

DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Introducción por Martí de Riquer

Editorial: Planeta

Año: Barcelona 1996

Resumen realizado por David Chacobo

PROPÓSITO DEL QUIJOTE

Pocas obras literarias expresan tan claramente y con tanta insistencia el propósito con que han sido escritas como el *Quijote*. En esto Cervantes es reiterativo y machacón. En el prólogo de la primera parte afirma que "todo él es una invectiva contra los libros de caballerías". Y las últimas palabras de la novela, en el postrer capítulo de la segunda parte, son las siguientes: "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". Entre estas dos afirmaciones, hechas a diez años de distancia y al principio y al final del *Quijote*, hallamos en el texto otras muchas en el mismo sentido o que corroboran plenamente este propósito, sin desmentirlo ni olvidarlo jamás. Es evidente que el *Quijote* resulta ser mucho más que una invectiva contra los libros de caballerías.

Los libros de caballerías son, en el siglo XVI, una pervivencia del heroísmo novelesco medieval. Son unas narraciones en prosa, por lo común de gran extensión, que relatan las aventuras de un hombre extraordinario, el caballero andante, quien vaga por el mundo luchando contra toda suerte de personas o monstruos, contra seres normales o mágicos, por unas tierras las más de las veces exóticas y fabulosas, o que al mando de poderosos ejércitos y escuadras derrota y vence a inúmeras fuerzas de paganos o de naciones extrañas. Es el caballero andante de los libros un ser de una fuerza considerable, muchas veces portentosa e inverosímil, habilísimo en el manejo de las armas, incansable en la lucha y siempre dispuesto a acometer las empresas más peligrosas. Por lo común lucha contra el mal pero el afán por la acción, por la "aventura", es para él una especie de necesidad vital y constituye un anhelo para imponer su personalidad en el mundo. El constante luchar del caballero supone una serie ininterrumpida de sacrificios, trabajos y esfuerzos que son ofrecidos a una dama, con la finalidad de conseguir, conservar o acrecentar su amor.

Nacido este tipo de literatura en Francia (gracias a Chretien de Troyes y sus imitadores y seguidores en el perenne tema del Santo Grial y de los caballeros del rey Artús, y a los diversos autores de la leyenda de Tristán), a partir del siglo XIII comienza a divulgarse por España. Muy divulgados merced a la invención de la imprenta, los libros de caballerías se multiplicaron durante el siglo XVI gracias, principalmente, al éxito "editorial" que movió a escritores y a impresores a ofrecer a un extenso público ávido de lecturas de este tipo toda suerte de continuaciones y de imitaciones de aquella novela, suerte de continuaciones y de imitaciones de aquella novela, en las que el estilo degenera cada vez más y se hace pomposo, campanudo, amanerado e intrincado, la acción se pierde en episodios marginales mal hilvanados y las aventuras son cada vez más inverosímiles y arbitrarias, al paso que se diluye la poesía y la elegancia.

Estos libros de caballerías, que a lo largo de todo el siglo XVI gozan entre los españoles de una aceptación entusiasta y que se imprimen sin cesar, son objeto, simultáneamente, de una serie de ataques y de censuras por parte de las mentes más preclaras. Las censuras apuntan unas veces contra los autores de libros de caballerías, otras veces contra sus lectores. Que los libros de caballerías son incitadores de la sensualidad es, sin duda, la crítica que aparece con más frecuencia en los autores graves, muchos de ellos moralistas y religiosos, y sin duda una de las acusaciones que más duraderamente han pesado sobre todo tipo de literatura caballeresca, desde que Dante hizo pecar a Paolo Malatesta y Francesca de Rimini por culpa de la lectura de *Lancelot*.

Existieron prohibiciones oficiales e intentos de prohibiciones de libros de caballerías tanto en España como en las Indias, aspecto importante, pero que interesa menos que el paralelismo entre la actitud crítica de Cervantes y la de los autores graves del siglo XVI antes enumerados, ya que, por encima de lo anecdótico o circunstancial, hay entre gran número de éstos y el autor del *Quijote* la inserción en una tendencia que parece típica del erasmismo español, de la que, sin duda exagerando las cosas, se podrían apuntar hechos de mayor alcance; ya que, si aceptamos que la novela predilecta de los erasmistas fue le *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, el final de la carrera literaria de Cervantes parece tener un sentido muy claro: con el *Quijote* parodia, satiriza y ridiculiza la novela "antigua", la de caballerías nacida en el siglo XII francés; y con el *Persiles*, "libro que se atreve a competir con Heliodoro", se sitúa en el camino que sin duda creyó más adecuado para la novela moderna.

