

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

DE CÓMO DON QUIJOTE DEJÓ DE SER CUERDO CUANDO ABOMINÓ DE AMADÍS Y DE LA ANDANTE CABALLERÍA, CON OTRAS RAZONES DIGNAS DE SER CONSIDERADAS

JUAN PAREDES
Universidad de Granada

Resumen: No tenemos duda alguna de cómo don Quijote contrajo su locura. La razón es estrictamente literaria, y por eso el texto entero está intrincado de literatura. El mismo «auto de fe literario» a que es sometida su biblioteca es una edificante lección de literatura. Por eso el *Tirant* es el mejor libro del mundo y al mismo tiempo el más perverso, pues su imitación, la confusión de literatura y vida, puede llevar, como le ocurrió a don Quijote, a la enajenación y la locura. La crítica de Cervantes, en cualquier caso, no iba dirigida directamente contra los libros de caballerías. La enajenación inicial del personaje no recae en héroes caballerescos sino del Romancero, coincidiendo de esta manera con el protagonista del *Entremés de los romances*. Agotado el modelo, la locura del personaje se vuelca en Amadís de Gaula. Al defender la realidad de Amadís y de todos los caballeros andantes, don Quijote está defendiendo también la suya. Pero es al final de su texto cuando se va a enfrentar con su propia realidad literaria, para negarla. Y es entonces cuando, paradójicamente, deja de ser cuerdo. La renuncia de don Quijote a Amadís y la andante caballería es una renuncia salvadora, una verdadera conversión. El héroe triunfa en la derrota. La mayor derrota de don Quijote es sin duda volver a la cordura. Su mayor triunfo, seguir siendo cuerdo aún en su locura.

Palabras clave: Don Quijote y Amadís, La locura de don Quijote, Don Quijote y los libros de caballerías.

Abstract: We have no doubts whatsoever about how Don Quixote became mad. The cause appears to be strictly literary and for that reason the whole text seems to be permeated by literary strategies. The very literary «auto de fe»

that his library had to undergo, is a didactic lesson of literature. That is why *Tirant* is the best work in the world, and the most perverse too, since its imitation, the misinterpretation of literature for real life, may eventually lead to derangement and madness, as happened to Don Quixote. Cervante's critique, in any case, was not directly levelled at chivalry books; the initial derangement does not fall on chivalric heroes but on the «romancero» (collection of Spanish traditional ballads), thus agreeing with the main character of *Entremés de los romances*. Once the model became exhausted, the madness of the character falls on Amadís de Gaula. When defending Amadís and all his knights's real existence, Don Quixote is also promoting his own. However it is at the end of the novel when he is finally going to face his own literary existence, and then he is to deny it. And paradoxically, it is then when he becomes utterly mad. Don Quixote's renouncing of Amadís and the knights-errant, is a saving renunciation, a true conversion. The hero becomes triumphant in defeat. The most relevant of Don Quixote's defeats is undoubtedly his becoming mentally sane. His best triumph was his enduring sanity, even if in madness.

Keywords: Don Quixote and Amadís, Don Quixote's madness, Don Quixote and the chivalry books.

Cabalga don Quijote a lomos de su locura. Le sigue Sancho Panza, inoculado del mismo impulso a través de su señor. Sobre un poblado paisaje, por el que desfila toda la andante caballería, se vislumbra un horizonte lejano, bajo un cielo en el que residen todos los ideales y un mundo dispuesto a responder, complaciente, a todas las solicitudes de la historia y el tiempo.

No tenemos duda alguna de cómo contrajeron su mal. La razón es estrictamente literaria, y por eso el texto entero está intrincado también de literatura¹:

1. Baste sólo recordar la literalidad con que, apenas iniciada su andadura, imagina el héroe que será contada su primera salida: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del Celso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel» (I, 2, 46-47). Las citas por la edición Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998.

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (I, 1, 39).

Planteaba de esta manera Cervantes una polémica, latente en aquel momento por el propio éxito del género caballeresco y su condena estética y sobre todo religiosa, que el propio escritor va a pormenorizar en dos episodios críticos, correspondientes a los capítulos en que se realiza el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego (I, 6), y cuando el canónigo y el cura lo conducen, en animada conversación literaria, de nuevo a casa al final de la primera parte (I, 47-48).

El auténtico «auto de fe literario» a que es sometida la biblioteca de don Quijote es estrictamente selectivo, y por lo tanto una edificante lección de literatura. Una toma de posición que por la situación equívoca de los actantes, el cura y el barbero, va a tener como veremos implicaciones en la consideración de la misma génesis de la obra. Porque, como bien ha notado Lázaro Carreter², los mismos críticos que en el primer capítulo eran lo suficientemente aficionados a la lectura de los libros de caballerías como para discutir, con conocimiento de causa, si el mejor caballero había sido Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula, o su hermano Galaor, ahora no solo parecen conocer estos libros si acaso de oídas sino que abominan de este tipo de literatura.

