

“Don Quijote dilatado” en 1615

Florencio Sevilla Arroyo
(Universidad Autónoma de Madrid)

El *Quijote* de 1615, aparecido ese año bajo el título de *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, suele ser abordado críticamente atendiendo, en primera instancia, a las diferencias que presenta respecto a su antecesor, el *Quijote* de 1605 o *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Pese al enorme esfuerzo realizado por Cervantes para salvaguardar la homogeneidad del conjunto, patente en el esmero con el que se preservan las coordenadas novelescas de antaño (narradores, protagonistas, espacios, tiempos, motivos, etc.), y a pesar de la solvencia pasmosa con la que nuestro “raro inventor” logra ensamblar ambas partes –según veremos luego–, a ojos de los estudiosos –decimos–, parecen pesar más las divergencias de las dos entregas que sus similitudes. De hecho los contrastes detectables entre 1615 y 1605 se han convertido en tema crítico recurrente y son pocos los trabajos dedicados al conjunto de la obra –menos aún los centrados en la continuación– que no insistan, con independencia de su tema y enfoque, en la cuestión.¹

¹ Sin necesidad de abundar en lo consabido, bastará con remitir al trabajo clásico de Alberto Navarro González, *Las dos partes del Quijote*, donde se lee: “Diez años tardó Cervantes en publicar la *Segunda parte* del Quijote, y lógico resulta que el genial artista intentara corregir defectos y mejorar excelencias de la Primera. Impulsado por ese afán de superación, estimulado por la aparición del *Quijote* de Avellaneda, o bien porque Cervantes se mostrara sensible a un nuevo “tiempo histórico” o a un nuevo ideal artístico, es cierto que la *Segunda parte* presenta notables diferencias respecto a la Primera” (13). Pero si se quieren más muestras en la misma línea, no costará demasiado encontrarlas –salvando las diferencias de enfoque– en los manuales al uso, las monografías generales o los estudios más específicos, como por ejemplo: “Son muchas las diferencias que separan el *Quijote* de 1605 de la continuación que apareció en 1615 [...] con el título *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* [...] No es ya que D. Quijote desfigure la realidad inventándose “entueritos”, sino que la realidad misma se hace equívoca [...] y serán entonces los demás personajes los que intenten trastocar la visión de D. Quijote y le organicen aventuras para divertirse con él” (Rodríguez Cacho I, 299-300); “La diferencia entre un tipo de aventura y otro, o sea entre las de la primera parte y las de la segunda, se advierte en dos frases paralelas. Cuando don Quijote afirmó que veía dos inmensos ejércitos a punto de entrar en batalla y que oía relinchar los caballos y sonar los clarines, Sancho respondió: “No oigo otra cosa sino muchos balidos de ovejas y carneros” (I, 18). Ahora, cuando Sancho le insiste en que avanzan por el camino Dulcinea y sus doncellas, don Quijote afirma: “Yo no veo sino a tres labradoras sobre tres borricos” (II, 10). Los papeles se han invertido” (Riquer, 116); “Esta dirección y este engaño continuos hacen del personaje y de la novela de 1615 algo completamente diferente de la obra y el personaje de 1605” y “Cervantes nos indica que ha dado a su novela de 1615 una forma distinta a la que dio a su obra de 1605. [...] si leemos las dos obras como si fueran una, el ritmo de la acción pierde todo sentido y la composición se desmorona, dejándonos en una confusión completa” (Casalduero, 212 y 214-215); “En el *Quijote* I predomina la técnica perspectivista para la creación de verosimilitud: contemplación de la realidad mediante la contraposición de distintos puntos de vista entre personajes [...] En el *Quijote* II se perfecciona el enfoque perspectivista de la realidad mediante una técnica peregrina, nueva hasta hoy: se superponen distintos temas e ideologías dentro de un mismo episodio y sobre unos mismos datos, de modo que el punto de vista dependa, exclusivamente, del nivel de lectura y preparación intelectual del lector” (Percas de Ponseti, II, 641-643; antes, I, 179); “La distancia que media entre las dos primeras salidas de don Quijote y la tercera es, en cierto modo, abismal, no sólo por las circunstancias temporales, agrandadas por las fechas de aparición de las dos partes, sino por cuanto afecta a la discreción del héroe. Éste ya no inventará su destino, sino que se dejará llevar por determinaciones ajenas a la hora de proseguir el camino de sus aventuras [...] Su tercera salida, constatada como tal desde el inicio del capítulo primero, difiere notablemente de las anteriores por muchas razones” (Egido, 88); “Este largo proceso de integración entre las dos vertientes que conjuntan la personalidad de don Quijote, constituye la historia de su vida [...] y tiene dos etapas claramente diferenciadas. La primera,

Seguramente ese proceder es el más acertado y, en vista de la cantidad y alcance de las diferencias constatadas, se impone aceptar –de salida– la enorme trascendencia que cobran los cambios introducidos en la *Segunda parte*. Basta con poner en primer plano algunos de los más importantes para percatarse de la cuestión:

- Incorporación del *Quijote* de 1605 como obra publicada y famosa.
- Mayor trabazón argumental de la historia (plan de Sansón Carrasco, viaje a Zaragoza, desencantamiento de Dulcinea, etc.).
- Ausencia de novelas cortas nítidamente intercaladas.
- Progresiva atenuación de la locura quijotesca, que deja de confundir la realidad física para ser engañado por las burlas de terceros.²
- Amplificación del papel novelesco de Sancho Panza (encantador de Dulcinea, gobernador de Barataria, “costal de refranes”, etc).
- Rentabilización burlesca de Cide Hamete Benengeli como supuesto “autor primero” de la historia.
- Etc.

Ciertamente, no parecen alteraciones de detalle sino más bien replanteamientos tan conscientes como sesudos que alteran –enriquecen, tendríamos que adelantar– profundamente los principios novelescos vigentes diez años atrás.

Así y todo, nos resistimos a aceptar una concepción de la *Segunda parte* de la novela dependiente al cien por cien de las divergencias que ofrece respecto a la primera, como si estuviésemos ante dos *Quijotes* sustantivamente diferentes, aunque sólo sea porque las similitudes rastreables en la misma línea no son menos ni de menor alcance. Recuérdense unas pocas, aunque sólo sea a vuelapluma:

- Continuidad de las coordenadas novelescas globales (maraña de narradores, entorno lugareño manchego, personajes principales, planteamiento como nueva “salida” con retorno, etc.)
- Similitud distributiva del diseño compositivo (presentación introductoria, serie de episodios en sarta, expansión circular con los duques y retorno a la aldea).
- Configuración de la historia como sucesión episódica de escenas cómicas basadas en los equívocos de don Quijote (Caballero de los Espejos, Retablo de maese Pedro, Clavileño, etc.), al margen de sus causas.

representada por el Quijote de 1605, corresponde a la quijotización del personaje, y la segunda, representada por el Quijote de 1615, corresponde a la quijanización de don Quijote” (Rosales, 541); etc.

² Pues se trata del cambio capital, ya que de las percepciones quijotescas depende la razón de ser última de la novela, reforcemos nuestra formulación con alguna otra: “Cervantes modifica un aspecto de la locura de don Quijote: [...] su espontánea malinterpretación de las apariencias físicas, verdadera base de muchas de sus primeras aventuras. Fuera cual fuese la presunta explicación del cambio [...] no vuelve a tomar ventas por castillos, ovejas por guerreros ni cosas por el estilo. [...] su salud mental ha mejorado de manera sustancial. En efecto, cuando interpreta erróneamente la realidad que hay tras las apariencias es porque los demás intentan engañarlo [...] o porque el aspecto ilusorio es anormalmente intenso o teatral [...] la misma realidad empieza a corresponder mejor a las anteriores expectativas de Don Quijote” (Riley 1990, 116-117) y “Ya durante la primera salida, la locura de don Quijote se manifiesta con sus características peculiares, el caballero transforma la realidad con la que tropieza según su monomanía: las ventas serán castillos, los molinos gigantes, los ganados ejércitos, etc.” y “La segunda parte sufre un cambio radical centrado en la alienación del noble hidalgo; [...] ahora no transforma la realidad, sino que ve a la supuesta Dulcinea en toda su trivialidad, [...] Empieza así, en el décimo capítulo de la Segunda parte, el recorrido que gradualmente llevará al protagonista al “desengaño” final y a la muerte” (Ruta, 35 y 37).

- Presencia de episodios accesorios en la acción principal (Bodas de Camacho, Dueña Dolorida, Ana Félix, etc.).
- Vigencia de la “profesión” caballeresca asumida por don Quijote como forma de vida hasta que vuelve a ser Alonso Quijano.
- Identidad de recursos narrativos ambientales (oscuridad, estruendo, etc.) para incrementar la verosimilitud.
- Homogeneidad perspectivística y polifónica.
- Etc.

