

## EL QUIJOTE: ÉPICA Y NARRATIVIDAD

“QUE la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso”, son las palabras que, achacadas alguna vez a Aristóteles<sup>1</sup>, cierran como sentencia inapelable la didascalia del canónigo de Toledo acerca de la literatura de imaginación en el capítulo XLVII de la Parte primera del *Quijote*. Se acogía con ello el docto eclesiástico a una erudita corriente de época que, rebasada por el auge incontenible que a su alrededor cobraban los géneros narrativos, se hacía la ilusión de resolver, o más bien quitar así de en medio, una aporía inmanejable para la retórica clásica que algunos humanistas trataban de reactualizar. Desasistidos de ideas por un Aristóteles que idolatraban, rebañaron en éste lo que pudieron para resolver el problema planteado a su alrededor por los *romanzi* o poemas de la épica culta centrada en Ariosto, que con salto de muchos obstáculos aproximaron a una preceptiva aguada de la épica, por parte en especial de Giovanni Battista Pigna en su tratado sobre *I romanzi* de 1554<sup>2</sup>.

De un modo consecuente, se ha dado después una frondosa bibliografía crítica sobre las raíces épicas de la novela<sup>3</sup>, que si en Italia comenzaba por centrarse

<sup>1</sup> El texto no aparece en las ediciones modernas de la *Poética*, pero sí en las versiones medievales y traducciones latinas que sin duda circulaban todavía en el siglo XVI. Como tal lo cita (1447 a 28) el académico Antonio Riccoboni en su comentario a la *Poética* de 1579 (Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., U of Chicago P. 1961, p. 584). Es posible que editores más escrupulosos lo desecharan después como espúreo debido a su patente contradicción con la insistencia de Aristóteles en considerar el verso como indispensable para la poesía. Curiosamente, era todavía invocado por Chateaubriand en el prefacio de su novela romántica bajo forma de épica grecolatina *Les Martyrs* (1809): ‘Η δὲ Ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς, ἢ τοῖς μέτροις. Dice tomarlo, a modo de sentencia judicial, de Aristóteles “dont les jugements sont des lois”, en una edición de París 1645, que pretende confirmar con otro texto (aproximado) de Dionisio de Halicarnaso y con el ejemplo del *Telémaco* de Fenélon, aplaudido por Boileau. Por lo demás, la idea de épica en prosa no dejaba en tiempos de Cervantes de parecer relativamente liberal, dado que había en Italia quienes, como Francesco Bonciani en su *Lezione sopra il comporre delle novelle*, negaban categoría poética a las novelas de Boccaccio por el hecho de no estar escritas en verso (B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, p. 538). La idea aristotélica se halla también recogida por Alonso López el Pinciano, aunque no citada ni traducida a la letra (*Philosophia Antigua poética*, 3 vols., A. Carballo Picazo, ed., Madrid, CSIC, 1953, pp. 191-193 y 1, 204-205).

<sup>2</sup> B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, pp. 444-451.

<sup>3</sup> Georg Lukács, “The Epic and the Novel”, en *The Theory of the Novel. A Historical-philosophical Essay on the Forms on Great Epic Literature*, A. Bostock. trad., Cambridge, Mass., MIT Press, 1971 (original, Berlín 1920), pp. 56-69. Mikhail Bakhtin, “Epic and the Novel. Toward a Metho-

sobre Ariosto y Tasso, que todavía escribían en verso, en el terreno español lo ha hecho modernamente sobre las huellas marcadas en el *Quijote* por Ariosto, Folengo y Tasso, así como también Ercilla y otros autores<sup>4</sup>. A la busca siempre de contaminaciones e intertextualidades, rara vez se orientan estos estudios hacia aspectos de índole más elemental, según ocurre con la cuestión de la épica como simple narratividad. Enraizado en un subsuelo compartido con la leyenda y el cuento de tradición popular, el concepto épico requiere (en su estadio primigenio) la presencia del *héroe*, un personaje de superior si no preternatural talla humana, que ha de probar su valor en el terreno de la acción violenta que idealmente encarnan, como extremos, el combate y la guerra<sup>5</sup>. Por encima de factores diacrónicos y temáticos, el estro épico no puede prescindir de la temeridad ante el peligro material lo mismo que de otros de un orden superior (magia, enfrentamiento con divinidades, monstruos, etc.). Motivos que, integrados como cuerpo de la acción general del poema, definen sus sentidos más básicos en proyección a lo que, por falta de denominaciones más adecuadas, nos referiremos aquí como el principio de adversariedad. Las grandes realizaciones del género lo cifran ceñido a un objetivo único y aglutinante de máximos bemoles, como son la lucha por la inmortalidad (*Gilgamesch*), el choque de pueblos (*Iliada*), la fundación de un imperio (*Eneida*), el espacio de ultratumba (*Divina commedia*), la posesión del Grial (*Parsifal*). Realizaciones algo menores y por lo regular tardías y ya orientadas hacia lo puramente narrativo tenderán a proyectarlo en Occidente bajo el módulo de la aventura en torno a núcleos temáticos no tan ceñidos (gestas, libros de caballerías, épica culta italiana).

La presencia funcional de dicho principio no origina en el *Quijote* ningún problema de ambigüedad o medias tintas en cuanto a identidad de género. El libro de Cervantes está completamente apeado, si no es a efectos paródicos, de todo tratamiento épico. No puede hacerlo por la imposibilidad de acoplar una añoranza

dology for the Study of the Novel”, *The Dialogic Imagination*, C. E. y M. Holquist trads., Austin y Londres, U of Texas P, 1981, 3-40. Para Cervantes y el *Quijote*, L. G. Salinger, “Don Quixote as a Prose Epic”, *Forum for Modern Languages*, 2 (1966), 53-68. Luis A. Murillo, “Don Quixote as Renaissance Epic”, en *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Juan de la Cuesta, 1980, 51-70. David Quint, “The Boat of Romance and Renaissance Epic”, en *Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, K. Brownlee y M. Scordilis Brownlee eds., Hanover y Londres, University Presses of New England, 1985, pp. 178-202. Thomas R. Hart, “History, Epic, Novel: Camões and Cervantes”, *Romance Quarterly*, 34 (1987), 95-101. Alan Soons, “Un diseño interno de ‘Don Quijote’ y algunos antecedentes”, *Cervantes*, 8 (1988), 7-22.