La criba, en cualquier caso, deja bien a las claras el criterio selectivo, de acuerdo con el valor de las obras y, sobre todo, por su adecuación al gusto cervantino.

Contra la voluntad generalizadora de ama y sobrina, partidarias de pegar fuego a la biblioteca toda, sin distinción alguna, «tal era la gana que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes», el cura no consiente en ello sin primero leer siquiera los títulos. Y el primero que maese Nicolás puso en sus manos fue precisamente *Los cuatro de Amadís de Gaula*, según el cura, por boca de Cervantes, el primer libro de caballerías que se imprimió en España y del que «todos los demás han tomado principio y origen». Arriesgada afirmación, aunque no del todo errónea, pues si bien es verdad que la primera edición catalana del *Tirant lo Blanc* y el *Zifar* son anteriores, cosa que Cervantes desconocía, no le quitan la primacía

2. F. Lázaro Carreter, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., p. XXVI.

de ser el «principio y origen» de todos los demás libros de caballerías. Pero no es por esto, aun siendo título nada desdeñable, por lo que se le va perdonar la vida sino por ser el mejor de su género. No van a correr su misma suerte el resto de sus inmediatos descendientes, condenados sin misericordia, como la inmensa mayoría, al montón de la hoguera. Allí hubiera terminado también su suerte *Tirante el Blanco* si un fortuito azar no lo hubiese arrojado a los pies del barbero, llamando la atención del cura quien, en su juicio ponderado del texto, va a generar como sabemos uno de los pasajes más controvertidos de la obra:

Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida (I, VI, 83).

La clave de interpretación hay que buscarla en el primer párrafo de la cita, en la que el canónigo, de acuerdo con el juicio de Cervantes, elogia la verosimilitud del texto, según el concepto vigente en su época. Aquí radicaba el principio salvador del *Tirant*. Porque la crítica de Cervantes estaba basada precisamente en la transgresión de la norma aristotélica de verosimilitud y en la alambicadura de estilo que el género caballeresco representaba, de las que al parecer el texto concreto estaba exento. Pero, y aquí está la contradicción, en su propia tabla salvadora llevaba la simiente de su condena. De ahí la aparente contradicción de la segunda parte del párrafo citado que, por su ambigüedad, ha sido definido como el pasaje más oscuro del *Quijote*³, y es sin duda uno de los más controvertidos, con numerosas interpretaciones contradictorias.

Ciertamente, puede ponerse en duda la determinación exacta del sujeto de referencia en el texto mencionado. *El que le compuso* puede ser tanto el propio autor como el impresor, y las *necedades* tanto pueden referirse a ellos como al mismo protagonista. A ello habría que añadir las implicaciones de una posible consideración afirmativa de la proposición de acuerdo con los términos de la condena, dictada precisamente por la ejecución de las *necedades*, es decir ‘ficciones’, ‘tonterías’, ‘desatinos’, ‘obscenidades’, o incluso la propia presentación realista de los hechos. *Echar a galeras*, tanto puede significar ‘condenar a remar en las galeras’,

3. Vid. D. Clemencín, ed., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Aguado, 1833-1839; nueva ed. Madrid, Castilla, 1967.

como, a través de galeradas, ‘imprimir un libro’, sin tampoco descartar alguna posible referencia intertextual como señalaré más adelante⁴.

Basándose en esta última interpretación, tal y como se colige del pasaje del Quijote de Avellaneda: «me echarán, a probárame tal delito, tan a galeras como a las Trescientas de Juan de Mena», donde el juego de palabras con ambos significados subraya la inequívoca aplicación del segundo, «imprimir», a la obra de Mena, y en la acepción de «componer» que registra Covarrubias: «es ir juntando las letras o caracteres que las van sacando de sus apartados», «hacer versos» y «también decimos: Fulano ha compuesto un libro, aunque sea en prosa», aplicada sin duda a Diego de Gumiel, que imprimió el *Tirante castellano* de Valladolid, donde no figuraba el nombre del autor, Riquer realiza la siguiente interpretación:

El *Tirante* es un libro divertido y distinto de los otros libros de caballerías, pero a pesar de ello Diego de Gumiel, ya que no *compuso* (o sea, imprimió) tantas necedades (o sea, episodios divertidos) a sabiendas, merecería que se pasara todos los días de su vida imprimiendo⁵.

