



**Celina Sabor de Cortázar**



## **Para una relectura del «Quijote»**

El género. La composición. La estructura. Los protagonistas.

La universalidad del *Quijote* es un hecho ya indiscutible. Esta universalidad deriva, por una parte, de la respuesta que dan sus páginas a acuciantes inquisiciones del espíritu humano; y por otra, del nuevo rumbo que imprimen a la literatura narrativa. De la popularidad de su obra ya se alababa Cervantes, pues en el capítulo 3 de la Segunda parte dice, por boca del Bachiller Sansón Carrasco:

«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: "Allá va Rocinante"».

La problemática que plantea la obra es vastísima, como corresponde a una creación genial: problemas humanos universales y singulares, problemas sociales de la España del seiscientos, problemas literarios y lingüísticos, problemas filosóficos, problemas estéticos...

Sabemos que los elementos de una obra sólo pueden ser comprendidos totalmente en su conexión con el conjunto. Tan inextricablemente trabados están en el *Quijote* todos sus -26- componentes, que significante y significado constituyen una unidad indivisible; tanto, que la expresión del muy cervantino Flaubert, «La forma sale del fondo como el calor del fuego», se cumple en el *Quijote* de manera casi absoluta. Por esto, si bien metodológicamente resulta útil y práctica, con miras al análisis, una separación, un aislamiento de sus múltiples aspectos, siempre corremos el riesgo de destruir, al parcelarla, la gigantesca fabulación del *Quijote*. De destruirla, se entiende, en la experiencia viva de su lectura. Pero no encontramos otro medio para ir aclarando o, por lo menos, tratando de explicar, algunos aspectos escogidos al azar entre la multitud de posibilidades que presenta obra tan rica, tan compleja, tan densa y, además, tan extensa.

### **El género**

El *Quijote* es presentado por su autor como historia, no como novela. Esta historia es «jamás vista», «jamás imaginada», «moderna», «grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera» (II, 3); sobre todo, «verdadera», como insiste en calificarla Cervantes. Las fuentes de esta historia son anónimas (documentos hallados en archivos, obras escritas de historiadores innominados, y también «la memoria de la gente de su aldea y las a ella circunvecinas», I, 9) para los primeros 8 capítulos:

«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 anales de la Mancha es que...»

(I, 2)

Del capítulo 9 de la Primera parte hasta el final de la Segunda, la fuente histórica es el supuesto manuscrito del «verdadero historiador arábigo» Cide Hamete Benengeli, que traducirá un morisco aljamiado de Toledo. Cervantes renuncia a su papel autoral para dar mayores visos de historicidad a su relato. ¿Cuál es la labor que se atribuye a sí mismo?: la de -27- presentar ese material histórico elaborado como obra literaria, suprimiendo detalles engorrosos, y a veces, como en II, 5, juzgando su autenticidad. El autor ficticio (en este caso Cide Hamete Benengeli) era un recurso narrativo de la novela de caballerías y de la bizantina, pero Cervantes lo eleva a un papel importante y sostenido en la obra (él es quien la cierra, II, 74), en la que siempre está presente, como un recurso del principio de la verosimilitud, como una garantía de la objetividad que toda historia requiere. Cide Hamete es un intermediario entre el autor real (por esto «padraastro» y no padre de don Quijote, como se califica en el *Prólogo*, I) y el narrador. Cide Hamete, por su condición de cronista, aparece exterior al relato mismo; pero porque es «sabio» y «mago» puede conocer los pensamientos de los personajes. Don Quijote ha presentido su existencia en I, 2:

«¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera...?»

Esta existencia se materializa en I, 9 con el hallazgo del cartapacio titulado *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. Don Quijote conoce su existencia y la admite en II, 2:

«...debe de ser algún sabio encantador el autor de  
nuestra historia».

La importancia de su figura se intensifica en la Segunda parte.

El *Quijote*, pues, se presenta como historia, no como novela. Porque *novela* para Cervantes, como para los hombres de su tiempo, era un tipo de narración muy determinada. La novela, tal como la concebimos hoy, es un género de muy difícil definición, pues se apropia de campos y formas expresivas de otros géneros; surge con la burguesía y para su deleite; su libertad ha sido siempre su característica («escritura desatada» -28- le llama Cervantes), pues nada ha dicho sobre ella Aristóteles en su *Poética*. La crítica actual la define como una obra de imaginación en prosa, más bien extensa, que hace vivir a sus personajes en un medio determinado, como si fueran reales, dándonos a conocer su psicología, su destino y sus aventuras. Pero para Cervantes novela era otra cosa: era una narración relativamente breve, de estructura cíclica, es decir, sintagmática, con tensión dramática, con un centro de interés (un acontecer en una vida) al que convergían todos los otros acontecimientos. En una palabra: novela era el género creado por Boccaccio en el *Decamerón* y seguido por la inmensa pléyade de noveladores italianos: Bandello, Girardi Cinthio, Straparola, Parabosco, Masuccio Salernitano, Franco Sacchetti, Ortensio Lando... *Novela* es *novella* ("novedad", "noticia"); novelas son, para Cervantes, sus *Novelas ejemplares* (1613) y la *Novela del curioso impertinente* incluida en el *Quijote* (I, 33-35), pero no el *Quijote*.

Sin embargo, el *Quijote* es la primera novela moderna, pues en ella se dan por primera vez todas las condiciones que caracterizan este género, el más extendido de todos: a) fusión de lo histórico con lo poético; b) la verosimilitud

como principio ineludible; e) importancia de la caracterización; d) el personaje como ser en evolución psicológica, creando su vida y su destino.

El género novela se torna cada vez más indefinido y fluctuante, y pareciera marchar a su desintegración. Para los hispanohablantes el problema se agrava por el hecho de contar con un solo vocablo para dos tipos de narración específicamente distintos: la narración extensa que sobre un desarrollo lineal inserta otros relatos (francés *roman*, italiano *romanzo*), y la narración breve y cíclica (francés *nouvelle*, italiano *novella*).

Cervantes, partiendo de una realidad concreta (la España del 1600), elabora una ficción que es, sin embargo, posible o probable gracias a la verosimilitud. Así el *Quijote*, como toda novela, transita la frontera que separa y une lo real y lo ficticio; de aquí su ambigüedad. Este aspecto de la creación entronca con una visión filosófica y dramática del mundo, muy propia de la mentalidad barroca: el problema del conocimiento, -29- los límites de realidad y apariencia, el valor de los datos inmediatos de los sentidos, el problema platónico de las ideas. En ningún momento Cervantes lo plantea y expone; simplemente lo noveliza, integrándolo al destino individual de los personajes. La aventura del yelmo de Mambrino (I, 21 y 44-45) es, quizás, la más significativa a este respecto, pero las resonancias del asunto se advierten desde el capítulo inicial. Cervantes lo maneja sabiamente, y el lenguaje conjetural inunda la obra: las cosas no son, parecen; muchos personajes tienen nombres diversos, desde el protagonista (Alonso Quijano, Quijada, Quesada, Quejana, Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones, el pastor Quijotiz) hasta la mujer de Sancho (Teresa Panza, Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza, Teresa Cascajo). Nada es, todo parece; y parece a cada personaje de manera peculiar, individual, intransferible. Esto permite a Cervantes la manipulación del punto de vista múltiple, para lo cual introduce en la obra diversos narradores, que a veces relatan el mismo suceso desde ángulos distintos.

En el capítulo 47 de la Primera parte, Cervantes, por boca del canónigo de Toledo, expresa una teoría de la novela (específicamente de la novela de

caballerías), esa *escritura desatada* ("no sujeta a reglas") cuyos puntos fundamentales son: a) un *sujeto* ("asunto") muy rico, que permita la descripción y la caracterización; b) un estilo *apacible* ("agradable"); c) una *invención* ("creación fictiva") ingeniosa, pero verosímil; d) deleite y enseñanza; e) mezcla de géneros («el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico»).

