

## DON QUIJOTE DILATADO

Por el Académico de Número  
Excmo. Sr. D. Pedro Cerezo Galán\*

Escuetamente presenta Cervantes, en el Prólogo a la segunda parte del *Quijote* de 1615, la prolongación de su obra de 1605, como si nada hubiera significado la década transcurrida y no hubiera discontinuidad y cambio alguno de la una a la otra:

Esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y 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 (2Q,Pr.,621)\*\*.

Así reclama el autor la historia entera y verdadera de don Quijote, dilatada o desplegada en el tiempo en su totalidad biográfica<sup>1</sup> y consumada en una muerte del héroe, como solo podría dársela su verdadero autor, —una muerte propia, que diría Rilke, es decir, no ejecutada externamente por decisión de las Parcas, sino engendrada desde la propia vida—. Tal reclamación la hace Cervantes ante el lector frente a la expropiación sufrida por el *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda en 1614. Aun admitiendo que no fuese inusitado en aquel tiempo retomar un tipo literario, fuertemente caracterizado y bien acogido por el público, para recrearlo por cuenta propia, como ya le ocurrió a Mateo Alemán cuyo *Guzmán de Alfarache* fue imitado por Mateo Luján de Sayavedra<sup>2</sup>, en este caso Cervantes siente que le han robado sus criaturas; más aún,

---

\* Sesión del día 24 de abril de 2015.

\*\* Cit. *El Quijote* edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica e Instituto Cervantes, 1998.

<sup>1</sup> Juan Bautista Avalle-Arce entiende por “Don Quijote dilatado” que el héroe está presente en toda la obra, a diferencia de la primera parte en que desaparecía de escena en los relatos intercalados (*Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 24-25). No me parece aceptable esta propuesta, pues también en esta segunda parte se ausenta don Quijote durante el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, por mucho que se diga que el flamante gobernador es, en cierto modo, hechura del caballero. El sentido obvio de ‘historia dilatada’ es íntegra en su trayectoria vital, y, además, simbólicamente íntegra, como luego se verá, en su sentido.

<sup>2</sup> Otro pseudónimo, en este caso de Juan Martí (Véase la Introducción de L. Gómez Canseco, en *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE 2012, p. 842.

que se las han sometido a una desfiguración psicológica de su personalidad, —quizás lo que más al vivo le duela—, convirtiéndolas en la caricatura de un loco simple y un necio vulgar, “don Quijote disfrazado y corrido por el orbe (Ibíd., 622) —le dice al conde de Lemos en la dedicatoria—, hechas figuras de guiñol, sin la complejidad de registros y matices internos de las suyas. Es cierto que el Quijote de 1605 se presentaba como una obra abierta, de la que había una segunda parte escrita pero aún no hallada en los archivos, “a lo menos por escrituras auténticas”, —precisa el narrador, como si ya temiese un plagio—, pero entonces no podía sospechar el autor que ésto diera pie a semejante robo. Y, sin embargo, pese al hurto, Cervantes se limita a quitarse al plagiario de en medio con un gesto de desdén, pues al impostor le basta con tener en el pecado su penitencia,—“castíguele su pecado —dice—; con su pan se lo coma y allá se lo haya” (Ibíd., 617). A primera vista. Cervantes no parece entrar en cuenta de agravios, o, mejor, finge pasarla por alto<sup>3</sup>, aun cuando no deja de replicarle por ello aguda y certeramente. Sólo protesta con la energía y la dignidad propias de un soldado, por las alusiones vejatorias a su minusvalía:

Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas a lo menos en la estimación de lo que saben dónde se cobraron: que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga (Ídem).

La réplica cervantina es casi una estocada mortal: quien no sabe apreciarlas, viene a decirle al plagiario, no sabe lo que es el valor ni la virtud. Hay también una media estocada irónica por aquellas otras alusiones malévolas a su vejez, pues “hase de advertir que no se escribe con los canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años”(Ídem). Y no falta tampoco una ironía mordaz en velada alusión a Lope de Vega, posible inspirador del apócrifo: “Del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa” (Ibíd., 618). Todo el breve Prólogo juega ingeniosamente con el contrapunto entre lo apócrifo o bastardo y lo auténtico o genuino, ya sea el ingenio creador o la virtud. “La honra puede tenerla el pobre, pero no el vicioso; La pobreza puede anublar a la nobleza, pero no oscurecerla del todo (...) como la virtud dé alguna luz de sí” (Ibíd., 621). Pero, sobre todo, hay en el Prólogo, como no podía ser menos, una reivindicación de su genio. El autor, después de la primera parte, está bien seguro de su obra, y puede permitirse un leve gesto de arrogancia: La historia de don Quijote no necesitaba de nuevos testimonios para acreditarla. “Bastan los pasados” —dice—, pues que le han dado éxito y prestigio. Pero de ser así, ¿por qué dilatarla con nuevos episodios?; ¿no bastaban acaso los de la primera parte?, ¿por qué, pues, se escribe la segunda?... Tengo la convicción de que sin esta segunda parte el *Quijote* no sería la monumental obra literaria que ha sido admirada y celebrada durante

---

<sup>3</sup> J.B. Avalle-Arce ha señalado la fina preterición (*paralipsis*), que lleva a cabo Cervantes en este Prólogo, fingiendo pasar por alto un expolio, al que no deja, sin embargo, de asestarle certeras estocadas (Ibíd., 22).

siglos<sup>4</sup>. Algo sustantivo añade, pues, esta historia “dilatada”, llevándola a su consumación. ¿No sería este el motivo fundamental para haberla escrito?...

Si nos preguntamos por qué se escribe la segunda parte, las respuestas posibles no son todas convincentes. Se diría, como parece dar a entender el Prólogo, que para replicar a la de Alonso Fernández de Avellaneda, pero la apócrifa apareció en 1614 cuando ya Cervantes tenía muy adelantada la redacción, y sólo se hace explícitamente eco de ella ya avanzada la segunda parte, a partir del capítulo lix, aun cuando es posible que retocara luego algunos pasajes de lo ya escrito<sup>5</sup>. Otra respuesta, la más vulgar e inmediata, diría que para explotar su fama literaria, puesto que sus personajes entraron pronto a formar parte del imaginario popular. Si alguien se había tomado la molestia de plagiarle, pretendiendo mejorarle la plana, era justamente para robarle el éxito, y de paso, también la bolsa. Como se sabe, el primer *Quijote* fue todo un éxito de edición y es explicable que le salieran envidiosos émulos como Avellaneda. Así lo confirma el Prólogo, dirigiéndose al lector:

Si por fortuna 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 como fama (Pr., 618-9).

Pero esa tentación era bien legítima para el autor que había forjado su crédito. ¿Por qué no explotar el modelo como ocurre en los talleres de los artistas? No cabe, pues, excluir tal motivación, especialmente en un autor que vivía con tantos apuros, aun cuando no le faltaran mecenazgos, de los que alardea en el citado Prólogo. Me cuesta, sin embargo, pensar que Cervantes se moviera únicamente por motivos económicos, en un período de tan densa y absorbente dedicación a la literatura, con tanta obra en el bastidor por hacer. Recuérdese que en este período de su vida, entre 1605 a 1615, una década áurea de asombrosa y frenética creatividad, aparecen las *Novelas ejemplares*, en las que ya anuncia en breve “dilatadas las hazañas de don Quijote”, y se afana en el *Viaje al Parnaso* y en la redacción del *Persiles*, “mucho prometo —dice— con fuerzas tan pocas como las mías, pero ¿quién pondrá rienda a los deseos”<sup>6</sup>. ¿Por qué aumentar entonces la tarea, ya de por sí intensa, con la redacción de una nueva parte del *Quijote*? Como señala E. C. Riley, “por sí solo, el éxito público es menos probable que estimule una caracterización profunda y sutil que la imitación o continuación de una obra”<sup>7</sup>. Si fuera sólo por interés económico, bastaba con repetir la fórmula con nuevos episodios, sin meterse en una profunda trans-

---

<sup>4</sup> No entro en la discusión, poco productiva, de cuál sea la mejor parte, si la primera o la segunda, pues ambas tienen méritos y algunas máculas, sino que mi tesis se ciñe a que sin la segunda no hubiera sido íntegro y cabal el prestigio literario de la obra.

<sup>5</sup> Véase al respecto E.C. Riley, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica 2000, pp. 112-115 y Ellen M. Anderson y G. Pontón, “La composición del *Quijote*”, *El Quijote*, ed. cit., pp. clxxxv-clxxxviii.

<sup>6</sup> *Novelas ejemplares*, en *Obras Completas*, Madrid, Cátedra, 2005, I, 1156.

<sup>7</sup> *Introducción al Quijote*, op. cit., 130.

formación de la misma. Este gran empeño, y en un autor ya consagrado en la obra de 1605, en plena sazón literaria pero falto ya de empuje vital, exigía una motivación cualificada, quiero decir, fundamentalmente literaria, con ansia más de mejorar que de explotar la fórmula. Hay una indicación valiosa sobre el particular en el diálogo que sigue al anuncio del bachiller Sansón Carrasco, de que ya ha leído en Salamanca la edición de la primera parte de la obra. Los protagonistas reaccionan ante la noticia, entre sorpresa y tensa curiosidad, pues se trata de algo que les concierne vitalmente.

— 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 (2Q,iv,658).

Obviamente, el manuscrito no hay quien lo encuentre, ni siquiera el sabio moro Cid Hamete Benengeli, pues se está gestando precisamente mientras ellos hablan en la estancia, pero su autor se muestra perplejo ante las dificultades de su tarea, siquiera sea por el temor de que “nunca segundas partes fueron buenas”, aun cuando hay quienes lo jalean a la espera de que “vengan más qui jotadas?”.

—¿Y a qué se atiende el autor?  
— A que —respondió Sansón. en hallando que halle la historia, *que él va buscando con extraordinaria diligencia*, la dará luego a la stampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna. (Ibíd., 658-9).