Tan legítimo sería, por tanto, priorizar las simetrías como los contrastes, de modo que bien podríamos cargar las tintas en las similitudes que ofrecen ambos *Quijotes* en lugar de centrarnos en sus diferencias.³

Procedamos como procedamos, el hecho es que tanto las alteraciones como las constantes respecto al viejo título están presentes en el nuevo –según acabamos de recordar– e incluso de ellas depende la coherencia novelesca de todo el *Quijote*. Seguramente, Cervantes las sopesó con minucia y detenimiento a la hora de diseñar la continuación de su inmortal novela, pues injertarle, transcurrida una década, al *Quijote* primitivo una “segunda” parte con esperanzas de que cuajase como obra unitaria, cuando aquélla no había sido pensada como “primera”, no era tarea precisamente fácil. Que nuestro “raro inventor” lo consiguiese de un plumazo y con una facilidad pasmosa, ya desde el arranque mismo de la continuación (“Cuenta Cide Hamete Benengeli, en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote...”, II, 1),⁴ no significa que fuese maniobra –insistamos– precisamente sencilla, pues se trataba de ampliar –ya sabemos– “la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” (I, Prólogo), sin otra solución de continuidad que multiplicar las –dicho a las claras– “sandeces” quijotescas –que no otra era la esencia del antecesor–, con el agravante añadido ahora de que no podían repetirse las de antaño... Esto es, había que retomar, partiendo del final de 1605, que se cerraba exactamente “con esperanza de la tercera salida de don Quijote” (I, 52), supuestamente encaminada a unas justas zaragozanas (“la tercera vez que salió de su casa, fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento”, I, 52), una historia inexistente como tal, sin ningún tipo de trazado argumental susceptible de continuación, que no aportaba como antecedentes sino un cúmulo considerable de cuadros cómicos provocantes a risa, según había impuesto el diseño paródico-caballeresco de las dos primeras salidas. Y había que volver a las andadas –obvio es decirlo tratándose de una “segunda parte”– sin traicionar notoriamente el diseño primitivo al par que sin calcarlo repetitivamente, lo que obligaba inexcusablemente a añadir una tercera salida, desde y con retorno al ignoto

³ Realmente, eso es lo que termina haciendo Alberto Navarro González, pues tras repasar las principales diferencias existentes entre las dos partes, pasa a relativizar su alcance –casi a anularlas– para priorizar luego claramente las analogías que garantizan su “unidad esencial”, llegando incluso a sostener que Cervantes planificó la totalidad de la novela en 1604: “¿Es que el Cervantes, autor de la *Primera Parte*, tenía ya concebidas y trazadas en 1604 las líneas fundamentales y maestras de la *Segunda Parte* que complementarían y cerrarían la *Primera*? Nosotros nos atrevemos a contestar afirmativamente” y “El Cervantes autor de la *Primera Parte* tenía ya en su magín las líneas esenciales de la *Segunda* y última, en la que daría la historia de Don Quijote ‘dilatada’ y definitivamente conclusa” (62 y 63).

⁴ Todas las citas extraídas del *Quijote* responden al texto de mis ediciones (Centro de Estudios Cervantinos, Alianza, Castalia, Museo Iconográfico del Quijote, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, etc.) y se incorporarán al texto sin otra indicación que la parte y el capítulo a los que pertenecen.

lugar manchego, destinada a seguir acumulando sin cuento escenas cómicas protagonizadas por el caballero y el escudero; risibles sí, siempre, pero “distintas” a las ya contadas. Desde luego, la empresa se anunciaba tan compleja como desafiante y, acaso, desalentadora y si nuestro creador titubeó a la hora de dar a la estampa el *Quijote* de 1605, según declara él mismo en su prólogo, bien que entre bromas y veras (“me tenía de suerte [el prólogo] que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero”), seguro que no le costó menos quebraderos de cabeza la entrega del *Quijote* de 1615, como se deja entrever al poco de comenzarla (“estamos en duda si saldrá o no; y así por esto como porque algunos dicen: “Nunca segundas partes fueron buenas”, y otros: “De las cosas de don Quijote bastan las escritas”, se duda que no ha de haber segunda parte”, II, 4).

Pese a todo –como cabía esperar de su temple novelístico–, Miguel de Cervantes arrojó el desafío creativo que entrañaba la continuación de su estafalaria historia seudocaballescaca durante muchos años y, transcurrida una década, se decidió, por fin, a dar a la estampa la “segunda parte y tercera salida” de *Don Quijote de la Mancha* un año antes de su muerte. Y desde luego, la larga espera bien valió la pena, pues lejos de sucumbir ante una ampliación insulsa y anodinamente reiterativa de los viejos planteamientos caballescacos, pergeñó un replanteamiento –la redundancia procede– tan deslumbrante de los mismos que, sin desfigurarlos lo más mínimo, los potenciaba hasta límites inimaginables y nunca superados desde entonces. De una parte, se observaba un respeto sacrosanto a la totalidad de las coordenadas novelescas vigentes en la vieja “historia” –según adelantamos más arriba–, que seguirían manteniendo toda su fresca y vigor; de otra, se las remozaba habilísimamente –como también vimos– para intensificar portentosamente su fecundidad novelesca.⁵ De resultas, gracias a tan fascinante proceder, si la *Primera parte* de 1605 –no otro fue su papel tras la aparición de la continuación– supuso una aportación capital para la configuración de la novela moderna, esta *Segunda* de 1615 aportó su culminación definitiva...

No es cuestión –a nuestro entender–, por tanto, de conformarse con registrar la extraordinaria cantidad de interrelaciones detectables entre las dos partes de *Quijote* (motivos entrelazadores, simetrías y contrastes, anticipaciones y retrospecciones, etc.) –que podría ampliarse interminablemente–; mucho menos, de abultar las diferencias para inclinar después la balanza de la calidad literaria a favor del *Hidalgo* o del *Caballero*, pues ambas partes son complementarias, son caras de la misma moneda, y no estamos ante dos novelas sino ante una..., el *Quijote*, que comienza en I,1 y termina en II,74.⁶

⁵ Desde luego, asentimos plenamente con el planteamiento de Riley: “La Segunda parte del *Quijote* es casi una continuación perfecta. Dependiendo del libro anterior sin llegar a caer en la repetición, desarrollándose y diversificándose sin sacrificar por ello la familiaridad, es una obra más rica y más profunda”; y, en mayor o menor medida, con los “nuevos factores” incorporados en 1615 que enumera después: don Quijote ya no malinterpreta las “apariencias físicas”, dado que “su salud mental ha mejorado”; incorporación de “la publicación y el éxito de la Primera parte”; “papel del bachiller, Sansón Carrasco, que toma la iniciativa”; “Sancho adquiere realmente el gobierno” y “el supuesto encantamiento [de Dulcinea]” (1990, 116-118).

⁶ Aunque así dicho suena a perogrullada, no lo es tanto si queremos significar con ello la necesidad de abordar el mundo quijotesco desde una perspectiva totalizadora, que englobe a las dos partes, pues lo único que termina imponiéndose, a la postre, en el *Quijote* es su unidad esencial. Realmente, descuento hecho de la presencia de los dos *Quijotes* publicados previamente (el cervantino de 1605 y el apócrifo de Avellaneda), la *Segunda parte* de Cervantes no ofrece diferencias mayores que la enfrenten dicotómicamente a la *Primera*, así como tampoco presenta similitudes plenamente homogeneizadoras. Más que de simetrías y contrastes se trata de motivos o recursos novelescos de base, omnipresentes en la totalidad de la obra, bien que sometidos a una permanente *variatio* creativa. De resultas, lo que más peso tiene en la

Lo que procede –desde nuestro punto de vista– es rentabilizar tales indagaciones, particularmente las metamorfosis introducidas por el creador en la historia a la altura de 1615, para profundizar en su razón de ser e intentar calibrar las auténticas claves narrativas que rigen ya no sólo en la continuación, sino en la totalidad del *Quijote*, pues obviamente el novelista hubo de concentrarse a la altura de 1615 en lo que consideraba esencial de 1605. Ese es el *quid* de la cuestión y ahí radica, sin duda alguna, la médula misma de la poética novelesca del *Quijote* –si no del Cervantes creador–, cuyo presupuesto crítico fundamental lleva firma cervantina:

[...] ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado. (II, prólogo)

Como si dijésemos: la factura literaria de la *Segunda parte* es obra del mismo diseñador, responde al mismo patrón y utiliza los mismos materiales que la *Primera*, de modo que consiste en una “amplificación” de la materia quijotesca; o, más escuetamente: estamos ante más de lo mismo...⁷

Claro que “más de lo mismo”, con Cervantes como “artífice” de por medio y el primer *Quijote* en el telar, sólo puede añadir complejidades experimentales en el terreno novelesco, de modo que el “dilatado” –continuado, ampliado, intensificado...; que todo ello significa– permite y aun obliga a rastrear toda suerte de artimañas creativas, aunque –eso sí– siempre “expandidas” a partir de las tanteadas o desplegadas diez años antes, según acabamos de anotar. Diríamos –en suma– que el *Quijote* de 1615 es el resultado

novela son las conexiones –ciertamente innumerables– establecidas por Cervantes entre los temas, los personajes, las aventuras, los motivos... de las dos partes de su historia, que terminan otorgándoles una organicidad sin fisuras. Buena prueba de ello es –a título de simple muestra– el tratamiento que se le da a Dulcinea del Toboso en 1615: el encantamiento urdido por Sancho al comienzo de la tercera salida (II, 10), que pronto derivará en “desencantamiento” para convertirse en el motivo capital de toda ella (Cueva de Montesinos, 22; Mono adivino, 25; Comida con los duques, 31; Profecía de Merlín, 34-35; Cabeza encantada, 62; Azotes de Sancho, 71; etc.), es el resultado directo de la mentira del escudero sobre su embajada al Toboso y fingido encuentro con la amada, según se había contado en I, 31 (nos ocupamos del tema, con mayor detenimiento, en: “Desencantar a Dulcinea o los límites de la literatura cervantina”, 2007, 489-521). Y otro tanto se podría decir, también por ejemplo, de la recuperación del Ginés de Pasamonte galeote (I, 22) como “titerero” convertido en maese Pedro (II, 25-26), también a vueltas con los descuidos editoriales de la primera edición (II, 27) y acaso con la continuación apócrifa (II, 59-72). Esa es, sin necesidad de más muestras evidentes, la directriz creativa fundamental que aplica Cervantes en su *Segunda parte* de 1615.

