILEY, Edward (1971). *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- (1990). “El primer prólogo”, en *Introducción al “Quijote”*, Barcelona, Crítica, 44-48.
- (2001). “Metamorfosis, mito y sueño en la cueva de Montesinos”, en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 89-105.
- RIQUER, Martín de (1989). *Cervantes en Barcelona*, Barcelona, Sirmio.
- RIVERS, Elias (1960). “On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II”, *Modern Language Notes*, vol. LXXV, 214-221.
- (1974). “Cervantes’s Art of the Prologue”, en Sola-Solé, Joseph M., Alessandro Crisafulli y Bruno Damián (eds.) *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, 167-171.
- (1981). “Cervantes y Garcilaso”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6.
- ROBERT, Marthe (1972). *Roman des origins et origins du roman*, Paris, Gallimard.
- RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo (1997). “El prólogo del *Quijote*: la imitación perfecta y la imitación depravada”, *Revista de Estudios Hispánicos* 24.1, 3-26.
- ROMANO, Marcela (2009). “Seducción y traición: los poemas de elogio en *Don Quijote* de 1605”, en Bendersky, José Adrián y Margarita Ferrer (eds.) *I Jornadas Cervantinas Regionales*, Azul, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (2004). “Genio y figura de Teresa Panza”, en Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, Vol. 1, 103-150.
- ROSALES, Luis (1985). *Cervantes y la libertad*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- ROSENBLAT, Ángel (1950). “Glosa cervantina: ‘cada cosa engendra su semejante’”, *Revista Nacional de Cultura* XII, 92-95.
- ROSES LOZANO, Joaquín (1990). “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *CRITICÓN* 49, 31-49.
- SALMOIRAGHI, Paula Irupé (en prensa). “Monstruosidad de la bella que no ama: el caso de la pastora Marcela en el *Quijote* de 1605”, en *Actas de las VI Jornadas Cervantinas de Azul*, 4, 5 y 6 de noviembre de 2013.

- SAN JOSÉ LERA, Javier (2007). “Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*. Una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”, en *CRITICÓN*, Núm. 100, 167-199.
- SÁNCHEZ, Alberto (1984). “El prólogo del primer *Quijote*”, *Magister* II, 12-23.
- SCHWARTZ, Lía (1985). “Discurso paremiológico y discurso satírico: de la locura y sus interpretaciones”, *Filologia*, XX, 2, 51-73.
- SERÉS, Guillermo (1990). “Huarte de San Juan: de la ‘naturaleza’ a la ‘política’”, *CRITICÓN*, 49, 77-90.
- (1995-1997). “El entremés de los Panza y el Tío Abad de Sanchico (*Quijote*, II, 5-72)”, *Anales cervantinos*, Tomo 33, 27-38.
- (2005). “El *Quijote* como justificación ética y estética de la literatura”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 7, 69-86.
- SPITZER, Leo (1955). “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 161-225.
- Stoopen, María (2002). *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Guanajuato, UNAM-Universidad de Guanajuato.
- (2006). “Don Quijote en casa (1615)”, en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” - Asociación de Cervantistas, 219-225.
- TER HORST, Robert (1989). “In an Echoing Grove: Quijote II and a Sonnet of Garcilaso”, en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Delaware, Juan de la Cuesta, 335-346.
- TORRES, Bénédicte (2002). *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ULLMAN, Pierre (1961-1962). “The Burlesque Poems Which Frame the *Quijote*”, *Anales Cervantinos* IX, 213-227.
- URBINA, Eduardo (1991). *El sin par Sancho Panza. Parodia y creación*, Barcelona, Anthropos.
- VIGIER, Françoise (1987). “Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la ‘célestinesque’”, en Augustin Redondo (ed.), *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Histoire, mythe et littérature*, Paris, Publications de La Sorbonne, 157-174.