He subrayado los términos que indican el cuidado y la atención que Cervantes pone en la nueva empresa, sabiendo que se juega su prestigio en ella. ¿A qué interés se refiere?. Sancho, malicioso, lo toma en el sentido más inmediato y vulgar;

—¿Al dinero y al interés mira el autor?. Maravillas será que acierte, porque no hará sino harbar, harbar, como sastre en vísperas de pascuas, y las obras que se hacen con apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren. Atienda este señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace (Ibíd., 659).

Creo que este sabio consejo del escudero persiguió al autor mientras componía esta segunda parte: “atienda a mirar lo que hace”, pues es mucho lo que sus lectores esperaban de ella. Me inclino a pensar que se trata de un interés más trascendental que el económico. La ambición cervantina de estos años, por encima del dinero, era realmente de reconocimiento y gloria. No se ponía a escribir sin sentirse estimulado de veras, incentivado, yo diría, por la aspiración de superarla y superarse. Como señalan Ellen M. Anderson y G. Pontón, “Cervantes planea una ficción que completa —y, en cierto modo, rectifica— las posibilidades de su antecesora”<sup>8</sup>. Yo diría más: Cervantes, en mi opinión, y por

---

<sup>8</sup> “La composición del *Quijote*”, art. cit., p. clxxxix.

decirlo de una vez, escribe la segunda parte de la obra para salvar el *Quijote*, dándole un toque único y definitivo en una recomposición magistral.

## 1. LA ESTRATEGIA SALVADORA

La autoconciencia que tenía Cervantes de las limitaciones del primer *Quijote* no se la debió a Avellaneda, quien más bien se limitó a simplificar y empobrecer sus criaturas, sino, en todo caso, a la recepción literaria de la misma, en la que ya se habían señalado algunos reparos. Por lo demás, él conocía por dentro, como suele ocurrirle a un autor exigente, los defectos de su obra, pues sabía las difíciles opciones que había tenido que adoptar en su redacción. En el capítulo xlv de la segunda parte, en un breve paréntesis de autorreflexión metódica, formula el autor una autocrítica de la primera parte, a la que reviste irónicamente a “modo de queja que tuvo el moro<sup>9</sup> de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como ésta”(2Q,xliv, 979). El pasaje recuerda una situación análoga del autor, en el primer Prólogo, mano en la mejilla y perplejo ante “una leyenda seca como un esparto”(1Q, Pr.,11), a la que poco antes había llamado “la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios”(Ibíd.,9). Estas calificaciones bastan para dar una idea de las dificultades intrínsecas del tema. La sequedad alude, sin duda, a la monotonía de una historia, centrada en dos personajes, y en sus reacciones ante las distintas aventuras que les depara el camino, entretejida con “los pensamientos varios”, es decir, extraños y discordes, extravagantes, de sus protagonistas, —entre los que no era posible el entendimiento. Más reducida y seca era, como se sabe, la protohistoria originaria, una pequeña novelita, inspirada en el *Entremés de los romances*, según ha mostrado Menéndez Pidal, que narraba la salida de un loco justiciero y su vuelta a casa fracasado<sup>10</sup>. Fue, sin duda, un gran acierto cervantino amplificarla con la figura de Sancho, dándole así variedad y color, y, sobre todo, el contraste dialogado de sus impresiones y divagaciones. Pero la fórmula no era suficiente para mantener el interés. La historia no tenía trama interna, ni intriga ni dirección, sino la re-iteración de la aventura, que, aun cuando diversa en sí misma, conducía siempre al mismo desenlace. Con razón se quejaba el moro de que “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” (2Q,xliv, 979), es decir, poco menos que insufrible para el autor y el lector. La solución que se le ocurrió a Cervantes fue animar el relato principal con pequeñas novelas intercaladas, traídas a propósito o sin él, con tal de distraer al lector; cumplía así con la regla literaria de la diversidad, pero con riesgo de mermar la ya escasa unidad de la obra. Entre otros relatos o episodios de diverso género, —pastoril, picaresco, cómico, bizantino, morisco— más o menos

---

<sup>9</sup> Es decir, el primer narrador, el moro Cide Hamete Benengeli.

<sup>10</sup> *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, pp. 20-27.

adheridos al filo de la acción principal, formando como un friso de conjunto de la tradicional imaginación literaria, destacan dos novelitas de mérito, la de *El curioso impertinente* y la de *El capitán cautivo*, “que están —dice Cervantes— 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” (Ibíd., 980). El modelo ya lo había empleado, y con gran éxito, Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*. Pero tal opción generaba una aporía casi dilemática, pues o bien tales relatos distraían demasiado la atención de las hazañas del héroe, o bien, en caso contrario, al lado de tales hazañas podrían, a su vez, pasar desapercibidos en su real valor literario, “sin advertir la gala y artificio que en sí contienen” (Ídem). A Cervantes le preocupaba que una espléndida novelita a la italiana, como *El curioso impertinente*, digna de figurar entre las mejores de sus *Novelas ejemplares*, pudiera correr tal suerte. O incluso paradójicamente la suerte contraria, de ser sobrevalorada en detrimento de la historia central de don Quijote. “Estas intercalaciones —registra Martín de Riquer—, principalmente la de *El curioso impertinente* y la historia del cautivo, han sido y son consideradas por parte de la crítica como desaciertos de Cervantes, al paso que otros críticos las justifican y las consideran sabiamente intercaladas por el autor”<sup>11</sup>. Hoy sabemos que la intercalación no era superflua, o por ‘hinchar el perro’, como suele decirse, sino que obedecía al propósito de reforzar y completar el sentido interno del relato<sup>12</sup>. Sin embargo, Cervantes no parecía estar satisfecho de la composición, entre otras razones porque trata de evitarla en esta segunda parte. El defecto señalado era tan de bulto, que el propio autor siente la necesidad de excusarse, en la segunda parte y “pide no se desprecie su trabajo, y se le den las alabanzas, —dice con cierta autoironía— no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (2Q, xlv, 980). Añádase a ello la monotonía de los dos caracteres principales, —un loco ilustrado y un simple realista-, cuyo estereotipo aumentaba aún más la impresión de sequedad. No le podía complacer a Cervantes el esquematismo en que sus figuras centrales habían quedado fijadas en la imaginación popular, con riesgo de degenerar en figuras de guiñol. Sus personajes tenían alma propia y voz personal, se habían hecho a sí mismos, y era menester subrayar su historia íntima y hasta su evolución dramática para superar estos riesgos. Por lo demás, la primera novela quedaba demasiado abierta hacia una re-iteración indefinida de la aventura. Cuando Cervantes quiere concluirla, y comienza a atar los diferentes frentes abiertos en la redacción, a partir del capítulo xlv, se echa de ver claramente que faltaba un plan de conjunto. El cierre sobreviene de un modo externo a la historia. De un lado, con una toma de posición a modo

---

<sup>11</sup> *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado 2003, p. 239.

<sup>12</sup> Así lo ha hecho constar Luis Gómez Canseco a propósito de las novelas intercaladas en el *Guzmán de Alfarache*. “Sin embargo, desde el punto de vista estructural —dice— son parte de la novela y, por si fuera poco, hacen piña con el propósito serio y la preocupación moral que rige la escritura de Alemán” (“Estudio introductorio” a su edición del *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE, 2012, p. 811. Véase también pp. 807-8). Aunque moralizar no sea el propósito de Cervantes, cabe también en el *Quijote* entender las novelas y episodios intercalados como un refuerzo dialéctico del sentido profundo de la obra, tal como ha puesto de relieve Hans-Jörg Neuschäfer en *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 102-104.

de dictamen o de conclusiva moraleja, que hacen el cura y el canónigo sobre los libros de caballería, y del otro, mediante la aña-gaza urdida por estos personajes de hacerlo volver a don Quijote, enjaulado y engañado, a la aldea. Obviamente, este final no era digno de un héroe, aun cuando estuviera loco. Se trata, pues, de un cierre advenedizo, “un corte externo —dice Martínez Bonati— no un final orgánico”<sup>13</sup>. En suma, Cervantes conocía bien los defectos de su primer *Quijote*, la vulnerabilidad de la composición y escasa trama de su relato, y de ahí su interés en remediarlos en cuanto fuera posible. En este sentido la segunda parte fue una tarea ardua de salvaciones, emprendida con tanta resolución como acierto:

Y así, en esta segunda parte, no quiso ingerir novelas sueltas y pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos (2Q,xliv,980).

Después del éxito de la primera parte, Cervantes se atreve ahora a centrar toda la historia en sus protagonistas principales, sin distracciones ni desvíos, y a recrearla en la elaboración psicológica de sus intenciones, conflictos íntimos y actitudes, desplegadas en un diálogo más constante e intenso en sus registros. Hay también diversos episodios, pero no intercalados, sino integrados en el curso de la acción principal y en beneficio de ella. El resultado es, “una obra más rica y más profunda —señala E.C. Riley— Pese a su pausado despegue y a que se aprecia una inflexión en la parte central del libro, está muy sólidamente forjada y se centra principalmente en don Quijote y Sancho”<sup>14</sup>. La expresión de “un don Quijote dilatado” cobra, pues, un sentido intensional y no meramente extensivo. Como advierte Américo Castro, “el autor nada dice ya de episodios ni de circunstancias accidentales; lo que le importa es haber ensanchado tanto la figura central, que ella sola ocupa plenamente el ámbito del libro; nada hay ya tangencial, todo va derecho al centro de aquel círculo”<sup>15</sup>. Y desde el centro se recrea la unidad interna de la obra; ésta tiene ahora unidad de acción, vinculada a una unidad de proyecto. Como ha reconocido la crítica, “El *Quijote* de 1615 se ofrece a primera vista como un conjunto desarrollado en un solo aliento creativo”<sup>16</sup>. Cervantes endosa su plan al bachiller Sansón Carrasco, quien persuade a don Quijote para una tercera salida, puesta la mira en salirle luego al paso, en la ficción de otro caballero andante, y hacerlo volver a casa dignamente vencido. A su vez, don Quijote no sale al albur de la aventura que le depare el camino, sino con un propósito decidido de asistir a “solenísimas justas por las fiestas de san Jorge”, que se hacían en Zaragoza, de cuyo objetivo sólo se aparta, luego, para ir a Barcelona, cuando conoce el itinerario seguido por el apócrifo de Avellaneda. El proyecto consiste en hacer que su héroe

---

<sup>13</sup> *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995, p. 113.