⁷ Con las matizaciones que siguen, así entendemos el pasaje, sin cerrar por ello las puertas a otras interpretaciones, como la de Juan Bautista Avalle-Arce, por ejemplo, que, tras desaconsejar el sentido literal, parece entender el “dilatado” como ‘omnipresente y potenciado espiritualmente’: “Si con los ojos de la imaginación repasamos el primer *Quijote* para compararlo con éste, veremos que desde un punto de vista estructural el protagonista del *Quijote* de 1605 no está “dilatado”, dice, refiriéndose a las ausencias del protagonista provocadas por los relatos intercalados, frente a lo que ocurrirá luego: “En la segunda parte, en comparación con el *Quijote* de 1605, la figura del protagonista está dilatada al máximo y ocupa, en forma física o espiritual, todos los episodios del libro”; y después: “No hay que buscarle alegorías ni símbolos expresos a la voz *dilatado* [...], para entender rectamente a lo que apunta Cervantes. Es en la segunda parte donde don Quijote adquiere la íntima conciencia de vivir una vida plena, y esa conciencia la adquiere al llegar al cenit y plenitud de la aventura de los leones, temerosísima aventura que él distinguirá para siempre por su nuevo autobautismo, ahora se llamará el *Caballero de los Leones*. Pero en el cenit está ínsito el nadir, la plenitud implica el ocaso, y, consecuencia inevitable, don Quijote tiene que morir al final de la segunda parte” (“II. Directrices del prólogo de 1615”).

de someter al de 1605 a una vuelta de tuerca más desde el punto de vista de la experimentación narrativa; y quien aprieta es Miguel de Cervantes...

Pero veamos ya qué y cómo se ha “dilatado”.

El paño y el artífice de 1605

Pues bien, si ateniéndonos a la metáfora cervantina, volvemos la vista diez años atrás y nos fijamos de cerca en la textura del “paño” utilizado por nuestro artífice para elaborar el lienzo del primer *Quijote*, percibiremos que su urdimbre está forjada por una variopinta serie, casi inorgánica, de “quijotadas”: de cuadros cómicos que escenifican las sandeces del buen hidalgo manchego metido a caballero andante, salpimentadas desde temprano (I, 10) con las simplezas del escudero. O –más a la pata la llana–, si reparamos con detenimiento en el devenir narrativo de la historia contada en el primer *Quijote*, nos percataremos de que, descuento hecho de sus materiales secundarios (escrutinios librescos, novelas intercaladas, excursos digresivos, etc.), la única constante que la recorre de principio a fin y que, en consecuencia, funciona como soporte argumental del conjunto, es –ya decíamos– la peculiar y caprichosa sarta de experienciasseudocaballe-rescas protagonizadas por don Quijote y Sancho Panza.⁸

A simple vista, parece tratarse –decimos– tan sólo de un repertorio de cuadros risibles (“Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno”, *Viaje del Parnaso*, IV, vv. 22-23) que podrían responder, sencillamente, al propósito paródico tantas veces formulado por el autor, en tanto en cuanto ilustran los múltiples descalabros padecidos por el amo y el criado a causa de los ridículos y pertinaces empeños caballerescos del primero. Tozudamente convencido –ya sabemos– del verismo histórico y posible resurrección de las leyendas andantescas que lo han trastornado, Alonso Quijano arrastra a Sancho Panza a vivir a la manera caballerisca en plena Mancha; según los códigos –vale decir– más exquisitamente ideales, propios de universos maravillosos, en la prosaica realidad manchega de cal y canto. A partir de ahí, la comicidad está garantizada: basta con ir oponiendo dicotómicamente elementos procedentes de una y otra cantera, de la literaria o ficticia y de la histórica o real, para obtener el resultado humorístico que inevitablemente ha de producir su absurda identificación, siempre a costa de los descalabros y molimientos del pobre hidalgo manchego. Ciertamente, el listado de dobletes que arroja la primera parte del *Quijote* no es corto, incluso limitándolo a un muestreo puramente ilustrativo:

⁸ Sin duda, ese es el único principio rector –si se puede denominar así– apreciable en la estructura de todo el *Quijote*, el *enfilage* episódico o la organización en sarta –según exigía, por lo demás, el patrón caballeresco utilizado como base de la parodia–, por mucho que se insista en el ya mencionado esquema distributivo aplicado simétricamente en ambas partes (cfr., por ejemplo, Torrente Ballester, 24-25) y por muchos recursos cohesionadores que se evidencien (un buen resumen puede verse en Gómez Canseco, 43-60). Recuérdese que no en vano Cervantes arranca la andadura quijotesca envuelta en las dudas sobre cuál fue su primera aventura (“Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero, lo que yo he podido averiguar [...]” (I, 2) y, sobre todo, que en la *Segunda parte* las enumera caóticamente: “Unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno” (II, 3).

CAPÍTULO	EPISODIO	REALIDAD MANCHEGA	LITERATURA CABALLERESCA
III	Armado caballero	Venta	Castillo
IV	Mercaderes toledanos	Mercaderes	Caballeros andantes
VIII	Molinos de viento	Molinos	Gigantes
	Frailes de San Benito	Frailes	Encantadores
	Vizcaíno	Señora y damas	Princesa
XVI	Maritornes	Criada asturiana	Doncella hermosa
XVIII	Rebaños	Manadas de ovejas	Ejércitos
XIX	Cuerpo muerto	Cortejo fúnebre	Caballero muerto
XX	Batanes	Golpes de mazos de batán	Temerosa aventura
XXI	Yelmo de Mambrino	Bacia de barbero	Yelmo de Mambrino
XXXV	Cueros de vino	Cueros de vino tinto	Gigante
XLIII	Guarda del castillo	Muchachas lo cuelgan para burlarse	Doncella enamorada Encantamiento
LII	Disciplinantes	Procesión de disciplinantes	Señora principal cautiva

De resultas, a primera vista, la supuesta historia quijotesca de 1605 queda reducida –sin que nada pierda por ello, bueno será precisarlo– a una retahíla episódica de chascos padecidos por los protagonistas como resultado de las permanentes confusiones de la realidad física sufridas por don Quijote. Y de ahí precisamente deriva una de las divergencias fundamentales –como ya dejamos apuntado– que supuestamente diferencian a los dos *Quijotes*, toda vez que –según la opinión unánime– el hidalgo manchego deja de confundir la realidad física diez años después.

Claro que todo ello –según venimos advirtiendo– es así sólo a primera vista. Si retomando la metáfora que arrastramos, calamos un poco más en la urdimbre del paño, no costará mucho percatarse de que su tejido consta de un hilo más. Los motivos de naturaleza caballeresca no se entretrejen con las realidades manchegas o viceversa, hasta lograr su más absoluto solapamiento, exclusivamente por obra y gracia de las confusiones quijotescas derivadas de su monomanía andantesca. Antes bien, nuestro artífice se cuida muy mucho de interponer en la trama una serie de “filtros” –por llamarlos de algún modo– desfiguradores de lo real que, al menos, faciliten su asociación con lo maravilloso;⁹ incluso que hagan posible, creíble y –en definitiva– verosímil¹⁰ la superposición de las dicotomías o dobles apuntados. Desde luego, lo que se sigue hibridando son realidades mostrencas con entelequias imaginarias, pero –y esa es la clave– a partir

⁹ Hace ya tiempo que nos ocupamos de tales estrategias narrativas en un trabajo, planteado en el marco de la obra completa cervantina (2004, 91-128), al que remitimos para ampliar la cuestión.

¹⁰ Huelga recordar incluso la enorme trascendencia que Cervantes le otorga a la “verosimilitud” en su concepción de lo literario, posiblemente la “regla poética” que aplica con más tenacidad y solvencia, de modo que nos conformaremos con releer un pasaje del propio *Quijote*: “[...] tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe” (I, 47); también en *Viaje del Parnaso* (VI, vv. 49-63) o *Persiles y Sigismunda* (III, 10 y 16). Un planteamiento general de la cuestión con todas sus implicaciones puede verse en el libro de Javier Blasco.

de apariencias, de síntomas, habilísimamente urdidos por el artífice para posibilitar la mezcla y mitigar el disparate. Y no vaya a pensarse que se consigue recurriendo a enrevesadas estrategias retóricas, pues se logra, sencillamente, manipulando las circunstancias narrativas desde las que se encuadran los episodios en cuestión. Por eso, no costará demasiado añadirle una columna nueva a la tabla anterior, interpuesta entre los elementos pertenecientes a cada uno de los planos:

CAPÍTULO	EPISODIO	REALIDAD MANCHEGA	FILTRO	LITERATURA CABALLERESCA
III	Armado caballero	Venta	Oscuridad	Castillo
IV	Mercaderes toledanos	Mercaderes	Quitasones	Caballeros andantes
VIII	Molinos de viento	Molinos	Viento	Gigantes
	Frailes de San Benito	Frailes	Antojos y quitasones	Encantadores
	Vizcaíno	Señora y damas	Coche	Princesa
XVI	Maritornes	Criada asturiana	Oscuridad Candil	Dama hermosa
XVIII	Rebaños	Manadas de ovejas	Polvareda	Ejércitos
XIX	Cuerpo muerto	Cortejo fúnebre	Antorchas Encamisados	Caballero muerto
XX	Batanes	Mazos de batán	Oscuridad Resplandor Estruendo	Temerosa aventura
XXI	Yelmo de Mambrino	Bacia de barbero	Lluvia Resplandor	Yelmo de Mambrino
XXXV	Cueros de vino	Cueros de vino tinto	Sueño Oscuridad Vino tinto	Gigante
XLIII	Guarda del castillo	Muchachas lo cuelgan para burlarse	Oscuridad Burla	Doncella enamorada Encantamiento
LII	Disciplinantes	Procesión de disciplinantes	Trompeta Túnicas blancas Imagen enlutada	Señora principal cautiva

Tenía que haber algo más, pues Cervantes no se habría conformado –por mucho que le interesase preservar la *vis* cómica¹¹ de su relato– con las malandanzas de un chiflado por la lectura que sale al mundo para confundir, a tontas y a locas, la realidad cotidiana más prosaica con la fantasía más estilizada, y es obvio que su protagonista no toma, sin más, lo “palpable” por lo “ficticio” cuando se le manifiesta a las claras (Andrés, I, 4; Cabrerros, I, 11; Yangüeses o Gallegos, I, 15; Galeotes, I, 22; etc.). El problema es que, normalmente, se le muestran sólo indicios equívocos o apariencias difuminadas,¹² aunque –eso sí– él está siempre predispuesto a interpretarlos, dada su monomía, en clave caballeresca (“todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído”, I, 2). Esto es, don Quijote no confunde los “molinos de viento” con los “gigantes”, sino las aspas de los primeros, movidas por el viento, con los brazos de los segundos (“lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento”, I, 8); tampoco ve en los rebaños de ovejas ejércitos, sino que los imagina entre “una grande y espesa polvareda” (“se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista”, I, 18); no fantasea con aventuras inimaginables sin fundamento alguno, sino

¹¹ Sobre el sentido y el alcance de la comicidad en la época, deben tenerse en cuenta las matizaciones de Anthony Close.