<sup>4</sup> Franco Meregalli, *Introduzione a Cervantes*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 11-14. Para Ercilla, Juan B. Avallé Arce, “El poeta en su poema: El caso Ercilla”, *Revista de Occidente*, 91 (1971).

<sup>5</sup> “If it has a central principle it is that the great man has to pass through an ordeal to prove his worth and this is almost necessarily some kind of violent action... The most obvious field for such action is battle, and with battle much heroic poetry deals” (C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London-Melbourne-Toronto: Macmillan, 1966, p. 48).

de lo maravilloso con un módulo canónicamente atenido a un tamaño natural de hombres de la calle. La adversariedad figura allí destacadamente, pero sin la menor tentación de abandonar el plano de lo que también habría que llamar una *familiaritas* novelística similar (guardando distancias) a la invocada por Cicerón para acogerse en sus epístolas a un módulo retórico alternativo al de su solemnidad oratoria<sup>6</sup>. En el caso del *Quijote*, tanto poemas clásicos, como muy en especial la *Eneida* y los *romanzi* italianos (incluyendo el *Baldus* macarrónico de Folengo)<sup>7</sup> no han dejado de marcar allí su huella, si bien no en proporción de la deuda contraída con los libros de caballerías como hitos de primera y perenne referencia. Producto esencialmente medieval, proyectan éstos de un modo integral el concepto de la aventura como forma elemental de exaltar la proeza del héroe ante una enciclopédica serie de obstáculos. Una adversariedad (es decir) netamente parcelada en núcleos o unidades prescritas, como son el combate individual, fuerzas de la naturaleza, fieras o monstruos, magos, intrigas políticas y también obstáculos sentimentales<sup>8</sup>. El *Quijote* comienza por proponerse, tanto en 1605 como en 1615, actualizar el repertorio de todas las aventuras que un público fiel y avezado tenía derecho a esperar: luchas con gigantes, fieras, batallas, duelos, encantamientos, menesterosas, penitencias y escenas de amor. El ingenio del autor se encarga después, bajo un palio de omnipresente comicidad irónica, de infundirles en cada caso el giro inédito que, comúnmente dado por “realista”, se encarga de quitarles el polvo de su arrastre a partir de un medievo periclitado. Los repetidos efectos de cachiporra y la pizca de sal gorda saturan, casi hasta el borde del abuso, los primeros capítulos de la Parte primera de 1605, forzando al autor a una compensatoria diversificación de recursos (relatos episódicos, poemas, narraciones adventicias, piezas oratorias) que claramente no significan abandono, pero sí neta superación

<sup>6</sup> Sobre su adaptación y relanzamiento al mundo moderno por Petrarca, Francisco Rico, “Petrarca”, en *Manuale di letteratura italiana*, 3 vols., F. Brioschi y C. De Girolamo eds., Turín, Bollati Boringhieri, I, 1993, pp. 812-829. Para las resonancias de la *familiaritas* ciceroniana en Erasmo, Kathy Eden, “From the cradle: Erasmus and Intimacy in Renaissance Letters”, *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook*, 21 (2001), pp. 30-43. De obligado recuerdo aquí el eco expreso de las *Epístolas familiares* (1539-1541) de fray Antonio de Guevara como marco y asidero conceptual para la clase de escarceos proto-novelísticos que no pasaron desapercibidos para Cervantes.

<sup>7</sup> Francisco Márquez Villanueva, “Teófilo Folengo y Cervantes”, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 258-358. Cervantes no sólo conocía (como era común) a Pulci, Boiardo, Ariosto y Tasso, pues tampoco ignoraba el hoy recóndito poema *Leandra* (1508) de Pietro Durante da Gualdo, en caso estudiado por Francisco Márquez Villanueva, “Leandra, Zoraida y sus fuentes franco-italianas”, *Personajes y temas del ‘Quijote’*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 80-86. No lo ignoraba tampoco Folengo, pues *Leandra* figuraba también entre las lecturas favoritas de su héroe Baldo; ver Mario Chiesa en su edición de *Orlandino*, Padua, Editrice Antenore, 1991, p. 5.

<sup>8</sup> Ofrece un esquema de “los antagonistas del héroe” en los libros de caballerías, agrupados en torno a los estereotipos del pagano, el gigante y el monstruo, Emilio J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca; epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 98-118.

de las heredadas estructuras caballerescas, que en ningún momento abdican allí de una sostenida eficacia a la altura inicial de su propuesto nivel paródico.

La pulsación de aventuras en serie lineal, pero arbitraria, es muy fuerte hasta alcanzar el capítulo XXVI de la Parte primera. Correspondió a Miguel de Unamuno<sup>9</sup> captar la ruptura que allí marca, en busca de una peripecia de orden más organizado, la puesta en juego del cura Pero Pérez y el barbero Maese Nicolás<sup>10</sup>. Convecinos de don Quijote, solidarios de aquella familia femenina tan cerradamente incomprensiva y condigna emanación del ambiente aldeano<sup>11</sup>, le queman primero la biblioteca (acto delictivo) y después le siguen el rastro con la para ellos sana intención de retornarlo a su casa y ver de sanar su locura, pero en realidad siempre más que dispuestos a burlarse de don Quijote y de su escudero. Es empresa por lo pronto oficiosa y, sobre todo, conspiratoria contra la idea misma de la novela, que de salirse los tales con la suya encontraría un prematuro y abrupto final. Los no muy brillantes “amigos” del caballero son, para colmo, personajes no solamente prosaicos, sino por definición antiliterarios. Aun sin proponérselo de un modo expreso, cura y barbero están allí para algo tan serio como es destruir la posibilidad del *Quijote* y privarnos así de su inagotable goce.

Desde un punto de vista diegético, la adversariedad épica constituye una fuerza igual y de signo contrario a la del esfuerzo heroico y, como sombra opuesta a la luz, la trama aldeana del *Quijote* no puede desmentir su naturaleza. El proyecto de ambos personajes se inicia con el atentado contra el subsuelo de la nueva personalidad de don Quijote que significa su biblioteca. Se les verá después grotescamente disfrazados para engañarlo con una aventura de doncella menesterosa, que sube después de tono hasta cuajar en la afrenta de enjaularlo en la carreta de bueyes, signo parlante de inequívoca infamia caballerisca desde los tiempos de Chrétien de Troyes<sup>12</sup>. La más que nunca triste figura de don Quijote, arrastrado en tan humillantes condiciones a su aldea por sus mejores “amigos”, supone un

<sup>9</sup> “Ya estás, mi pobre Don Quijote, hecho regocijo y perindola de barberos, curas, bachilleres, duques y desocupados de toda laya. Empieza tu pasión, y la más amarga: la pasión por la burla” (*Vida de don Quijote y Sancho*, en *Obras completas*, t. IV, Madrid, Afrodisio Aguado, p. 200).