El *Quijote* es todo esto y mucho más; es una fórmula múltiple que supone la síntesis de historia y poesía, que se realizan, la primera, en un entorno geográfico e histórico-social real; y la segunda, en el sueño de la locura heroica. Del choque de estos universos antagónicos -que se resolverá con la muerte del héroe y su nacimiento a la Verdad- surge la acción, de asombrosa riqueza; porque Cervantes, como él mismo dice de sí mismo, tiene «habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo» (II,44).

-30-

### La composición

El trajinar del héroe determina el gran esquema compositivo del *Quijote*. El personaje abandona su aldea tres veces en busca de aventuras; en las tres oportunidades realiza un movimiento circular que lo devuelve siempre al punto de partida: aldea-aventuras-aldea. De estos tres circuitos, los dos primeros constituyen la materia narrativa de la Primera parte del *Quijote*, el de 1605; el tercero llena las páginas de la Segunda parte, 1615. Así, pues:

circuito	1.º:	Primera	parte,	capítulos	2-5
circuito	2.º:	Primera	parte,	capítulos	7-52
circuito	3.º:	Segunda parte, capítulos 7-74			

En los tres casos se produce la misma situación: don Quijote es presentado en su casa, en su alcoba, de la cual parte y a la cual retorna enfermo y nunca en forma voluntaria. En ella duerme, descansa y retoma fuerzas para intentar el viaje subsiguiente. Necesita este contacto con su realidad cotidiana para vitalizar su cuerpo y preparar su espíritu. Esta situación es, también, la que cierra la obra: don Quijote, obligado por su vencedor, el Caballero de la Blanca Luna, a retornar a su aldea, llega a su casa enfermo de desilusión y

desengaño; y se acoge a su lecho, donde la calentura lo consume, porque «melancolías y desabrimientos le acababan». Un largo y profundo sueño preludia el nuevo viaje, el último, definitivo y sin retorno. El Alonso Quijano de la muerte se enlaza con el sosegado hidalgo de aldea del capítulo 1.º, aquel de quien no se sabía a ciencia cierta cuál era su nombre. Porque don Quijote, el caballero loco que nace hacia la mitad de ese mismo capítulo 1.º, cierra su ciclo vital con la derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna. Observemos, de paso, que la aldea, aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse el autor, está representada por la alcoba del hidalgo; su familia, por el ama y la sobrina; el entorno social aldeano y las instituciones, por el Cura y el Barbero; modo cervantino de sugerir realidades con apenas un trazo o un rasgo -31- (con el paisaje manchego ocurre lo mismo), mientras que los mundos ideales creados por la afiebrada mente de don Quijote están descriptos en sus detalles mínimos (recuérdense, por ejemplo, las delicias que subyacen bajo el lago de pez hirviente, I, 50; o el interior de la cueva de Montesinos, II, 23).

Este planteo de la obra total como constituida por tres ciclos similares (pese a las diferencias de extensión), de los cuales el primero pareciera un breve bosquejo de los otros dos, sería suficiente para desvirtuar las conclusiones de una crítica que pretende ver en cada parte una obra diferente. El esquema similar de los dos *Quijotes* (1605, 1615), no sólo en lo que a niveles de composición se refiere, como se verá más adelante, sino en la reiteración de esta «composición circular», como le llamó Casaldueiro, permite afirmar que la Segunda parte surge en función de la Primera; y que Cervantes ha querido una Segunda parte, no una novela nueva. La presencia de la Primera parte en la Segunda es, especialmente al principio, intensa, y el autor juega con la circunstancia de que los protagonistas son, al mismo tiempo, seres que se presentan como reales y personajes de ficción.

Don Quijote y Sancho se enteran por Sansón Carrasco de que sus aventuras andan en libro; saben también que ese libro goza ya de gran popularidad; muchos personajes de II lo han leído y, concedores de los puntos que calzan amo y escudero, adoban la realidad a su paladar. Además, en I y II,

don Quijote vuelve a la aldea por voluntad de algún vecino que, disfrazado, ha ido en su busca (el Cura y el Barbero en I, Sansón Carrasco en II). En ambas partes se reitera el mismo expediente compositivo: hacia la mitad del ciclo narrativo que cada salida configura, don Quijote abandona el trajinar a cielo abierto para acogerse a un ámbito espacial cerrado: la venta de Juan Palomeque el Zurdo en I, el palacio de los Duques en II. En ambas partes se dan acciones paralelas que generan narraciones alternadas, en las que don Quijote y Sancho actúan separadamente: en I don Quijote queda en Sierra Morena haciendo su penitencia de amor, mientras Sancho va al Toboso a entregar la carta a Dulcinea; -32- en II don Quijote queda en el palacio de los Duques mientras Sancho gobierna la ínsula.

Pero hay también diferencias, sobre todo en la estructura y el significado de las aventuras, como se verá luego; y también en la profundidad psicológica de los personajes. Igualmente en el hecho de que en I el protagonista vaga al azar del camino, donde encuentra las aventuras (técnica de la novela de caballerías), mientras que en II sale con un objetivo: ir a las justas del arnés en Zaragoza, tal como se anuncia al final de I, pasando antes por el Toboso para presentarse a Dulcinea. Este itinerario se ha de alterar a partir del capítulo 59, cuando don Quijote (y Cervantes), enterado de la aparición del *Quijote* apócrifo del Licenciado Avellaneda (1614), que lleva a Zaragoza al falso héroe, decide: «no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno». Y Barcelona es entonces la meta de su itinerario. Todo esto significa que el falso *Quijote* se integra también en la fabulación del *Quijote* auténtico, juego y manipulación de elementos realmente asombrosos; y hasta un personaje creado por Avellaneda, don Álvaro Tarfe, se corporiza y entra en conversación con Don Quijote (capítulo 72).

Cuando Cervantes da a la imprenta lo que hoy conocemos como Primera parte del *Quijote*, para él la obra estaba terminada. Por esto la dividió en cuatro partes que abarcan:

1. <sup>a</sup> :	capítulos	1-8
2. <sup>a</sup> :	capítulos	9-14



Salta a la vista la diferencia de extensión de cada una de estas partes. Qué criterio presidió esta división es asunto que aún hoy escapa a la crítica, como lo es también la aparentemente arbitraria separación de la materia narrativa en capítulos al principio de la obra. Basta echar una ojeada al final de varios de ellos y principio de los que les siguen, para comprobar que no hay ninguna solución de continuidad ni en -33- el tiempo de la acción, ni en el devenir de los acontecimientos, y, en algún caso, ni siquiera en la sintaxis oracional. Véanse el final y principio de los ocho primeros capítulos, y como casos extremos, los 3-4 y 5-6. Es evidente que Cervantes los escribió a prosa corrida, pero escapa a nuestra perspicacia el suponer por qué, puesto a la tarea de dividir este largo texto, lo hizo allí donde lo hizo. A partir del capítulo 9 (donde empieza la primitiva 2.<sup>a</sup> parte) hay una mayor congruencia en lo que a este asunto respecta, y a partir del 18 es indudable que Cervantes afronta ya una obra de gran extensión, en la que la división en capítulos está determinada por cortes notorios en la narración, y no es infrecuente que el autor aluda al *capítulo siguiente*, al *anterior* o al *venidero*.