La lista de autores graves que atacaron los libros de caballerías supone una perogrullesca conclusión: los libros de caballerías eran muy leídos. Todo lleva a concluir que, cuando Cervantes concibió y empezó a escribir el *Quijote*, los libros de caballerías seguían disfrutando de gran prestigio y tenían un considerable número de lectores de todas las clases sociales. Lo contrario haría que el propósito explícito de la gran novela, tantas veces recalcado por Cervantes, aunque admitiéramos que es una pantalla para encubrir otras recónditas y pretendidamente más elevadas intenciones, sería inoperante y trasnochado.

Lo que interesaba era destacar que el propósito de acabar con los libros de caballerías (lo que en efecto logró) no es en Cervantes un mero pretexto para escribir el *Quijote* ni el disimulo de otra ambición inconfesada, sino un empeño literario de acuerdo con la manera de pensar de los graves autores españoles del siglo XVI. Pero si el *Quijote* fuera esto, en cuanto los libros de caballerías dejaron de escribirse, de imprimirse y de leerse, toda su validez hubiera caducado y hoy no sería más que una novela de circunstancias que logró el propósito que perseguía su autor. Lo extraordinario del *Quijote* es que es una parodia que interesa al que desconoce lo parodiado, un libro con una circunstancia muy concreta que llega a los más alejados en el tiempo y el espacio, una diatriba para acabar con algo que hace mucho que se acabó, y que cada día nos abre mayores perspectivas y posibilidades de reflexión y de auténtico regocijo, pues el que no se da cuenta de que el *Quijote* es un libro divertido lo ha entendido tan poco como el que no ha reparado en su tristeza.

Contraste esencial con la tónica normal de los libros de caballerías es la contemporaneidad de la acción del *Quijote*, que va sucediendo en la época en que apareció. En la primera parte de la novela, publicada en 1605, no obstante, ningún acontecimiento nos aproxima a las circunstancias de la época, pues de hecho, todo lo que en ella viven don Quijote y Sancho es tan intemporal que pudo ocurrir en la Mancha desde el siglo XIII, por lo menos, hasta mediados del XIX. La segunda parte, en cambio, va fechada expresamente en el verano de 1614 (lo que retrotrae la cronología de la primera, cuya acción se desarrolla un mes antes) porque en aquel verano de 1614 se publicó el apócrifo *Quijote* de Avellaneda, al que Cervantes se vería precisado a referirse y a desacreditarlo. Ello sitúa la segunda parte de la novela cervantina en una candente actualidad, como el problema de la expulsión de los moriscos, sólo posible a partir de 1609, y el del bandolerismo catalán, que Cervantes personifica en Roque Ginart, personaje histórico cuya actuación relevante se dio entre los años 1608 y 1611.

LA LOCURA DE DON QUIJOTE

El *Quijote* carece de tramado novelesco. Su asunto se expone en muy pocas palabras: Un hidalgo aficionado a leer libros de caballerías se vuelve loco, le da por creer que es un caballero andante y sale tres veces de su aldea en busca de aventuras, que son auténticas locuras; hasta que, obligado a regresar a su casa, enferma, recobra el juicio y muere cristianamente. Para el lector jamás hay ningún misterio ni nada semejante al *suspense*: desde el principio sabe de qué pie cojea el protagonista, y cuando éste realiza una de sus locuras ya sabe de antemano, por ejemplo, que lo que él se figura que son gigantes o ejércitos son molinos o rebaños. El *Quijote* es una novela clarísima, sin trampa de ninguna clase; abre de par en par sus páginas para todo aquel que se acerque a ellas y jamás lo defrauda.

A don Quijote le vuelve loco la lectura de los libros de caballerías. Y con ello no se quiere indicar un posible modelo vivo de don Quijote, sino poner de manifiesto que la ficción de Cervantes es completamente verosímil y que en 1600 había desmesurados entusiastas de la literatura caballeresca. Lo importante es que don Quijote se vuelve loco ante los libros. Su enajenación mental no se debe a desengaños amorosos, sino ante la letra impresa, y su locura estriba exclusivamente en dos conclusiones falsas:

1º) Que todo cuanto había leído en aquellos fabulosos y disparatados libros de caballerías era verdad histórica y fiel narración de hechos que en realidad ocurrieron y de hazañas que llevaron a término auténticos y reales caballeros en tiempo antiguo.