- VILA, Juan Diego (1996). “‘Lo que no dijo el desterrado a Ponto’. Texto y contextos de las referencias a Ovidio en el *Quijote*”, en *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, vol.III, 531-541.
- (1997). “La erótica del vacío: Don Quijote, la viuda y el mozo motilón”, en *Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español (Cervantes, Góngora y Quevedo)*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 359-370.
- (2003). “Todo sobre Sanchica: narración familiar, género y control social”, en *Estudios Críticos de Literatura Española vol.II. “Escritura/Reescrituras”*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 23-49.
- (2005a). “‘Aunque claramente sepa que yo soy hijo de un azacán’: sueños, verdades calladas y linaje en el delirio caballeresco de don Quijote”, en Redondo, Augustin (ed.) *Releyendo el Quijote cuatrocientos años después*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle - Centro de Estudios Cervantinos, 51-64.
- (2005b). “Cuerpos y sujetos insuficientes: Figuraciones y estereotipos de la femineidad en el prólogo del *Quijote* de 1605”, *Islas* 47, N 145, 72-83.
- (2005c). “Dulcinea, ‘dama fantástica’ / Dulcinea, ‘mulier nova’: don Quijote, los duques y el combate por la imaginación erótica”, *Voz y letra: Revista de literatura*, Vol. 16, N° 1-2, 35-54.

- (2007). “‘Et in La Mancha, ego’: eros, muerte y narración en la historia de la pastora Torralba”, en Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal, Aurelio González, María Teresa Miaja (coords.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 2, 611-628.
- (2008a). *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*, Kassel, Reichenberger.
- (2008b). “El *Quijote* y la sugestión conversa: silencios, elisiones y desvíos para una predicación inefable”, en Ruth Fine y Santiago López Navia (coords.), *Cervantes y las religiones*, Biblioteca Áurea Hispánica, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 521-546.
- (2009). “Fronteras de la razón, fronteras del texto: Alonso Quijano y la apropiación de la historia del Abencerraje”, en José Adrián Bendersky y Margarita Ferrer (eds.) *I Jornadas Cervantinas Regionales*, Azul, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro español, 115-140.
- (2010). “Sombras para Sanchico: Herencia, malestar familiar y olvido”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, formato CD-ROM.
- (2011). “Don Quijote ante el prodigio de las voces inanimadas o la silente polémica por la técnica en la aventura de la cabeza encantada y la secuencia de la imprenta (*Quijote* II, 62)”, en José Bendersky (ed.), *Don Quijote en Azul: Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, 223-247.
- (2012a). “‘Y sin duda tenemos creído que ella va forzada’: ficciones matrimoniales y violencias conyugales en el *Quijote* de 1605”, en *Don Quijote en Azul. Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul, 461-485.
- (2012b). “Discurso matrimonial e ironía mítica: Teresa y la Duquesa frente a frente”, *E-humanista Cervantes*, I, 419-436.
- (en prensa). “De ladridos y venganzas: una relectura de los cuentecillos de locos (*Quijote*, II, prólogo) desde el atalaya alemaniana”, presentado en el VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, julio de 2011).
- VILANOVA, Antonio (1965). “La *Moría* de Erasmo y el prólogo del *Quijote*”, en M. P. Hornik (ed.) *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 423-433.
- (1989). *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen.
- WAITOLLER, Gustavo (2006). “Acerca de tres personajes cercanos a la locura (o acerca de tres personajes escritores)”, en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.) *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” - Asociación de Cervantistas, 553-561.
- WEBER, Alison (1991). “Padres e hijas: una lectura intertextual de *La historia del cautivo*”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 425-431.
- WILLIAMSON, Edwin (1991). *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.
- WORDEN, William, (2010). “The Unpublished Texts of “Don Quixote”, *Rilce* 26.1, 231-242.