Como esta falta de división de la materia narrativa coincide casi exactamente con la primera salida de don Quijote, que se corona con el «donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» (capítulo 6), no han faltado críticos que han sostenido la tesis de que Cervantes se propuso al principio escribir un relato breve, una novela del tipo de las ejemplares, cuya ejemplaridad, de tipo intelectual, no moral, sería mostrar la perniciosa influencia de la novela de caballerías; y que, subyugado y aun arrastrado por la fuerza vital de don Quijote, personaje autónomo que vive por sí, que «se vive», como dice Américo Castro, decidió continuar la obra. Imposible es hoy dilucidar este problema, pero lo cierto es que Cervantes parece haber olvidado una de las tres salidas; por ello Cide Hamete Benengeli dice en el último párrafo de la obra (II, 74) que don Quijote, ya enterrado, está

«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...»

La salida omitida o incluida por el autor es, indudablemente, ese primer ciclo narrativo, que pareciera servir de introducción a la andanzas de la pareja protagónica, que se inician -34- al final del capítulo 7. En II, al planear Cervantes una distribución similar, encontramos también 7 capítulos introductorios: don Quijote, descansando en su lecho, mantiene conversaciones con el Cura, el Barbero, el bachiller Sansón Carrasco, Sancho Panza, el ama y la sobrina; y también al final del capítulo 7 tiene lugar la partida de amo y escudero. El intenso carácter dialogístico (narración representada) de la introducción a la tercera salida (del cual es muestra insigne el capítulo 5, admirable y regocijado diálogo de Sancho y su mujer) se contrapone -y se exhibe como una fundamental conquista expresiva y caracterizadora- al relato del autor omnisciente (narración panorámica) de los siete capítulos iniciales de I, en los que don Quijote vaga solo por el Campo de Montiel, sin interlocutores, obligado a monologar para dar curso a su pensamiento, o a ser interpretado por el narrador.

Es claro que Cervantes ha tenido presente en I, fundamentalmente, la novela de caballerías, a cuyo aniquilamiento, dice, está dirigida su obra. Esta intención se manifiesta reiteradamente, desde el *Prólogo* de la Primera parte, donde dice el supuesto amigo del autor:

«En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzáredes, no habríades alcanzado poco».

hasta las palabras finales de II:

«... pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna».

Cervantes, para cumplir su objetivo, se vale de la parodia degradante. Su modelo literario (toda parodia lo tiene) son, pues, esas extensas e inverosímiles narraciones, henchidas -35- de fantasía desbocada, sin conexión con la realidad, y que no cumplen el principio horaciano, tan respetado por la retórica renacentista, de deleitar enseñando. Cervantes, que conoce a la perfección el género, nos ofrece en el *Quijote* una novela de caballerías que, aunque rebase ampliamente el intento declarado, no deja por ello de serlo. En efecto, el *Quijote*, especialmente el de 1605, es una novela de caballerías por:

- a. el tema
- b. la estructura episódica y el carácter itinerante
- c. el héroe protagónico, un caballero andante
- d. la estructura particular de las aventuras

La parodia se ejerce sobre:

- a. el carácter de los protagonistas
- b. la utilización de situaciones tópicas de los libros de caballerías, pero en forma cómica y burlesca (armazón de caballería, penitencia de amor, aventura de los leones, aventura del barco encantado, etc.)
- c. el acercamiento de los hechos al lector mediante la anulación del espacio y el tiempo míticos («En un lugar de la Mancha... no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...»)
- d. la confrontación y colisión continua de lo poético con lo histórico, es decir, de la fantasía con la realidad, del universo depurado y abstracto de la ficción con el mundo cotidiano.

La preocupación de Cervantes por la novela de caballerías en cuanto género se manifiesta en:

- a. emisión de juicios de valor sobre las obras significativas (I, 6)

- b. exposición de una preceptiva literaria (I, 47).

-36-

Además de la novela de caballerías hay que señalar en el *Quijote* el influjo, en segundo término, de la pastoral y del romancero, a los que habría que agregar, en tercer lugar, el del *Orlando furioso* de Ariosto. Lo pastoril es tan importante en la obra, sobre todo en la Primera parte, que se ha podido afirmar que ella surge del cruce de lo caballeresco con lo pastoril. Aceptado o no este criterio, y sin olvidar que la primera obra que publica Cervantes es una novela pastoril, *La Galatea* (1585), lo cierto es que el autor conoce a la perfección los cánones de esta otra forma de literatura de evasión, y que la aprovecha sabiamente como una alternativa de lo caballeresco. En cuanto al influjo del romancero, más vivo en la Segunda parte (la aventura de la cueva de Montesinos y la del retablo de Maese Pedro llevan en su raíz el romancero carolingio), digamos que se encuentra desde la oración inicial, pues «En un lugar de la Mancha» es un verso de un romance incluido en el *Romancero general* de 1600.

El centro del *Quijote* de 1605 es la penitencia de amor (capítulos 25 y 26). Don Quijote la lleva a cabo a imitación de la de Amadís en la Peña Pobre, emboscado en las alturas de Sierra Morena. El centro del *Quijote* de 1615 es la aventura del descenso a la cueva de Montesinos (capítulos 22 y 23). Estos dos momentos significativos se ubican espacialmente en los extremos de una diagonal trazada de alto abajo. Simbólicamente estos dos polos representan, el primero, el momento álgido de la locura y voluntariedad de don Quijote en la autocreación de sí mismo como ente literario; el segundo, el nacimiento a una nueva vida del espíritu y de la mente a la luz del desengaño, desengaño que lo llevará gradualmente a la cordura y a la muerte.

### **La estructura**

La falta de estructura del *Quijote* ha sido sostenida por muchos exégetas y críticos: Cervantes escribe al correr de la pluma; Cervantes es un genio de la

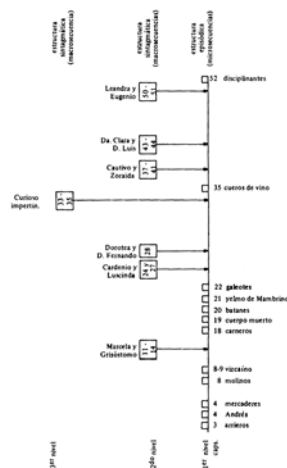
improvisación; Cervantes, por ello, comete errores y olvidos... Esta afirmación, - 37- hoy ya superada, obedece sin duda a la impresión que produce el *Quijote*, especialmente la Primera parte, de obra que se va creando a medida que se escribe; y también, a una aparente falta de orden en la sucesión de los relatos que, protagonizados por distintos personajes, a veces con poca o ninguna relación con la vida misma de don Quijote y Sancho, producen el efecto de una composición en zigzag, sin plan previo. A esta riqueza asombrosa en la presentación de acontecimientos variadísimos se une la extensión de la obra, que dificulta aún más un análisis clarificador de las líneas estructurales que han regido la composición del *Quijote*.

Ante todo, y siguiendo el consejo de Casaldueiro, explicaremos por separado cada una de las partes, aunque, como se ha dicho antes, sostenemos la unidad de la obra en su totalidad.

### **Primera parte**

Lo primero que se advierte es la existencia de dos niveles de composición: 1) una estructura episódica, laxa (*novela pasiva*, según la terminología de Thibaudet), constituida por una sucesión de aventuras, las de don Quijote, a las que llamaremos microsecuencias; 2) una sucesión de relatos externos, relativamente independientes, a los que llamaremos macrosecuencias, cada uno de los cuales es una estructura sintagmática (*novela activa*, según Thibaudet), y cuyos protagonistas no son ni el amo ni el escudero. En el primer nivel se dan las *aventuras* de la pareja protagónica; en el segundo, los *episodios externos* más o menos relacionados con el vivir de amo y escudero; además encontramos en un tercer nivel una *novela*, la del Curioso impertinente, narración totalmente autónoma, sin conexión alguna con la vida de los otros personajes.