<sup>14</sup> *Introducción al Quijote*, op. cit., p. 116.

<sup>15</sup> *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Trotta, 2002, p. 539.

<sup>16</sup> Ellen. M. Anderson y G. Pontón, “La composición del *Quijote*”, art. cit. clxxi.

explore un nuevo medio predominante social y urbano, donde sea reconocido y festejado por sus pasadas hazañas, y vuelva finalmente a casa, vencido sí, pero no humillado, desengañado por sus propios fracasos, y, sobre todo, en disposición de encontrar su propia y asumida muerte. “La tendencia que sorprendemos en 1615 —escribe Joaquín Casaldueiro— es, primero, el deseo de una acción única: después, la necesidad de identificar la acción y protagonista: que la acción sea una y que el protagonista la llene toda ella”<sup>17</sup>. Ciertamente es que llegado un determinado momento, la acción se desdobra al separar a los dos protagonistas, y cada uno tiene su experiencia singular propia, —don Quijote la del asedio erótico en el palacio de los Duques y Sancho la del gobierno en la ínsula,— narradas en capítulos alternativos, pero luego se recobra el curso común del relato en un más ancho y caudaloso río. Hay también una cuasi unidad de lugar, si se toma en cuenta que esta segunda parte, a diferencia de la primera que transcurre por caminos y ventas, se mueve ahora en un medio social urbano, y una unidad de tiempo por la continuidad (progresiva) de la acción en diferentes escenarios.

Para aclarar la nueva contextura interna del relato, es conveniente tomar en cuenta la oportuna distinción de Félix Martínez-Bonati, inspirada en Ferdinand Sausure, entre unidad paradigmática y unidad sintagmática de la obra. La primera consiste en mantener el mismo modelo o paradigma en la identidad de sus personajes centrales, a través de sus diversas peripecias, como ocurre en la primera parte:

Cada aventura quijotesca —dice— va desplegando el mismo inextinguible símbolo. De este modo, cada una de ellas está saturada de sentido y no necesita, para llenarse de tensión, vínculos causales con las vecinas. Al mismo tiempo, está profundamente vinculada a las otras como nueva epifanía de la misma significación<sup>18</sup>.

En este primer modelo, lo relevante son los dos radicales que constituyen las unidades de la aventura y la conversación. En cambio, en la segunda parte, a esta unidad paradigmática se añade la sintagmática, propia de un plan de conjunto, donde “las modificaciones se ordenan con un desarrollo progresivo. La serie originada por la repetición del paradigma, adquiere así un orden y una dirección, aunque con lapsos regresivos. Sobre las acciones inconexas de las aventuras sucesivas, se va constituyendo un desarrollo lineal, una estructura sintagmática. Con ello, el tiempo fenoménico-estético adquiere en gran medida la irreversibilidad del tiempo de la historia”<sup>19</sup>. Esto aporta, además, la posibilidad de desarrollar procesos psíquicos de maduración interior en los personajes y, a la vez, de entretejer más estrecha y armónicamente su conversación. Se

---

<sup>17</sup> *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Madrid, Ínsula, 1949, p. 200. El citado autor señala los caracteres de esta segunda parte, en la unidad de acción, digresión y encadenamiento narrativo (Ibid., pp. 199-202).

<sup>18</sup> *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 101.

<sup>19</sup> Ibid., 109-110.

gana así en una unidad interna de carácter orgánico, que dota de necesidad a las partes vinculadas en la finalidad del todo.

Lo sorprendente es que esta unidad interna de la segunda parte refluye sobre la primera. Piensa Casaldüero que las dos partes son tan diferentes que puede hablarse de dos novelas diferentes<sup>20</sup>. Vistas, sin embargo, en su conjunto, ambas componen ahora una unidad profunda con un sentido orgánico. Cervantes ha concebido un desenlace en la curación por el desengaño y la muerte de don Quijote, que viene a cerrar la historia de su locura. Para esta reestructuración, Cervantes pudo inspirarse en la estructura del *Guzmán de Alfarache*, cuya segunda parte, aparecida en 1604, compone con la primera (de 1599) una historia circular interna de extravío y degradación del pícaro, primero, y luego, su posterior conversión moral. Análogamente, el *Quijote* se abre en la primera parte con la enajenación del hidalgo, convirtiéndose en caballero andante, y en la segunda se narra la “de-conversión” interna del loco hasta recobrar enteramente su razón en el lecho de muerte. En términos estilísticos de composición, se diría que la obra conjunta traza “una doble espiral” —como ha señalado Helmut Hatzfeld— “hacia dentro y hacia fuera”, al modo de las formas en rizo de un capital jónico. “Alonso Quijano *cuerto* traza una espiral hacia dentro para convertirse en don Quijote loco y una espiral hacia fuera para llegar a ser otra vez Alonso Quijano el bueno: *Idem mutatus resurrexit*”<sup>21</sup>. Encuentro muy brillante esta analogía entre formas plásticas y formas literarias, que vienen a expresar la importancia estilística de la espiral en el arte del Barroco. Ahora, tras la segunda parte, se adquiere la plena comprensión de la obra en su conjunto, también lógicamente de la primera parte, pues se remata el movimiento en ella iniciado en un contramovimiento, dentro de un diseño único. Como de nuevo advierte finamente Martínez-Bonati, “sólo la Segunda parte revela el germen de curva parabólica que yace en la Primera, y lo lleva a sus despliegue pleno, dando así una unidad sintagmática a toda la obra”<sup>22</sup>. Se comprende, por lo tanto, el tránsito interno del entusiasmo heroico del loco, que domina en la parte primera, hacia al desengaño que se acusa en la segunda; de la ilusión frenética a la melancolía, del carácter alucinado del primer don Quijote al discreto y razonador más tarde, cuando poco a poco va recobrando el juicio por la disciplina del desengaño. Claro está que este tránsito, para ser verosímil, exige una línea continua de motivos en los que se opera la transformación. “Cervantes usa como ducto subterráneo para hacer convincente la metamorfosis de don Quijote, —precisa Martínez-Bonati— en este caso, la siguiente serie de símbolos e ideales culturales: las letras, el libro, el saber, la espiritualidad, la lúcida conciencia moral, la humanidad plena. Igualmente, la noción arquetípica de la privación y el sufrimiento como fuentes de purificación y elevación espirituales”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> *Sentido y forma del Quijote*, op. cit., p. 213.

<sup>21</sup> *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 461.

<sup>22</sup> *El Quijote y la poética de la novela*, op. cit., p. 114.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 114-115.

Señalaba antes que la redacción de la segunda parte lleva a cabo la salvación del *Quijote*. No era una forma hiperbólica de hablar, sino una metáfora ajustada a la nueva empresa literaria. Salvación, en primer lugar, de la obra que sólo ahora, tomada en su conjunto adquiere el valor literario monumental, con que ha pasado a la historia, en su unidad y organicidad. Salvación también del sentido de la obra, cuya lectura cobra ahora una profundidad inusitada. Ya Martínez-Bonati ha señalado agudamente que la lectura de ella se modaliza según se tome más en cuenta la primera parte o la segunda. “Quien preste más atención a la unidad paradigmática de la obra, —dice— se verá inclinado a leerla como esencialmente cómica y satírica del ideal caballeresco. Quien siga más atentamente la evolución sintagmática, encontrará una suerte de elegía de ese mismo ideal”<sup>24</sup>. Pero el sentido del Quijote está, para mí, más allá de esta ambivalente lectura, ya sea ilustrada racionalista o ya sea romántico/agonista respectivamente. El sentido cabal del símbolo no reside en la una o en la otra; sino en aquella que sea conforme con la interna unidad temática de ambas. Según Martínez-Bonati, todo “se articula en torno a la transfiguración del protagonista”<sup>25</sup>. Sí, es cierto, pero depende de cómo se entienda esta transfiguración. Se trata, a mi juicio, de una verdadera salvación del personaje quijotesco, por la modulación interior de su personalidad, al poner de manifiesto la tensión interna entre la persona del hidalgo, Alonso Quijano, y su máscara agónica, don Quijote, dialéctica que propicia la evolución interior de su carácter. Tal salvación constituye, pues, una verdadera depuración interior del héroe hacia el heroísmo soterrado de la persona, o de la humanidad en sí como supremo valor. De ahí que la lectura comprensiva, consonante con el todo orgánico de la obra, haya de ser de índole ético/humanista, en aquella acepción estoico/cristiana, que parece preludear planteamientos kantianos.

## 2. LA INVENCIÓN DE UNA NUEVA MIRADA

En otro fundamental sentido es relevante literariamente esta segunda parte del *Quijote*, por la hipertrofia de la dimensión formal del meta-relato, en una novela vuelta enteramente sobre sí. Es la modernidad de una mirada clarividente, capaz de verse a sí misma y contemplarse en su obra. Toda la obertura de esta segunda parte es una fina introducción, en pinceladas sueltas, al espíritu moderno. Recuérdese el inicio: la historia continúa con la convalecencia de don Quijote en su casa, donde recibe la visita del cura y del barbero, responsables de su vuelta. La prueba que éstos le hacen para cerciorarse de si ha sanado de su locura tiene el efecto contrario de despertársela. Al informarle que “el turco baja con una poderosa armada” (2Q,i,627), se aviva de nuevo la vocación heroica del caballero. A don Quijote se le ocurre la peregrina idea de que el rey

---

<sup>24</sup> *El Quijote y la poética de la novela*, op. cit., p. 118.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 119.

movilice, para hacer frente al peligro turco, a los caballeros andantes que vagan por España. Se despierta, pues, un don Quijote con voluntad de consejo, que va a ser la tónica en esta segunda parte, metido ahora a consejero áulico, al modo de la amplia literatura arbitrista que floreció en la Monarquía de los Austrias, ya en bancarrota por su propia pesadumbre, pero más disparatado si cabe que algunos libros del género, sometidos aquí a parodia. Era necesario, en la reanudación de la novela, que su protagonista acreditase su identidad de partida y reanudase su historia con un nuevo acto de fe. Ante la nueva incitación, don Quijote se ratifica en su misión de caballero, —“caballero andante he de morir” —dice— (Ibíd.,629), investido de una conciencia trascendental de su misión:”Pero Dios mirará por su pueblo y deparará alguno, que si no tan bravo (...) no le será inferior en el ánimo; y Dios me entiende y no digo más” (Ibíd., 629). Descaradamente hurga el barbero en su locura con un cuento de locos, que don Quijote entiende como una provocación. “Las comparaciones —le replica secamente—son siempre odiosas y mal recibidas” (Ibíd.)—. Si la comparación con la historia de locos no funciona es porque en ella falta la dimensión subjetiva de la fe, que el barbero confunde toscamente con la locura. En este contexto dialógico, reaparece la idea básica del contraste entre la edad de oro de la caballería andante y “la depravada edad nuestra”, época de decadencia, precisamente porque no se sabe reconocer la verdadera fe como inspiradora de la acción. Se ha perdido el rastro de la idealidad en el mundo:

Mas agora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas que sólo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros (2Q,i,634).