2ª) Que en su época (principios del siglo XVII) era posible resucitar la vida caballeresca de antaño de los libros de caballerías y mantener los ideales medievales de justicia y equidad. La manifestación de la locura de don Quijote se dará con total plenitud cuando llegue a poner en práctica las fantasías que bullen dentro de su cabeza. Fantasías del tipo de las de don Quijote las podemos llevar todos dentro de nosotros, e incluso recrearnos en ellas, aun sabiendo que se trata de vanas imaginaciones; pero el hecho de darles salida exteriorizándolas y de actuar de acuerdo con ellas convierte las fantasías en auténticas locuras, y esto es lo que hace don Quijote a partir del primer capítulo de la novela.

La locura de don Quijote como asunto narrativo corría el riesgo de convertirse en una payasada si no se le daba una aspiración superior, y ello Cervantes lo solucionó magníficamente con la creación de Dulcinea del Toboso. Don Quijote perdió el juicio leyendo y la locura lo llevó al amor; pues así que don Quijote decidió hacerse caballero andante, además de sus armas y de su caballo se vio precisado "a buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma".

Desde este momento la aldeana Aldonza Lorenzo queda convertida, en la imaginación de don Quijote, en la princesa Dulcinea del Toboso, dechado de toda hermosura y discreción y que reside en alcázares o palacios. Aunque esta frase transcrita pueda suponer lo contrario, Don Quijote no había visto jamás a Aldonza-Dulcinea. El tema del enamoramiento "de oídas" es muy viejo en la literatura europea y se encuentra en Ovidio. Ya el primer trovador, Guilhem de Peitieu, afirma que jamás había visto a su dama, y el "amor de lejos" constituye el motivo esencial de la poesía del trovador Jaufré Rudel,

del siglo XII. La literatura caballeresca recogió este tema, tan adecuado para realzar el concepto de la fama de la mujer, cuyos méritos y virtudes hacen que sea amada por quien jamás la ha visto.

Sancho, el escudero de don Quijote, estará al principio plenamente convencido de que su señor ama a una linda princesa llamada Dulcinea que vive en el Toboso, aunque esto último le sorprenderá un poco, pues jamás ha tenido noticia de que en una aldea tan próxima a la suya resida princesa alguna. Pero llega el momento en que don Quijote decide enviar a Sancho al Toboso con una carta para Dulcinea, y en esta ocasión le es preciso descubrir la verdad. Don Quijote, que con toda conciencia dio a Aldonza Lorenzo el nombre de Dulcinea, ha de renunciar por unos instantes a esta idealización y abrir un brevísimo paréntesis en su fantasía, no en su locura, y confesar a Sancho que Dulcinea es Aldonza Lorenzo, la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales. Sancho se queda asombrado al enterarse de que Dulcinea es esta moza que él bien conoce.

Pero Sancho se ve obligado, más adelante, a mentir ante don Quijote y asegurarle que ha cumplido su encargo llevando la carta a Dulcinea. Como el está en el secreto, no puede inventar una escena de tipo caballeresco al estilo de las novelas. Sancho inventará una escena lo más aproximada posible a lo que hubiese podido ocurrir si realmente hubiese llevado la carta de don Quijote a Aldonza Lorenzo, aunque matizándola con socarronería. toda esta inventada narración de Sancho va interrumpida con intervenciones de don Quijote, que le *corrige* lo que va diciendo para amoldarlo a la ficción. La escena anterior, en la que confesó que Dulcinea era Aldonza, ha sido totalmente borrada por don Quijote; fue un breve paréntesis que para él puede darse por inexistente, pues ahora, como siempre, persiste en la creencia de que Dulcinea es una alta princesa.