El gráfico que se inserta a continuación procura aclarar, visualizándola, la estructura de la Primera parte, el lugar de inserción de los constituyentes del segundo y del tercer nivel en el primero, y las correspondencias entre los tres niveles y entre los constituyentes de cada nivel por sí.



Haremos ahora algunas aclaraciones con respecto a cada uno de estos niveles:

1) *Primer nivel.*- La estructura episódica constituye la narración de base, o primera narración; las aventuras tienen como protagonista a don Quijote, y se enhebran en orden no necesario, es decir, no regido por motivaciones psicológicas. Lo que da unidad a esta primera narración es el transcurrir vital de don Quijote, siempre presente como agente de la acción; Sancho juega generalmente el papel de observador atemorizado. Estas microsecuencias son:

1. altercado con los arrieros (capítulo 3)
2. aventura de Andrés y Juan Haldudo (capítulo 4)
3. aventura de los mercaderes toledanos (capítulo 4)
4. aventura de los molinos de viento (capítulo 8)
5. aventura de los frailes benitos y del vizcaíno (capítulos 8-9)
6. aventura de los carneros (capítulo 18)
7. aventura del cuerpo muerto (capítulo 19)
8. aventura de los batanes (capítulo 20)
9. aventura del yelmo de Mambrino (capítulo 21)
10. aventura de los galeotes (capítulo 22)
11. aventura de los cueros de vino (capítulo 35)
12. aventura de los disciplinantes (capítulo 52)

Cervantes las enumera en parte, por boca de Sansón Carrasco, en la Segunda parte, capítulo 3:

«... unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron -40- ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno».

Siguiendo a Riley y a Predmore, llamamos *aventuras* a aquellos acontecimientos en que don Quijote es protagonista, y en los cuales actúa por móviles caballerescos: búsqueda de la justicia y defensa de los débiles, proclamación de la hermosura de la dama, lucha contra el mal representado por los gigantes, necesidad de aprovisionamiento de armas, la aventura por la aventura misma. En estas aventuras don Quijote procura imitar las acciones de los caballeros de la literatura, confundiendo, por tanto, historia y poesía; las aventuras son, pues, la manifestación visible de su locura, y terminan en lucha o posibilidad de ella. En la Primera parte las aventuras se presentan al azar del camino; camino no elegido por el caballero, pues, generalmente, afloja las riendas a Rocinante, y «prosiguió su camino sin llevar otro que aquel que su caballo quería». Casi todas estas aventuras responden a un mismo esquema compositivo, que podemos enunciar así:

- a. Presentación de la realidad, ya directamente, ya por anuncios que no permiten una inmediata identificación (voces, bultos, luces, ruidos lejanos y confusos).
- b. Interpretación errónea de esa realidad por don Quijote, que supone que se presenta una aventura caballerisca.
- c. Conflicto, lucha entre don Quijote y su supuesto o supuestos antagonistas.
- d. Derrota o triunfo (real o engañoso) del caballero; o abandono por parte del atacado.

Estos cuatro requisitos se cumplen en las aventuras de los mercaderes toledanos, molinos de viento, vizcaíno, galeotes, -41- cuerpo muerto,

disciplinantes. En otros casos hay variantes, es decir, no siempre se cumplen los cuatro requisitos: o no hay lucha (Andresillo, yelmo), o la aventura no se concreta (batanes). Pero las variantes se presentan siempre dentro del mismo esquema. Esta reiteración se debe al hecho de que Cervantes está aún atenido a la estructura de la novela de caballerías, y don Quijote, movido siempre por los mismos estímulos en la Primera parte (imitar a los héroes de la literatura caballeresca) actúa repetidamente de la misma manera.

II) *Segundo nivel*.- Cada una de las macrosecuencias desarrolla un episodio significativo, ajeno a la vida de don Quijote y Sancho, en el que cada elemento está subordinado al conjunto. Cada macrosecuencia es en sí misma un universo aislable, total o relativamente, de la narración de base. Las macrosecuencias son 6 en la Primera parte:

1. Marcela y Grisóstomo (capítulos 11-14)
2. Cardenio y Luscinda (comenzada en capítulos 24 y 27, terminada en 36)
3. Dorotea y don Fernando (comenzada en capítulo 28, terminada en 36)
4. el Capitán cautivo y Zoraida (capítulos 37-41)
5. doña Clara y don Luis (capítulos 44-45)
6. Leandra y Eugenio (capítulos 50-51)

El gráfico resalta la simetría estructural con que Cervantes dispuso las seis macrosecuencias: dos de ellas, la primera y la última pertenecen al mundo de la pastoril (la de Marcela sigue ortodoxamente las reglas de este tipo de relato; la de Leandra las amplía y debilita) y están colocadas como enmarcando a distancia los cuatro relatos centrales, todos ellos de amor y de aventuras, de disfraces, encuentros y desencuentros, los cuales terminarán felizmente en el matrimonio. Estos cuatro relatos centrales están separados de a dos por la Novela del Curioso impertinente, que pertenece al tercer nivel.

De los cuatro relatos centrales las dos primeras historias de amor, narradas en dos partes -la primera parte en Sierra Morena y la segunda en la venta del Zurdo- son contadas en su primera parte por Cardenio y Dorotea respectivamente (narración retrospectiva, primera persona), y en la segunda por el autor omnisciente (narración panorámica) + narración representada. Estas dos historias, entrecruzadas por el mutuo conocimiento de sus



protagonistas, están enlazadas con la historia de base por: a) la presencia de don Quijote y Sancho, el Cura y el Barbero como narratarios, es decir, destinatarios de la primera parte del relato, y como espectadores de la acción representada; b) por el hecho de fingirse Dorotea la menesterosa princesa Micomicona, y ofrecerse don Quijote, a fuer de caballero, a restaurarla en su reino. Esta fingida historia caballeresca es un germen novelesco sin desarrollo, de los que hay muchos en el *Quijote*. La ficción de Dorotea, favorecida por el Cura y el Barbero, tiene por objeto sacar a don Quijote de las profundidades de Sierra Morena.

Las dos últimas historias de amor son: a) la del Capitán y Zoraida, admirable relato de cautiverio, donde Cervantes maneja magistralmente lo histórico y lo poético. La auténtica historia, los recuerdos autobiográficos y la fantasía se interfieren para crear un episodio de notable verosimilitud en alguna de sus partes, narrado por el Capitán en forma retrospectiva, y cuyo final, sin duda venturoso, se proyecta, como en los dos casos anteriores, hacia un futuro inmediato; b) la deliciosa historia de amor de doña Clara y don Luis, un breve episodio dividido en dos partes por la intromisión de diversos acontecimientos circunstanciales; en la primera, el narrador es doña Clara (narratario, Dorotea), y está contado en forma retrospectiva; la segunda parte comienza por una narración representada y se continúa por la narración a cargo de don Luis. Los lazos de estos dos últimos relatos de amor con la narración de base son mucho más débiles que los de los dos anteriores: don Quijote no parece interesarse por ninguno de ellos y no interviene en ningún momento.

III) *Tercer nivel*.- El caso de la *Novela del Curioso impertinente* es distinto. Se trata de un relato de perfección absoluta, -43- narrado casi totalmente en bloque; constituye un caso de literatura dentro de la literatura, pues está presentado por Cervantes como ficción; encontrada en la maleta olvidada de un huésped de la venta, es leída por el Cura durante la sobremesa. No hay ninguna relación con el relato de base, tanto que don Quijote y Sancho duermen mientras se la lee. Cervantes, para resaltar el carácter de ficción, la ubica fuera del tiempo y del espacio de la narración de base: en Florencia, un siglo antes, pues la batalla de Ceriñola, en la que muere Lotario, tuvo lugar en

1503. Además, utiliza en ella un estilo medio, discretamente retórico y estéticamente muy trabajado. Está colocada en medio de las cuatro historias de final feliz del segundo nivel, como una advertencia a las cuatro parejas dichas: el triunfo del amor y su consagración mediante el sacramento del matrimonio no lo es todo; el amor conyugal merece cuidado sumo y profundo respeto mutuo de los cónyuges.