No parece haber, sin embargo, contrasentido alguno, como piensan Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas⁶, si consideramos la proverbialidad de la expresiones ‘de industria’ («Hacer una cosa *de industria*, hacerla a sabiendas y adrede, para que de allí suceda cosa que para otro sea acaso y para él de propósito, puede ser en buena y en mala parte», Covarrubias, s. v. *industria*) y ‘echar a galeras’: ‘condenar a alguien a remar en galeras como forzado (*Quijote*, I, 22). El sentido del párrafo no plantearía entonces problema alguno: «Pese a todo ello, os aseguro que merecía el que lo escribiera, puesto que no refirió tantos disparates astutamente, que le condenaran al remo de por vida». Cervantes alaba la verosimilitud del *Tirante*, pero no podía aprobar la perspectiva narrativa que inducía a un planteamiento no paródico o burlesco, es decir que se confundiera la ficción con la realidad. «¿Cómo puede agradar un desatino / si no es que de propósito se hace / mostrándole el donaire su camino», dice Cervantes en el *Viaje del Parnaso*⁷, confirmando de alguna manera la última interpretación.

4. Vid. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., 1998, p. 83, n. 54.
5. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, p. 96 n. 30.
6. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, p. 84 n. 40.
7. *Viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid, Castalia, 1973, vv. 58-60.

Todo el problema de interpretación del fragmento, con sus posibles contradicciones, y las implicaciones para la comprensión general del texto, radica en el juego de los términos del binomio literatura-vida. Porque, en definitiva, don Quijote no se vuelve loco, como declara explícitamente el texto, por leer novelas de caballerías sino por creérselas. Por confundir los términos. Por pensar que el mundo de los ideales caballerescos es aún posible en el mundo real que le había tocado vivir. Su crítica iba directamente dirigida contra la función perversamente modalizante del mundo de la ficción.

Por eso el *Tirant* es el mejor libro del mundo y al mismo tiempo el más perverso. Por su acercamiento a la realidad, «por su estilo», es digno de la primera consideración. Allí, contrariamente a la acendrada ficcionalidad de los demás libros del género, las cosas ocurren como suceden en la realidad y los caballeros se comportan de manera desacorde con la dimensión legendaria de los héroes de ficción. Pero por eso precisamente, por la función modalizante de la literatura, el libro resulta perverso, pues su imitación, la confusión de literatura y vida, puede llevar, como le ocurrió a don Quijote, a la enajenación y la locura, y en definitiva a la muerte. La ruptura de la convencionalidad del género es la que entraña la amenaza para el lector. Las hazañas inverosímiles y el carácter como tal de los héroes de ficción no presentan ninguna amenaza por su marcada ficcionalidad, pero sí un texto que disimula intencionadamente este rasgo esencial del género, confundiendo fantasía y realidad.

El pasaje cervantino no está muy lejano, conceptual y temáticamente, e incluso en la literalidad de algunos términos, de otro conocido pasaje de Dante que destaca también el carácter perversamente modalizante de la literatura de ficción. Se trata del famoso episodio de Paolo y Francesca del Canto V del *Infierno*⁸. Aunque no hay «ningún mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria», dice Francesca a Dante, que en su viaje por los reinos de ultratumba contempla el torbellino infernal en el que los amantes son arrastrados, junto a las sombras de los espíritus lujuriosos, y que le pregunta por la causa de su desgraciado amor, ella está dispuesta, a recordar el desdichado episodio en que la literatura ejerció todo su poder de seducción. Francesca, y su cuñado Paolo, estaban un día leyendo, por placer, el libro de Lanzarote, cuando al llegar a la escena del primer beso de los amantes, Lanzarote y Ginebra, no pudieron contenerse y, por seducción del texto primigenio, que de esta manera entra también en el texto de Dante, suspendiendo la lectura se besaron apasionadamente. «Aquel día, termina

8. Vid. R. Pinto, *Poetische del desiderio*, Roma, Aracne, 2010, pp. 281-295.

diciendo de manera sugestiva, ya no seguimos leyendo». Y de manera aun más determinante, la frase que confirma el poder seductor de la literatura, que es el tema que ahora nos interesa, y la influencia decisiva del texto en el texto y su posible incidencia intertextual en el pasaje cervantino que vengo comentando: «Galeote fue el libro y quien lo escribió»⁹, referencia directa al texto de *Lancelot* y en concreto al pasaje referido del primer beso, en el que Galehaut, Galeoto, asume el papel de alcahuete para que los amantes pudieran encontrarse y besarse en su presencia, como prueba fehaciente de amor, al abrigo de la mirada de la dama de Malohaut, que con otras damas contempla la escena¹⁰. En el episodio de