¹² Al caballero se le muestran, en suma, realidades “oscilantes”, como diría don Américo Castro, o “prismáticas”, en término tomado de Carlos Blanco Aguinaga (313-342), conscientemente manipuladas por el narrador para provocar el consabido *engaño a los ojos* barroco.

que le sobran motivos para esperarlas al son de los mazos de batán (“oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote”, I, 20); no toma, sin más, las bacías por yelmos de Mambrino, sino cuando relumbran a lo lejos sobre la cabeza de alguien montado (“un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro”, I, 21); ni siquiera desfigura caballerescamente las procesiones si no van extrañamente ataviadas (“Don Quijote, que vio los estraños trajes de los diciplinantes [...] y confirmóle más esta imaginación pensar que una imagen que traían cubierta de luto fuese alguna principal señora que llevaban por fuerza aquellos follones y descomedidos malandrines”, I, 52); y así sucesivamente...

Siendo así —como parece—, la naturaleza del “pañó” del que corta Cervantes ahora es radicalmente distinta a la expuesta: no se trata, sin más, del cúmulo informe de episodios risibles, entreverados de lo manchego y de lo caballeresco, que venimos apuntando, sino más bien —y mucho más trascendente— de una serie fascinante de tentativas experimentales¹³ encaminadas a conseguir —con éxito rotundo— la fusión indisoluble de lo manchego con lo caballeresco; la convivencia, imposible hasta entonces, de la realidad cotidiana con la literatura fantástica...; de Alonso Quijano con don Quijote de la Mancha, vaya.

Y no se crea que estamos rizando el rizo de la metáfora textil más allá del texto de la novela. Muy al contrario, esa es la conclusión a la que llegamos, precisamente, cuando siguiéndolo a la letra, descubrimos las continuas intervenciones de un “artífice” especialmente atento a deslindar los perfiles objetivos de la realidad novelada con definiciones taxativamente dogmáticas (añadimos cursiva):

—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

—No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los *dos rebaños*. (I, 18)

Otros cien pasos serían los que anduvieron, cuando, al doblar de una punta, pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrisono y para ellos espantable ruido, que tan suspensos y medrosos toda la noche los había tenido. *Y eran* —si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo— *seis mazos de batán*, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban. (I, 20)

Es, pues, el caso que el yelmo, y el caballo y caballero que don Quijote veía, *era esto*: [...] venía el *barbero*, y traía una *bacía de azófar*; y quiso la suerte

¹³ En ellas radicaría, según Helena Percas de Ponseti, la esencia de la novela: “Pero desde mi punto de vista, y del modo en que he percibido el libro, se trata de un sondeo crítico sobre el arte de novelar y de una reflexión infatigable sobre las teorías literarias y artísticas de su época, puestas a prueba en la ejecución de representaciones verídicas de la realidad” y, más explícitamente: “Nuevos experimentos literarios de Cervantes en su esfuerzo por captar la realidad mediante distintos enfoques temáticos de ella en cada una de las aventuras. Por ejemplo: el episodio del rebaño de ovejas (XVIII) es la aventura de la palabra, creadora de realidad; los encamisados (XIX), aventura de las ideas; los batanes (XX), aventura de los sentidos; el yelmo de Mambrino (XXI), aventura de la materia; los galeotes (XXII), aventura de la justicia; Sierra Morena (XXIII), aventura metafísica” (I, 51 y 133-135).

que, al tiempo que venía, comenzó a llover, y, porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía *sobre la cabeza*; y, como estaba limpia, desde media legua *relumbraba*. Venía sobre un *asno pardo*, como Sancho dijo, y ésta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado, y caballero, y yelmo de oro; que todas las cosas que veía, con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos. (I, 21)

Es la voz –según hemos defendido en otro trabajo¹⁴ del “Cervantes creador” que se esconde bajo la tupida maraña de sus múltiples instancias narrativas para alzarse como dueño y señor de la novela –como “supernarrador” o “autor definitivo”, suele decirse– cuando está en juego lo que más le importa: su aportación estético-literaria.

Por eso precisamente no vacila en enseñarnos abiertamente sus cartas, una y otra vez, para que no nos pasen desapercibidos los artificios o estrategias que inventa con tal de conseguir su novedosa, pero creíble, fusión de mundos casi imposibles de casar por su disparatada heterogeneidad, según demuestra la siguiente justificación de la aventura del cuerpo muerto:

–No todas las cosas –respondió don Quijote– suceden de un mismo modo. El daño estuvo, señor bachiller Alonso López, en venir, como veníades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo; y así, yo no pude dejar de cumplir con mi obligación acometiéndoos, y os acometiera aunque verdaderamente supiera que érades los memos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre. (I, 19)

Incluso diríamos que a veces llega a obsesionarse en tal empeño hasta el punto de anteponer, con machacona insistencia, la descripción puntillosa de los recursos creativos que la hacen creíble a la propia “aventura” de turno. Ese es el caso, por ejemplo, del encuentro nocturno con Maritornes, cuyo doble papel de “moza asturiana” y “diosa de la hermosura” sólo es posible al amparo de la oscuridad de la noche y los desvelos de un pobre “candil”: “aquella noche se refocilarían juntos”, “aquel estrellado establo”, “no había otra luz que la que daba una lámpara que colgada en medio del portal ardía”, “encendiendo un candil, se fue hacia donde había sentido la pelaza”, “el arriero, a la lumbre del candil del ventero [...] y fue lo bueno que al ventero se le apagó el candil, y, como quedaron ascuras”, “un cuadrillero [...] entró ascuras en el aposento”, “salió a buscar luz para buscar y prender los delincuentes”, “el ventero, de industria, había muerto la lámpara”, “fuele forzoso acudir a la chimenea, donde [...] encendió el cuadrillero otro candil” (I-XVI); “acabó en esto de encender el candil el cuadrillero, y entró [...] en camisa y con su paño de cabeza y candil en la mano”, “alzando el candil con todo su aceite, dio a don Quijote con él en la cabeza [...] y, como todo quedó ascuras, salióse luego”, “Sancho [...] fue ascuras donde estaba el ventero”, “porque ya comenzaba a amanecer, abrió la puerta de la venta”.

Por arte de birlibirloque, pues, la pretendida serie de escenas bufas basadas en las ridículas confusiones de don Quijote, se nos convierte en 1605, casi sin que nos demos cuenta, en un brillante repertorio de primicias narrativas sobre cuyo virtuosismo y trascendencia novelesca no hace ninguna falta abundar. Para rematarlas verosímelmente,

¹⁴ Dedicado, precisamente, a rastrear las intervenciones atribuibles al “autor definitivo” entre la maraña de intermediarios ficticios bajo la que Cervantes gusta ocultarse (2010, 89-116).

Cervantes despliega una amplia gama de “recursos” (distancia, oscuridad, viento, polvarada, resplandor, lluvia, estruendo, vestidos...) que le permiten recuperar literariamente hasta los perfiles más prosaicos de la realidad cotidiana (ventas, mujerzuelas, molinos, rebaños, bacías, batanes, procesiones...), aupándolos a las más altas cumbres de la poesía fantástica (castillos, princesas, gigantes, ejércitos, yelmos, señoras cautivas...).¹⁵ Nada hay que objetar, y mucho que admirar, ante tan magnífica conquista, pero el despliegue de motivos y procedimientos fue tan exhaustivo que –mucho nos tememos– agotó tanto a unos como a otros: si la Mancha toda quedaba contaminada por los encantamientos, brindando dócilmente sus realidades para que hiciesen las veces de entelequias caballerescas, bien pocas parcelas de la misma quedaban fuera de la danza; si el supernarrador no desaprovechaba ni una sola oportunidad para vendernos verosímelmente, al amparo de las circunstancias naturales, gato por liebre, las opciones disponibles no podían ser infinitas. Ciertamente, cuesta imaginar qué parejas de motivos se podrían haber añadido al repertorio incorporado en la obra, qué escenarios o criaturas caballerescas distintas podían haberse materializado en sus equivalentes manchegos, y –todavía más– a qué nuevos trampantojos verosímiles podía haber recurrido nuestro genial creador para hermanar “con propiedad” ambos mundos...

Nunca insistiremos bastante, desde luego, en lo espectacular del resultado obtenido por Cervantes mediante tales artimañas: consiguió –yendo al grano– hacer posible literariamente el mundo quijotesco... –que ya es decir–, pero en el empeño invirtió cuantas ocurrencias creativas fue capaz de urdir sobre el particular, de modo que –nos da la sensación– el repertorio se agotó y el primer *Quijote* consumió todo el “paño” previsto para la ocasión. “Expandirlo”, a partir de ahí, con la misma textura, no iba a resultar nada fácil, costaría Dios y ayuda, pero ese fue exactamente el reto creativo que debió de imponerse el sin par novelista en la *Segunda parte del ingenioso caballero*.