Todas estas premisas de polaridades axiológicas tenían que ser reformuladas en el inicio de la segunda parte, para garantizar el hilo conductor temático, sobre el que se va a operar la transformación del caballero. El cura insiste, tendiendo así un nuevo puente de enlace con la discusión cierre de la primera parte, en si todo aquello no será acaso una ficción y los caballeros andantes más bien personajes legendarios en vez de personas de carne y hueso. A tal sospecha, sólo puede aportar el caballero la convicción interna, que brota de su fe, tal como ocurrió al final de la primera parte (1Q,xlix). Él puede ver a sus compañeros andantes y reconocerlos por su verdadero rostro. Luego, ante la maliciosa insinuación del barbero de si también son reales los gigantes y los conoce, le replica don Quijote de modo tajante, recurriendo al testimonio de la Sagrada Escritura, “que no puede faltar un átomo a la verdad” (Ibíd., 636). Y con ello se introduce un motivo que será trascendental en esta segunda parte: la autoridad de lo escrito. Los libros de caballerías también viven de esa autoridad sagrada de la escritura, como un signo de algo permanente y digno de guardarse en la memoria. Cervantes, con un gesto inequívoco de secularización, proyecta así la autoridad del libro sagrado sobre la totalidad del libro. Aparte del soplo originario del Espíritu creador, que se revela en el mundo, hay un nuevo soplo creativo, que recorre la historia y la estremece en dolores y júbilo de parto. Es el

nacimiento de un nuevo mundo autónomo. Lo escrito es como un signo de lo eterno, y si ha sido escrito es precisamente para conservarse. Ya no basta la palabra viva de la tradición oral, a la que confiaba Platón la auténtica enseñanza (*Fedro*, 276a), sino que en la nueva galaxia Gutenberg es la escritura el testimonio de lo permanente.

Y junto a la glorificación del libro tenía que aparecer, correlativamente, la voluntad de conocimiento y el interés por la incipiente opinión pública. Desde el comienzo de esta segunda parte, se nos muestra un don Quijote ansioso por saber de sí, más reconcentrado e introspectivo que en la primera. Cuando Sancho logra visitarle en casa, después de atravesar la barrera de improperios que le dedican la sobrina y el ama, de la que sólo pudo salvarle la voz autorizativa del hidalgo, lo primero que hace don Quijote, casi a boca-jarro, es preguntarle por su imagen:

¿Qué es lo que dicen de mí en este lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden de caballería? (2Q,ii,642),

demandándole que le cuente la verdad desnuda, "en su ser y figura propias", como deben los escuderos a sus señores. La "verdad en cueros", le responde Sancho, es que "el vulgo tiene a vuestra merced por un grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato" (Ibíd.,643). Los hidalgos le reprochan haberse puesto 'don', queriendo hacerse pasar por caballero. Se diría que para la opinión dominante de la casta, el mayor signo de la locura de don Quijote es haber pretendido romper su *status* social. Para los demás es un simple loco, aunque valiente. Don Quijote puede resistir este duro veredicto, porque está armado de su fe. Hay un dejo de resignación, entre estoica y cristiana, en sus palabras:

Dondequiera que está la virtud en eminente grado, es perseguida (...) Así que, ¡oh Sancho!, entre tantas calumnias de buenos bien pueden pasar las mías, como no sean más de las que has dicho" (Ibíd.,644).

Y en este punto, Cervantes da a su novela un vuelco decisivo, fundamental. Sancho acaba de recibir la noticia que le ha dado el hijo de Bartolomé Carrasco, estudiante en Salamanca, de que ha aparecido un libro que cuenta la historia de ambos (Ibíd.,645). La opinión sobre ellos es, pues, literalmente, universal. El tema de la escritura salta ahora a primer plano. Es esta una decisión que determina toda esta segunda parte, como el eco en la conciencia cervantina de la fama de su propia obra, en un gesto muy propio de la moderna conciencia de autor, análogo al de Velázquez en *Las meninas*, poniéndose en primer plano cuando está pintando, nada menos que a los reyes que quedan relegados a la penumbra casi espectral del espejo de fondo. Pero muy hábilmente Cervantes traslada esta autoconciencia a sus propios personajes, los hace

estremecerse ante el anuncio de que existen como figuras plasmadas en escritura. Sus personajes han entrado ya en la historia: existen de veras porque están en el libro, que reconoce y consagra su vida. Ha hecho de ésta una leyenda, algo digno de ser leído. La escritura consagra con su objetividad la ejemplaridad del espíritu, que no en vano es llamado ahora “objetivo” porque se ha puesto doblemente en obra, primero como acontecimiento y luego como relato. Llegado a este punto, Cervantes abre la dimensión formal del meta-relato sobre el *Quijote* (primera parte), a modo de conciencia literaria incrustada en la segunda. La escritura se vuelve autorreflexiva, posibilitando una curvatura, —la propia del ojo autoconsciente—, a cuyo espacio se acogen los personajes para afirmar su identidad. Don Quijote, entusiasmado por esta noticia, le pide a Sancho que haga venir a su casa al hijo de Bartolomé Carrasco, el bachiller Sansón, para que le dé nuevas de esta historia. Está ávido por saber cómo ha sido traspuesta su vida en escritura. No es mera vanidad, sino la búsqueda del reconocimiento que acredita, en y mediante la escritura, la ejemplaridad de su historia. Así parece entenderlo don Quijote:

Una de las cosas que más debe dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa (2Q,iii,648).

Esta declaración confirma la unidad de escritura y espíritu objetivo. “Si por fama y por buen nombre va —dijo el Bachiller— sólo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes” (Ídem). Y hasta el mismo Sancho, como aspirado en la misma órbita legendaria de su amo<sup>26</sup>, reivindica su derecho al buen nombre, “que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos” (Ibíd.,651). Toda la segunda parte está traspasada por esta claridad traslúcida que le presta la autoconciencia creadora del novelista, cierta ahora de sí misma, y que éste traslada, como digo, a sus propias criaturas. En cierto modo también los personajes se ensimisman, se vuelven más interiores y transparentes en sus intenciones y estados anímicos, se cuidan del propio perfil existencial. Ya no tienen necesidad de afirmarse en el mundo, puesto que han sido reconocidos por los lectores, sino más bien obrar en plena coherencia con su estilo propio y con su significación simbólica. El mundo exterior en que se mueven pierde relativamente importancia con respecto al verdadero mundo interior, que ahora se alumbra. De ahí también que el relato ponga sordina al fragor de la acción y deje surgir por doquier en torno a sus personajes, como ocurre en toda introversión reflexiva, una sutil atmósfera de melancolía. Como advierte Julián Marías, “un ambiente de melancolía y de misterio va descendiendo sobre el *Quijote*. Creo que en ello puede sentirse la *recapitulación* que

---

<sup>26</sup> También, de vez en cuando, es arrebatado por la misma ola de su locura, como se puso de manifiesto en la primera parte (1Q,xxvi, 297)

debe dar sentido al final de la vida. *De las cosas al mundo*: ésta podría ser la fórmula de las dos partes del Quijote<sup>27</sup>. Yo diría mejor que se realiza un tránsito del mundo de las cosas al mundo vivido en el acto existencial con que se habita. Ciertamente no puede haber cosas sin mundo, y precisamente en trazar esta línea de horizonte mundano, donde transcurre la vida de las personas y las cosas, consiste el arte del buen novelista. Pero el mundo, ya implícito en la primera parte, se destaca ahora, —en esta hora de recapitulación, como bien dice Marías—, como tal mundo objetivo en su pleno sentido. Y con el mundo, la verdad interior de la propia vida. Se trata del mundo realmente vivido, pero *en cuanto vivido* y asumido en y por los propios protagonistas. Este es el verdadero desafío al que se enfrenta Cervantes en esta segunda parte del *Quijote*.

Pero Cervantes no sólo hace literatura, sino que reflexiona conjuntamente sobre lo que hace en su propio texto literario. Ya en la primera parte aparece esta reflexión sobre la novela en cuanto tal, según el modo en que Cervantes introduce hábilmente pequeños hiatos o brechas en la narración directa, para explorar la imaginación trascendental literaria y someterla a fina revisión paródica<sup>28</sup>. En esta segunda parte, se amplifica y profundiza tal reflexión, haciendo que recaiga sobre la propia historia ya escrita y publicada. La decisión cervantina de escribir una segunda parte tiene tan en cuenta la primera, que la refleja o refracciona en el espejo de una nueva mirada. No se trata de que la primera parte sea meramente referida o aludida en la segunda, lo que sería una relación extrínseca, sino que es recuperada en ella<sup>29</sup>, en otra mirada reflexiva, que porque tiene a la vista la objetividad de la primera, puede descubrir y dar cuenta de su verdadero sentido y valor. La segunda parte incluye reflexivamente la primera, porque ésta, en cuanto ya escrita, le ofrece un sostén para poder captar su forma de objetividad. Hay, pues, dos espejos en juego: el segundo relato se mira en la *imagen/objetiva* del primer relato, pero éste, a su vez, se refracciona en la *fenomenalidad/verdad* que le presta el segundo. Que el primer libro se refleje especularmente en el segundo, y el segundo reabsorba reflexivamente la imagen del primero es, sin duda, una invención genial. Me atrevería a decir que Cervantes anticipa, sin saberlo, la mirada fenomenológica, que es capaz de mirar, de tomar conciencia, de su propio modo de mirar. Si la primera mirada ingenua va directa hacia el mundo real, ésta segunda se retrae sobre sí para ver el mundo *en cuanto vivido*, no como algo en sí, sino en la propia urdimbre de

---

<sup>27</sup> *Cervantes, clave española*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 211.