9. «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma s' a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
farò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto,
Per piú fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto tu que! che ci vinse,
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante.
questi, che mai da me non fia diviso
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu' l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante»
(Dante, Divina Comedia. Utilizo la ed. de la BAC, Madrid, 1965vv. 121-138).
10. Dame, fait Galahos, grans mercis et je vous pri que vos li donés vostre amor et que vous le prenés a vostre chevalier a tous jours et devenés sa loiax dame a tous les jors de vostre vie, si l'avrés fait plus riche que se vous li douniés tout le monde. - Ensi, fait ele, l'otroi je que il soit tous miens et je soie toute sieue, et par vous soient amendé li mesfait et li trespas des conen-snches. - Dame, fait il, grant mercis, mais ore covient commencement de seurté. - Vous n'en deviserés ja chose nule, fait la roine, que je ne face. - Dame, fait Galahos, grant mercis : dont le baisiés devant moi par commencement d'amor vraie. - Del baisier, fait ele, n'est il mie a ore liex ne tans. Et n'en doutés mie, que j'en sui ausi volentieve com il est, mais ches dames sont iluec qui moult se merveillent que nous avons tant fait: si ne porroit estre que eles ne le veissent. Et neporquant, s'il volt, je le baiseraï moult volentiers.» Et il en est si liés et si esbahis que il ne puet respondre fors tant: «Dame, fait il, grans mercis. Ha, dame, fait Galahos, n'en doutés vous ja del sien voloir, car il i est tous. Et sachiez que ja nus ne s'en apercevra, car nous nous traïsons tout III ensamble ausi cornme se nous conseillisiens. - De coi me feroie ore proier? fait ele. Plus le veul que vous ne li.» Lors se traient tout .III. ensamble et font samblant de conseiller. Et la roine voit que li chevaliers n'en ose plus faire, si le prent par le menton et le baise devant

Francesca y Paolo, fue el propio texto, el Lazarote, y el que lo escribió, el que hizo las funciones de Galehaut. Cervantes, que sin duda conocía el pasaje, no entendió el significado exacto de la referencia, interpretando el término en su significación primigenia, como queda patente además en el episodio de los galeotes (I, 22), donde curiosamente uno de los condenados es un alcahuete. La literatura se convierte así, en la inductora directa de la desgracia de los amantes.

El pasaje dantesco parece estar presente también en el relato de Crisóstomo y Marcela (I, 14), donde también la pastora, como Francesca en el texto de Dante, va a justificar su conducta, pero no para culpar a la literatura sino para todo lo contrario, para defender su libertad frente a las razones de amor. El precepto del *dolce stil novo* escrimido por Francesca: «Amor che a nullo amato amar perdona» (Inf., V, 103), en el que resuenan los ecos de la canción de Guido Guinizelli «Al cor gentil rempaira sempre amore», queda hora hecho añicos con la proclamación de Marcela:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama» (I, XIV, 153).

En ambos casos el amor conduce a la muerte, pero mientras en el texto de Dante es la literatura, la imitación del texto literario, la que desencadena la desgracia de los amantes, el de Cervantes, proclama la libertad frente a la literatura.

Y es que la crítica de Cervantes no iba, no podía ir, contra la literatura, en este caso la literatura caballeresca, sino contra la imitación desbordada de la literatura. La crítica de Cervantes no va dirigida directamente contra los libros de caballerías —¡qué culpa tenían ellos!— sino contra el ataque a la realidad que, tanto en los temas como en las formas, el género representaba¹¹.

Galaot assés longuemant si que le dame de Maloaut seit qu'ele le baise. (*Lancelot*, ed. Alexandre Micha, Paris-Genève, Droz, 1982, t. VIII, LIIa, 113-115).

11. Menéndez Pelayo piensa que Cervantes no escribe contra los libros de caballerías, sino que purifica el género, convirtiendo su obra en el definitivo y perfecto libro de caballería (Vid. R. Menéndez Pidal, «Un aspecto en la elaboración del Quijote», discurso leído en el Ateneo de Madrid (1920), reproducido en su *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 5ª ed., 1958, pp. 9-60).

Don Quijote se vuelve loco no sólo por creer a pies juntillas las historias que leía sino que es también «un enfermo por la mala calidad del idioma consumido»¹².

De hecho, el resultado podría haber sido el mismo, y en numerosos pasajes de la obra don Quijote declara su predilección por la novela pastoril y su intención de imitar en la vida real las convenciones y temas del género, si hubiese seguido esta senda en lugar de la caballeresca.

