

# HISTORIA E INVENCIÓN, VERDAD Y FICCIÓN, IRONÍA Y PARODIA: TEMAS Y CLAVES DEL QUIJOTE

María de los Ángeles González Briz  
Universidad de la República, Uruguay

## Historia y poesía

*«Diera un dedo por saber la verdad segura y presto»*

(Cervantes, *Viaje del Parnaso*, cap. VI)

*«El arte no es un estudio de la realidad positiva;  
Es una búsqueda de la verdad ideal»*

(George Sand)

*«El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente  
Que hasta finge que es dolor /El dolor que en verdad  
siente»*

(Fernando Pessoa)

Los fueros y circunscripciones que marcan límites entre realidad y ficción, o lo que llamaremos, en principio, «historia» y «poesía» eran ya materia aristotélica. La teoría literaria contemporánea a Cervantes, entonces más preceptiva que basada en el análisis de textos, prestó especial atención a la definición y alcances de la prosa narrativa que desbordaba las previsiones de Aristóteles: en particular los libros de aventuras pastoriles y

caballerescas,<sup>1</sup> tratando de aplicar a estos los aceptados principios generales de verosimilitud y decoro.

Hay bastante acuerdo en que las ideas «poéticas» de Cervantes coincidirían con el tratado *Filosofía antigua poética*, de Alonso López Pinciano (Madrid, 1596), que propagó las doctrinas aristotélicas en España en un grado comparable al que habían alcanzado los tratadistas italianos.<sup>2</sup> Parece probable que Cervantes leyera al Pinciano, aunque no puede asegurarse la dependencia directa, porque, como bien advirtió Riley, «los principales dogmas literarios eran de dominio común».<sup>3</sup> La preocupación por la legitimidad de la prosa épica, la imitación y la invención, la competencia entre verdad poética y verdad histórica figuran en términos semejantes en textos que Cervantes pudo conocer en Italia —como los de Torquato Tasso— y parecen haber sido de debate común en las academias españolas del siglo XVI.<sup>4</sup>

También hay casi pleno acuerdo en que Cervantes no desarrolló una teoría completa y absolutamente coherente sobre los géneros narrativos. Al igual que ocurrió con el teatro, tuvo una clara preocupación teórica y variadas reflexiones que fue poniendo a prueba en el desarrollo de su obra misma, más que en ningún texto teórico explícito. A lo largo de la obra de ficción da cuenta de los aciertos y limitaciones de las teorías de moda,

1 El cuento o *novella* es otro subgénero narrativo que se despegó en Europa en el Renacimiento, sobre todo a partir de la difusión de la obra de Boccaccio. Si bien podríamos decir que el relato breve, con sus raíces orientales y su parentesco con el *exempla* medieval, prosperará modernamente como «cuento», la *novella* italiana (urbana, burguesa, de asunto principalmente amoroso) aportó lo suyo a la novela moderna en ciernes, como puede apreciarse en el *Quijote* y en su relación con las *Novelas Ejemplares*. Ver Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956-1958).

2 Jean François Canavaggio, “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes”, *Anales Cervantinos* 7, (1958): 107.

3 Edwar C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1966), 20-21.

4 Jean Canavaggio señaló las similitudes de algunas referencias cervantinas con las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (publicado en 1617, aunque escrito en 1604) (1958). También fue influyente la poética de Luis Alfonso de Carvallo (*El Cisne de Apolo*, 1602). Respecto de la participación de Cervantes en las Academias de su tiempo. Cfr. José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid: Gredos, 1961).

intuyendo los blancos y las incongruencias que intentó salvar, a su vez, poniendo algunas afirmaciones en boca de personajes más o menos instruidos, dando lugar a los debates entre los propios personajes, o haciendo explícitas las contradicciones entre los planteos teóricos y los problemas que se le presentaban en el taller de la escritura, tal como ocurre al desconcertado e inseguro personaje autoral del primer prólogo del *Quijote*, a quien un buen amigo recomienda aprovecharse de la libertad que da un género del que «nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón». <sup>5</sup>

La tensión entre «historia» y «poesía» en la composición del *Quijote*, en el sentido aristotélico que llega hasta la época de Cervantes, fue puesta en evidencia de manera contundente por Américo Castro. <sup>6</sup> La cuestión se jugaría en el manejo de lo «universal poético» y lo «particular histórico», dando lugar a un hibridismo experimental y novedoso. Si bien esa tensión ya está presente, por ejemplo, en *La Galatea* (1585), Cervantes alcanza en el *Quijote* un manejo flexible de los códigos literarios de los géneros tradicionales, un diálogo creativo con la prosa que lo antecede, un equilibrio entre los modelos y la distancia irónica con que se tratan, todo lo cual se concreta en un salto definitivo en la historia de la prosa de ficción moderna.

Tuvo claro Cervantes el problema de esos dos carriles («historia» y «poesía») que le exigían simultáneo respeto, e incluso intuyó el callejón sin salida que suponía mantener rígidamente la disyuntiva entre ambos como prescripción. Sansón Carrasco es uno de los que se aferra a esa distinción, cuando glosa, como buen Bachiller, el capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles, separando los tantos, ya que «uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (II, 3).

5 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha* (Buenos Aires: Eudeba, 2005), 12.

6 Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Madrid: Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, 1925).