<sup>28</sup> Es la tesis que ha defendido brillantemente Félix Martínez-Bobati. “De un modo u otro, todo el sistema de la imaginación institucional de la literatura (a saber todos los géneros, cómico/realista, caballeresco, utópico pastoril, intriga cortesana, peripecia bizantina), va encarnándose en el libro” (...) pero con sola una excepción (la de El curioso impertinente) todas las regiones de la tradición aparecen adulteradas en el Quijote —no meramente ironizadas por estar yuxtapuestas, sino internamente contaminadas con elementos extraños que las privan de pureza estilística—. Y más adelante consta, “Los elementos ‘realistas’ son aquí el instrumento de la ironización —distanciamiento, suspensión— de la clase de imaginación entonces tradicional. Pues bien, esta operación se repite, simétricamente invertida, en la literatura postrealista de nuestro siglo”, (en el llamado realismo mágico) (*El Quijote y la poética de la novela*, op. cit., pp. 45-46).

<sup>29</sup> Como señala Martín de Riquer, “la primera parte se convierte en un elemento novelesco de la segunda, sin que ello desentone, sea absurdo y vaya traído por los cabellos” (*Para leer a Cervantes*, op. cit., p. 177).

su constitución intencional. Es el *eidos* del mundo, el mundo en cuanto *fenómeno* objetivo, por utilizar expresiones de Edmund Husserl, el mundo como correlato de una conciencia temática expresa, y no como simple escenario real de acción. Como el artista que ya no pinta las cosas que ve, sino su propio modo de verlas, de sentir las y experimentarlas en su visión; las pinta en cuanto vistas por su modo de ver. Podría decirse, en consecuencia, que lo que cuenta ahora de veras no es el paisaje en sí, sino el lienzo autónomo de la visión o de la escritura. Como se sabe, la primera parte del *Quijote* es la historia (ficcional) de una vida, y en cuanto tal, el narrador tenía que simular su fidelidad a una verdad real que le antecede o que ya estaba fijada en documentos y archivos. Pero la segunda mirada, al neutralizar la *intentio recta* de la primera y recaer sobre el mundo ya historiado (y novelado), hace patente su expresa textura literaria, su específica objetividad narrativa por modo ficcional, que ya no vale como historia de un mundo real, sino en cuanto mundo de la literatura. Ahora adquiere una verdad intrínseca en cuanto mundo ficto o inventado, producto de un acto po(y)ético, el acto de novelar<sup>30</sup>. Y, sin embargo, la novela no deja de ser la misma en sus dos partes, por esta reabsorción de un mundo vivido, que se cree real, en un mundo traslúcido de conciencia objetiva, que se sabe como producto literario autónomo. Más aún, —y esto es lo realmente asombroso—, este mundo traslúcido no le roba su verdad al primero, sino que se la restituye en su auténtico fundamento de aparición y patentización. En cierto modo, el arte, en este caso, la literatura, como la mirada fenomenológica, enseña a ver desde dentro la verdad integral del mundo. Como ha escrito finamente Julián Marías, a propósito del mundo visto en el *Quijote*,

la posibilidad estriba en que Cervantes hizo ese mundo inteligible, lo hizo comunicable mediante esa extraña transparencia que introduce eso que llamamos literatura. Aunque no siempre se vea con claridad, la literatura consiste en dar transparencia a la vida y al mundo y hacer así posible la transmigración imaginaria a mundos ajenos<sup>31</sup>

Lo que aquí llamo, con cierta libertad expresiva, ‘mirada fenomenológica’, creo que viene a confirmar, desde supuestos distintos, lo que ha llamado

---

<sup>30</sup> Esta reflexión que es mucho más compleja de lo que puede parecer a primera vista. Recuérdese que ya la primera parte no era tanto relato directo de hechos, como transcripción de una escritura precedente. Esto le permitía a Cervantes dotar a su ficción del valor objetivo de la historia. No era, pues, simple mirada de hechos, sino mirada a relatos, mirada de mirada, narración conforme a un modelo en cierto modo ejemplar. A su vez, la historia primera, narrada por Cide Amete Berengelli, es presunta mirada directa, con algunos hiatos apócrifos, de una vida real. Mediante este entrelazo, la verdad de la ficción sigue condicionada por la verdad de la historia, que se sustenta en los hechos. Pero la novela primera, en cuanto concebida como historia simulada, pretende mostrar también indirectamente, en paréntesis de meta-relato, su propia trama fictiva. De ahí que no le satisfaga a Cervantes esta primera flor de objetividad literaria, e intente en la segunda parte, otra resolución, que no viene ya de la mano de la historia, sino de la poesía. Y puesto que la poesía no se rige por hechos, sino por la producción de acontecimientos en su *enérgeia* propia, según Aristóteles, es más objetiva y profunda su conexión con lo verdaderamente real. En la segunda parte se muestra más el carácter de la ficción en cuanto tal; la historia primera se espectraliza como tal historia, como el trémulo reflejo de algo en la superficie de un espejo; se abandona, en suma, el plano escueto del relato histórico, como sede de la verdad, para convertirse en un relato po(y)ético de la producción de un acontecimiento paradigmático. De este modo, en la nueva mirada reflexiva, que genera el espacio de la ficcionalidad/verdad, se deja ver la genuina *póiesis* creadora de sentido.

<sup>31</sup> *Cervantes clave española*, op. cit., p. 223.

Juan Carlos Rodríguez, con gran acierto, la invención de la mirada literaria en la segunda parte del *Quijote*. “Ahora —escribe— don Quijote y Sancho están por fin escritos en libro y por tanto son *verdaderos*. Y esto nos remite al único hecho que nos interesa, la propia inmanencia del texto en su discurrir autónomo”<sup>32</sup>. Esta mirada literaria participa, a mi juicio, en cierto modo de la trascendentalidad de la otra mirada fenomenológica. También aquí el autor se retira o distancia del texto, renuncia a hacer oír su propia voz, sosteniendo el relato, y lo deja vivir en sí y por sí mismo: “El texto ahora *prácticamente discurre por sí mismo*”, esto es, despliega el sentido inmanente que lo anima sin el *deus ex machina* del autor que lo asista y sostenga constantemente, como hacía en la primera parte. Puesto que ya no hay “caballero en aprobación”, al haber sido publicada su historia y reconocido como tal en ella, tampoco debe haber un autor entrometido que lo vaya corroborando. El texto y sus protagonistas quedan solos, exentos, libres en su autoplasmación. De ahí la extraña independencia que adquieren en la reflexividad del texto autónomo. “Este nuevo dispositivo de la narración —precisa Juan Carlos Rodríguez— traslada la mirada literal de Cervantes (o la propia objetividad del texto) al propio Quijote, que se convierte en verificacionista de sí mismo, en un *voyeur* de sus propias acciones y pensamientos, no ya para compararlos con los libros de caballerías en general, sino para compararse a sí mismo con su propio libro previo”<sup>33</sup>. Creo que es ésta una aportación original y decisiva en la hermenéutica de la estructura profunda del *Quijote*. El cambio de la mirada literal, que registra un hecho, al que asiste, a la mirada literaria que abre un nuevo espacio o contexto de mundo supone un giro radical, —que no es otro que el giro trascendental reflexivo— en el régimen de la verdad. En la mirada literal, el autor remite su relato a un hecho real, que lo precede, y sólo así puede asegurarse de su verdad. La mirada literaria, en cambio, se retiene en el texto en sí mismo, como en un espacio autónomo, en que se genera verdad. En términos fenomenológicos, podría decirse que la ficción ya no se rige por el régimen de una verdad trascendente al propio relato, sino que ella misma instaura trascendentalmente, por así decirlo, verdad: la verdad autónoma e interior del texto, una forma de objetividad. Ahora resulta ser ficción/verdad, o, si se quiere, *póiesis constituyente*. El acto fictivo literario resulta ser gemelo con el acto trascendental de la retención y la constitución fenomenológicas. Este cambio radical lo logra Cervantes mediante un juego interno de espejos, que tienen un efecto reflexivo o reflexionante. En suma, por darle de nuevo la palabra a Juan Carlos Rodríguez:

La mirada literal de este segundo Quijote, al leerse a sí mismo, se está transformando en *mirada literaria*. Quiero decir, la escritura literaria concebida ya como verdad en sí misma, sin necesidad de que el ‘yo’ del autor aparezca continuamente para sostenerla. La mirada literal de don *Quijote*, al estar reflejándose siempre en la imagen del

---

<sup>32</sup> *El escritor que compró su propio libro, Para leer el Quijote*, Barcelona, Debata, 2003, p. 243.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 244.

primer libro, al intentar verificarse a sí mismo, está convirtiendo en verdad la verdad de la literatura. Ese es el juego del *doble* y del *otro libro* como 'espejo' (...) Don Quijote (y el nuevo texto) se están mirando siempre en el primero, de modo que el segundo libro sirve para transformarse en la confirmación de lo que lo contado en el primer libro era verdadero, a la vez que el primer libro tiene su verdadera prueba práctica en la existencia de este segundo. Es un juego magnífico. El segundo libro se mira en el primero y la escritura de este segundo libro es convierte en la verdad definitiva de los dos<sup>34</sup>.