<sup>10</sup> Coinciden en su apreciación negativa de ambos Manuel Ferrer Chivite, “El cura y el barbero, o breve historia de dos resentidos”, en *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, M. Criado de Val, dir., Madrid, Edi-G, 1981, 723-735, y Howard Mancing, “«Alonso Quijano y sus amigos», *ibid.*, pp. 737-741. Sobre la irrisión particular del cura Pero Pérez, John G. Weiger, «Cervantes» Curious Curate”, *Kentucky Romance Quarterly*, 30 (1983), 87-16.

<sup>11</sup> Jacques Joset, “De la familia de don Quijote y de la sobrina de éste o ‘Famille, je vous hais!’ (André Gide)”, *Actas del Segundo Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, 123-L33.

<sup>12</sup> Eduardo Urbina, *Principios y fines del ‘Quijote’*, Potomac, Scripta Humanistica, 1990, pp. 19-36.

desolador cuadro final para la Parte primera de la obra. El caballero había salido muy malparado de la aventura de los galeotes, pero no por los golpes recibidos, que para él son gajes del oficio, sino por la ingratitud que torna a la más noble de sus hazañas en tan frustradora lección acerca de la naturaleza humana. Don Quijote recorta un cuadro patético bajo el peso de aquel encantamiento demasiado real, con carreta y boyero, contra el que nada puede su heroísmo.

Dicho abatimiento de don Quijote tiende una especie de puente natural con su estado de ánimo al iniciarse la Parte segunda. Madurada por Cervantes a lo largo de diez años, supone ésta una refundación creadora en avance por caminos reales que eran sólo senderos en la primera. Se inicia su puesta en marcha bajo un clima “civilizado” de visitas y amigables conversaciones (son seis capítulos), con un don Quijote que arrastra los pies ante el proyecto de nueva salida a que ahora le incita Sancho, calado hasta los huesos del novelesco afán de aventuras. Es preludio de una nueva edición arduamente hazañosa, en que un don Quijote ahora menos loco que su escudero pasea su inseguridad y su cansancio, que lejos de menoscabar su heroísmo lo abrillantan por no desertar nunca de la batalla por un ideal de amor y heroísmo. Y es justo ese no cejar lo que ha de ser su definitiva prueba de espíritu y no la material y acostumbrada de palos y revolcones, que rige la voluble fortuna y no el valor ni menos la justicia. Cervantes, por su parte, extrema su celo de buen carpintero en un cuidado exquisito de la trabazón y ensamblajes de su narrativa. Se reeditan por ello aventuras asumidas solamente de refilón en la Parte primera, como las de auténticos duelos que ahora colman las medidas con los del caballero de los Espejos, Tosilos y la Blanca Luna. Se afronta de lleno la muy difícil de conflicto cortesano del caballero con un rey (Amadís con Lisuarte), asumida en la larga subnovela de los duques. La acción trascurre bajo el signo opresivo de lo funesto irremediable, con el encuentro muy al principio del carro de *Las cortes de la muerte*, y con don Quijote destinado al sucesivo choque con tres mundos opuestos a su alto ideal humano, como son los del Verde Gabán (existencia dormida), duques (aristocracia holgazana) y don Antonio Moreno (vida despiadada de ciudad). Sobre todo, Cervantes articula en profundidad la peripecia adversaria como lid a vida o muerte que, de un modo funcional, se extiende sin fisuras al conjunto de la obra. Frente al pulso algo errático del libro de 1605, tanto los obstáculos como el temple heroico que se les opone se ofrecen ahora más integrados en una línea coherente de acción y mejor guiada hacia el inapelable desenlace de la muerte del héroe.

Cervantes comienza para tal fin por retirar del proscenio al cura y al barbero, que sólo reaparecen al final para el pasivo papel de albaceas de don Quijote. Son actores guñolescos e incapaces de dar más juego bajo la subida de tensión narrativa que induce en los capítulos iniciales la estupenda noticia de haberse publicado la Parte primera, con todas sus cidehaméticas puntualidades. Se ha entrado de

golpe en una nueva y más compleja realidad, que se sube en especial a la cabeza de Sancho, quien no cabe dentro de sí por saberse personaje literario y por la responsabilidad a que esto lo aboca. La otra gran novedad, estrechamente ligada con la anterior, es la materialización de Sansón Carrasco como elemento de un nuevo reparto, en que se une al crecimiento de Dulcinea y de Cide Hamete como personajes ahora de primera fila. Es el nuevo actante hijo de un destripaterrones del lugar y acaba de graduarse de bachiller en Salamanca, así como de ordenarse de menores:

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas, como lo mostró ser en viendo a don Quijote, poniéndose ante él de rodillas...<sup>13</sup>.

Cervantes ha puesto cartas boca arriba. Su bachiller posee gran inteligencia, pero sigue siendo un rústico en el que las Letras no han servido más que para sacar filo a la caracterización negativa que, para criterios de época, marcan en él, primero, su naturaleza tópica de rústico malicioso y, segundo, una correlativa fisiognómica innoble<sup>14</sup>. Aunque pequeño de cuerpo es, conforme a su onomástico, un gigante, pero gigante de malignidad, que desde el primer momento se polariza hacia la befa cruel de don Quijote. Es él quien informa del modo más burlesco acerca del libro-crónica de Cide Hamete, cuyo éxito no exagera pero que, en el fondo, se ve que aborrece. Sansón envidia la inmortal fama a fin de cuentas lograda por don Quijote, si bien sea a un alto precio de sus costillas, pero que por su bajo origen e innata mezquindad no podrá él nunca escalar. Cuando informa a don Quijote que su historia publicada promete una segunda parte, sabe que le crea el compromiso ineludible de una nueva salida para hacerla posible. Previniéndose

<sup>13</sup> *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico ed., Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, II, 3, p. 647. Citas en adelante referidas a esta edición.