Curioso resulta resaltar, en este sentido, cómo la enajenación inicial del personaje no recae en héroes caballerescos sino del Romancero, coincidiendo de esta manera con el protagonista de una obra anterior, el *Entremés de los romances*, que, como señaló en su momento Menéndez Pidal, que la sitúa en torno a 1591, puede estar en el origen de la inmortal obra de Cervantes¹³. Como el protagonista del texto en cuestión, también don Quijote quiere convertirse inicialmente en el héroe que cantan los romances, con coincidencias significativas en los fragmentos de los poemas declamados. Solo que Bartolo tiene, en correspondencia con la propia extensión del texto, una vida mucho más corta, limitada a una brevísima salida interrumpida por su pronta vuelta a casa, donde sufre otro ataque, con declamación de fragmentos del Romancero, que dan fin a la pieza. Ello llevaría a pensar en un influjo inicial que, agotado el modelo, obligaría a una ampliación a través de las novelas de caballerías¹⁴. Intervendría también en la elección del nuevo género, como piensa Menéndez Pidal, una suerte de arrepentimiento por la burla inicial de un género tan noble como en su juicio crítico, que probablemente no en el de Cervantes, eran los romances. En cualquier caso Cervantes no reelaboró los posibles capítulos imitados del *Entremés*, lo que de nuevo nos conduciría a pensar en la posibilidad, tantas veces apuntada, de la concepción inicial como un relato breve que después iría tomando un aliento mucho mayor. El aludido capítulo VI marcaría el arranque de esta prolongación, con el minucioso escrutinio de la biblioteca del hidalgo, en el que Pero Pérez y Maese Nicolás, inicialmente tan benevolentes lectores de los libros de caballerías se vuelven ahora severísimos censores. El filón descubierto obligaba sin duda a este cambio de perspectiva. Agotado el modelo, la locura del personaje se vuelca en Amadís de Gaula.

12. F. Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. XXIII.

13. R. Menéndez Pidal, *op. cit.*

14. Pidal (*op. cit.*, p. 39) cree que Cervantes se apartó del protagonista del *Entremés* y creó el «loco cuerdo», «convirtiendo los desvaríos del demente en ideales de perfección».

La evocación de *Amadís de Gaula* se realiza a través del episodio de la Peña Pobre¹⁵, imitado en el capítulo veinticinco de la primera parte; aunque el episodio ya había sido mencionado con anterioridad, cuando don Quijote, aludiendo a la penitencia de los caballeros andantes por sus señoras, se refiere a Amadís «cuando, llamándose Beltenebros, se alojó en la Peña Pobre, no sé si ocho años u ocho meses, que no estoy muy bien en la cuenta¹⁶: basta que él estuvo allí haciendo penitencia, por no sé qué sinsabor que le hizo la señora Oriana» (I, 15, 166).

El propio Amadís lo rememora en el soneto que dedica al ingenioso hidalgo:

Tú, que imitaste la llorosa vida
que tuve, ausente y desdeñado, sobre
el gran ribazo de la Peña Pobre,
de alegre a penitencia reducida;

Hay también en el texto una referencia al *Orlando furioso*, pues don Quijote quiere imitar a Amadís haciendo «del desesperado, del sandio y del furioso». Y a la interferencia entre las obras de Ariosto y Rodríguez de Montalbo aún habría que añadir otro episodio del propio texto cervantino: la visión de Cardenio, desnudo y saltando por el monte, que inspira en don Quijote la misma vocación de penitencia que los textos mencionados.

Pero no son las «locuras desaforadas» del héroe de Ariosto, que son en definitiva también las de Cardenio, las que don Quijote quiere seguir, sino las «melancólicas» de Amadís: «venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros» (I, 26, 291). Y comienza por el mismo principio, por el propio nombre del protagonista:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar «don Quijote»¹⁷, de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía llamar «Quijada» y no «Quesada, como otros quisieron decir. Pero acordándose que el valeroso Amadís no solo se había contentado con llamarse «Amadís» a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó «Amadís de Gaula», así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre

15. Garcé Rodríguez de Montalbo, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987-1988, II, 48.

16. El texto no lo precisa.

17. Nótese la evocación a Lanzarote, cuyo romance parafrasea en DQI, 2, 52.

de la suya y llamarse «don Quijote de la Mancha», con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della (I, 1, 43).

Y de igual manera que Amadís ordena a los caballeros y doncellas que había liberado del gigante Madarque que se presenten ante la reina Brisena (A III, 65), don Quijote manda a la señora vizcaína, que ha liberado de la «gente endiablada y descomunada» que la tenían cautiva, ir al Toboso y presentarse ante Dulcinea, en el famoso episodio de los molinos de viento (I, 8).

La referencia es expresa en la desgraciada aventura con los desalmados yan-güeses (I, 15), cuando don Quijote, que explica a Sancho los peligros y desventuras de la vida de los caballeros andantes, alude a Amadís, quien se vio en poder de su mortal enemigo Arcalaús el encantador, personaje que aparece también en el cortejo de los sabios¹⁸.