- ZIMIC, Stanislav (2006). “Algunos comentarios acerca de los poemas preliminares del *Quijote*”, en *Actas Guanajuato XVI*, 261-298.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL QUIJOTE DE AVELLANEDA

- ÁLVAREZ ROBLIN, David (2014). “El concepto de ‘autor apócrifo’. Mateo Luján de Sayavedra y Alonso Fernández de Avellaneda”, en Maud Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Madrid, Casa de Velásquez, 41-50.
- (en prensa). “Las segundas partes auténticas del *Guzmán* y del *Quijote* frente a sus versiones apócrifas: ¿repulsión o fascinación?”, en Juan Diego Vila y Michele Guillemont (eds.) *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*, Buenos Aires, EUDEBA.
- ANDRÉS GIL, Carlos Miguel (1996). “El libro de Avellaneda como purgante de la locura quijotesca”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16.1, 3-11.
- AZCUNE, Valentín (1998). “Avellaneda no es Passamonte”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, 247-254.
- BLASCO, Javier (2005d). *Baltasar Navarrete, posible autor del Quijote apócrifo*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- (2008). “Avellaneda crítico del *Quijote*”, en María Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, Málaga, Universidad, 37-49.
- (2006). “Notas sobre un artista del fraude y del engaño: Avellaneda”, *Edad de oro*, Vol.25, 117-128.
- (2005c). “El género de las genealogías en el *Quijote* de Avellaneda”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 81, 51-79.
- (2005b). “Avellaneda, secular enigma cervantino”, *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, Nº 700-701, 7-9.
- (2005a). “Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos de ‘loco y de perro’ en el prólogo del *Quijote* de 1615”, en Javier San José Lera (ed.), *Praestans Labore Victor: Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 95-118.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1993). “Don Álvaro Tarfe, el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina” *Revista de Filología Española*, LXXIII, 284-289.
- (2007). “Don Álvaro Tarfe (*Quijote* II, cap. 73), morisco ahidalgado”, *Cervantes*, 27.2, 43-57
- DURÁN, Manuel (1973). “El *Quijote* de Avellaneda”, en Avalle-Arce, Juan Bautista y Edward Riley (eds.) *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 357-376.
- EISENBERG, Daniel (1991). “Cervantes, Lope y Avellaneda”, *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 119-141.
- FRAGO GARCÍA, Juan Antonio (2005). *El Quijote apócrifo y Pasamonte*, Madrid, Gredos.
- GERBER, Clea (2012). “Sobre herencias, reproducciones y versiones: el *Quijote* de Cervantes frente al de Avellaneda”, *Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul, 187-198.
- GILMAN, Stephen (1951). *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2000), “Introducción”, en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 7-138.
- IFFLAND, James (1999), *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Navarra-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- (2001). “Do We Really Need to Read Avellaneda?”, *Cervantes*, 21.1, 67-83.

- JOLY, Monique (1977). "Tres autores en busca de un personaje. Cervantes, Avellaneda y Lesage frente a Sancho Panza", en François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, Burdeos, Université de Bordeaux III, 489-499.
- LATHROP, Thomas (1986). "Avellaneda y Cervantes: el nombre de don Quijote", *Journal of Hispanic Philology* 10, pp.203-209.
- (2009). "The Significance of Don Quijote's Discovery of a New Edition of Avellaneda", *Cervantes* 29.2, 131-137
- MARÍN, Nicolás (1979). "Reconocimiento y expiación: Don Juan, Don Jerónimo, Don Álvaro, Don Quijote", en Nicolás Marín, Antonio Gallego Moell y Andrés Soria Olmedo (coords.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, Vol. 2, 323-342.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2000). "El *Quijote* de Cervantes, el *Quijote* de Avellaneda y la Retórica del Siglo de Oro", *Edad de oro*, Vol. 19, 171-188.
- (2001). *El Quijote de Cervantes y El Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca: la vida de Pasamonte y "Avellaneda"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2004). "Cervantes versus Pasamonte ("Avellaneda"): crónica de una venganza literaria, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 8.