<sup>14</sup> Rasgo netamente peyorativo es allí, entre otros, el de ser "carirredondo", que Aristóteles achacaba a inverecundia, según Peter N. Dunn, "La cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura épica, fisonomía", *MLN*, 88 (1973), 190-202 (p. 199). Adicionales consideraciones también de utilidad en Miguel Herrero García, "Los rasgos físicos y el carácter según los textos españoles del siglo XVII", *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 135-177. Julio Caro Baroja, *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, Istmo, 1988. Dolores Romero López, "Fisonomía y temperamento de don «Quijote de la Mancha»", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro*, 2 vols., M. García Martín, ed., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, II, 879-885; José Ramón Fernández de Cano y Martín, "Carirredonda y chata (una aproximación —honesta— a las feas del «Quijote»)"; *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, 289-298.

desde aquel momento como integral antagonista, se reserva desde el primer momento un papel estelar en la obra aún nonata, por lo cual incita a don Quijote a la nueva correría aventurera, en que se le antoja fácil prevalecer para destruirlo como ente literario y asegurar así su propia fama. Es lo que en su momento hará no de modo figurado, sino por su propia mano, si bien al mismo tiempo fracase en la mala intención con que sólo contribuye a encumbrar la excelsitud final de don Quijote.

Por encima de asechanzas directas, el caballero se halla destinado a luchar una continua batalla que, de un modo vicario, busca su destrucción a través de la de Dulcinea. Muy a su comienzo, la Parte primera conoce ya una escaramuza a cuenta de la evidencia que los mercaderes toledanos reclaman antes de confesar la hermosura de aquella emperatriz de la Mancha<sup>15</sup>. Aun así, la presencia del tema amoroso que en 1605 se diría más bien ornamental, pasa ahora a hallarse en el centro del escenario como objeto de un asedio que no dará ya tregua a don Quijote<sup>16</sup>. Desea éste iniciar su nueva empresa con la bendición de su dama en una expresa visita al Toboso, con idea en principio de lo más “sensato”, pero conducente al doloroso fracaso del encantamiento de Dulcinea en el cuerpo de la más prosaica aldeana. Agencia el maleficio un Sancho ya demasiado experto en caballerías y que, atrapado en sus propias mentiras, lo ejecuta como escapatoria que habrá que llamar “literaria” para el problema sin solución a que su mismo señor le constriñe. Su culpabilidad con todo es, si se va a ver, mínima y la odiosa metamorfosis anda cerca de ser por eso también una herida autoinfligida por el mismo don Quijote. No ve éste visiones ni inventa, como otras veces, ninguna realidad y su desgracia, confirmada por el testimonio abrumador de los sentidos, es visible, tangible, audible y hasta odorable.

Don Quijote no se repondrá ya nunca del trauma con que la fatalidad marca de este modo su nuevo y postrer ciclo aventurero, en que el héroe asume la carga adicional de continuar su empresa a todo trance de una fuerte conciencia de su inadecuación. Es su lucha por la fe en su idealización del amor lo que de veras está en juego y, contra los efectos fáciles de la Parte primera, es lo que ahora lo sitúa al borde de un sino trágico<sup>17</sup>. Eco y remache del mismo es el encuentro con Dulcinea encantada en el desconcertante mundo subterráneo de la cueva de Montesinos. En corroboración de su inmerecida desdicha, respinga la dama animalizada por

<sup>15</sup> I, 5. Sobre su carácter de conflicto entre fe y realidad, Juan B. Avallé Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, *Filología*, 5 (1959), 1-34 (p. 4).

<sup>16</sup> Reflexiona con oportunidad sobre este cambiante papel de Dulcinea, en relación con las más que discutibles ideas de Eric Auerbach, Julio Rodríguez Luis, “Dulcinea a través de los dos «Quijotes»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18 (1965-1966), 378-416.

<sup>17</sup> Observación de Edwin Williamson, “Intención» and «Invencción» in the «Quijote»”, *Cervantes*, 8 (1988), 7-22 (p. 77).

aquellos prados, junto con sus compañeras “saltando y brincando como cabras”<sup>18</sup>. Sin llegar a hacerle cara, enviará Dulcinea a una de éstas para pedirle prestados seis reales en prenda de un faldellín (ropa interior) en buen uso, poniéndole en el apuro de no poder darle don Quijote más que cuatro, que es todo el numerario que lleva encima, y con los que la mensajera se va muy contenta, haciendo una “una cabriola que se levantó dos varas de medir en el aire”<sup>19</sup>. El mundo de la espe-lunca, centrado sobre un muerto vivo, lanza una sombra de deprimente caducidad sobre el ánimo del caballero, que lo abandona con el único consuelo de la promesa, hecha por Montesinos, de un cercano desencantamiento de su dama. La crítica tendrá tela cortada para decidir si la aventura subterránea fue alucinación, onirismo o simple impostura de don Quijote. Tampoco lo sabrá nunca él mismo, cuando lo indiscutible es que, aparte de constituir un *topos* canónico desde la *Odisea* (visita de un ultramundo) no puede proyectar más a las claras el avanzado desgaste a que se halla sometido el universo caballeresco que lleva consigo el man-chego a modo de báculo espiritual cada vez más frágil. No ha habido el menor conato de violencia en la cueva, aunque sí lucha, pero no dentro de ella misma sino en el ánimo de don Quijote, a solas con sus disminuidos resortes psicológicos y con la duda sobre si podrá seguir adelante en su lucha con una adversariedad que desde ahora le obligará a combatir en dos frentes (dentro y fuera de sí mismo) y muy pronto le hará pronunciar su conmovedor “Yo no puedo más”<sup>20</sup>. Don Quijote es magnífico en su papel de “un héroe de la derrota”<sup>21</sup>.

Ha precedido a todo aquello el desafío en regla con el caballero de los Espejos, pálido o, mejor, falso reflejo de don Quijote en papel de enamorado de Casildea de Vandalia, así como su derrota achacable a la incapacidad de su caballo, que es tal como para dejar en buen lugar al pobre Rocinante. El conflicto surge, inevitable, por la comparación entre ambas damas, en que Dulcinea supera a Casildea en la misma neta medida que Rocinante al jaco del de los Espejos. La superior belleza de Dulcinea, como tema obligado del caso, queda reconocida por el vencido al nivel de valer más “el zapato descosido y sucio de la señora Dulcinea del Toboso que las barbas mal peinadas, aunque limpias de Casildea”<sup>22</sup>, todo ello ridículo pero que, aun así, deja en lugar honorable el esfuerzo a todo riesgo con que don Quijote se ha empleado allí arma en mano.