La dilatación de 1615

Si andamos en lo cierto, está por demás insistir en que, puesto a delinear su *Segunda parte del Quijote*, con independencia de cuando lo hiciese, Cervantes seguía fiel a su diseño novelesco primitivo y –a juzgar por el resultado– ni siquiera se le debió pasar por la cabeza traicionarlo. Gracias a él había conseguido –dejamos dicho– hacer posible literariamente el disparatado mundo de don Quijote y ahora se trataba de “seguir haciéndolo posible...”, ni más ni menos. Sin duda, ese fue el gran reto novelesco que hubo de afrontar el autor a la hora de acometer la *Segunda parte*, como bien explicó Luis Rosales,

Si don Quijote ha recobrado la visión normal, ¿de qué manera puede sustituirse el testimonio de sus sentidos para que no se rompa la conexión del mundo quijotesco? Ésta es la grave dificultad del planteamiento de la segunda parte de la novela. Parece insuperable. Para que no se rompa la unidad de la obra, Cervantes tiene que conseguir que lo real y lo imaginario sigan fundiéndose en la experiencia de don Quijote igual que anteriormente se habían fundido en su

¹⁵ De hecho, ahí radica la auténtica clave de la teoría cervantina de la novela, según el planteamiento de Riley: “La principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita, de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía” (1981, 344).

imaginación; esto es, tiene que hacer milagros, o dicho de otro modo, tiene que hacer reales las alucinaciones de don Quijote. (624)

y a superarlo airosamente van encaminadas, sin duda, cuantas alteraciones técnicas se aplican en ella.

Se había propuesto –venimos diciendo–, nada más y nada menos que seguir corriendo del mismo “paño”, decidido a “dilatarse” el universo literario de antaño, según había anunciado ya hacia 1613, en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (“y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza”), convencido acaso de que por ahí iban las expectativas de lectura creadas por la *Primera parte*, como deja caer desde el propio texto de ahora: “Algunos que son más joviales que saturninos dicen: “Vengan más qui jotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con eso nos contentamos””(II, 4). Sabía perfectamente, entonces, que el empeño lo ponía en la tesitura de seguir abundando en los desvaríos caballerescos de don Quijote, siempre adobados con las simplezas de Sancho, ingeniándose las –eso sí– para urdir nuevos tejemanejes que los hiciesen posibles y creíbles, pues esa exactamente era la clave y la materia esencial del modelo precedente. Pero debía de tener igualmente claro –dijimos también– que las posibilidades combinatorias de la fórmula ya se habían explotado a no poder más y no quedaban demasiadas opciones disponibles. La operación dilatadora, en fin, se anunciaba peliaguda, pero estamos convencidos de que nuestro extraordinario creador logró salir triunfante del empeño sin renunciar a darnos “más de lo mismo”, de modo que la *Segunda parte* hay que abordarla, inexcusablemente, no como rectificación novelesca de la *Primera*, sino más bien como renovación cervantina de aquélla. Y, desde ese supuesto, las consabidas diferencias constatables entre las dos partes hay que explicarlas no como vacilaciones de una poética narrativa fluctuante sino más bien como variaciones ratificadoras o intensificadoras de la potencialidad novelesca latente en el diseño primitivo.

De hecho, si en 1605 contábamos –según queda explicado–, como único soporte vertebrador del conjunto de la historia, tan sólo con una nutrida sucesión de episodios cómicos de naturaleza caballerescas, bien que sibilamente manipulados por el creador para convertirlos en auténticas proezas novelescas, no otra cosa encontramos, de entrada, en la continuación de 1615:¹⁶ volvemos a contemplar una nueva sarta episódica, de la misma naturaleza –después la detallaremos–, si acaso más prolija y sensiblemente más bufa, que vertebraba el relato de principio a fin, sin dejar de apreciar tampoco la omnipresencia –luego la evidenciaremos– de una voluntad creadora atenta a proporcionar la irrenunciable coherencia verosimilizadora. Exactamente, en consecuencia, las mismas

¹⁶ En efecto, aun habiéndonos hecho eco más arriba de la supuesta “mayor trabazón argumental de la historia” en 1615, no creemos que, realmente, la cohesión de la *Segunda parte* aventaje en mucho a la de la *Primera* ni tampoco que responda a criterios organizativos diferentes. Al menos, parece indiscutible que los tres grandes resortes estructuradores, presuntamente ideados por Cervantes aquí para superar la sarta inorgánica de antaño, resultan totalmente afuncionales a efectos estructurales: el plan de Sansón Carrasco para lograr el retorno de don Quijote a la aldea, desvelado en II, 15, fracasa estrepitosamente en II, 14 y subyace inoperativo durante cincuenta capítulos, hasta que culmina, ya casi acabada la “salida”, en II, 64; el viaje a Zaragoza con motivo de las justas, recordado hasta la saciedad como destino de la andadura caballerescas –con una insistencia sospechosa por burlona, diríamos–, se prolonga hasta que se acaba truncando –las razones al margen– en II, 59; el desencantamiento de Dulcinea, omnipresente desde la genial barrabasada de Sancho Panza en II, 10 y auténtico leitmotiv generador de múltiples episodios hasta el final de la novela, acaba por no consumarse y –añadiríamos– Cervantes jamás contempló consumarlo.

coordinadas novelescas e idénticas inquietudes experimentales, forzando al asendereado protagonista a volver a las andadas, por tercera vez, para satisfacer la risa ajena y complacer los caprichos narrativos del autor; ya se nos había anunciado a las claras: “del mismo artífice y del mismo paño”...

Claro que –según anticipamos– la baraja de los recursos narrativos utilizables se había repartido en su totalidad en la primera partida y, decididos a repetir la jugada, no quedaban cartas disponibles con la misma filigrana. Esto es, las posibilidades de perpetuar, tal cual, la receta novelesca inicial eran prácticamente nulas: ni se podían repetir los materiales narrativos –de ninguna de las dos series– ya utilizados, ni tampoco cabía seguir desfigurando mostrencamente la realidad manchega para satisfacer los delirios quijotescos o los alardes literaturizadores cervantinos. Era imposible, a todas luces, además de poco recomendable, continuar acumulando metamorfosis manchego-caballerescas, por bien que se adobasen estéticamente, so pena de incurrir en una continuación insufriblemente repetitiva y tediosa.

Seguramente por eso, Cervantes se decide a enriquecer su receta novelesca de antaño añadiéndole, sin retirar ningún ingrediente de entonces, un componente nuevo que representa –a nuestro entender– la variación más trascendente de cuantas se aplican en 1615: se generaliza la intervención de terceros en la manipulación del entorno vital de Alonso Quijano, capaz de adulterar caballerescamente la realidad a la medida de don Quijote, pero sin su participación, gracias a la genial ocurrencia cervantina de haber introducido en el relato a lectores de la *Primera parte* (Sansón Carrasco, los duques, don Juan y don Jerónimo, etc.) que pueden predecir y contrahacer las ofuscaciones librescas del protagonista.¹⁷ La potencialidad “dilatadora” del universo quijotesco aportada por el nuevo ingrediente es prácticamente ilimitada, pues abre un abanico de posibilidades ridiculizadoras –sólo tanteado muy esporádica y tímidamente en la historia primitiva (Micomicón [I, 29 y ss.] y Carreta de bueyes [I, 46 y ss.]– poco menos que inagotable y sin restricción alguna a la capacidad imaginativa del creador, o de los adulteradores, para idear mascaradas de naturaleza quijotesca. Y, de resultas, las ventajas obtenidas parecen espectaculares: mientras que hasta ahora necesitábamos contar, imprescindiblemente, con el asidero o equivalente real para visualizar –así fuera nebulosamente– o materializar –so capa de encantamiento– las entelequias caballerescas ficticias en la geografía quijotesca, a partir de aquí, se les abren de par en par sus puertas para que la pueblen graciosamente, sin otro requisito que adoptar previamente una apariencia más o menos relacionable con su ascendencia libresca. O sea que, de salida –nótese bien–, toda la caterva de criaturas imaginarias aireada por los libros de caballería quedan legitimadas como posibles habitantes del espacio quijotesco, aunque haya de ser –sólo faltaría– so capa del disfraz... De donde se desprende, en fin, con mayor alcance, que si hasta ahora teníamos que conformarnos con las alucinaciones quijotescas, facilitadas por las estrategias del creador, para poder disfrutar del acoplamiento entre vida y

¹⁷ Luis Rosales explica así el meollo de la cuestión: “Para sustituir el testimonio de los sentidos de don Quijote que ha recuperado la percepción normal, y conseguir que no se rompa la armonía entre el carácter del héroe y el mundo novelesco, Cervantes utiliza un recurso técnico de sorprendente originalidad. La Fama [...] del don Quijote de la primera parte va a convertirse en el motor que impulsa el nuevo planteamiento, el genial planteamiento, de la segunda parte de la novela. La fama de don Quijote va a precederle en la memoria de las gentes [...], pues conocen su historia y están en el secreto de su vida. La fama de don Quijote le allana toda clase de dificultades, haciéndole vivir sus alucinaciones y en fin de cuentas suprimiendo o atenuando la oposición entre el mundo real y el mundo quijotesco [...] La función idealizadora que en la primera parte había correspondido a la locura, en la segunda parte corresponde a la fama que le devuelve a don Quijote su propia imagen reflejada en el mundo” (627).

literatura, a partir de aquí la ficción, o sus simulacros, cobrarán carta de naturaleza cotidiana en la realidad.¹⁸

La maniobra –obvio es decirlo– tiene unas consecuencias para la configuración global del nuevo relato tan numerosas y capitales que aquí ni tan siquiera podríamos rozar la verdadera dimensión de su alcance novelesco, de modo que nos limitaremos a evidenciar su influjo en la línea de nuestro planteamiento general.