Al principio de la segunda parte don Quijote envía otra vez a Sancho al Toboso para que solicite de Dulcinea licencia para visitarla. Sancho, sentado al pie de un árbol, hace largas reflexiones sobre su comprometida situación, que soluciona de un modo sencillo e ingenioso a la vez. Ve que por el camino, viniendo del Toboso, se acercan tres labradoras montadas en tres borricos, y corre hacia donde está don Quijote y le comunica que se aproxima Dulcinea, ricamente ataviada y acompañada de dos de sus doncellas. Don Quijote no lo pone en duda, sale al camino y manifiesta que sólo ve a tres labradoras montadas en tres borricos. Sancho extrema su admiración y su sorpresa porfiando en que se trata de tres encumbradas damas, riquísimamente vestidas y montadas en tres jacas, y casi a viva fuerza hace que don Quijote sólo ve la realidad: "una moza aldeana, no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata", que habla en términos rústicos, mientras Sancho asegura que es la hermosa Dulcinea, llena de joyas y con los cabellos sueltos por la espalda. Entonces don Quijote cree comprender que el maligno encantador ha puesto "nubes y cataratas" en sus ojos y ha transformado la hermosura de Dulcinea en la vulgaridad de una labradora. O sea, la misma solución que antes, pero invertida: ahora es don Quijote quien no ve la realidad (Dulcinea), sino la fantasía (la fea aldeana), y lo cierto es precisamente lo contrario.

Sancho ha creado dos Dulcineas: la que inventó en la primera parte con la escena del mensaje y la labradora que ahora acaba de convertir en gran señora, engañando a su amo. Éste llegará a la conclusión de que Dulcinea está "encantada" de tal suerte que ha tomado la apariencia de una fea aldeana.

Don Quijote creó su mito, porque Aldonza Lorenzo *le valía* para ello, mito originariamente literario (caballeresco y pastoril), pero que de tal suerte se introdujo en su corazón, alimentado por la fantasía y el ensueño, que real y verdaderamente se enamoró

de su propia criatura. Es ello uno de los síntomas de su locura, pero también algo tan sentido y tan elevado que adquiere una validez total. En el hecho de no haber visto nunca a Aldonza Lorenzo y de estar enamorado de ella sólo "de oídas" estriba todo el valor y la verosimilitud del amor de don Quijote, en este caso concreto sublimación, a pesar de la parodia evidente, de uno de los temas más sutiles del llamado amor cortés trovadoresco (el *amor de lonh*, "de lejos", de Jaufré Rudel), acertadamente repetido en algunos de los libros de caballerías. Muchos intérpretes han identificado a Dulcinea con la gloria; si en esta genial figura cervantina, que llena todo el *Quijotesin* asomarse realmente ni a una sola página, hay que ver algún símbolo, lo que no es forzoso, es más natural que se trate del símbolo del amor.

Desde el punto de vista médico don Quijote es un paranoico magníficamente retratado, según los psiquiatras. Ello revela la aguda penetración psicológica de Cervantes, que en su novela *El licenciado Vidriera* también describió otro caso de locura de un modo magistral. Sus dotes de observación le permitieron ofrecer una caracterización perfecta de la demencia de don Quijote, loco entreverado, o sea que sólo desatina cuando se refiere a su manía y es perfectamente cuerdo en las demás circunstancias.

La locura de don Quijote no ofrece siempre las mismas características, y va evolucionando en el transcurso de la novela, en la que manifiesta tres fases principales. La primera salida de don Quijote tiene peculiaridades tan propias que podrían corroborar la hipótesis de que Cervantes ideó primeramente una especie de "novela ejemplar" con la materia de los seis primeros capítulos y que luego amplió en una narración larga. En esta primera salida don Quijote desfigura la realidad que se le ofrece a los ojos, acomodándola a las fantasías que ha leído en los libros de caballerías, y cuando ve una venta cree que es un castillo, el toque de cuerno de un porquero se le antoja el aviso dado por un enano, toma por dos "fermosas doncellas" a unas mujeres de la peor calaña y al ventero por castellano. La vulgaridad de lo más corriente y cotidiano se transforma en el ideal de los libros de caballerías, debido exclusivamente a la imaginación exaltada del loco.

La segunda salida ocupa el resto de la primera parte. La compañía de Sancho Panza da el tono inconfundible de la novela. Don Quijote tenía que hablar, que razonar, que convencer, que enseñar e incluso que discutir con un constante compañero, para que así pudieramos calar hondo en su pensamiento y para evitar el socorrido y falso expediente de los monólogos a que Cervantes se había visto precisado a recurrir en los primeros capítulos. Sancho será en esta segunda salida el encargado de advertir a don Quijote del engaño de sus sentidos y de hacerle ver que las maravillas que su mente imagina no son tal, sino normales manifestaciones de una realidad cotidiana y vulgar.