El vencimiento material, pero no definitivo de Sansón Carrasco como caballero de los Espejos supone la subida a una nueva plataforma de adversidad en la

<sup>18</sup> II, 23, p. 826.

<sup>19</sup> II, 23, p. 828.

<sup>20</sup> II, 29, p. 874.

<sup>21</sup> Juan Ignacio Ferreras, *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973, p. 38.

<sup>22</sup> II, 14, p. 745.



recia batalla que el caballero habrá de mantener hasta dar su vida por el amor a Dulcinea, desde el primer momento asediada como se ha visto en esta Parte segunda. Sólo que en dicha asechanza no era sino secundariamente su brazo el que había de dar razón de sí sobre un palenque de armas, porque la lid más enconada se proyecta a poner a prueba la entereza y fibra moral de don Quijote como eje narrativo de la subnovela de los duques, con la cruel profusión de burlas que harán de él un auténtico varón de dolores. Bajo un barniz de cortesanía dispara la duquesa la primera salva, al rogar al caballero que le describa la belleza de su dama. Se muestra éste más que discreto cortesano en su eludir la pregunta, a la vez que recuerda a los señores, con ocasión de la desgracia de Dulcinea, la alevosía que late en todo atentado de aquella clase, “porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira y el sol con que se alumbra y el sustento con que se mantiene”<sup>23</sup>. Sin darse por entendida, la duquesa continúa presionando a don Quijote con su sospecha de no ser Dulcinea sino “dama fantástica”<sup>24</sup>, levada a que aquél responde, con refinada dialéctica, que para la perfección de su amor el problema de su existencia material carece de todo sentido. Y entra a relevo el duque quien, dando una innoble vuelta al tornillo, pone en duda la calidad y limpieza del toboresco linaje de la señora. La batalla queda entablada y la nada lerda duquesa (tan superior a su marido) se da cuenta de que tiene enfrente un enemigo de calidad, al que con cortesana beligerancia echa en cara “que en todo cuanto vuestra merced dice va con pie de plomo y, como suele decirse, con la sonda en la mano”<sup>25</sup>. Y es que no caben en el espacio áulico exabruptos ni desplantes. Nada deja de ser objeto de cálculo y todos saben allí perfectamente lo que hacen o dejan de hacer, igual que las razones que para ello tienen.

Ha quedado en claro que destruir a Dulcinea equivale a hacerlo con don Quijote en su caballería y por eso la trama se espesa con la manipulación de Sancho por la duquesa, que desea enterarse en detalle del asunto aquel del encantamiento. Ya se sabe de la burla de gran espectáculo a que esto da origen, con la aparición en el bosque de Merlín, figura de la ambigüedad medieval<sup>26</sup> y aquí pre-

<sup>23</sup> II, 22, p. 896-897.

<sup>24</sup> II, 22, p. 897.

<sup>25</sup> II, 22, p. 898.

<sup>26</sup> Personaje creado en el siglo XII por Geoffrey de Monmouth en su *Historia regum Britanniae*, engendrado con fraude por un demonio en la hija inocente de un rey. En su condición mixta de Bien y de Mal, es personaje ubicuo de la literatura artúrica en papeles de mago y de profeta, a la vez que sabio rodeado de sombras a pesar de su conducta en general bondadosa. Cervantes lo hace figurar como Espíritu en su comedia ariostesca *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. Su presencia en el *Quijote* marcha de acuerdo con el giro de personaje cómico que empezaba a tomar en el teatro español de la época. Más adelante (cap. 21, p. 951) se le declara artífice del Clavileño y “protoencantador de los encantadores” (cap. 23, p. 963); Carlos García Gual, *Lecturas fantásticas medievales*,

sentado bajo aspecto de Muerte, pero viva (igual que Durandarte) que realiza así su segunda y harto simbólica aparición en la obra. Su cometido es anunciar el rescate de Dulcinea a costa de los azotes de Sancho. Y cerrando el cortejo aparecerá también esta misma, pero interpretada por un bellaco, para abrumar al escudero de insultos cuando lo ve algo reacio a entrar en el compromiso de su liberación. Dulcinea no cruza una palabra con don Quijote<sup>27</sup>, reducido a espectador de una aventura cuyo protagonismo corresponde a Sancho.

La novela se encuentra con esto en suerte para una nueva escalada con el refuerzo de otro antagonista, decidido a crear en torno a don Quijote un cerco de crueles espinas. Una entidad femenil de ardiente sexualidad, llamada Altisidora<sup>28</sup> que sin advertir a sus señores, pero muy pronto aplaudida por ellos, decide jugar el papel de la doncella que en los libros de caballerías se enamora del caballero y por las buenas se presenta una noche en su alcoba. Altisidora no oculta sus sensuales halagos, y llega al punto de dar cierta noche una serenata al pie de la ventana de don Quijote, así como no repara en publicar sus celos en aras de desplazar a la etérea Dulcinea del Toboso. Jugando por un lado la carta de la más carnal seducción, Altisidora es por lo demás un personaje embriagado de literatura, en fusión de Calipso, de Elisena, de Olimpia y de Dido, en cuyo mentido papel de amante abandonada avergüenza a don Quijote y Sancho con un poema grotescamente lúbrico en el momento de abandonar el castillo ducal.

El extenso episodio de los duques, duro alegato contra una alta nobleza parásita, supone un espacio cerrado, un barco de locos carente de responsabilidad moral y abocado al tratamiento de un cumplido *menosprecio de corte* del que nadie se salva<sup>29</sup>. Don Quijote y Sancho son los únicos personajes que no cometen allí locuras ni bajezas, a modo de cuerpos extraños cuya mera presencia supone un irritante desafío a la culpable demencia que de continuo los acecha con escaramuzas de guante blanco, encaminadas a demostrar que no resisten (como nadie allí lo hace) a los crudos aires del egoísmo y de las bajas pasiones. Los resabiados moradores de la corte ducal muestran a través de sus burlas su absoluta carencia de caridad hacia el prójimo; el amor es para ellos pura sensualidad animal y el matrimonio asunto de bajos e interesados engaños, como ilustra el caso

Madrid, Mondadori, 1990; Carlos Alvar, *Diccionario Espasa. Leyendas artúricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004. Barbara D. Miller, "Merlín in Spanish Literature", en *Merlin. A Casebook*, P. H. Goodrich y R. H. Thompsom eds., Londres, Routledge, 2003.