La *Novela del Curioso impertinente* tiene dos desenlaces: el primero (capítulo 34) está dentro del espíritu boccacesco; el marido engañado por su adúltera mujer y por su mejor amigo está convencido de la fidelidad de ambos; Cervantes acota:

«Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo...»

Pero en el capítulo siguiente se retoma el relato para dar lugar a que se cumpla la justicia poética, ese principio tan caro al espíritu español; Anselmo, Camila y Lotario mueren, única manera de restituir el orden por ellos alterado, aunque el castigo tendrá diferentes matices según la respectiva culpabilidad: Anselmo, el marido, morirá desesperado, sin confesión, pues su pecado ha sido el mayor: forzar el libre albedrío de su esposa y de su amigo lanzándolos al pecado. Lotario morirá gloriosamente en acción militar; y Camila, que se había acogido a un convento, habría tenido tiempo de examinar su conciencia y de arrepentirse. Los dos desenlaces están separados por la aventura de los odres de vino (capítulo -44- 35) en la que don Quijote, en sueños, destroza con su espada los cueros y derrama lo que él cree la sangre del gigante Pandafilando de la Fosca Vista, enemigo mortal de la Princesa Micomicona.

Si volvemos a observar el gráfico comprobamos en qué lugares las siete macrosecuencias se insertan en la narración de base; resultará entonces fácil advertir su concentración (excepto las dos pastoriles) entre los capítulos 24 a 44; mientras que las microsecuencias (aventuras de don Quijote) se dan juntas

(excepto dos) entre los capítulos 3 y 22, es decir, en la primera mitad de la obra. Pasarán 12 capítulos para ver actuar nuevamente a don Quijote en acción caballeresca (capítulo 35) y otros 16 hasta la aventura final (capítulo 52). El gráfico pareciera poner de manifiesto una distribución de la materia narrativa poco armónica. No tal; Cervantes necesita, ante todo, afirmar el carácter del héroe, y por eso insiste en la acumulación de aventuras en la primera mitad del primer nivel, con una sola macrosecuencia incluida: la de Marcela y Grisóstomo. La concentración de las cinco macrosecuencias siguientes tiene dos finalidades: a) crear un paréntesis para evitar la monotonía que se hubiese originado de seguirse acumulando aventuras construidas sobre un mismo esquema; b) dar entrada al tema amoroso, que se consideraba entonces ingrediente ineludible de toda narración, y que don Quijote no podía protagonizar de manera activa y concreta por su edad, su aspecto y su carácter. De aquí se desprende que, a partir del capítulo 24 el papel protagónico comience a desplazarse de don Quijote hacia otros personajes, los protagonistas de las macrosecuencias.

Los tres temas básicos señalados por Casaldueiro para la Primera parte se dan, en líneas generales, sucesivamente: a) tema caballeresco; b) tema amoroso; c) tema literario, entre las dos últimas macrosecuencias, especialmente capítulos 47-49, donde se recogen las conversaciones que sobre novela y comedia sostiene el canónigo de Toledo con el Cura y don Quijote. Hay que recalcar, sin embargo, que estos tres temas se entrecruzan a lo largo de toda la obra, aunque su presencia sea más evidente, constante e intensa en los lugares indicados.

-45-

### **Segunda parte**

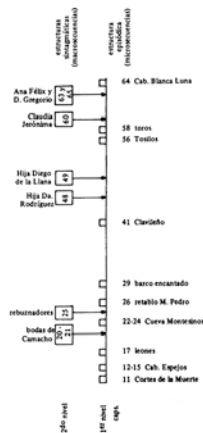
La estructura de II sigue en parte los lineamientos de la de I, es decir, hay también en ella dos niveles de narración, pero se ha suprimido el tercero. El autor dice aceptar las críticas que pareciera haber suscitado la estructura de I, tratando de justificarse. En dos ocasiones, en la Segunda parte, Cervantes

pone las cosas en su punto con respecto al papel que desempeñan las macrosecuencias en la Primera parte; en II, 44 (el fragmento más importante sobre este asunto), Cide Hamete Benengeli se lamenta de haber tomado entre sus manos

«una historia tan seca y tan limitada como ésta de don Quijote [...] y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse [...] Y así en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos...»

Cervantes admite, pues, que las *novelas*, es decir, los mundos narrativos totalmente autónomos (tercer nivel) deben suprimirse, manteniéndose los episodios extrínsecos relacionados de alguna manera con la narración de base (segundo nivel). En consecuencia, el tercer nivel ha sido eliminado.

Un gráfico ayudará a aclarar la distribución de la materia narrativa en estos dos niveles:



-47-

l) *Primer nivel*.- Señalamos en el primer nivel de la narración las siguientes microsecuencias:

1. aventura de las Cortes de la Muerte (capítulo 11)
2. aventura del Caballero de los Espejos (capítulos 12-15)
3. aventura de los leones (capítulo 17)
4. aventura de la cueva de Montesinos (capítulos 22-24)
5. aventura del retablo de Maese Pedro (capítulo 26)
6. aventura del barco encantado (capítulo 29)
7. aventura de Clavileño (capítulo 41)
8. aventura con Tosilos (capítulo 56)
9. aventura de los toros (capítulo 58)
10. aventura del Caballero de la Blanca Luna (capítulo 64)

Las diferencias de estas aventuras con las de la Primera parte surgen enseguida:

- a. sólo cuatro se encuentran al azar del camino: Cortes de la Muerte, leones, barco encantado, toros.
- b. cuatro son preparadas por otros que, por haber leído la Primera parte del *Quijote* conocen la idiosincrasia del caballero: el Caballero de los Espejos, Clavileño, Tosilos, el Caballero de la Blanca Luna.
- c. una es buscada por don Quijote: la cueva de Montesinos.
- d. el retablo de Maese Pedro se da como réplica a una situación similar que aparece en el falso *Quijote* del Licenciado Avellaneda (capítulo 27). Se trata de un caso de teatro dentro de la novela.

Tampoco funciona, en general, el esquema que seguían, total o parcialmente, todas las microsecuencias de I, excepto la aventura del barco encantado, situación tópica de las novelas de caballerías, igual que la de los leones. Pero la mayoría de -48- las microsecuencias de II tienen un esquema propio, y ha

desaparecido la tipificación. Además, algunas son mucho más extensas que las de la Primera parte.

La técnica compositiva de Cervantes busca, sin embargo, relaciones entre estas aventuras y las de la Primera parte, ya sea por el tema, ya por los recursos narrativos, ya por los estímulos a los que responden: así, la aventura de las Cortes de la Muerte y la de los leones, como la de los batanes de I, no se concretan; la belleza de Dulcinea es sostenida a punta de lanza en la aventura del Caballero del Bosque o de los Espejos y en la del Caballero de la Blanca Luna, igual que en la de los mercaderes (I, 4); la del barco encantado que encalla en los molinos de agua se corresponde con la de los molinos de viento (I, 8), etc. Pero es evidente en la Segunda parte la superioridad de recursos puestos en juego, la riquísima matización, la mayor profundidad significativa y la independencia con respecto a los clichés de la novela de caballerías. Por ello se dan en II las aventuras realmente originales, alejadas del sentido paródico que tienen casi todas las de I; por ello también algunas de esas microsecuencias, como la de la cueva de Montesinos, la del retablo de Maese Pedro o la de Clavileño, por ejemplo, son en sí mismas pequeñas obras maestras.