Por eso, don Quijote no puede consentir que nadie le sirva en su aposento (II, 43) para evitar ocasión de «perder el honesto decoro que a su señora Dulcinea guardaba, siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros». Oriana —«la doncella ferida de punta de espada por el corazón», formulación que don Quijote va a aplicarse a sí mismo, en su carta a Dulcinea, como «El ferido de punta de ausencia y el llagado de la telas del corazón», sustituyendo, con sutil delicadeza, el arma física que Oriana había empleado en su carta a Amadís por la moral de la ausencia—, destaca este decoro en el soneto que le dedica a Dulcinea:

¡Oh, quién tan castamente se escapara
del señor Amadís como tú hiciste
del comedido hidalgo don Quijote!

Amadís es siempre el norte y la justificación de sus actos. Y así justifica la concesión del condado que quiere dar a Sancho:

Yo no sé que hay más que decir: solo me guío por el ejemplo que me da el grande Amadís de Gaula, que hizo a su escudero conde de la Ínsula Firme, y, así puedo yo sin escrúpulo de conciencia hacer conde a Sancho Panza, que es uno de los mejores escuderos que caballero andante ha tenido (I, 50, 573)¹⁹.

18. «Yo soy Arcalaús el encantador, enemigo mortal de Amadís de Gaula y de toda su parentela» (II, 35, 920).

19. La precisión no es completamente exacta, pues Amadís no nombró a su escudero Gandalín conde de la ínsula sino señor de ella (A III, 45). Don Quijote ya había aludido a esta

Si en el episodio del león quiere en adelante ser llamado el Caballero de los Leones es porque Amadís también había tomado el mismo nombre²⁰. Y si el relato de Cardenio queda interrumpido por la alusión a Madasima y Elisabat, personajes ambos de *Amadís*, a quienes atribuye una relación amorosa, que provoca la cólera de don Quijote (I, 24, 269), lo mismo sucede con el cuento de la pastora Marcela, interrumpido por las referencias de don Quijote al rey Arturo y la Tabla Redonda, Lanzarote, Ginebra, el valiente Amadís de Gaula, «con todos sus hijos y nietos»²¹, Tirante el Blanco o Belianís de Grecia (I, 23, 136-137).

Porque lo que, en definitiva, se esconde, no sólo en el controvertido pasaje sobre el *Tirant*, sino en todas las alusiones a Amadís, es la propia realidad de la literatura, la veracidad de los valores caballerescos que habían sumido a don Quijote en la locura²².

Y es que al defender la realidad de Amadís y de todos los caballeros andantes, don Quijote está defendiendo también la suya. Como ya había tenido que hacer al enfrentarse, en su propio texto, con el falso texto –la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* que dos personajes leen en la veta del camino a Zaragoza– y con los falsos don Quijote y Sancho. Incluso va a traer a un personaje del texto falso para dar testimonio del verdadero²³.

La interferencia intertextual tiene consecuencias directas en la acción porque el apócrifo va a intervenir en el verdadero, modificándolo. Por eso don Quijote dirige sus pasos a Barcelona, donde va a ver una desconocida edición del libro apócrifo –el mismo apócrifo con el que los diablos jugaban a la pelota, según la visión de Altisidora en su viaje por el infierno–²⁴, y no a Zaragoza en cuyas jus-

circunstancia, en los mismos términos: «Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la Ínsula Firme, y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo *more turquesco*» (I, 20, 221).

20. «—Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en este 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, 768)
21. Es decir los libros de caballerías que descienden de *Amadís*.
22. «—¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas deste jaez, tan lejos de ser verdaderas como lo está la misma mentira de la verdad?» (I, 49, 562).
23. J. Paredes, «Un caballero granadino: realidad y ficción en torno a un personaje cervantino», *II Confronto Letterario*, 52 (2009), pp. 343-351.
24. Sobre esta imagen y su tradición literaria vid. J. Paredes, «Como pella a las dueñas, tómelo quien podiere». De cómo el Arcipreste de Hita dice que se ha de entender su libro», *Juan Ruíz*,

tas va a participar su falso homónimo. Un juego de intertextualidades que va a terminar convirtiéndose en un juego refractario de espejos. La «construcción en espiral» tiene sus implicaciones también en el juego de relaciones de la realidad y de ahí la actitud ambivalente de Cervantes con su personaje.

Pero es al final de su texto cuando don Quijote se va a enfrentar con su propia realidad literaria, para negarla:

Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de «bueno». Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco me necesidad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino (II, 74, 1217).

Y es entonces cuando, paradójicamente, deja de ser cuerdo. Al renegar de Amadís está renegando al mismo tiempo de su propia realidad literaria. El viaje iniciático al mundo de la caballería, con el espejo al fondo de *Amadís de Gaula*, que había emprendido al inicio del texto parece quedar truncado con esta vuelta al mundo de la realidad. Pero al renegar del ideal caballeresco termina por sucumbir a él.