<sup>27</sup> Sobre el carácter entre triunfal a la vez que siniestro de su presencia en la comitiva nocturna, Javier Herrero, *Who was Dulcinea?*, Tulane University, 1985, p. 17.

<sup>28</sup> Francisco Márquez Villanueva, "Doncella soy de esta casa / y Altisidora me llaman", *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Instituto de Estudios Cervantinos, 1995, 299-340.

<sup>29</sup> Francisco Márquez Villanueva, "Estratigrafía literaria de don Quijote y los duques. ¿Un menosprecio de corte?", *Cervantes en letra viva*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2005, 235-267.

de doña Rodríguez y su hija. Su triunfo estaría en demostrar que el principio del esfuerzo y amor heroicos (extensión uno del otro) son bellas mentiras que no resisten el contraste con la realidad. Es bajo esta luz como es preciso entender el precio fijado para la liberación de Dulcinea, cuña perversamente imaginada para destruir el entrañable entendimiento que reina entre don Quijote y su escudero, es decir una maniobra que, una vez más, hubiera dado al traste con el libro mismo. Y mayor fracaso aún se mostrará la carnaza sexual tendida por Altisidora, pues ¿qué más desearían allí todos que ver a don Quijote traicionar su amor espiritualizado, al husmo del impúdico requerimiento de un cuerpo joven?

El paso del personaje dual don Quijote-Sancho por la corte de los duques constituye una de las más claras reapariciones del motivo de las pruebas (tareas de Hércules, etc.) de que el héroe épico emerge fortalecido no para ningún logro material, sino para su acceso a una categoría superior de idealizada humanidad. El diluvio de insidias no logra instilarles el virus de una renuncia a su propia entidad literaria, que es lo que en último termino se pretende. Don Quijote no se transforma de andante en cortesano, lo mismo que Sancho no acepta hacerlo en bufón, ni es corrompido sino desengañado por su experiencia del poder en la ínsula. Y sin embargo cuando en el capítulo LVIII el caballero se aleja por fin de los duques, gozoso de la libertad recobrada, ha vencido una gran batalla, pero no ha ganado aún la guerra. Al enterarse de la fechoría de Avellaneda, don Quijote decide poner rumbo a Barcelona, donde le espera otro capítulo de burlas, esta vez a cargo del desaprensivo bromista don Antonio Moreno y sus amigos<sup>30</sup> pero, sobre todo, el vencimiento en su playa ante el caballero de la Blanca Luna. Su desafío no viene esta vez a cuento de una comparación entre damas, sino de una descalificación apriorística y total de la paloma tobosina para “hacerte conocer y confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso”<sup>31</sup>. Con la lanza puesta en la visera de don Quijote vencido por tierra, es la confesión que se le exige a precio de su vida, pero a la que éste no asentirá jamás:

—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Monique Joly, “Las burlas de don Antonio. En torno a la estancia de don Quijote en Barcelona”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, 71-81.

<sup>31</sup> II, 64, p. 1158.

<sup>32</sup> II, 64, p. 1160.

Sansón no lo hace porque sabe que para don Quijote es más doloroso castigo castigo el parecer derrotado ante los ojos del mundo. Lo mismo que antes ocurriera con el encantamiento del Toboso, o en la frustrada batalla con el león, la situación vale para el caballero por una realidad literal y sublimadora, que da legítima fe de su valentía y eventual sacrificio en espíritu. El tratarse, respecto a los lectores, de una farsa trucada no quita que para don Quijote, como él sabe bien, signifique una muerte sólo de momento aplazada. Al precio de su propia vida, el amor ideal a Dulcinea deja de ser autoengaño ni literatura para ofrecerse como una realidad diamantina. La derrota de don Quijote es muy clara, pero no por la desgracia del hecho de armas, adscribible al imperio material de la contingencia, pues como el caballero ha sabido siempre, ante la ley de la caballería el prez de una aventura está en acometerla, como él ha hecho, a todo trance, y no en llevarla felizmente a la cima. Lo más amargo del vencimiento en la playa de Barcelona radica en que pone fin a su carrera con la liberación de Dulcinea todavía pendiente. No es por otra parte derrota, sino brillante victoria, en cuanto don Quijote ha dado supremo testimonio de su amor no con la fuerza de su brazo, sino de aceptación de la muerte y el rechazo de la vida que hubiera podido comprar al precio de una blasfemia contra su dama, como en trance similar había hecho Sansón Carrasco. Según explicaba don Quijote al comienzo de su estancia con los duques, la ofensiva contra Dulcinea suponía el camino más derecho de su propia destrucción, o exactamente la vergonzosa caída moral que después malpariría Avellaneda con aquel desamorado fantoche capaz de ir por el mundo con un sucio emblema pintado en su adarga:

Sus flechas saca Cupido  
de las venas del Pirú,  
a los hombres dando el *Cu*,  
y a las damas dando el *pido*<sup>33</sup>.

Sólo que la economía narrativa de la Parte segunda no se halla conclusa ni redondeada, pues Cervantes se sabe en deuda con sus lectores por haber dejado suelto el cabo de Altisidora, que aún no ha ensayado en don Quijote la más audaz de sus sexuales asechanzas. La construcción de la barrera de adversariedad, con su entrecruzar de motivaciones y de personajes hasta su derrumbamiento en las páginas finales, representa en la Parte segunda un alarde de carpintería similar a la confluencia de hilos narrativos en la venta de la primera. Y vendrá todo a su tiempo en la filigrana de virtuosa estructura que supone esta última burla de los duques,

<sup>33</sup> Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, F. García Salinero ed., Madrid, Castalia, 1987, p. 94.