Don Quijote se halla ante molinos, rebaños, ventas, etc, y los transforma en gigantes, ejércitos y castillos, pero Sancho ve la realidad tal cual es y se esfuerza en hacer ver a su amo su error. Pasada la aventura, cuando don Quijote ha sido despedido por las aspas del molino o apedreado por los pastores de los rebaños, aceptará la realidad a base de trasmudarla al plano de la fantasía: eran de veras gigantes y ejércitos, pero los encantadores que le tienen ojeriza los han convertido en molinos y en rebaños. El mito de los encantadores es fundamental y constante en todo el *Quijote*, y sin ellos no tan sólo se desmoronaría la lógica y la verosimilitud de la novela, sino que don Quijote experimentaría, además del fracaso real, el fracaso ideal.

Lo importante es que en la primera y segunda, por regla general, don Quijote va en busca de aventuras por caminos y ventas de la Mancha sin que ocurra nada extraordinario

ni insólito. Lo extraordinario e insólito lo crea él con su loca imaginación, en franca contradicción con lo que ven y le dicen ver los que están cuerdos.

La tercera salida, que ocupa toda la segunda parte de la novela, se caracteriza porque en ella los sentidos jamás engañan a don Quijote. Las ventas que ahora frecuenta siempre le parecen ventas, y no castillos y cuando ve un palacio y mora en él, es un palacio de veras, la residencia de los duques. La situación es exactamente opuesta a las más frecuentes en la segunda salida. Y ahora, ante la realidad tal cual es (una labradora, no Dulcinea), don Quijote creerá que los sentidos le engañan, y ello se deberá a la maldad de los encantadores, que le han transformado la belleza en fealdad. Don Quijote vivirá inmerso en el mundo lujoso y fantástico de los libros de caballerías: acudirán a él mujeres menesterosas para que socorra a doncellas desvalidas, montará en un fabuloso caballo volador, despertará un apasionado amor en el corazón de una doncella. Ello no es más que una hábil tramoya, capaz de engañar a don Quijote y más aún a Sancho, pero todo está trazado con apariencias de verdad. En la tercera salida don Quijote no es engañado por sus sentidos, sino por los que le circundan (Sancho, los duques, don Antonio Moreno con su cabeza encantada).

Pero en cuanto pisa Cataluña, la aventura de veras hace su aparición en la novela y se ofrece por vez primera a don Quijote. Rodean a don Quijote y a Sancho bandoleros de verdad, de carne y hueso, hombres que viven fuera de la ley, siempre con las armas prestas y llevando una vida ruda, peligrosa y combativa.

En cuanto aparece la aventura desaparece don Quijote, por la sencilla razón que don Quijote es una falsedad; que no es ni caballero ni fuerte, e incluso su Dulcinea es una moza que se llama Aldonza Lorenzo. Ante el Mediterráneo, el mar latino, se dicen las verdades, y en las arenas de la playa de Barcelona don Quijote será vencido por un bachiller manchego también disfrazado de caballero. Todo ello es triste, muy triste, porque el lector a cobrado un afecto extraordinario por este don Quijote, bueno, inteligente, simpático, honrado pero a quien su chifladura ha convertido en un arcaísmo viviente, que sólo tiene validez ante lo imaginado o lo fingido y que se desmorona ante la realidad.

Los románticos creyeron que el *Quijote* era una sátira de la caballerías y del heroísmo. Esta interpretación olvida una distinción capital que Cervantes hace siempre, y muchas veces de un modo explícito. El *Quijote* satiriza los libros de caballerías, no la caballería; el inverosímil heroísmo de las novelas fabulosas, no el heroísmo real, como el que Cervantes mostró en Lepanto. El error fundamental de don Quijote es creer que los héroes inventados de las novelas fabulosas tienen la misma realidad que los héroes verdaderos.

Esta distinción, que Cervantes vuida muy bien de dejar bien clara, es fundamental para comprender la actitud del escritor frente al heroísmo: admite y celebra el verdadero, pero condena y ridiculiza el falso.