En vano intentaríamos explicar la locura Don Quijote acudiendo a parámetros externos. No tiene ningún sentido analizarla, como han hecho médicos y psiquiatras²⁵, desde el punto de vista de una patología médica. Menéndez Pelayo²⁶ y Américo Castro²⁷ postulaban la influencia erasmista plasmada en la consideración de la locura como voz insobornable de la verdad²⁸. Y Voltaire se identificaba con la locura del personaje y, como, él se inventa pasiones para ejercitarse²⁹.

Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor», Louise Haywood y Francisco Toro, eds., Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2008, 297-301.

25. Vid. F. Alonso Fernández, «Don Quijote. Un loco lúcido», *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, CXXI, 2004, pp. 575-596; D. Gracia Guillén, «Variaciones en torno al tema de la locura de Don Quijote», *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, CXXII, 2005, pp. 105-121, por solo citar algunos últimos ejemplos.
26. M. Menéndez Pelayo, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9 (1905), pp. 309-339.
27. A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Revista de Filología Hispánica, Madrid, 1925.
28. Erasmo de Rotterdam, Erasmo, *Elogio de la locura o encomio de la estulticia*, edición y traducción a cargo de Pedro Voltes, introducción de Juan Antonio Marina, Madrid, Espasa Calpe, 2008, 16ª ed.
29. Francisco Umbral, «Un hidalgo y un fantoche llenos de sol y viento», *Discurso Premio Cervantes* 2000.

Considerada como patología o desviación más elaborada, la locura de don Quijote es una locura literaria, y es exclusivamente dentro de este ámbito donde debe ser considerada. Creo con Segre³⁰, que la locura de don Quijote es, por encima de todo, una «voluntad de creer». «Yo pienso, y es así verdad» (I, VIII, 96), dice don Quijote a Sancho para explicar el encantamiento mediante el cual el sabio Festón ha vuelto los gigantes en molinos de viento para quitarle la gloria de su victoria. Y aquí radica en esencia el mecanismo para resolver el conflicto entre la inquebrantable voluntad de creer y su confrontación ineludible con la realidad. Para preservar la fidelidad a su credo poético, don Quijote acude a la coartada del encantamiento, una manera de escapar de la realidad para mantener firme su voluntad, su necesidad, de preservar su pensamiento. Lo que él no sabía es que al convertir, por arte de encantamiento, los molinos de viento en gigantes, sin darse cuenta, estaba anticipando, en visión futurista, el monstruoso ejército de gigantes generadores eólicos que pueblan los campos de Montiel, de la Mancha y de España entera. Lo importante es creer sin ver, sin necesidad de pruebas. «Si os la mostrara –replica don Quijote a los mercaderes toledanos que se dirigen a Murcia para comprar seda y a los que ha pedido que confiesen que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la sin par Dulcinea del Toboso– ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender» (I, IV, 68).

Crear sin ver, esta es la esencia de la locura de don Quijote. Pero su voluntad no es la suya, él no elige el objeto de su deseo, ha renunciado a la prerrogativa fundamental del individuo en favor de Amadís, que de esta forma se convierte en el mediador de su deseo. Don Quijote es la víctima ejemplar de un deseo triangular, en el que él mismo, Amadís y el ideal caballeresco ocupan los vértices. Y no está solo en este trance. Le acompaña, como en el resto de su peregrinaje caballeresco, su escudero Sancho, a la vez víctima a través del propio don Quijote, que entonces ocupa uno de los vértices del nuevo triángulo en el que también se colocan el propio Sancho y la ínsula Barataria. Ambos, toman de Otro sus deseos, en un movimiento tan original que llegan a pensar que es el Suyo propio.

Don Quijote, cuando no está sumido en la fiebre de su locura caballeresca, es un personaje que razona con bastante tino; tampoco sus autores favoritos se creen sus propias ficciones. La locura proviene de una unión particular de conciencias lúcidas, y la literatura caballeresca el especial caldo de cultivo donde proliferan

30. C. Segre, «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Don Chisciotte», *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 199.

este tipo de relaciones. Cervantes nos ha presentado un personaje que, por la falta de adecuación a su propio tiempo, se comporta al revés, en un mundo que es presentado como un mundo al derecho, donde las conciencias lúcidas tienen su ámbito de desarrollo. Es el mediador el que guía sus pasos y la distancia que le separada de éste es insalvable porque supera los límites temporales. Amadís es tan inalcanzable para don Quijote como este mismo para Sancho, pues aunque caballero y escudero están próximos en el tiempo y el espacio la distancia social y cultural que los separa es infinita.