Tal magnifico juego es el de la literatura. Hay literatura cuando dejamos de mirar recta y directamente a las cosas, y adoptamos otra actitud, ensayamos la otra mirada especular, que ve cosas en palabras o palabras como cosas de otro nivel. Sobran ya los hechos; sólo hay acontecimientos significativos en sí mismos en un mundo autónomo. Este mundo no guarda referencia directa a la realidad, y, sin embargo, no deja de abrir metafóricamente nuevas referencias, a través de su significado exento, como ha mostrado Paul Ricoeur<sup>35</sup>, para poder ver mejor lo que hay que ver, el mundo en cuanto mundo.

### 3. UN PLAN DE TRANSFORMACIONES

Entre las objeciones que Cervantes se hacía ante su nueva empresa, había una fundamental y decisiva: "De las cosas de don Quijote bastan las escritas"(2Q,iv,658). ¿Para qué, pues, insistir?. Como autor consagrado, no estaba dispuesto a proseguir su historia de un modo plano, linealmente reiterativo. Repetir la historia de un loco disparatado, añadiendo nuevas aventuras a su cuenta, no tenía interés estético alguno, sino en todo caso mercantil. Había que inventarse un proceso de transformaciones en cadena, y esto obligaba a un giro en el planteamiento de base. Puesto que ya estaba impresa su historia, don Quijote ya no era un caballero en aprobación, como en la primera parte, sino en vías de reconocimiento, esto es, de ver corroborada su imagen heroica. No era tanto cuestión de buscar nuevos combates, que lo acrediten, cuanto un nuevo ámbito de exposición en el mundo, para ensayar otras posibilidades de su carácter. Y con ello cambia la atmósfera del relato. De la parodia de lo épico caballeresco, en la primera parte, a la parodia satírica, cuasi lucianesca, de los personajes en sus andanzas por distintos ámbitos sociales, en la segunda. Se desplaza también el escenario desde el campo antiguo de la aventura al albur de los caminos, al horizonte urbano, donde sea posible el amplio juego del reconocimiento. Ya la crítica romántica advirtió este profundo cambio. Hay, como vió agudamente Schelling,

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 245.

<sup>35</sup> *La metáfora viva*, Madrid, Ed. Europa, 1980, especialmente el capítulo vii, pr.5º, "Hacia el concepto de verdad metafórica", pp. 332-343.

una decisiva oposición entre ambas partes, que pueden llamarse, sin falta de verdad y decoro, la *Iliada* y la *Odisea* de la novela. El tema en su conjunto es lo real en lucha con lo ideal. En la primera parte de la obra, lo ideal solo es tratado desde un punto de vista natural y realístico, esto es, el mundo ideal del héroe se enfrenta con el mundo habitual y los ordinarios movimientos del mismo; en la segunda parte, lo ideal está mistificado, es decir, el mundo, con el que entra en conflicto, no es el habitual, sino un mundo ideal fingido, como en la *Odisea* la isla de Calipso es en cierto modo un mundo más ficticio que aquel en que se mueve la *Iliada*, y como aquí aparece Circe, así en don *Quijote* la duquesa, (que) excluida la belleza, todo lo tiene en común con aquella<sup>36</sup>.

El cambio es tan decisivo que afecta a la relación básica del héroe con la realidad. En la primera parte, la realidad resiste a los esfuerzos del héroe por transformarla; en la segunda, en cambio, lo asiste, en cierto modo, con un mundo ficticiamente idealizado, con el que ya no se puede luchar, sino representar en él un papel, que con frecuencia suele rayar en la bufonería. Y, sin embargo, este cambio radical no debía afectar a la continuidad temática de la novela, integrada, como he mostrado, en un nuevo plan de conjunto. El tránsito se percibe en el cambio de signo de los dos radicales fundamentales del relato: la aventura y la conversación. Si bien se repara, la aventura no presenta el mismo perfil que en la primera parte. Don Quijote ya no la busca para ponerse a prueba, sino para dejarse ver y confirmar su crédito. Sale de nuevo al camino, no solo a combatir por la justicia sino a ver y ser visto. Sigue siendo un caballero combatiente, pero va de camino más en actitud de viaje, ávido de conocimiento. Como ha notado finamente Joaquín Casaldueiro, “se explora con placer, se pasea con gusto, se tienen ganas de conocer gente, de visitar lugares, de satisfacer esa curiosidad que despierta la vida”<sup>37</sup>. Por lo demás, las cosas que le suceden no van en contra de sus designios caballerescos, como ocurría en la primera parte, sino en resonancia y coherencia con los mismos. Don Quijote no es un extraño en el mundo, sino un personaje prestigioso. Por dondequiera que va le precede la fama de su historia ya publicada. Es reconocido en casa del caballero del verde gabán, que le dedica un elogio sin precedentes (2Q,xvii,770); lo es en el palacio de los duques, donde lo reciben y lo festejan como a un verdadero caballero andante, y lo es incluso en Barcelona, donde también ha llegado la fama de su vida. Más aún, en una venta del camino, donde se aloja, a la vuelta a casa, lo reconocen dos personajes sacados del libro del pseudo *Quijote* de Avellaneda. Si tiene que luchar no es contra arrieros, viandantes, gigantes molinos y ejércitos de ovejas, sino contra dos caballeros andantes, —el Caballero de los Espejos y el de la Blanca Luna—, que salen a su paso, para disputarle su gloria. Se diría que encuentra el mundo cambiado, como si hubiera sido eficaz en él su propia acción, pues la realidad se pliega ahora a la imagen del mundo de la caballería. Ya no hay aventuras

---

<sup>36</sup> *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, pp. 323-3324.

<sup>37</sup> *Sentido y forma del Quijote*, op. cit., p. 202.

fortuitas por factores adversos al héroe. La mayor parte de las aventuras que le suceden en esta segunda parte o son expresamente buscadas para dejar constancia de su valor, como cuando baja a la cueva de Montesinos o la del barco encantado en el Ebro, o son aventuras preparadas, prefabricadas por los duques, especialmente por la duquesa, —la maga Circe, según Schelling—, o por don Antonio Moreno en Barcelona para solazarse con su huésped. El héroe ya no se hace ilusiones, sino que se las hacen a propósito, poniéndole el escenario adecuado para la exhibición de su papel de caballero, (también, claro está, inversamente para burlarse de su extraña locura). De ahí la tendencia en esta segunda parte a sustituir el primer decorado real por escenarios más teatrales y fantásticos, casi de espectáculo, y sustituir el mundo de los caminos y las ventas por un más ancho horizonte social, especialmente del mundo urbano<sup>38</sup>. Este mundo mistificado encierra la extrema posibilidad de encantamiento del héroe, reduciéndolo a mera representación. Es comprensible, pues, que el reconocimiento que recibe, no menos mistificado, vaya dejando en él un amargo sabor de ceniza.

Cambia también significativamente la forma de su locura. Ya no hay engaño a la vista como ocurría en la primera parte; don Quijote ve las cosas como son y, por lo general, las encuentra conformes con su propio mundo caballeresco. Tan sólo en el episodio del retablo de Melisenda, en la venta, toma las figuras de pasta por seres reales, pero es llevado por la fuerza de la representación artística, y porque el relato de maese Pedro no se atiene a la verdad de la historia. Don Quijote no se engaña; se deja engañar, o quizás mejor, se presta ingenuamente al engaño objetivo que los otros le tienden por pura diversión. La atmósfera convivencial en la novela de 1605 era más natural y fresca, con la fluencia espontánea y equívoca que tiene la vida; en cambio, la novela de 1615 “tiene un aire de juego, de burla, tanto más gracioso cuanto que hay quienes ignoran que se está jugando”<sup>39</sup>. Y de ahí que en la medida en que el juego resulte pesado en su artificio, o deje ver a ratos su carácter de farsa acabe por generar fastidio y desengaño en los protagonistas, que lo sufren. Podría decirse que la locura del caballero se nota ahora en no saber filtrar la realidad de las apariencias, de modo que cuando se topa abruptamente con éstas, en cuanto tales apariencias, le conducen al desengaño.

El cambio se percibe también en los avatares de la palabra. El segundo don Quijote abandona los solemnes discursos de ocasión, y se vuelve más directo y coloquial. Cambia, en cierto modo el régimen de su palabra. “La vida de don Quijote más que en obras se traduce en palabras. Don Quijote dialoga y diserta; sobre todo, da consejos”<sup>40</sup>. Se ha constatado que es mayor el peso del

---

<sup>38</sup> “Al camino de 1605 —dice Casaldueiro— se opone la casa de 1615 (casa del caballero del verde gabán, de Basilio, de los Duques, del gobernador Sancho, de don Antonio Moreno” (*Sentido y forma del Quijote*, op. cit., p. 211.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 213.

diálogo en la segunda parte, y de mejor calidad. El diálogo de la primera se inserta, por lo general, dentro del dialogismo contrastado de los lenguajes inconmensurables de las visiones del mundo, especialmente, entre don Quijote y Sancho. En cambio, en la segunda parte, aparece un diálogo autónomo, más trabado y discursivo en su argumento, y, a la vez, con más amplia resonancia existencial.

Por lo demás, la transformación de los personajes es tan notoria que puede redundar negativamente en la verosimilitud del relato. No obstante, en conjunto, no deja de ser aceptable o tolerable<sup>41</sup>. El nuevo plan de conjunto, que introduce la segunda parte, implica una maduración personal de ambos protagonistas, gestada por la disciplina del desengaño, que alcanza tanto al héroe como a su escudero. Don Quijote aparece ahora “más complejo” en sus registros y grave en su actitud. De hecho, la figura de don Quijote no dejó de cambiar en manos de Cervantes, como si el natural entrañamiento del autor con su criatura le hiciera ver en ella nuevas posibilidades, que la llevan a crecer y trascenderse en su personalidad. Ya Menéndez Pelayo constató este cambio:

El héroe, que en los primeros capítulos no es más que un monomaniaco, va desplegando poco a poco su riquísimo contenido moral, se manifiesta por sucesivas revelaciones, pierde cada vez más su carácter paródico, se va purificando de la escoria del delirio, se pule y ennoblece gradualmente, domina y transforma todo lo que le rodea, triunfa de sus inícuos o frívolos burladores, y adquiere la plenitud de su vida estética en la segunda parte<sup>42</sup>

Esta transformación ya comienza en la primera parte. Con gran precisión ha marcado Luis Rosales la variación de estos perfiles psicológicos, al compás de las distintas salidas del héroe a la escena del mundo:

El tono de la obra cambia bastante en cada una de las salidas de don Quijote. Es sarcástico en la primera, exaltado y jubiloso en la segunda, melancólico y grave en la tercera. El carácter sufre también una profunda transformación. En su primera salida, don Quijote es una figura grotesca y el autor acentúa sus perfiles ridículos para que escarmentemos en cabeza ajena. En la segunda, el personaje tiene un sentido muy distinto; encarna los más altos ideales —verdad, justicia, caridad—, y el autor nos lo propone como ejemplo y no como escarmiento. En la tercera salida representa la búsqueda de la autenticidad que da sentido a nuestra vida<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup>“En general —señala Riley— el efecto es sobrio. Don Quijote no es ninguna excepción a una de las pocas reglas razonablemente seguras de la literatura: a medida que un personaje va aprendiendo de la experiencia, se vuelve menos cómico” (*Introducción al Quijote*, op. cit., p. 132).