cuyos criados interceptan a don Quijote y Sancho a su retorno de Barcelona, para enfrentarlos con la lúgubre y mitológico-inquisitorial pompa fúnebre de Altisidora. En el fondo es cuestión de celos rivales: muerta ésta de frustración amorosa, sólo podrá ser vuelta a la vida con diversidad de martirios que, para no quedar por debajo de Dulcinea en su desencantamiento, tocará sufrir también al desdichado Sancho Panza. Rediviva por efectos de tan poderoso expediente, se retiran todos a descansar, y el lapso del sueño es aprovechado para informar acerca del *deus ex machina* de semejante tramoya, que no es otro que Sansón Carrasco. Como tras su derrota había seguido el rastro de don Quijote, visitó a los duques en su camino, igual que lo hizo también a la vuelta con la noticia de su vencimiento en Barcelona, de lo cual se siguió toda aquella última burla de la muerte y resurrección de la más que loca y más que nunca inverosímil doncella. Queda así expuesta a luz del día la formidable barrera adversaria Sansón Carrasco-duques-Altisidora, con la cual sigue en pie la lucha, esta vez sorda, contra el caballero andante y su dama. Y es a la mañana siguiente cuando Altisidora se introduce en la alcoba de don Quijote, paródica de una escena canónica del género caballeresco, perfectamente en carácter y conforme al mismo bastante ligera de ropa, “coronada con la misma guirnalda que en el túmulo tenía y vestida una tuni-cela de tafetán blanco, sembrada de flores de oro, y sueltos los cabellos por las espaldas, arrimada a un báculo de negro y finísimo ébano”<sup>34</sup>. Sus redoblados apasionamientos se estrellan contra la muralla de firmeza que, sin darle esperanza, le opone el caballero con su terminante “Yo nací para ser de Dulcinea del Toboso, y los hados, (si los hubiera) me dedicaron para ella, y pensar que otra hermosura ha de ocupar el lugar que en mi alma tiene es pensar lo imposible”<sup>35</sup>. Nada han podido las seducciones y no hay cortesanía que ahora pueda retener la ira insultante de Altisidora, que llama a don Quijote “don Bacallao”, y le espeta en su cara que “todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme”<sup>36</sup>.

Es uno de los grandes momentos de toda la obra. No es preciso decir que Altisidora nunca ha estado desde luego enamorada de don Quijote. Se ha divertido mucho con el mundo al revés<sup>37</sup> de su papel de cortejadora y el codo a codo con

<sup>34</sup> 2, LXX, p. 1193.

<sup>35</sup> 2, LXX, p. 1195.

<sup>36</sup> 2, LXX, p. 1196.

<sup>37</sup> Para la amplia presencia del motivo carnavalesco de “mundo al revés” en estas páginas, Augustín Redondo, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1999, 49-62 (pp. 52 y 56).

Dulcinea, en que hasta este último instante esperaba salir vencedora no con el amor, sino con la puesta en ridículo y público descrédito del caballero claudicante a sus seducciones. ¿No era ésta, acaso, la burla supremamente destructora que hasta el último momento maquinaban sus cómplices los duques? La repulsa final del andante manchego saca a la vergüenza toda la fealdad de la celada con aquel estallido tan fuera de programa, que hace volar por los aires la comedia transformada en realidad insobornable. Hecha a triunfos fáciles, no puede Altisidora soportar el verse sexualmente despreciada y por eso se autodestruye en el odio más real a la verdad de don Quijote en su limpio y heroico amor.

Vencido, pero a la vez vencedor *secundum quid* en la playa de Barcelona ante Sansón Carrasco, esperaba al caballero este otro combate contra una viva personificación de la lujuria, en el que hubiera podido ser reducido a polvo, pero del que sale triunfante tanto *de facto* como *de jure*. Es preciso llegar hasta estas páginas ya casi finales de la obra para comprender el peso de Sansón Carrasco y de Altisidora como creados en función de encarnar el principio de adversariedad en idéntico grado de crudeza, favorecidos por el poderoso catalizador de la pareja ducal. Como núcleo duro del mismo, valen por dos respectivos gigantes: rencoroso el uno y lúbrico el otro, pero destinados igualmente a servir de piedra de toque en que aquilatar el heroísmo de don Quijote. La geminación de ambos personajes en su conjura contra Dulcinea cierra del todo su argolla si se recuerda cómo Sansón ha seguido un curso exactamente paralelo ante las burlas tornadas veras tras su vencimiento como caballero de los Espejos:

...porque pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza, que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos<sup>38</sup>.

El esquema épico acostumbra a dictar una larga transacción de fuerzas en equilibrio, que al ceder en un determinado momento a favor del héroe, lo abocan también a un pronto final en guillotina. Indestructible bajo la tensión heroica, el personaje se vuelve un sinsentido con la extinción victoriosa de su tarea<sup>39</sup> y no está hecho para la vida ni la felicidad del común de los mortales, lo mismo que su poema no puede repetirse ni continuar. El héroe del mismo carece por definición de futuro y ha de desvanecerse a raíz de cualquier desproporcionada contingencia,

<sup>38</sup> II, 15, p. 748.

<sup>39</sup> "The epic and tragic hero is the hero who, by his very nature, must perish" (M. Bakhtin, "Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel", p. 36). Sobre el cierre épico con la muerte del héroe, C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, p. 118. "The splendour that irradiates a hero in the hour of defeat or death is a special feature of heroic poetry" (*ibid.*, p. 128).

una pequeña herida (Aquiles) o hasta la mordedura de un cangrejo (Morgante). De una forma u otra, el héroe épico está hecho para el triunfo y hasta su muerte en la alternativa de una catástrofe final (típica de la épica germánica) no menoscaba sino realza su gloria, como es el caso de *Beowulf* por ejemplo<sup>40</sup>. Así también en el *Quijote*, cuando el desenlace de su humana comedia saca a la vergüenza toda la bajeza moral del binomio adversario y deja en su sitio la talla excelsa de su heroísmo. Al caballero no le queda ya sino abandonar el mundo y lo hará, puntualmente y del modo menos espectacular, sin otra causa que la necesidad de cumplir con la falsilla épica sobre un lecho, en su caso, al parecer prosaico pero en realidad colmado de espirituales laureles. Ni la vida en paz y reposo ni la supervivencia biológica alcanzan ninguna cotización épica y la presencia de Sansón Carrasco a la cabecera de don Quijote no significa más que el remache prolongador de su infamia. Sobre el ahora difunto Alonso Quijano, lo único que cabe escribir es su ficha de adscripción a un grupo social en la primera página de 1605 y el acta notarial de su muerte en la última de 1615.