Ellos representan la excepción en un mundo marcado por la norma. Son dos conciencias en oposición dialéctica. Pero a lo largo de la obra van creciendo en dimensión humana de tal manera que trascienden su primigenio significado hasta adquirir una significación humana de máximo relieve. Cuando camina junto a don Quijote, Sancho parece asumir el papel de racionalidad contrastada asignado originariamente por su creador, pero a medida que avanza el camino, el conocimiento entre ambos, va ir adquiriendo el mismo carácter de excepción frente a al buen sentido colectivo general. El proceso de «quijotización» de Sancho había comenzado en la misma génesis de su creación:

Este mi amo, cuando yo hablo cosas de meollo y de sustancia suele decir que podría yo tomar un púlpito en las manos y irme por ese mundo adelante predicando lindezas; y yo digo dél que cuando comienza a enhilar sentencias y a dar consejos, no sólo puede tomar púlpito en las manos, sino dos en cada dedo, y andarse por esas plazas a ¿qué quieres boca? ¡Válate el diablo por caballero andante, que tantas cosas sabe! Yo pensaba en mi ánima que sólo podía saber aquello que tocaba a sus caballerías, pero no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada (II, XXII, 810).

Por eso Sancho, en conversación con el bachiller Sansón Carrasco, recrimina al autor, «ese señor moro», su tardanza en comenzar a contar «las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza»³¹, que es como se anuncia en las *Novelas Ejemplares* la promesa de continuación de la primera parte, asumiendo, en mimesis significativa, el impulso inicial de su señor:

Lo que yo sé decir es que si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos, como es uso y costumbre de los buenos andantes caballeros (II, IV. 659).

31. La promesa de continuación de la primera parte aparece en el prólogo a las *Novelas ejemplares*.

Y esa es la misma razón por la que, cuando don Quijote, ahora Alonso Quijano el Bueno, abomina de Amadís y de la andante caballería, Sancho, en un vertiginoso contraste, aun persiste en su quijotismo e intenta convencer a su señor, con razonamientos propios de un caballero andante, de volver al espacio de la excepción, de donde no debía haber salido, porque la única locura es la muerte:

No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desá cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mi la culpa, diciendo que por haber cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (II, LXXVIII, 1219-1220).

La pasión caballescá se ha convertido en una fuerza incontrolable, una auténtica posesión, de la que sólo puede liberarse con la muerte. Ese es el momento en el que el héroe tocado de locura recupera su ser y repudia su vida anterior:

Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Yo conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma (II, LXXVIII, 1217).

Esta renuncia al deseo metafísico, que se constituye, según Girard³², como motivo central de las conclusiones novelesca frente a la crítica romántica desconocedora de la dialéctica de la norma y la excepción, es la que hace al héroe renegar de su mediador.

Lo que ocurre es que en el caso de don Quijote esta renuncia viene inducida por una nueva mediación en la que es el propio don Quijote, convertido en la segunda parte en personaje literario, ocupa el lugar del mediador.

La estructura en espiral se va complicando de esta manera hasta convertirse en un juego refractario de espejos. El escritor, Cervantes, inventa un personaje, don Quijote, que a su vez inventa a un autor, Cide Hamete Benengeli, fuente a

32. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 2010.

su vez del autor. Otro autor, Avellaneda, inventa una segunda parte, inventando unos falsos personajes, don Quijote y Sancho, que entran en la segunda parte verdadera, con implicaciones directas en la acción. El juego se complica aún más con la intervención de los mediadores, Amadís y el propio don Quijote en la primera parte; Don Quijote personaje literario (lector leído), en la continuación.

La renuncia de don Quijote a Amadís y la andante caballería es una renuncia salvadora, una verdadera conversión. El héroe triunfa en la derrota. Qué más da que el final sea fallido, como piensan los críticos románticos, o no. Qué más da que Cervantes reniegue de los libros de caballerías o termine por escribir el último, el más perfecto y definitivo. Lo que importa es la literatura, y en la obra, con independencia del final, don Quijote es un personaje literario, un caballero andante cuyas aventuras nos hacen sufrir o reír, pero son siempre las de un caballero en busca de su ideal. Las elucubraciones de los críticos no pueden cambiar el hecho literario, que algunos quieren convertir en una teoría filosófica o ética. La entrega de don Quijote al honor, la dignidad, el amor, la abnegación y los valores más altruistas y nobles ha sido baldía. La disonancia entre literatura y vida condenaba todo su esfuerzo al fracaso, pero esta derrota es un triunfo de la literatura. En un mundo discordante de ilusiones y fracasos, de realidad e ideales, la locura es una pasión confortadora. La mayor derrota de don Quijote es sin duda volver a la cordura. Su mayor triunfo, seguir siendo cuerdo aún en su locura.