<sup>42</sup>“Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, p. 351.

<sup>43</sup> *Cervantes y la libertad*, op. cit., 570. Véase también, p. 561.

Sancho, por su parte, también sufre una no menos profunda transmutación: del rústico simple de primera hora, entre necio ignorante y gracioso iluso, a un simple realista, avisado, a veces calculador y con ribetes de ambición, y por último, en la segunda parte de la obra, a un rústico ingenioso, astuto y sensato, capaz de llevar a la práctica los sabios consejos de don Quijote, cuando es nombrado gobernador en la ínsula Barataria, y hasta de superar su ambición de poder, renunciando al cargo por amor a su libertad. Cabe preguntarse si es verosímil este cambio. “Pero Cervantes —advierde Riley— se preocupa por mantener un elemento de credibilidad. Sancho ha demostrado con anterioridad, en momentos inesperados, ingenio y prudencia, por lo que sus juicios de tipo salomónico —esencialmente prácticos y basados como están en la experiencia de la naturaleza humana o en el reciente consejo de su señor— le cuadran perfectamente”<sup>44</sup>. Esta evolución del escudero corre a la par de la del caballero, como si cada uno se contagiara del otro en el trato asiduo. Como advierde el cura, Sancho “encajados tenía en la fantasía los mismos disparates que su amo” (1Q,xxix. 337). A su vez, el caballero se deja guiar en ocasiones por los consejos de su escudero, que pueden resumirse en aquella sentencia sapiencial de que “quien busca el peligro perece en él” (1Q, xx, 209). Miguel de Unamuno, siempre extremoso, llega a afirmar que “son un mismo ser visto por los dos lados”<sup>45</sup>. Para Salvador Madariaga, más sobrio en su interpretación, se trata de un cruce de sus trayectorias vitales, “pues mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de don Quijote desde la ilusión a la realidad”<sup>46</sup>. En cambio, Martínez Bonati, situándose en una dimensión meta-literaria, habla de un juego narrativo de alternancia de los principios constitutivos de la novela —*el loco es ilustrado, el simple es realista*:

En el proceso interno de la obra toda —dice— se produce un desplazamiento del énfasis del uno al otro de los dos principios constitutivos. Don Quijote es cada vez más sabio y menos loco; Sancho más agudo y menos simple. Esta es la base estructural de lo que se ha querido ver (no del todo exactamente en mi opinión) como un proceso de ‘sanchificación’ de don Quijote y ‘quijotización’ de Sancho<sup>47</sup>.

Sí, ciertamente ésta puede ser la “base estructural”, pero la impresión fenomenológica del lector es la del intercambio psíquico entre los dos almas. Sancho llega a creer en don Quijote, y se contagia en buena parte de su idealismo y de su afán de gloria. “Yo me he arrimado a buen señor, —(le replica airado al eclesiástico de los duques)— y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él” (2Q,XXXII,890-1). Y el caballero, a su vez, se deja invadir, poco a poco, por el buen sentido de su escudero. Se trata, pues, de una evolución conjunta en humanidad y en confianza recíproca, como ocurre en la fragua de una verdadera amistad.

---

<sup>44</sup> *Introducción al Quijote*, op. cit., 145.

<sup>45</sup> *Vida de don Quijote y Sancho*, en *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, III, p. 150.

<sup>46</sup> *Guía del lector del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 116

<sup>47</sup> *El Quijote y la poética de la novela*, op. cit., p. 90.

Pero lo que realmente posibilita la transformación de los personajes es el cambio en el régimen mismo de relación entre idealidad y realidad, en la segunda parte. Como advierte E.C. Riley, “el centro del conflicto dramático de la novela se ha alejado de la contienda de don Quijote contra el mundo material de la realidad exterior y se ha trasladado a la mente del caballero”<sup>48</sup>. En la medida en que el mundo ideal no lucha por imponerse al mundo real, como en la primera parte, sino que se presenta en una mistificación cuasi indiscernible de lo uno y lo otro, el conflicto se vuelve interior a los protagonistas, se traslada al plano psicológico y ético entre sus expectativas de valor y el grado de su satisfacción. Los personajes se vuelven hacia sí, se tornan más autoconscientes y, a la vez, más cavilosos y reflexivos ante una realidad más compleja y confusa, más artificiosamente elaborada desde el punto de vista social. Lo determinante ahora en el comportamiento no es, como en la primera parte, el choque con una realidad resistente, que habría que vencer, según don Quijote, o aceptar según su escudero, sino el desajuste y desasosiego, en los trances del reconocimiento, entre el eco social de la imagen alcanzada y la propia conciencia y autoestima personal. Se han puesto, por tanto, las bases para la experiencia del desengaño, que traspasa toda la segunda parte, y que alcanza por igual al caballero y al escudero. Es el agonismo que bien vió Miguel de Unamuno. La fe de don Quijote se vuelve agónica, asaltada por la duda acerca de su misión, de un lado, por la banalización de su papel en un mundo mistificado y del otro, por la impotencia de liberar a Dulcinea de su encantamiento. “Ahora —comenta finamente E.C. Riley— no se dedica directamente a la tarea de restaurar la edad de la caballería, sino más bien a buscar pruebas de que él está destinado a hacerlo. Necesita confirmaciones de carácter sobrenatural”<sup>49</sup>, señal inequívoca de su fe desfalleciente. También se resiente la de Sancho en su señor, al verlo debilitado en su voluntad y transido de melancolía, precisamente a causa del propio engaño que él le ha propinado acerca de la suerte de Dulcinea, encantada en la figura de una ruda campesina. Claro que el voluntarismo de Unamuno, más quijotesco que el propio héroe cervantino, hace la apología de este agonismo como la prueba de una fe viva, que se mantiene de las dudas:

Una vida sin muerte alguna en ella, sin deshacimiento en su hacimiento incesante, no sería más que perpetua muerte, reposo de piedra. Los que no mueren no viven; no viven los que no mueren a cada instante para resucitar al punto, y los que no dudan no creen<sup>50</sup>.

Con razón disentía el agonista vasco del designio de Cervantes sobre su héroe, pues la muerte, que tiene que internalizar el hidalgo, a lo largo de esta segunda parte, en un ejercicio ascético incesante, es precisamente la de su máscara caballeresca, para reconocerse existencialmente en la verdad de un buen corazón, noble y generoso.

---

<sup>48</sup> *Introducción al Quijote*, op. cit., p. 135.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>50</sup> *Vida de don Quijote y Sancho*, op. cit., III, p. 159.

#### 4. ¿UNA PARADOJA ESTILÍSTICA?

Esta mención del desengaño, como clave de la segunda parte, frente al entusiasmo del héroe en la primera, nos lleva a pensar incluso en un profundo cambio estilístico en la obra, desde una primera novela de corte renacentista a otra netamente barroca. 1600, al filo de entresiglos, es una buena fecha para datar el cierre de los fervores e ímpetus renovadores del Renacimiento, dejando paso a un riguroso neoestoicismo moralista. “Don Quijote está tendido —ha escrito Bernardo Teuber— entre las utopías del Renacimiento y los desengaños del Barroco”<sup>51</sup>. La primera parte del *Quijote*, aparecida en 1605 es coetánea en su redacción con la bajamar del ensueño renacentista en un nuevo comienzo histórico, pletórico de ilusión y energías. Sin embargo, las bases ideológicas del relato son plenamente humanistas, como ha mostrado Américo Castro. Es fácil reconocer todavía el espíritu erasmiano en la figura del loco, que intenta subvertir con su palabra y su obra el orden del mundo, que no deja de ser otra forma convencional de locura. Y se advierte el estilo del humanismo en el aire burlón, provocador e incitante, que respira la parodia, blanda y risueña, de los ideales caballerescos, como invitación a otra vida despierta, acompasada con el siglo. Hasta estilísticamente, la primera parte parece asemejarse más a una novela renacentista, de sencillo y firme diseño, sin otro dinamismo interior que el ritmo pausado de la aventura. Y de ahí la tentación cervantina de animarla y complicarla con el aliño de intrigas de los otros relatos, que se intercalan en ella. Pero en la década de 1605 a 1615, el horizonte ideológico se ensombrece en un sentido didáctico moralizador. El humanismo se vuelve más devoto y severo con la implantación de la Contrarreforma. “Y en sintonía con él, —escribe Helmut Hatzfeld— don Quijote representa, en realidad, el auténtico ideal de la sociedad barroca: el ‘discreto’, que siempre se muestra comedido y amable”<sup>52</sup>. Las características del barroco según este autor, se evidencian en el estilo de la novela,— la representación dentro de la representación, la teatralidad, “el entretejimiento entre lo real y lo ficticio”. “No hay perspectiva, —dice— técnica de espejos, ni laberinto intrincado más barroco que el *Don Quijote* cervantino”<sup>53</sup>. Esto vale, a mi juicio, especialmente de la segunda parte, vuelta sobre sí en un juego de reflejos interiores, al igual que su héroe, más caviloso y reflexivo a fuerza de desengaños. A diferencia de la novela renacentista, más ligera y suelta, menos trabada internamente, la novela barroca se vuelve sinfónica en su capacidad para integrar diferentes motivos, ritmos y perspectivas en un todo único. Novela abierta, por lo demás, con la profundidad de implicaciones y desarrollos, de primeros planos y trasfondos históricos, de digresiones y regresiones, vueltas y revueltas, propias de la vida. Hatzfeld encuentra una gran afinidad con las formas estilísticas de la plástica barroca y Joaquín Casaldueiro ve en ella un cuadro monumental de su tiempo:

---

<sup>51</sup> “Los galeotes del Quijote y la soberanía de las letras”, en *El yo fracturado. Don Quijote y las figuras del Barroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 299.