- (2005a). *Cervantes y Pasamonte: la réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2005b). "Cervantes sabía que Pasamonte fue Avellaneda: La Vida de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 25, Nº. 1, 105-157.
- (2005c). "El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9.
- (2006a). "De Avellaneda y Avellanedas", *Edad de oro*, Vol. 25, 371-408.
- (2006b). "El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, Nº. 2, 255-334.
- (2007). "Cotejo por medios informáticos de la Vida de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, Nº. 3, 69-98.
- (2010). *Guzmanes y quijotes: dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso y Carolina María Schindler (2006c). "El licenciado Avellaneda y "El licenciado Vidriera", *Hipertexto*, Nº. 3, 81-100.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1994). "Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del *Quijote*", en Villegas, Juan (ed.) *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de California, 137-147.
- MONER, Michel (1988). "Cervantes y Avellaneda: un cuento de nunca acabar (*DQ* I, 20/ *DQA*, 21)", en Jean-Pierre Étievre y Leonardo Romero (eds.) *La recepción del texto literario*, Madrid, Universidad de Zaragoza/Casa de Velásquez, 51-59.
- ORDUNA, Lilia (2008). "Cervantes frente al *Quijote* apócrifo", en José Manuel Lucía Megías y José Adrián Bendersky (eds.) *Don Quijote en Azul. Actas de las I Jornadas Internacionales Cervantinas*, Azul, Instituto Cultural y Educativo Teatro Español de Azul, 53-74.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (2002). "Un misterio dilucidado: Pasamonte fue Avellaneda", *Cervantes. Bulletin of the Hispanic Society of America*, 22, 127-154.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2002), "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", *Criticón*, 86, 41-71.

- (2005). “Una hipótesis sobre el Don Quijote de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega” *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, nº 9.
- RILEY, Edward (1998). “¿Cómo era Pasamonte?”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 85-96
- (2001). “‘Uñas de vaca o manos de ternera’: Cervantes y Avellaneda”, en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 107-114.
- RIQUER, Martín de (1988), *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1990). “Nueva lectura del retablo de Maese Pedro”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 95-130.
- (1991). “La invención de Sansón Carrasco”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 27-69.
- (2006). “Cervantes/ Avellaneda / Cervantes (*Quijote*, II, 30-33)”, en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (eds.) *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” - Asociación de Cervantistas, 103-136.
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (2006). “El autor del *Quijote* de Avellaneda es Pedro Liñán de Riaza, poeta de Calatayud”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-autor-del-quiote-de-avellaneda-es-pedro-lin-de-riaza-poeta-de-calatayud-0/> (fecha de consulta: 23-VII-2013).
- (2007a). “Lista de candidatos para sustituir a Avellaneda, el autor del otro *Quijote*”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 14.
- (2007b). “Cervantes desveló en clave la identidad de Avellaneda”, *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 11, 121-133.
- (2008). “Sansón Carrasco: un personaje clave en el *Quijote* de 1615. ¿Representa en él Cervantes a Avellaneda?”, *Anales Cervantinos*, 40, 89-106.
- (2009). “Lenio y el autor del *Quijote* apócrifo. De concurrencias con el ficticio Avellaneda”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 5, 185-224.
- (2010). “Correlación entre el ‘Desamorado Lenio’, Liñán de Riaza y el *Desamorado Don Quijote* de Avellaneda”, *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 14, 53-56.
- (2013). “Lope de Vega, Liñán de Riaza y el *Quijote* de Avellaneda”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 9.
- SICROFF, Albert A. (1975), “La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2, 267-291.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2004). *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda. Que trata de quién fuesse el verdadero autor del falso Quixote. Añádese su vida, y obras*, Barcelona, Carena.
- (2006). “Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda”, *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 10.
- WILHELMSSEN, Elizabeth (1990). “Don Álvaro Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?”, *Anales cervantinos* 28, 73-85.