COMPOSICIÓN, TIPOS Y ESTILO DEL QUIJOTE

La primera parte del *Quijote* ofrece una notable diferencia con la segunda. En aquélla la acción principal y fundamental, o sea las aventuras de don Quijote, se ve cortada y suspendida por otros relatos intercalados en el texto. Estos relatos ofrecen dos características principales: la total desvinculación de don Quijote y la interferencia en sus

hechos. Al primer grupo pertenecen la novela *El curioso impertinente*, que el cura lee en la venta mientras don Quijote está durmiendo. El asunto y el estilo de la novela no tienen absolutamente nada que ver con los de la acción principal del *Quijote*, pues se sitúa en Florencia y un siglo antes. El relato de la vida del Cautivo, aunque también está totalmente desligado de las aventuras de don Quijote, por lo menos es la biografía de un personaje que, si bien de un modo muy marginal y forzado precisamente para que nos cuente su vida, interviene en la acción, aunque sólo sea por el hecho de parar en la venta de Palomeque.

La historia de los amores de Grisóstomo y Marcela está imbricada en la acción principal de la novela porque don Quijote escucha su planteamiento y asiste y hasta interviene un poco en su final. Los amores de Cardenio y Luscinda y de don Fernando y Dorotea tienen un carácter parecido, ya que se nos narran sus antecedentes y asistimos a su desenlace, pero aquí ya no se puede hablar de intercalación ni desvinculación de la acción principal porque estos personajes, sobre todo Dorotea, intervienen de un modo decisivo en ella y hasta constituyen una "aventura" de don Quijote.

Estas intercalaciones, 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.

En la segunda parte Cervantes se guardará muy bien de intercalar otras historias en la acción principal; y cuando, una sola vez, se verá tentado a ello, situará la historia de Ricote y de Ana Félix de tal suerte que queda embebida en las aventuras de Sancho y de don Quijote. La segunda parte del *Quijote* fue escrita cuando simultáneamente Cervantes tenía entre manos el *Persiles*, novela estructurada precisamente a base de digresiones, historias intercaladas, narraciones de hechos acaecidos en el pasado mezcladas con su propia continuación en el presente, etc., técnica tan distinta, que sin duda la exigió cierto esfuerzo evitar la contaminación.

La acción del *Quijote*, en contraposición a ciertos momentos del *Persiles*, se expone en riguroso orden cronológico, sin retrocesos, y cuando es preciso explicar acontecimientos pasados, se narran en forma de relato hecho en primera persona por los interesados o testigos pero ello no afecta nunca a don Quijote y a Sancho.

Cervantes en persona ha asomado a las páginas del *Quijote* y nos ha hablado directamente, como Velázquez cuando se pinta a sí mismo en las Meninas. Pero no tan sólo Cervantes aparece en el *Quijote*, sino el *Quijote* mismo. La ficción se interfiere perfectamente en la realidad: los entes creados por el ingenio de Cervantes hablan como seres reales de su historia escrita e impresa, y el libro, la primera parte de la novela, es un elemento novelesco más en la segunda, e incluso el bachiller Sansón Carrasco nos da la primera bibliografía del *Quijote*: "el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia...", y tiene toda la razón, como se ha demostrado, pero lo sorprendente es que esto lo diga un personaje de la novela desde dentro de la novela misma.

En la segunda parte se refiere varias veces al *Quijote* apócrifo de Avellaneda: en una venta lo leen dos caballeros llamados don Jerónimo y don Juan; ve que corrigen sus pruebas en la imprenta de Barcelona; aparece en el sueño de Altisidora, y es condenado en el testamento de don Quijote. Lo curioso es que el falso *Quijote* interviene en la acción del auténtico, pues el protagonista decide no ir a Zaragoza y encaminarse a Barcelona para desmentirlo. Y lo más sorprendente es cuando un personaje creado por Avellaneda, el granadino don Álvaro Tarfe, aparece como personaje del *Quijote* verdadero, para desmentir al falsario continuador.

Realidad y fantasía, imaginación y certeza, libro, impresor y seres imaginados se entremezclan tan acertadamente, que ello contribuye de un modo muy eficaz a hacer del *Quijote* un libro singular que alcanza plenamente el mayor objetivo de todo novelista: convencernos de que lo que estamos leyendo es verdad.