Evidentemente, la transformación generalizada de naturaleza caballeresca operada por terceros en la realidad cotidiana de don Quijote, hecha a sus espaldas, condiciona trascendentalmente la configuración novelesca que venimos explicando en todos los sentidos, aunque sigan vigentes –insistimos– las coordenadas esenciales más arriba especificadas:

1. Aunque seguimos presenciando, en primer plano, la sucesiva acumulación de escenas cómicas de siempre, utilizadas como único soporte argumental del relato, sus ingredientes básicos han variado llamativamente: donde antaño había el listado de dobles o dicotomías manchego-caballerescas que dejamos apuntado más arriba, actualmente encontramos¹⁹ un desfile de disfraces o mascaradas carnalescas cortados con patrones caballerescos. Recuérdense sólo algunos:

CAPÍTULO	REALIDAD SEUDOCABALLERESCA
XI	Cortes de la Muerte [Compañía de representantes]
XII	Caballero del Bosque o de los Espejos [Sansón Carrasco]
XXV	Maese Pedro, mono adivino y retablo [Ginés de Pasamonte]
XXXV	Carro y profecía de Merlín [Mayordomo del duque]
XXXVI...	Dueña Dolorida [Mayordomo y criados de los duques]
XLI	Clavileño [Caballo de madera]
XLVI	Encantadores [Saco de gatos]

¹⁸ Recurriendo a la terminología de Juan Ignacio Ferreras, diríamos que en 1605 predomina el mundo “transformado” y en 1615 el “mundo fingido” –y nótese que el estudioso realza la diferencia–: “Así como en el *Quijote* de 1605 las apariciones y funciones del mundo transformado abundan, esta abundancia se transforma en rareza y casi escasez, en el *Quijote* de 1615, donde, por el contrario, abundan las funciones del mundo fingido” y “Así como Cervantes en el *Quijote* de 1605 había centrado la función del mismo en la acción del intramundo y del mundo transformado, en el de 1615 este centro de interés, que es un centro estructural o funcional, parece desplazarse hacia la acción del extramundo como mundo fingido, operando sobre el mundo transformado y sobre el intramundo. Como podemos irnos dando cuenta, los dos *Quijotes*, aunque parecen complementarse, y sin duda se complementan, también se diferencian y mucho” (52 y 79).

¹⁹ Urge precisar que no siempre se renuncia a las parejas enfrentadas de antaño ni tampoco a los procedimientos habituales en 1605 –incluidos los deslindes de la voz hipernarrativa– para hibridar a sus componentes. Así, por ejemplo, el desenlace de la aventura del “barco encantado” en las “grandes aceñas”, tomadas por “ciudad, castillo o fortaleza”, descansa en enharinamiento de los molineros, oportunamente notado por el narrador para hacerlos pasar por “malandrines”, “follones” o “vestiglos” a los ojos de don Quijote: “Los molineros de las aceñas, que vieron venir aquel barco por el río, y que se iba a embocar por el raudal de las ruedas, salieron y los vestidos del polvo de la harina, representaban una mala vista” (II, 29). Y no otra cosa ocurre con el final de la de la “Dueña Dolorida” a lomos nada menos que de Clavileño: “[...] por este lado me da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando”. Y así era ello, que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire [...] “presto daremos en la región del fuego, y no sé yo cómo templar esta clavija para que no subamos donde nos abrasemos”. En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaban los rostros” (II, 41).

LVIII	Fingida Arcadia [Fiesta de aldeanos]
LXII	Cabeza encantada [Artilugio prefabricado]
LXIV	Caballero de la Blanca Luna [Sansón Carrasco]

El cambio, desde luego, no es de detalle, pues sobre el incremento de barroquismo, o el añadido carnavalesco, que incorpora –según se ha notado desde siempre–, altera profundamente los viejos planteamientos: el disfraz solapa, de un plumazo, al mundo “manchego” con el caballeresco, o viceversa, en tanto en cuanto materializa, visible y palpablemente –así sea de manera contrahecha–, a lo ficticio, dejando sin función alguna a las maniobras hibridadoras de los mismos con las que se venía experimentando. Mientras que en 1605 se arrancaba del enfrentamiento dicotómico entre ambos mundos, sin otro propósito que superponerlos, recurriendo a la locura del protagonista, a las estrategias del creador o a las fechorías de los encantadores (don Quijote confunde, ofuscado por el viento, a los molinos con gigantes, para terminar reconociendo que los molinos no son sino gigantes encantados), en 1615, en cambio, se ahorra todo el proceso para comenzar con la pretendida hibridación ya efectuada (el Caballero de los Espejos es, de salida, un caballero andante en toda regla que comparte espacio vital con el nuestro). Algo así como si la expansión aplicada en la *Segunda parte* subsumiera o engullera a la fórmula narrativa de la *Primera*; o –más chuscamente– como si los molinos se hubiesen disfrazado de gigantes, los rebaños de ejércitos, las bacías de yelmos...

Ello sitúa a nuestro protagonista en un escenario considerablemente distinto y, naturalmente, condiciona sus reacciones de una manera radical. Así como antes deambulaba por territorios de cal y canto y se las había con criaturas de carne y hueso, viéndose obligado a transformarlas –así fuese autoengañándose–, con la complicidad del artífice narrativo, si quería acceder al mundo caballeresco o satisfacer sus expectativas de vida andantesca, ahora, en cambio, convive cotidianamente con los seres de ficción –para él incuestionablemente reales, aunque ostensiblemente fingidos por terceros–, sin necesidad alguna de confundir nada. Y no es –nótese bien– que haya dejado de engañarse o de confundir la realidad física (ya dijimos que en realidad no se engañaba y, en todo caso, ahí está el episodio de las aceñas que acabamos de evocar), ni tampoco que haya renunciado parcialmente a sus empeños caballerescos por desencanto –como tantas y tantas veces se ha repetido al amparo de algún que otro pasaje emblemático (“Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos” [II, 59] y “todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más” [II, 29])–, es más bien que el novelista ha metamorfoseado sibilinamente tanto su fórmula creativa como la naturaleza del engaño.

Digamos que, en una vuelta de tuerca más –según formulábamos más arriba– a la materia quijotesca, Cervantes ha liberado al buen hidalgo de sus permanentes intenciones, siempre fallidas, para acceder al mundo de la caballería andante desde su prosaica realidad, permitiéndole, por fin, lograr la entrada en el mismo (“aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico”, II-XXXI), con el subsiguiente incremento de su ridiculización, de su autoengaño y de su monomanía libresca. El clímax aplicado por el novelista a esas tres constantes de su “don Quijote” es bastante evidente: la *sorna* crecerá hasta el punto de reducirlo al hazmerreír de los demás, a un simple fanteche incluso etiquetable y exhibible como tal;

Iba don Quijote, no sobre Rocinante, sino sobre un gran macho de paso

llano, y muy bien aderezado. Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas, sin que lo viese, le cosieron un pargamino, donde le escribieron con letras grandes: *Éste es don Quijote de la Mancha*. En comenzando el paseo, llevaba el rétulo los ojos de cuantos venían a verle, y como leían: *Éste es don Quijote de la Mancha*, admirábase don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían. (II, 62)

el *autoengaño* se ha multiplicado exponencialmente, pues si hasta ahora confundía las equívocas señales de la realidad que le mostraba el narrador, en lo sucesivo comulgará gustosamente con la existencia real de cuantos trampantojos le pongan a la vista,

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno: por eso se me alteró la cólera, y, por cumplir con mi profesión de caballero andante, quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto; si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen. (II, 26)

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales tirado de seis mulas pardas, encubiertas, empero, de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimesmo vestido de blanco, con una hacha de cera grande encendida en la mano. Era el carro dos veces, y aun tres, mayor que los pasados, y los lados, y encima dél, ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que, al parecer, no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete. (II, 35)

negándose obstinadamente a aceptar la verdad subyacente tras las máscaras (“–Estemos a razón, Sancho –replicó don Quijote–. Ven acá: ¿en qué consideración puede haber que el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, armado de armas ofensivas y defensivas, a pelear conmigo?”, II, 16) y llegando a confiar ciegamente en el posible desencantamiento de Dulcinea;

Aquel día y aquella noche caminaron sin sucederles cosa digna de contarse, si no fue que en ella acabó Sancho su tarea, de que quedó don Quijote contento sobremodo, y esperaba el día, por ver si en el camino topaba ya desencantada a Dulcinea su señora; y, siguiendo su camino, no topaba mujer ninguna que no iba a reconocer si era Dulcinea del Toboso, teniendo por infalible no poder mentir las promesas de Merlín. (II, 72)

la monomanía libresca que alimentaba sus *empeños caballerescos*, en fin, ha pasado de tragarse bonitamente la historicidad de sus protagonistas a autoaceptarse como uno más

de ellos, sin par –desde luego– e incluso disputado por autores apócrifos:

–Pues, si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que *el Caballero de los Leones*, que de aquí adelante quiero que en éste se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del *Caballero de la Triste Figura*; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían, o cuando les venía a cuento. (II, 17)

Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquél que vuestra merced conoció. (II, 72)

Ciertamente, el “don Quijote” de Miguel de Cervantes sigue siendo el mismo diez años después, aunque ahora su artífice genuino nos lo ofrece –como había prometido– “dilatado”...

2. Algo parecido ocurre –tiene que ocurrir si andamos en lo cierto– con el otro gran recurso narrativo que detectábamos en el diseño primitivo: las estrategias del Cervantes creador –decíamos– para convertir en hallazgos novelescos las aparentes escenas burlescas, pues también se habían apurado al máximo antaño y no podían dejar de verse afectadas por la presencia de los nuevos factores descritos. Y en efecto, así es y de una manera mucho más drástica que en el caso de los episodios cómicos.

Efectivamente, si la intervención de terceros en la adulteración caballesca de la realidad desterraba del libro los “dobletes” de marras, también erradicaba –según avanzamos–, y mucho más contundentemente, los artificios verosimilizadores del supernarrador y sus machaconas explicaciones de los mismos, pues ni siquiera tenían cabida en el planteamiento renovado: su papel propiciatorio de los solapamientos comentados sería usurpado por los artífices de los disfraces –siempre ajenos a la voluntad creadora– y su voz quedaba, en un principio, anulada. No encontraremos, por tanto, en la nueva entrega serie alguna de los viejos filtros interpuestos entre realidad y ficción –como mucho, algún caso suelto–, ni tampoco la omnipresencia de las intromisiones de la voz creadora en los deslindes de la verdad de los hechos contados.