Cervantes se aplica en la Segunda parte a presentar a los protagonistas en evolución psicológica. De la caracterización de don Quijote, concebida ahora de manera mucho más dinámica, depende, en cierto sentido, el nuevo sesgo de las aventuras. Por esto también el cuño caballeresco de la obra es menos evidente en la Segunda parte.

II) *Segundo nivel*.- Podemos señalar las siguientes macrosecuencias:

1. las bodas de Camacho (capítulos 20-21)
2. los rebuznadores (capítulo 25)
3. la hija de doña Rodríguez (capítulo 48)
4. la hija de Diego de la Llana (capítulo 49)
5. Claudia Jerónima (capítulo 60)
6. Ana Félix y don Gregorio (capítulos 63 y 65)

Exceptuando la de las bodas de Camacho, que podemos relacionar por el tono pastoril, ya muy desvaído, con los relatos pastoriles de I, las demás son breves. La de la hija de Diego de la Llana, relacionada con el gobierno de Sancho en la ínsula, es en germen una novela de aventuras; y también la de Claudia Jerónima. Todas, de alguna manera, están conectadas, más que las de I, con don Quijote o Sancho, o ambos a la vez (intervienen en la solución de los conflictos, u ofrecen mediación, o don Quijote se erige en defensor de la causa justa). Para Cervantes son «casos sucedidos al mismo don Quijote», pues para él la vida de un personaje se integra también con las vidas que ve vivir, a las cuales de alguna manera se incorpora.

La observación del gráfico nos lleva a las siguientes conclusiones: las microsecuencias del primer nivel están más armónicamente distribuidas que en I, aunque abundan también en la primera mitad. Son, además, de mayor extensión. En cuanto a las macrosecuencias están agrupadas en parejas: a) la primera reúne dos relatos de ambiente campesino; b) la segunda, constituida por dos relatos breves, parece querer mostrar los peligros que para las adolescentes (ambas protagonistas son de unos 16 años) tiene el no atender a la sabiduría popular, que por boca de Sancho se manifiesta en refranes: «que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la mujer y la gallina por andar se pierden aína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista» (II, 49); c) la tercera reúne dos historias de amor: una, la de Claudia Jerónima, esboza en pocos rasgos una *novella* trágica, a lo Bandello; la otra, la de Ana Félix y don Gregorio, es un plan de novela bizantina con recuerdos personales del cautiverio de Cervantes.

Las macrosecuencias de la Segunda parte son menos autónomas que las de la Primera. Alguna queda abierta y es apenas un esbozo, como la de la hija de Diego de la Llana; otra parece desarrollar un cuento popular: la de los rebuznadores. Ninguna es totalmente separable y absolutamente cerrada, como la *Novela del Curioso impertinente*, de I; ni tan extensa como la historia de Zoraida y el Capitán cautivo.

Es evidente que en la Segunda parte la atención de Cervantes se ha dirigido con preferencia a las microsecuencias, que surgen de la figura protagónica y en función de ella. La novela, partiendo del personaje, se irradia hacia lo universal.

### **Los protagonistas**

Por el *Quijote* circulan casi 700 personajes, algunos simplemente mencionados. La misma Dulcinea no atraviesa jamás el escenario de las acciones; es un personaje creado por la fantasía de don Quijote, el personaje del personaje, un personaje absolutamente poético, y como tal no encarna jamás. Signo de la fecundidad fictiva de Cervantes es el hecho de que la inexistente Dulcinea del Toboso sea, junto con la búsqueda de la fama, el móvil de la acción quijotesca y lo que da sentido, para el héroe, a sus aventuras. Pero alrededor de 200 personajes están caracterizados por sí mismos, en su accionar. Estos personajes, que son además personas, viven ante los ojos del lector: pensemos en las magníficas caracterizaciones del tímido e irresoluto Cardenio y de la muy decidida Dorotea, capaz, además, de simular una imaginaria personalidad, la de la princesa Micomicona; de Anselmo, enloquecido por la búsqueda de los valores absolutos; del socarrón Sansón Carrasco; del aburguesado Caballero del Verde Gabán, apesadumbrado por tener un hijo poeta; y la tonta doña Rodríguez, la burlona Altisidora, los Duques antipáticos y suficientes, el Cura y el Barbero, y tantos otros caracterizados fuertemente a veces con pocos trazos. Pero la pluma de Cervantes se ha aguzado, como es de suponer, en la pareja protagónica.

En la Primera parte don Quijote y Sancho permanecen psicológicamente estáticos. Desde el capítulo 1.º sabemos que don Quijote es un hidalgo de aldea que alrededor de los 50 años nace a la locura, ya que «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio». Este capítulo primero es una obra maestra en lo que a caracterización de la



monomanía de don Quijote se refiere: -51- en él don Quijote sólo da valor a la verdad poética que su mente enloquecida fabrica, partiendo de los modelos literarios; desde su decisión anacrónica y demencial de abrazar la caballería, hasta la creación de su propio nombre, del de su rocín y, sobre todo, del de Dulcinea, «nombre a su parecer músico, y peregrino y significativo», todo refleja la potencia y la voluntad de esta personalidad nueva.

La monomanía de don Quijote está sutilmente estudiada por Cervantes, y se manifiesta sólo en lo que respecta a la visión poética del universo; más específicamente, en la trasmutación de la realidad objetiva en el mundo de la novela de caballerías. En todo lo demás, don Quijote razona con lógica de hierro y con profunda sabiduría humana. En esto se originan la admiración y el sobresalto de sus interlocutores: «sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos», dice el Caballero del Verde Gabán a su hijo don Lorenzo (II, 19); y poco más adelante, don Lorenzo lo califica de «entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos». La meta de su accionar es también clara: cobrar «eterno nombre y fama», como corresponde al destino heroico que pretende forjarse en el cumplimiento de la misión caballeresca.

Poco sabemos del hidalgo sedentario que acaba de desaparecer, barrido por el nacimiento de este ser poético y libresco que es don Quijote de la Mancha; ni siquiera su nombre, vagamente sugerido. Cincuenta años de su vida anónima pasan en forma galopante cubriendo sólo dos páginas; Cervantes únicamente insiste en sus rasgos paradigmáticos de hidalgo de aldea, tal como se reflejaban en la paremiología: pobreza en el comer («olla sin carnero, olla de escudero»), presunción en el vestir, afición por la caza, y el rocín y el galgo que caracterizaban su estamento social («Al hidalgo que no tiene galgo, fáltale algo», «Hidalgos y galgos, secos y cuellilargos», «Hidalgo, rocín y galgo»).

A lo largo de la Primera parte, don Quijote se comporta como lo que se perfila en este primer capítulo: su locura consiste en no dar crédito más que a la verdad poética, la -52- de los libros de caballerías, la de la literatura en general. Don Quijote es un personaje libresco, y el «donoso y grande escrutinio

que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» (I, 6) tiene por objetivo principal indicarnos las fuentes en las que su personaje había bebido, y con cuya savia alimentaba su peculiar naturaleza literaria: libros de caballerías, libros de pastores y algo de poesía, especialmente épica. No hay en esta biblioteca ni libros de historia ni libros de devoción (tan abundantes entonces) ni tratados de índole científica o religiosa. Que don Quijote sea un personaje nacido de los libros, no quiere decir que sea un personaje desvitalizado y sin resonancias humanas. En esto también se advierte la genialidad cervantina: en haber animado de profunda humanidad a un personaje que tiene raíces literarias.