Muy a menudo se encuentra en las obras de Cervantes la expresión "Olvidábaseme de decir que...", que da una nota afectiva al estilo y que un preceptista no dudaría en identificar con la figura retórica llamada *correctio*. Lo cierto es que Cervantes realmente se ha olvidado de escribir algo y en vez de volver atrás en sus cuartillas para añadir lo que se dejó en el tintero ha preferido confesar su descuido, lo que intensifica más la sensación que el lector tiene de cercanía del escritor.

Esta falta de lima y de repaso también se advierte en la sintaxis. Afirmer que Cervantes escribía bien es una perogullada, pero hay en su época muchos escritores españoles mucho más correctos gramaticalmente que él, si es que es lícito examinar su obra a la luz de una gramática cuyas reglas son en gran parte posteriores.

Don Quijote y Sancho son personajes literarios que carecen de tradición precedente. Nacieron con Cervantes, quien los creó con su imaginación y sin recogerlos de anteriores prototipos ni inspirarse en modelos literarios ni folklóricos ya conocidos. Celestina, don Juan, el rey Lear, Fausto ya existían antes. Por esto nos resistimos a ver en don Quijote y en Sancho símbolos porque son algo mucho más importante: dos hombres con ambiciones, problemas, luchas y una gran corazón. Únicamente Dulcinea, debido a su realida inaprehensible y sus proteicas manifestaciones, podría haber sido infundida por Cervantes de cierta categoría simbólica, ya que ella, precisamente, en oposición a don Quijote y a Sancho, está ne la línea de la tradición medieval de la dama lejana que inspira el amor "de oídas".

Hay otro personaje en la novela que también se tomará en serio a don Quijote y que jamás sospechará que está loco. Me refiero al primo, que lo guía hasta la cueva de Montesinos. El primo hace buenas migas con don Quijote y lo admira con una credulidad ilimitada porque está tan chiflado como él y porque su chifladura también es libresca. El primo es un loco de la erudicción, y como ésta no es tan ruidosa, tan espectacular ni tan teatral como la caballería, su chifladura no trasciede tanto como la de don Quijote. Cervantes, con la figura del primo, se burla indudablemente de la pedantería del sabio renacnetista; y no se olviden los términos con que lo introduce en la novela: "En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y sus estudios; a lo que él respondió que su profesión era ser humanista...".

Los duques, que en la segunda parte de la novela dan apariencias de realidad a las fantasías librescas de don Quijote, son dos figuras complejas. Cervantes los retrata con dignidad y señorío, y el ingenio suficiente para montar la monumental tramoya de la vida caballeresca en su residencia veraniega, que llega a su mayor exageración en el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria.

Los duques han sido identificados con los de Luna y Villahermosa, así como Ginés de Pasamonte con cierto Gerónimo de Pasamonte. Ello nos lleva al tema de los "modelos vivos" del *Quijote*, que tiene un interés mucho más reducido que el que ciertos cervantistas le han querido dar.

Lo auténtico y lo ficticio, lo real y lo imaginario, se funden perfectamente gracias al suprmeo arte de Cervantes, que, sobre todo en el segundo tomo del *Quijote*, ha alcanzado su más profunda madurez y un dominio insuperable en el oficio de hacer novelas, hasta tal punto, que nos lleaga a dar la impresión de que, como un hábil malabarista, juega con

su propia obra, la domina y la lleva por donde quiere, hasta ironizar con ella y consigo mismo. La naturalidad y la verdad se logran de tal suerte, que los personajes que conviven en el *Quijote*, procedan de donde procedan, tengan o no modelos vivos, son absolutamente reales, a veces precisamente por su misma evolución cuando se van "haciendo" en la novela misma, como ocurre con Sancho.

La variedad de asuntos y de personajes que se mezclan en la primera parte del *Quijote* hace que el estilo narrativo y dialogado de ésta no sea lo uniforme que es en la segunda. Hay en el *Quijote*, en ambas partes, un estilo perfectamente acomodado a la trama principal de la novela; pero que como ésta es, en su propósito inicial, una parodia de los libros de caballerías, una sutil capa de ironía envuelve todo su asunto, desde el principio hasta el final, que da la impresión de que la obra está escrita en falsete.

En la mayoría de los epígrafes de los capítulos del *Quijote* Cervantes parodia los altisonantes de los libros de caballerías y por lo general evita que falte la nota irónica en ningún encabezamiento, de tal suerte que, en nuestra novela, hasta resulta divertida la lectura del índice.