Pero –en contra de lo que podría parecer– eso no significa, en modo alguno, que el narrador “liminar” haya arrinconado definitivamente sus antiguos hábitos ni, muchísimo menos, que Cervantes haya renunciado con el paso de los años a ejercer esa función controladora del discurso novelesco.²⁰ Lo que ha ocurrido, en realidad, es que la participación de terceros en el enmascaramiento caballeresco del entorno vital del protagonista desplaza ese papel del supernarrador o creador para relegarlo al de mero informante de los tejemanejes de aquéllos, sin dejar de incurrir por ello en las prolijas explicaciones de siempre, tan puntillosas y más que las de 1605, que vuelven a evidenciar la enorme preocupación del novelista por preservar la verosimilitud de su nuevo

²⁰ Cervantes, el “Cervantes creador”, no lo haría nunca y menos en el *Quijote*, como bien advirtió Spitzer: “Desde el momento en que abrimos el libro hasta el momento en que lo dejamos, se nos da a entender que nos dirige un jefe supremo todopoderoso, que nos conduce adonde le place” (303).

diseño expandido. Así como en el diseño originario el autor se sentía obligado a explicar, con pelos y señales, las trampas que él mismo le había tendido a su personaje para que incurriese, convincentemente, en sus alucinaciones caballerescas, posibilitando con ello su novelización, en el modelo ampliado el artífice se considera en el deber de aclarar,²¹ con pareja minuciosidad, los enredos y trampantojos tramados por los demás personajes para que el protagonista siga inmerso en sus fantasías andantescas, haciendo viable con ello su pretendida dilatación. La función narrativa, en consecuencia, perdura en 1615, sólo que en lugar de ejercerse desde la primera línea, al ritmo y compás de las malandanzas relatadas, como se había venido haciendo, ahora se pasa a la retaguardia para intervenir, normalmente, tras el desarrollo de los sucesos acaecidos.

Siendo así, donde solíamos encontrar permanentes y detalladas aclaraciones de las circunstancias propiciatorias que hacían posible el mundo quijotesco, hallamos ahora continuas e interminables explicaciones, llamativamente desarrolladas, de los tejemanejes urdidos por terceros para seguir haciéndolo viable. La amplificación de las primeras ha sido tan desmesurada que las segundas ocupan capítulos enteros, llegando a saltar incluso a los epígrafes de los mismos:

Capítulo xv

Donde se cuenta y da noticia de quién era el Caballero de los Espejos y su escudero

Capítulo xxvii

Donde se da cuenta quiénes eran maese Pedro y su mono [...]

Capítulo l

Donde se declara quién fueron los encantadores y verdugos que azotaron a la dueña y pellizcaron y arañaron a don Quijote [...]

Capítulo lxxv

Donde se da noticia [de] quién era el de la Blanca Luna [...]

Y, por supuesto, si antiguamente percibíamos cierta obsesión cervantina por recalcar puntillosamente sus estrategias verosimilizadoras, sin dejar ningún cabo suelto, actualmente nos la topamos reduplicada, casi hasta el punto de la impertinencia insufrible cuando no penetramos en su verdadera intención y alcance. Basta y sobra con una muestra arquetípica, aunque de proporciones descomunales, relativa a la última burla ideada por los duques (Altisidora en el túmulo, II, 69):

Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el

²¹ Por eso Riley no deja de reparar en que en el *Quijote* todo acaba aclarándose racionalmente: “Contiene gran cantidad de misterios y sucesos extraños, pero más tarde o más temprano, de todos ellos, a excepción de tres [Cide Hamete, Quijote y Sancho de Avellaneda y Cueva de Montesinos], se da al lector una explicación racional” (1981, 289) y Joaquín Casaldueiro, por su parte, enumera las continuas “explicaciones”: “En 1605 se presentaba el misterio de la vida. En 1615 la vida es un enredo, y el novelista tiene que explicarlo. Se cuenta la industria de Sancho; se cuenta quién es el Caballero de los Espejos; se explica la industria de Basilio; se cuenta quién es maese Pedro; se declara quiénes eran Merlín y la Trifaldi, quiénes fueron las que azotaron a la dueña; se cuenta la industria de la cabeza encantada; se declara quién era el de la Blanca Luna” (212-213).

edificio de la máquina referida. Y dice que, no habiéndosele olvidado al bachiller Sansón Carrasco cuando el Caballero de los Espejos fue vencido y derribado por don Quijote, cuyo vencimiento y caída borró y deshizo todos sus designios, quiso volver a probar la mano, esperando mejor suceso que el pasado; y así, informándose del paje que llevó la carta y presente a Teresa Panza, mujer de Sancho, adónde don Quijote quedaba, buscó nuevas armas y caballo, y puso en el escudo la blanca luna, llevándolo todo sobre un macho, a quien guiaba un labrador, y no Tomé Cecial, su antiguo escudero, porque no fuese conocido de Sancho ni de don Quijote.

Llegó, pues, al castillo del duque, que le informó el camino y derrota que don Quijote llevaba, con intento de hallarse en las justas de Zaragoza. Díjole asimismo las burlas que le había hecho con la traza del desencanto de Dulcinea, que había de ser a costa de las posaderas de Sancho. En fin, dio cuenta de la burla que Sancho había hecho a su amo, dándole a entender que Dulcinea estaba encantada y transformada en labradora, y cómo la duquesa su mujer había dado a entender a Sancho que él era el que se engañaba, porque verdaderamente estaba encantada Dulcinea; de que no poco se rió y admiró el bachiller, considerando la agudeza y simplicidad de Sancho, como del extremo de la locura de don Quijote.

Pidióle el duque que si le hallase, y le venciese o no, se volviese por allí a darle cuenta del suceso. Hízolo así el bachiller; partióse en su busca, no le halló en Zaragoza, pasó adelante y sucedióle lo que queda referido.

Volvióse por el castillo del duque y contóselo todo, con las condiciones de la batalla, y que ya don Quijote volvía a cumplir, como buen caballero andante, la palabra de retirarse un año en su aldea, en el cual tiempo podía ser, dijo el bachiller, que sanase de su locura; que ésta era la intención que le había movido a hacer aquellas transformaciones, por ser cosa de lástima que un hidalgo tan bien entendido como don Quijote fuese loco. Con esto, se despidió del duque, y se volvió a su lugar, esperando en él a don Quijote, que tras él venía.

De aquí tomó ocasión el duque de hacerle aquella burla: tanto era lo que gustaba de las cosas de Sancho y de don Quijote; y haciendo tomar los caminos cerca y lejos del castillo por todas las partes que imaginó que podría volver don Quijote, con muchos criados suyos de a pie y de a caballo, para que por fuerza o de grado le trujesen al castillo, si le hallasen. Halláronle, dieron aviso al duque, el cual, ya prevenido de todo lo que había de hacer, así como tuvo noticia de su llegada, mandó encender las hachas y las luminarias del patio y poner a Altisidora sobre el túmulo, con todos los aparatos que se han contado, tan al vivo, y tan bien hechos, que de la verdad a ellos había bien poca diferencia. (II, 70)

Ahí resuena, inequívocamente, la voz de quien mueve los hilos, la del Cervantes creador, y con ella volvemos de nuevo a nuestro lugar de encuentro en estas páginas: ciertamente, el “artífice” sigue siendo el mismo en 1615, aunque ahora desplace su propia “dilatación” a los márgenes de la acción y se conforme con desenmascarar los enredos de los demás.

El paño del Quijote

Con lo antedicho, creemos que queda probada –nosotros sostendríamos incluso

que incuestionablemente— la estrecha dependencia y homogeneidad artística del *Ingenioso caballero* respecto al *Ingenioso hidalgo*, en tanto en cuanto el segundo en el tiempo sólo puede explicarse como dilatación renovadora e intensificadora de la matriz narrativa originaria, con independencia de las variaciones aplicadas en el proceso. Y de esa constatación se desprende directamente, por su propio peso, la uniformidad novelesca de la totalidad del *Quijote*, particularmente en lo tocante a la continuidad del diseño narrativo de base aplicado en sus dos partes, sin necesidad de seguir insistiendo en ello.

Aún así, posiblemente nos hayamos dejado todavía en el tintero el argumento de mayor peso para ratificar definitivamente la tesis central que venimos sosteniendo aquí, la vigencia de la matriz novelesca primitiva, pues hasta ahora no hemos reparado en un componente de la misma que se mantiene inalterado, tal cual había sido alumbrado en principio, e incrementa notablemente tanto su presencia como su intensidad, aportando toda una constante técnica que podría alzarse como auténtica clave de la poética novelesca desplegada por Cervantes a lo largo y ancho de sus dos *Quijotes*. Nos referimos a la llamativa y sorprendente pervivencia en la *Segunda parte*, sin que se les aplique mayor rectificación, de algunos de los resortes narrativos circunstanciales o ambientales —“filtros” los llamamos más arriba— utilizados en la *Primera parte*, simultáneamente, para espolear los delirios caballerescos del hidalgo y para dotar de verosimilitud a sus alucinaciones: la oscuridad y el estruendo, fundamentalmente. “Llamativa y sorprendente” hemos dicho por su abultada omnipresencia y, sobre todo, porque si entonces resultaban imprescindibles para hacer viable literariamente, con la mínima coherencia, el mundo quijotesco —como únicos nexos de unión entre la realidad y la ficción—, ahora, dados los nuevos agentes solapadores incorporados a la fórmula (disfraces y mascaradas), nada esencial parecen aportar a las metamorfosis del entorno quijotesco y se nos antojan un auténtico peso muerto desde ese enfoque. En la continuación —dijimos—, las metamorfosis caballerescas del entorno vital de los protagonistas nos vienen consumadas de antemano por terceras personas (Sansón Carrasco o los Duques y sus criados), además de prolijamente explicadas *a posteriori*, de modo que no se entiende bien a cuento de qué se siguen manteniendo las estrategias ambientales originarias, como no se trate de una simple reminiscencia de las tradiciones carnalescas subyacentes en las distintas mascaradas que se novelizan, según explicó Augustin Redondo.²²