La Primera parte del *Quijote* es, como se ha visto, y merced a las intercalaciones, un montaje literario entre cuyas piezas desplaza don Quijote su paradójica humanidad libresca. Pero esta personalidad está creada por el propio don Quijote, en un acto constante de voluntarismo consciente y empecinado. Su norte es la «imitación» de personajes de la literatura, de Amadís de Gaula especialmente; pero también de cualquier otro cuya vida pueda ser modelo de valor, de gloria, de fama, de amor puro y constante. Por esto cuando su vecino Pedro Alonso lo recoge maltrecho a la vera del camino y reconoce en él al «honrado hidalgo del señor Quijana», don Quijote responde airadamente:

«Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho [Valdovinos, el moro Abindarráez], sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama...»

(I, 5)

Esta voluntad de crearse una personalidad literaria llega a su máxima expresión en la penitencia de amor de Sierra Morena, donde don Quijote elige cuidadosamente, primero, el héroe literario a quien imitar (duda entre Amadís u Orlando, pero se decide por el primero); después, el lugar, a cuyas deidades -

53- apostrofa y llama en su ayuda; finalmente, la forma que dará a su prueba de amor.

La personalidad de don Quijote, como hemos dicho, no sufre en la Primera parte ninguna evolución notable; permanece inalterable, sostenida por su voluntad de ser una criatura literaria, y de *crear* un universo poético y poetizable, en el que hasta lo ruin pueda transformarse en poesía. Así, a poco de iniciar la segunda salida (capítulo 16), don Quijote, acostado en el camastro de la venta del Zurdo, recibe entre sus brazos a la sucia Maritornes, que en la noche, sigilosamente, se dirige a la cama del arriero. Pese a la tosquedad de la asturiana, cree abrazar a la diosa de la hermosura. Y en su firme trastrueque de realidades, «el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático».

Al comenzar la Segunda parte, don Quijote, sentado en la cama (hace un mes que ha vuelto a la aldea, enjaulado por el Cura y el Barbero), con su bonete colorado y su almilla verde, está tan loco como en la Primera parte. Sus diálogos con el Cura y el Barbero, con Sansón Carrasco y con Sancho así lo demuestran; y también su decisión de volver a sus descabelladas aventuras.

Pero apenas iniciada la tercera salida en dirección al Toboso, buscando el palacio de Dulcinea que Sancho aseguró, mintiendo, haber conocido, un acontecimiento insólito se presenta: tres zafias labradoras, montadas sobre tres borricas son, según falso testimonio de Sancho, Dulcinea y dos de sus doncellas. El escudero insiste en su mentira, apoyándose en las metáforas y las imágenes poéticas que ha aprendido de boca de su amo; pero don Quijote no puede trascender la verdad histórica; y la cruda realidad exterior se le impone:

«... te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos que me encalabrinó y atosigó el alma».

Esta situación es paralela a la anterior de Maritornes (hay en el *Quijote* muchos casos de geminación y dualismo), y ambas tienen función estructural y caracterizadora: la de Maritornes muestra el don Quijote de la Primera parte, empeinado en ver la vida como literatura, habitante de un mundo poético cuya coherencia no sufre fisuras. Por el contrario, la de Dulcinea «encantada» es bien distinta: el mundo poético creado por el héroe comienza a resquebrajarse. A partir de aquí el proceso psíquico y espiritual avanzará lenta pero ineluctablemente, con retrocesos esporádicos a la situación anterior, como en la aventura del barco encantado. Pero don Quijote va ya, irremediamente, camino de la cordura. Como se ha observado, la Primera parte es la de la locura de don Quijote; la Segunda es la de su desenloquecer.

La primera aventura que en esta tercera salida le presenta el camino es la del encuentro con la carreta de cómicos disfrazados que van a representar *Las Cortes de la Muerte* (II, 11). Don Quijote, ante el conjunto de actores vestidos de Muerte, ángel, emperador, Cupido, etc., presiente una descomunal aventura; sin embargo, la simple explicación del carretero lo convence de inmediato; y dice:

«Por la fe de caballero andante, que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño».

El *desengaño*: palabra significativa y clave de un estado espiritual que angustia al hombre del Barroco. *Des-engaño* significa la salida del engaño, el camino hacia el conocimiento de la verdad, senda estrecha y dolorosa. Don Quijote nunca hasta ahora ha usado el vocablo con este sentido profundo que

marca aquí el declinar de su locura heroica. Ahora sabe que la verdad poética puede deshacerse al contacto de la verdad histórica. Ahora ha tocado las apariencias con la mano y comprende que su verdad es ficticia, es imaginada, que sólo existe en la mente de los creadores literarios y en la suya.

-55-

Pero el episodio más representativo de esta evolución es la aventura del descenso a la cueva de Montesinos (II, 22-24), considerado por Menéndez Pidal el centro de la Segunda parte. Es una aventura fantástica, onírica, en la que el ideal de don Quijote no se enfrenta con la realidad sino que se emancipa de ella. Sancho y el Primo (ese personaje ridículo, parodia sutil del erudito al uso, del «humanista de oficio») sostienen la sogá que, atada a la cintura del caballero representa el único cabo que lo une al mundo exterior. Don Quijote, solo con su mundo literario poblado de personajes del romancero carolingio más algunos del ciclo artúrico, en ese encuentro irreal, fuera del tiempo y el espacio, comprobará la ridiculez y la fragilidad de su ideal puramente literario: Montesinos es un viejo vestido de estudiante; Durandarte, convertido en estatua yacente, muestra su mano velluda y, pese a que le ha sido sacado el corazón, pronuncia palabras de la jerga del juego («Paciencia y barajar»); Belerma, vieja, bocona, chata y cejijunta, descolorida y desdentada, lleva en un lienzo el corazón amojamado de su amante. Y es el mismo don Quijote quien relata esta aventura, no el autor omnisciente. ¿Qué ha sucedido en su espíritu o en su subconsciente? Porque esta despoetización no proviene de un choque con la realidad histórica; don Quijote está solo en el centro de la cueva, como lo estuvo antes en lo alto de Sierra Morena, durante la penitencia de amor (I, 25-26). Es que don Quijote, en el sueño, ha perdido la voluntad de crear esa realidad poética a la que ha vivido aferrado, y su alma parece conquistada definitivamente por el desengaño que nuevamente vuelve a palpar con la mano. Y para que este sentimiento adquiera sentido total, para que el mundo poético se desmorone definitivamente, Dulcinea también se mostrará en la cueva bajo la apariencia rústica que el caballero no había podido superar a la salida del Toboso.

Este descenso a la cueva es, por supuesto, de estirpe heroica. Cervantes parodia en él el descenso a los infiernos del héroe épico. El símbolo cumple también en el *Quijote* su función iniciática: la cueva iluminada por dentro, a la cual se llega a través del oscuro corredor, el laberinto («aquella -56- oscura región»). Pero en Cervantes es todo tan complejo, que su mente no asocia sólo a Eneas en su aventura infernal; está también la iniciación de Amadís cuando, a punto de penetrar en la Cámara defendida donde pondrá a prueba la pureza y perfección de su amor por Oriana, invoca a su dama puesto de rodillas. También don Quijote, de rodillas ante «la caverna espantosa», invoca a Dulcinea antes de ser acometido por cuervos y grajos. En la simbología la caverna es el lugar del segundo nacimiento. Don Quijote, que en el capítulo inicial nace a la locura poética, ha de volver a nacer en la cueva, esta vez al desengaño que lo llevará a la cordura. Este segundo nacimiento significa la regeneración psíquica, y se opera en el dominio de las posibilidades de la individualidad humana. Esta caverna iniciática es la imagen del mundo, con su desilusión, su vulgaridad, su fealdad, su desencanto. Don Quijote simbólicamente permanecerá en ella hasta su salida definitiva, la muerte, su tercer nacimiento, esta vez a la luz inmortal y a la resurrección.