En la ironía de la prosa del *Quijote*, el aspecto que más fácilmente puede escapar a un lector moderno es el del humorismo producido a base de los arcaísmos. Cervantes se burla del lenguaje antiguo de los libros de caballerías realmente antiguos y del afectadamente anticuado de los más modernos, poniendo, sobre todo en boca de don Quijote, voces y expresiones, que ya estaban en desuso a principios del siglo XVII. Don Quijote habla de este modo porque es un arcaísmo viviente y remeda el lenguaje de los libros que le han perturbado el juicio. Conviene advertir, no obstante, que, aunque no desaparecen del todo, los arcaísmos menguan mucho en la segunda parte de la novela, donde don Quijote suele hablar, y muy extensamente, sin usar palabras ni expresiones anticuadas.

En la primera parte del *Quijote* hay pasajes de estilo propio de la novela pastoril, como es el episodio de Marcela y Grisóstomo. En algunos momentos de la primera parte del *Quijote* aflora el estilo típico de la novela picaresca, tan en boga en aquel tiempo y que Cervantes rozó en el *Rinconete y Cortadillo* y en el *Coloquio de los perros*. Ello se da principalmente en el capítulo dedicado a la aventura de los galeotes, no porque en él aparezca ningún pícaro, sino por ciertos rasgos de Ginés de Pasamonte, delincuente que está escribiendo, "porestos pulgares", su autobiografía, que, como es natural, se titula *La vida de Ginés de Pasamonte*, libro que es tan bueno que "mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito y escribieron. La historia del Cautivo, también en la primera parte, cae en cierto modo dentro de la boga de narraciones moriscas. El estilo de la historia del Cautivo se diferencia muy acusadamente del normal en el *Quijote*, gracias a su atmósfera argelina y al gran número de arabismos que aparecen en la narración, procedimiento para dar color local que, en este caso, sólo el español, entre las demás lenguas europeas, puede lograr.

Las cartas que se intercalan en el *Quijote* ofrecen aspectos muy variados. Tenemos la auténtica misiva amorosa, como son la de Luscinda a Cardenio y la de Camila a Anselmo, que quedan muy por debajo de la parodia de la epístola amorosa, o sea la carta que don Quijote escribe a Dulcinea, que a su vez adquiere una nueva deformación paródica y rústica cuando Sancho la rehace de memoria. Ya hemos aludido a las magníficas cartas de Sancho y de Teresa Panza, que retratan perfectamente a estos dos personajes y son de una gracia insuperable.

El lenguaje caracteriza perfectamente a los personajes del *Quijote*, que presenta una gama muy extensa de matices. Desde el retórico, y algunas veces pedante, parlamento de la pastora Marcela, hasta el lenguaje popular y a ratos populachero de venteros y arrieros.

El diálogo es uno de los mayores aciertos estilísticos del *Quijote*. Es ya un tópico el vesimio con que Cervantes hace hablar a sus personajes. La conversación pausada y corriente con que don Quijote y Sancho alivian la monotonía de su constante vagar o comentan la última aventura es algo esencial en la novela. Diálogo a veces lento y expresado en largos parlamentos , a veces rapidísimo y cortado con interrupciones, enlazando preguntas y respuestas con una técnica que parece propia del teatro. También las descripciones van de un extremo al otro, desde la pormenorizada, detallista y sugerente de los pies de Dorotea, que modernamente podríamos calificar de proustiana, hasta las tumultuosas y dinámicas, de pendencias y riñas, como la que provoca Maritornes en la venta.

El humorismo, ya lo señalábamos antes, cubre todo el *Quijote*, hasta que el protagonista recobra el juicio para morir poco después, descontado las historias intercaladas o marginales. La ironía no tan sólo se manifiesta en episodios o trances que ya de por sí son divertidos, sino en breves notas gratuitas, a veces en dos palabras, que hacen recordar al lector que está leyendo un libro de entrenamiento. Las dos partes del *Quijote* están escritas en actitud irónica y sin que el humorismo decaiga. Cuando el escritor acaba su novela tiene ya sesenta y ocho años, ha sufrido toda suerte de penalidades, de estrecheces y de humillaciones, de las que nos se ha escapado su propio hogar, y aunque en el *Quijote* existe un fondo evidente de amargura y de tristeza, la forma es alegre y risueña, chistosa y divertida, como si con estas manifestaciones humorísticas quisiera ahogar un dolor profundo.