Sin embargo, resulta evidente —hemos de insistir— que Cervantes preserva con exquisita fidelidad y aplica con obstinada recurrencia esos recursos narrativos en el texto más reciente, de modo que —por lo que aquí nos interesa— terminan convirtiéndose en la única constante técnica mantenida a lo largo y ancho de toda la novela. De hecho, más allá o más acá, por encima o por debajo, de la configuración de los episodios cómicos trazados, de las funciones reservadas para las distintas voces narrativas involucradas, de los materiales o criaturas participantes en cada situación..., casi siempre suelen hacer su aparición, con paralela frecuencia y creciente intensidad en ambas partes, las consabidas y peculiares circunstancias ambientales que venimos comentando. Incluso, bien podría sostenerse —según hemos adelantado— que en la *Segunda parte* resultan visiblemente multiplicadas e intensificadas:

Si se trata de la casi omnipresente oscuridad —o nocturnidad, cabría decir—, costará bien poco extractar un muestreo ilustrativo de la rentabilidad novelesca que se le saca en ambas partes de la historia (desde la primera venta, en I, 2 [“llegó a ella a tiempo que anochecía”], hasta la última azotaina de Sancho, en II, 71 [“aquella noche cami-

²² Cfr., en general, Redondo.

naron sin sucederles cosa digna de contarse, si no fue que en ella acabó Sancho su tarea”]):

Y fue que la noche cerró con alguna escuridad [...] Yendo, pues, desta manera, la noche oscura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mesmo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían [...] y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados [...] todos a caballo, con sus hachas encendidas en las mano. (I, 19)

Y es lo bueno que [don Quijote] no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante; que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón, y que ya estaba en la pelea con su enemigo. Y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino. (I, 35)

En estas y en otras pláticas se les pasó gran parte de la noche [...] Finalmente, Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote durmiendo al de una robusta encina; pero, poco espacio de tiempo había pasado, cuando le despertó un ruido que sintió a sus espaldas, y, levantándose con sobresalto, se puso a mirar y a escuchar de dónde el ruido procedía, y vio que eran dos hombres a caballo. (II, 12)

Hecho esto, y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento [...] Fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayar de los gatos, que [...] parecía que una región de diablos andaba en ella. Apagaron las velas que en el aposento ardían, y andaban buscando por do escaparse. (II, 46)

Y otro tanto ocurre –como ya se habrá observado– con su fiel aliado para potenciar la admiración, el ruido o el estrépito, según ejemplifican los siguientes pasajes:

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba; añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban. (I, 20)

Con estos y otros entretenidos razonamientos, salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas y puestos se les pasó el día y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto clarooscuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques; y, así como comenzó a anochecer, un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería

que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos, casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban. Luego se oyeron infinitos lilelís, al uso de moros cuando entran en las batallas, sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. (II, 34)

En fin, lo más habitual es encontrar episodios o situaciones donde se combinan múltiples recursos de esa índole, cuidadosa y proporcionalmente dosificados en función de lo disparatado que resulte el episodio novelizado, como ocurre con la llegada del carro de Merlín, donde confluyen todos los imaginables;

En esto, se cerró más la noche, y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque, bien así como discurren por el cielo las exhalaciones secas de la tierra, que parecen a nuestra vista estrellas que corren. Oyóse asimismo un espantoso ruido, al modo de aquel que se causa de las ruedas macizas que suelen traer los carros de bueyes, de cuyo chirrío áspero y continuado se dice que huyen los lobos y los osos, si los hay por donde pasan. Añadióse a toda esta tempestad otra que las aumentó todas, que fue que parecía verdaderamente que a las cuatro partes del bosque se estaban dando a un mismo tiempo cuatro rencuentros o batallas, porque allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería, acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lilelís agarenos. [...] Hízose así, y él volvió en su acuerdo, a tiempo que ya un carro de las rechinantes ruedas llegaba a aquel puesto.

Tirábanle cuatro perezosos bueyes, todos cubiertos de paramentos negros; en cada cuerno traían atada y encendida una grande hacha de cera, y encima del carro venía hecho un asiento alto, sobre el cual venía sentado un venerable viejo, con una barba más blanca que la misma nieve, y tan luenga que le pasaba de la cintura; su vestidura era una ropa larga de negro bocací, que, por venir el carro lleno de infinitas luces, se podía bien divisar y discernir todo lo que en él venía. Guiábanle dos feos demonios vestidos del mismo bocací, con tan feos rostros, que Sancho, habiéndolos visto una vez, cerró los ojos por no verlos otra. (II, 34)

o en el desenlace del gobierno de Sancho, donde tampoco se echarán de menos demasiados:

El cual, estando la séptima noche de los días de su gobierno en su cama, [...] cuando el sueño, a despecho y pesar de la hambre, le comenzaba a cerrar los párpados, oyó tan gran ruido de campanas y de voces, que no parecía sino que toda la ínsula se hundía. Sentóse en la cama, y estuvo atento y escuchando, por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto; pero no sólo no lo supo, pero, añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores, quedó más confuso y lleno de temor y espanto; y, levantándose en pie, se puso unas chinelas, por la humedad del suelo, y, sin ponerse sobrerropa de levantar, ni cosa que se pareciese, salió a la puerta de su aposento, a tiempo cuando vio venir por unos corredores más de veinte personas

con hachas encendidas en las manos y con las espadas desenvainadas, gritando todos a grandes voces. (II, 53)

De resultas, las experiencias seudocaballerescas de los protagonistas, que vertebran de principio a fin la totalidad del *Quijote*, se nos suelen describir ambientadas, en las dos partes de la novela, exactamente igual: envueltas en la oscuridad, espoleadas por el estrépito e incentivadas por las mascaradas. Ocurre así –a nuestro entender– porque ahí radica, efectivamente, el pilar fundamental que sustentaba el *modus operandi* narrativo practicado por Cervantes en 1605 y sigue soportando con la misma solidez el peso de las alteraciones introducidas en la continuación de 1615; esos son los verdaderos resortes utilizados por nuestro “raro inventor” para hacer posible literariamente el mundo quijotesco en toda su extensión, salvaguardando al menos la imprescindible verosimilitud tanto de sus propios desvaríos como de los despropósitos ajenos, ya que no podían erradicarse por completo sin aniquilar al personaje. Si ello se prefiere explicar como fruto del registro carnavalesco elegido por Cervantes para consumir su parodia caballerescas, tanto monta para nuestro planteamiento, pues en poco o en nada lo altera: esa seguirá siendo la constante más notoria y significativa de la matriz novelesca aplicada por Cervantes a todo el *Quijote*, por encima del replanteamiento que impuso la dilatación de 1615, y termina ratificando la casi identidad compositiva de las dos partes de la novela que pretendíamos demostrar.

Y –retomando nuestro enfoque– tampoco hay nada de extraño en ello: si el “artífice” y el “paño” seguían siendo idénticos, pese al tiempo transcurrido, los hábitos creativos del primero tenían que aparecer ya fuera por el haz o por el envés del segundo, y habían de hacerlo, lógicamente, de manera similar a como lo habían hecho originariamente, sobreviviendo incluso a las alteraciones exigidas por la dilatación.

Obras citadas

- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida* [“II. Directrices del prólogo de 1615”]. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-quijote-como-forma-de-vida-0/html/ff6f21e6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_22.html#I_3_.
- Blanco Aguinaga, Carlos. “Cervantes y la picaresca, notas sobre dos tipos de realismo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 313-342.
- Blasco Pacual, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Méjico: Universidad de Guanajuato, 1998.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Madrid: Ínsula, 1975 [4ª].
- Castro, Américo. Julio Rodríguez-Puértolas ed. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona-Madrid: Noguer, 1980.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Florencio Sevilla Arroyo ed. *Obras completas*. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2010-2013. 3 vols.
- Close, Anthony. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Egido, Aurora. “A la tercera. Nuevos relieves de discreción quijotesca”. En Augustin Redondo dir. *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. Alcalá de Henares: Presses de la Sorbonne Nouvelle - Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote*, Madrid: Taurus, 1982.
- Gómez Canseco, Luis. *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, Madrid: Síntesis, 2005.
- Navarro González, Alberto. *Las dos partes del Quijote. Analogías y Diferencias*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del “Quijote”*. Madrid: Gredos, 1975. 2 vols.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el “Quijote”*. Madrid: Castalia, 1997.
- Riley, Edward C. Carlos Sahagún vers. cast. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- . E. Torner Montoya trad. *Introducción al “Quijote”*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Riquer, Martín de. *Nueva aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1993. 8ª ed.
- Rodríguez Cacho, Lina. *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Castalia, 2009. I.
- Rosales, Luis. *Cervantes y la libertad*. En *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Ruta, Maria Caterina. *Memorial del Quijote*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Sevilla Arroyo, Florencio. “Miguel de Cervantes: realidad, ficción y verosimilitud”. En G. Fernández Ariza coord. *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004. 91-128.
- . “Desencantar a Dulcinea o los límites de la literatura cervantina”. En Fanny Rubio ed. *Actas del I Congreso Internacional: “El Quijote en clave de mujeres”* [15 al 21 de noviembre de 2005]. Toledo: SECC - “Don Quijote de la Mancha 2005”, 2007. 489-521.
- . “La voz del Cervantes “creador” en el *Quijote*”. *Anales Cervantinos* 42 (2010): 89-116.
- Spitzer, Leo. “Sobre el significado de “Don Quijote””. En *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980. 291-309.

Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, 2004. 3ª ed.