La superioridad de la Segunda parte sobre la Primera se advierte, entre otras cosas, en esta concepción tan moderna del personaje en evolución. Y esta concepción nueva, novísima, revierte sobre la estructura de las microsecuencias de la narración de base, la episódica: las aventuras de don Quijote en la Segunda parte no responden, como las de la Primera, a un esquema casi único, porque el personaje que las lleva a cabo se ha flexibilizado, se ha enriquecido, se ha desautomatizado.

Algo similar ocurre con la figura de Sancho. Mucho se ha hablado de la «quijotización» del escudero (también ¡ay! de la «sanchificación» del amo), es decir, de su evolución psicológica en la Segunda parte.

Sancho, cuya génesis literaria está ampliamente estudiada, reconoce múltiples orígenes: para Charles Ph. Wagner, el Ribaldo de *El caballero Zifar* (¿conoció Cervantes esta novela de caballerías española compuesta en el siglo

XIV?); para Menéndez Pidal, el refranero («Allá va Sancho con su rocino»); para W. S. Hendrix, los tipos cómicos del teatro prelopesco, especialmente el «tonto» y el «listo»; para Augustín -57- Redondo, la tradición carnavalesca medieval...

Es evidente que el personaje del escudero como contrafigura del héroe no está en la génesis primitiva del *Quijote*, pues no aparece en la primera salida del héroe; es después de cerrado el primer ciclo estructural (en el capítulo 7) cuando Cervantes lo incorpora con un perfil aún débil: «En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador, vecino suyo, hombre de bien... pero de muy poca sal en la mollera». Esta irrupción de Sancho en el relato está insinuada en el capítulo 3 en boca del ventero; también don Quijote toma en el capítulo 4 la resolución de

«acomodarse de todo [camisas e hilas, dinero y ungüentos] y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería».

Es probable que estas dos referencias al escudero en capítulos pertenecientes a la primera salida, hayan sido agregadas posteriormente por Cervantes en un afán de tender hilos estructurales entre las diferentes partes de la obra. Además, la actitud irónica es evidente: un labrador pobre y cargado de hijos no era «muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería».

La figura se va integrando, enriqueciendo, fortaleciendo a medida que avanza la acción. Así, el primer refrán en boca de Sancho aparece en el capítulo 19. Es probable que el refranero haya influido en el ánimo cervantino al trazar las líneas básicas de su personalidad: *Sancho* es nombre frecuente en el refranero para referirse al rústico malicioso, desconfiado y advertido. *Panza* alude a su gula, y lo asocia a personajes goliardescos. Sancho se presenta cobarde y comilón, burlón y crédulo, interesado y sin embargo leal. Todas estas

características se dan, dispersas, en los personajes cómicos del teatro del siglo XVI.

La intención de Cervantes al incorporar a Sancho a la creación del *Quijote* en condición que evoluciona desde la de -58- simple acompañante y criado hasta la de coprotagonista, es clara: introducir el interlocutor y, en consecuencia, el diálogo, dando así a la obra un ritmo pendular, una alternancia de dinamismo (aventuras) - estatismo (diálogos de los protagonistas), que no es el menor de sus hallazgos. Además, la forma dialogística permite a Cervantes acercar los personajes al lector, caracterizarlos a través de sus coloquios y suprimir el tiempo de la escritura. La dualidad protagónica provoca el juego de antinomias: un amo loco que opera con lo poético, abstracto e imaginado, y que conforma un universo literario; y un escudero que actúa sobre lo concreto y reduce el universo a su experiencia aldeana.

Lo sorprendente es que este campesino pragmático siga a don Quijote en todas sus peripecias, pese a sus reiterados propósitos de abandono. ¿Interés en el cumplimiento de las promesas de gobiernos y títulos? No lo parece, pues no puede escapar a su innegable penetración que ninguna se cumple; y su lealtad al amo no se debilita ni siquiera después del gobierno de la ínsula, cuando, desvanecidas ya todas las esperanzas, sólo queda acompañarlo en el acto final de la derrota.

Sancho ama y admira a ese hombre desconcertante, al que juzga loco, pero que lo deslumbra con su valor y su pureza de intención, que lo subyuga con su prestigio cultural y con su capacidad de compartir. Preguntado por la Duquesa sobre la razón de su permanencia junto a un mentecato, Sancho responde:

«... seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel; y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón».



La evolución psicológica de Sancho es el resultado de este amor y del magisterio de su amo; a través de don Quijote percibe el halo de lo heroico, la belleza de la poesía, el triunfo del espíritu. Su perspicacia maliciosa capta los resortes de la demencia del amo, y la Segunda parte nos muestra un -59- Sancho evolucionado, lleno de donosura y hasta de ingenio, capaz de engañar al caballero presentándole una realidad trasmutada en poesía: «me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza», dice a la Duquesa. Ejemplo insigne de esta nueva actitud es el capítulo 10 de la Segunda parte, el de Dulcinea encantada.

Esta evolución del escudero, que también en la Primera parte mantiene, como don Quijote, un cierto estatismo psicológico, es concebida por Cervantes desde el arranque del Quijote de 1615. El capítulo 5 de II, que reproduce «la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer», tiene por objeto mostrar, por adelantado, con un ejemplo extremo, esta transformación.

El refinamiento de Sancho, su espiritualización, su «quijotización», provocan el asombro de su amo: «Cada día, Sancho... te vas haciendo menos simple y más discreto». A lo que el escudero responde: «Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced» (II, 12). Expresión conmovedora de gratitud y reconocimiento.

La antinomia y el dualismo que la pareja encarna en la Primera parte con una rigidez prototípica, da paso en la Segunda a un acercamiento, producto de la superación y de la acción rectora, modificadora, flexibilizadora del espíritu sobre la carne, de la fantasía sobre la cordura, del ideal sobre el pragmatismo. Gran lección cervantina.

### **Bibliografía sumaria**

Avalle-Arce, J. B., *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961.

\_\_\_\_\_, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, 1976.

\_\_\_\_\_ y Riley, E. C., *Suma cervantina*, London, 1973.

Casaldueiro, J., *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, 1949.

Castro, A., *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957.

\_\_\_\_\_, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925. Nueva ed., Barcelona, 1966.

-60-

Durán, M., *La ambigüedad en el «Quijote»*, Xalapa, 1960.

Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, 1970.

Hatzfeld, H., *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1949; 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1966.

Hazard, P., *Don Quichotte de Cervantes*, París, 1931.

Madariaga, S. de, *Guía del lector del «Quijote»*, Madrid, 1926.

Maravall, J. A., *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, 1948.

\_\_\_\_\_, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, 1976.

Márquez Villanueva, F., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, 1973.

\_\_\_\_\_, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, 1975.

Menéndez Pidal, R., «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1940.

Molho, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, 1976.

- Moreno Báez, E., *Reflexiones sobre el «Quijote»*, Madrid, 1968.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, 5.ª ed., 1958.
- Predmore, R. L., *El mundo del «Quijote»*, Madrid, 1958.
- Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966.
- Riquer, M. de, *Aproximación al «Quijote»*, Barcelona, 1967.
- Rodríguez Marín, F., *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947.
- Rosenblat, A., *La lengua del «Quijote»*, Madrid, 1971.
- Togebly, K., *La composition du roman «Don Quijote»*, Copenhague, 1957.
- Torrente Ballester, G., *El «Quijote» como juego*, Madrid, 1975.



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