La supervivencia de estructuras épicas en la novela moderna era por lo demás inevitable y no ha sorprendido nunca a nadie. ¿Acaso James Joyce no realiza un maravilloso experimento con un poema homérico en su *Ulysses* dubliniano?<sup>41</sup>. A otra escala y sin ninguna premeditación, también Cervantes había realizado algo muy similar con el *Amadís de Gaula* en su *Quijote*. El camino medieval de la épica conoció una deriva espontánea hacia el relato imaginado a medida que se imponían géneros de origen popular célticos y germánicos del todo ajenos al legado clásico y cristiano. En el siglo XII Chrétien de Troyes abría un camino de gran futuro al introducir el amor y la figura femenina de la lírica provenzal en aleación a partes iguales con la materia épica de su *roman courtois*. Fue en dicho recorte, que tiñe a cada uno de su contrario, donde la adversariedad empezara a dosificarse a la parcial o menor escala de un macrogénero caballeresco cuyo capítulo final fueron los *romanzi* de Italia y los libros de caballerías españoles, con que el *Quijote* realizaba no una quema como la del cura y el barbero, sino un definitivo ajuste de cuentas de cara al mundo moderno.

El *Quijote* puede ser visto si se quiere como una gran suma y sigue de dicho legado clásico y medieval, pero Cervantes no lo maneja a base de ningún criterio arqueológico, ni menos como un almacén de piezas de repuesto. Es altamente selectivo en su parodia de la tradición y por eso elude, por ejemplo, ensayar en

<sup>40</sup> “But although there are the overtones of sorrow, even the death of this epic hero is a triumph in the midst of apparent catastrophe”, comenta Peter F. Fisher, “The Trial of the Epic Hero in *Beowulf*”, en *Parnassus Revisited. Modern Critical Essays on the Epic Tradition*, Anthony C. Yu ed., Chicago: The University of Chicago, 1973, 115-173 (p. 170).

<sup>41</sup> Y en particular en la tradición literaria inglesa a partir de Defoe, según E. M. W. Tillyard, *The Epic Strain in the English Novel*, Londres, Chatto & Windus, 1958.

don Quijote el motivo épico de la espada mágica o cortadora<sup>42</sup>. Procede en cambio de una conciencia certera de la naturaleza profunda del puro fenómeno narrativo, como subsuelo previo a géneros y diacronías, en toda su articulada a la vez que espontánea pureza. Puede acercarse a la épica en lo que toca a recursos sobre un plano material y técnico, pero sin pisar jamás el terreno modal que hace toda la diferencia. La adversariedad del *Quijote* no delata ninguna hibridación épica, sino que por el contrario proyecta viva luz sobre la larga medida del distanciamiento<sup>43</sup>. Ofrece, sí, un pregonado parentesco con la vena de los libros de caballerías, pero funciona dentro de una esfera por entero novelística, y cuya esencia habría que asimilar al opuesto principio modal de familiaridad narrativa. Bajo la amplitud de su palio el protagonista no puede seguir siendo “heroico” en el sentido inflado y material del género épico<sup>44</sup>, pero Cervantes profesa una lección irrefutable de cómo en la novela puede aquél pervivir sin necesidad de prevalecer en hechos de armas, y aun si no recibe más que estacazos y humillaciones. Carrasco y Altisidora son personajes maravillosos porque podríamos haberlos conocido o encontrado por la calle, y no por habitantes de ningún Olimpo o corte artúrica, ni menos valdrían por un par de alegorías, ni tampoco de modernas “tesis” en dos pies. Lo que hoy gozamos por novela suponía un hachazo del nudo gordiano del clasicismo manierista y es sólo posible por el completo abandono de lo que los antiguos veneraban como sublimidad poética<sup>45</sup>. El personaje novelístico vive literariamente de su ciudadanía en el problema universal y eterno de la condición humana, pero sin precisar para nada de un mundo hazañoso de héroes, príncipes y dioses. Don Quijote, hijo ilustre de la Mancha y del tiempo español de los Austrias, es todo lo contrario de un héroe predestinado o la plasmación narrativa de un mito solar. El tiempo literario de los paladines se ha eclipsado para siempre.

Precisamente por buen conocedor de la tradición clásica, Cervantes no se hace ilusiones acerca de la épica en prosa, que menciona como testimonio de no igno-

<sup>42</sup> Andrés Murillo, “La espada de don Quijote (Cervantes y la poesía heroica)”, *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, M. Criado de Val, dir., Madrid, Edi-6, 1981, 667-680. Lo rozaba, en cambio y no hay que decir que con harta ironía de su autor, el escudero del *Lazarillo de Tormes*.

<sup>43</sup> Aspecto diestramente captado, con preferencia sobre el caso de Rabelais, por E. M. W. Tyllyard, “The Nature of the Epic”, en *Parnassus Revisited. Modern Critical Essays on the Epic Tradition*, A. C. Yu ed., Chicago, American Library Association, 1973, 42-52.

<sup>44</sup> M. Bakhtin, “Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel”, p. 10. El autor tiene sin duda *in mentem* a don Quijote (a quien rara vez menciona) cuando escribe: “One of the basic internal themes of the novel is precisely the theme of the hero’s inadequacy to his fate or his situation” (p. 37).

<sup>45</sup> Longinus, *On the Sublime*, W. Rhys Roberts, Nueva York, AMS Press, 1979; Emilio Mattioli, *Interpretazioni dello pseudo-Longino*, Módena, Mucchi Editore, 1988.



rarla, pero que sin más comentario, remordimiento o despunte polémico, relega a un limbo o desván de artefactos para él inservibles. El intento de una lectura del *Quijote* en proyección de dicha idea vendría a hallarse en línea con la idea de un aristotelismo de nuevo cuño que en 1925 propugnaba Américo Castro<sup>46</sup>, pero que hubiese significado en todo caso una completa desvirtuación de aquél. No cabe duda de que Cervantes no sentía hacia Aristóteles la misma clase de respeto que todavía hacía presa en Chateaubriand. “La épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso” es para él una especie de frase publicitaria que, como último cartucho del arsenal nearistotélico y contrarreformista deja disparar, apuntando al vacío, a cierto innominado canónigo de Toledo que Dios perdone.

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA  
Harvard University

<sup>46</sup> “Genialmente supo nuestro escritor dominar el estricto problema que le ofrecían los preceptistas de la Contrarreforma, tomando los preceptos aristotélicos como medio y no como meta, elevándose a más altas esferas”, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Editorial Noguer, 1972, p. 35.