<sup>52</sup> *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 449.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 451.

Cervantes, en 1605, había logrado la expresión universal de su conflicto personal e íntimo: la lucha entre el pasado y el presente. A partir de este momento, el novelista se dedica a expresar su época, esto es, a crearla. Va a dar forma a la sociedad de su época, el alma de su tiempo; va a crear el ideal que dé sentido a la vida del hombre<sup>54</sup>.

Hasta en las técnicas del relato, —la estructura sinfónica de diversos temas, la digresión flúida y el encadenamiento, el paralelismo antitético de la acción, el claroscuro—, “todas estas características —dice— florecerán en el arte del último Barroco”<sup>55</sup>. Sin tener que adherirse a la tesis ideológica contrarreformadora de Hatzfeld y Casaldueiro, es innegable, con todo, que hay en juego elementos estilísticos barrocos en cuanto a la forma expresiva y de organización interna de la obra. Pero ambos autores, utilizan un concepto de novela barroca, meramente estilístico externo, tomado de la analogía con las artes plásticas o con la música de la época, sin tomar en consideración la genealogía y morfología interna de novela barroca, tal como la ha mostrado Mijail Bajtin. Para este gran analista ruso, la estilística específica de la novela, a diferencia del lenguaje único del mito o de la poesía, tiene que ver con el reconocimiento de la palabra viva en la interacción dialogística de los lenguajes. En este sentido destaca dos líneas genealógicas fundamentales de la novela moderna: de un lado, la novela griega de la prueba, en la que se opera “una estilización abstracto-idealizadora” de un lenguaje único, ennoblecido o heroico, haciendo abstracción del plurilingüismo material de la sociedad, que queda, como contraste, resonando en el trasfondo. Pero junto a ella, del otro, corre paralela una segunda línea estilística de la novela moderna, a partir de “géneros heterogéneos”, —satíricos (*El Satiricón*, *El asno de oro*), retóricos, folklóricos, históricos, epistolares—, que comienzan a recoger y hacer oír el plurilingüismo dialógico real y efectivo, de la sociedad. La contraposición de ambas líneas es nítida y determinante<sup>56</sup>. A esta segunda estirpe pertenece, inequívocamente, según Bajtin, el *Quijote*. En la obra cervantina, “el dialogismo interno potencial, que está en la base de la palabra ennoblecida se ve aquí actualizado y evidenciado —en los diálogos y en el movimiento de la intriga”<sup>57</sup>. La parodia básica, que la constituye, se dirige precisamente contra esa abstracción idealizadora del lenguaje ennoblecido, que ahoga el plurilingüismo real. También en la segunda parte se mantiene la actitud paródica, y no ya contra la resistencia del lenguaje único idealizado, sino contra las mismas actitudes heroicas del personaje, que en ocasiones rayan en la bufonería.

---

<sup>54</sup> *Sentido y forma del Quijote*, op. cit., p. 206.

<sup>55</sup> *Ídem*.

<sup>56</sup> “Las novelas de la primera línea estilística llegan con la pretensión de organizar y reglamentar estilísticamente el plurilingüismo del lenguaje hablado y de los géneros costumbristas y semiliterarios escritos. Con ello se define en gran medida su actitud ante el plurilingüismo. Las novelas de la segunda línea estilística transforman el lenguaje corriente literario, organizado y ennoblecido en materia esencial para su orquestación; a los individuos que utilizan ese lenguaje (es decir, a los ‘personajes literarios’, con su pensamiento y actitudes literarias), en sus héroes principales” (Teoría y Estética de la novela, Madrid, Taurus 1989, p. 198).

<sup>57</sup> *Ibíd.*, 199.

Precisamente, después de este señalamiento del locus específico del *Quijote* en la segunda línea estilística de la novela moderna, pasa Bajtin a hablar inmediatamente, —sin transición alguna, quizás para mejor acentuar el contraste— de la novela barroca, a la que toma por heredera de la novela griega, originaria de la estirpe de la primera línea.

Hacia comienzos del siglo xvii, la primera línea estilística de la novela comienza a cambiar: la idealización y polemización abstracta del estilo novelesco empieza a ser sustituida por fuerzas históricas reales para la realización de objetivos polémicos y apologeticos más concretos. La desorientación social del romanticismo caballeresco abstracto es sustituida por la clara orientación social y política de la novela barroca<sup>58</sup>.

Estas nuevas fuerzas son la antigua aristocracia en vías de aburguesamiento práctico, la Iglesia y la *noblesse de robe*, que van a acompañar al absolutismo monárquico en su detentación del poder. Se trata, pues, de una nueva novela de la prueba, extremada ahora y diversificada de múltiples maneras, como fragua ejemplarizante de la heroicidad. Su función es mantener el prestigio del lenguaje ennoblecido, en cuanto expresión de los ideales y valores tradicionales, frente a las resistencias y asaltos del plurilingüismo de la nueva sociedad. En cierta medida, acapara todos los recursos abstracto/idealizadores del lenguaje único, y los lleva a su culminación con el fin de hacerlo valer y exaltarlos en su alta dignidad. Como señala finamente Bajtin:

la palabra de la novela barroca es una palabra patética (...) El patetismo barroco se define a través de la apologética y de la polémica. Éste es el pathos de la prosa que percibe constantemente la oposición de la palabra ajena, del punto de vista ajeno; es el pathos de la justificación (autojustificación) y de la acusación. La idealización heroizadora de la novela barroca no es épica; al igual que en la novela caballeresca, es una idealización polémico-abstracta, y, además, apologética<sup>59</sup>.

Una muestra ejemplar de la novela barroca, así entendida, es sin duda *El Criticón* de Baltasar Gracián, y es lástima que Bajtin dé muestras de no conocerlo, pues hubiera ilustrado plenamente el sentido de su análisis. ¿Responde el *Quijote* a este criterio polémico/apologetico de la palabra patética? La respuesta, a mi juicio, es obviamente negativa. En cuanto parodia de la novela de caballerías recoge el patrón de la novela de la prueba (en este caso de la fidelidad a la vocación heroica), pero volviéndolo del revés, invertido en su sentido y valor. Su patetismo se vuelve comicidad y nos produce una sonrisa melancólica. En la segunda parte de la obra, se trata expresamente, en antítesis de la primera conversión del hidalgo al ideal caballeresco, de una 'de-conversión' ascética de la máscara heroica mediante la experiencia de desengaño. Ciertamente que esta idea del

---

<sup>58</sup> *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 201.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 209.

desengaño, clave de esta segunda parte, proporciona el índice más claro de una ideología barroca. Pero esta idea, aunque barroca y cristiana, no admite en Cervantes una lectura unívoca en clave de ortodoxia contrarreformatora: “no llega a cubrir —como apunta agudamente Félix Martínez-Bonati— el campo de reflexión que éste nos abre, pues esta radical suspensión cervantina del valor de la acción humana, así como de la tradición literaria (...), este trascender crítico y escéptico de la verdad de la circunstancia, van unidos, en vida y obra, a una afirmación a la vez melancólica y gozosa de la existencia, y a una utilización completa y suprema de esa mis tradición”<sup>60</sup>.

En suma, en sentido estilístico interno, esto es, en su genealogía y en su concepción temática, el *Quijote* no es una novela barroca, pese a todas las semejanzas estilísticas externas que puedan verse con la pintura y la música barrocas. La diferencia pueda apreciarse mejor si se compara el *Quijote* con *El Persiles*. Ésta sí es una novela canónica de la prueba, —prueba del amor entre los héroes, de su nobleza, castidad y fidelidad a través de innumerables vicisitudes, a lo largo de una peregrinación ético/religiosa que culmina en la exaltación final del amor por el sacramento del matrimonio. “Es evidente —escribe Aurora Egido— que, a la hora de escribir *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes recogió el valor simbólico de carácter religioso que ya andaba implícito en la novela bizantina, particularmente en las innumerables versiones a lo divino que se habían publicado en España”<sup>61</sup>. Casi se podría hablar, en pleno sentido, de una palabra patética en la doble dimensión apologética y polémica, a que se refiere Bajtin. ¿Qué se propuso Cervantes con ello en el *Persiles*? Es muy difícil saberlo. Quizás hacer una novela de aventuras en serio y a lo grande, en estilo ennoblecido, para compensar su fama de autor cómico, en la que no acababa de reconocerse. Quizás dar prueba del carácter proteico e inagotable de su ingenio, que se había atrevido con todos los géneros literarios. Lo verdaderamente asombroso de Cervantes es haber concebido en el *Quijote* una novela paródica del heroísmo alucinado, en contraste con el nuevo espíritu objetivo y naturalista del hombre moderno, y casi simultáneamente, en el *Persiles*, una novela clásica de aventuras, en simbiosis de ideas estoico/cristianas, que en cierta medida podría leerse como el esfuerzo artístico, frustrado por inverosímil, de restablecer culturalmente una nueva totalidad ética. Paradójicamente, en una encrucijada histórica decisiva, entre el xvi y el xvii, con *El Quijote* alumbraba Cervantes el futuro de un nuevo género consonante con el espíritu de la modernidad, y con *El Persiles* clausuraba definitivamente el pasado con el canto de cisne de una épica cristiana.

---

<sup>60</sup> *El Quijote y la poética de la novela*, op. cit., p. 119.

<sup>61</sup> *Bodas de arte e ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Vartcelona, Acanilado, 2014, p. 377.