En el sabroso diálogo en que se inserta esta opinión, Don Quijote, sin renunciar al principio de «verdad», se inclina por la manipulación poética de la «historia», recomienda el empleo de un artificio por parte del autor (¿historiador?, ¿cronista?, ¿poeta?) que discrimine qué cosas escribir y qué cosas callar. Si bien es indiscutible que, como dice Celina Sabor de Cortázar, «la locura de don Quijote consiste fundamentalmente en confundir y mezclar Historia y Poesía, poniéndolas en el mismo plano de credibilidad»,<sup>7</sup> también hay que admitir que en ciertos momentos —como ocurre en ese pasaje en particular— denuncia su incongruencia, cuando él mismo se ve interpelado por los modelos «poéticos».

En ese diálogo con el Bachiller, Don Quijote se muestra consciente de las limitaciones de la «verdad poética» (que él tanto admira en la letra y emula en sus aventuras) respecto de la «verdad histórica», en lo que refiere, sobre todo, a la *prosa de la vida presente*. La transferencia del material (la idealización) supone una selección que se da de bruces con los principios de fidelidad y puede afectar la verosimilitud. La estrategia del recorte y la selección —que podríamos llamar *una poética de los silencios*— es también, según parece, la que declarará más adelante Cide Hamete Benengeli, cuando «pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir».<sup>8</sup>

De modo que habría un criterio artístico valioso en el recorte equitativo por parte del «autor», y a la vez Don Quijote acepta, en tanto lector, conocer ese pacto, sugiriendo incluso que leer bien es, también, aceptarlo buenamente:

—A lo que yo imagino —dijo don Quijote—, no hay *historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos*, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos.

7 Celina Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987), 74.

8 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 44.

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra *la verdad de la historia* —dijo Sancho.

—También pudieran *callarlos por equidad* —dijo don Quijote—, pues las acciones *que ni mudan ni alteran la verdad de la historia* no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.<sup>9</sup>

En un segundo plano, Cervantes está intentando ejercer esa poética de los «altibajos» en el propio texto novedoso que ensaya, al desarrollar como materia narrativa la vida de un hidalgo lector (lector enajenado por una ingenua fe libresca) cuyas aventuras consisten precisamente en intentar copiar lo que ocurre en la esfera de la poesía (la literatura «idealizante», «llena de prósperos sucesos») y el resultado en el contraste con personajes y escenarios que pertenecen a la esfera de la historia, de la vida «como es» (según los términos aristotélicos del Bachiller Calrascos), sin callar los palos.

En fin, Celina Sabor de Cortázar afirmó que es tarea casi imposible

dilucidar en qué medida Cervantes pretendió incorporar ambas categorías [Historia y Poesía] en una unidad superior, o si trató de trasfundirlas, o si su mira estaba en mantenerlas separadas, cada una dentro de sus límites, contraponiéndolas en ese juego de opuestos, de contrastes y de ambigüedades que constituye uno de los rasgos geniales del *Quijote*: su irreductibilidad a fórmulas [...] De cualquier manera, en el *Quijote* se están barajando continuamente los elementos de ambas “verdades”, y Cervantes pareciera deleitarse ensayando diversos juegos de oposición, combinación, yuxtaposición, sucesión, alternancia, etc.<sup>10</sup>

9 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 3.

10 Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles*, 62-63.

## Lo real y verdadero

Seremos precavidos, sin embargo, en referirnos a la «realidad», o a la «vida real», términos que, aunque problemáticos, podrían resultar hoy más cercanos al comentarista (más comúnmente opuestos a la «ficción»), pero que no lo eran en la misma medida para los contemporáneos del *Quijote*. Lo «real» aparece, en el texto cervantino, como aquello que se confronta a lo dudoso, a lo aparente, o lo fingido. En varias ocasiones, lo real se esgrime como adjetivo en un caso de debate. Así, Sancho defiende que, a diferencia de las trampas o encantamientos que desvanecieron a la princesa Micomicona, su manteamiento ocurrió «real y verdaderamente» (I, 37). (De paso, dejamos anotado algo a estas alturas muy observado: cómo en estos detalles en que los personajes defienden la realidad de un hecho, Cervantes los vivifica, dándoles un mayor espesor dentro de la propia ficción y mayor apariencia de verdad, como por ejemplo ocurre también cuando Don Quijote defiende su «autenticidad» frente al del libro de Avellaneda).<sup>11</sup>

No por casualidad una de las primeras veces en que «real» aparece enfáticamente como calificativo es cuando Don Quijote tiene que defender lo que para él «real y verdaderamente es yelmo de Mambrino». <sup>12</sup> El paródico y conocido debate por la naturaleza del yelmo-bacía (I, caps. 46 a 48), que se pretende dilucidar por argumentación y votación de los presentes en la venta de Juan Palomeque («cosa ésta que –según el barbero– puede poner en admiración a una Universidad entera»), <sup>13</sup> tendrá como resultado una de las confesiones más reveladoras de Don Quijote, quien se hará cargo de la falsedad de las apariencias que él mismo percibe: «Quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy, no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantadores de este lugar, y tendrán los entendimientos libres, y podrán juzgar de *las cosas* deste castillo como ellas son *real y*

---

<sup>11</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 72.

<sup>12</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, I, 25.

<sup>13</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, I, 45.

*verdaderamente*, y no como a *mí me lo parecían*». <sup>14</sup> En este caso el propio hablante se asume por fuera de lo *real*, sumido en lo aparente, por fuerza de encantamiento.

En la llamada «aventura del barco encantado», Don Quijote pone de manifiesto que la duda no afecta la realidad sino la percepción de las cosas, bajo una luz que podría tomarse como una temprana modulación del tema barroco del «engaño a los ojos»:

—Calla, Sancho —dijo don Quijote—, que aunque parecen aceñas no lo son, y ya te he dicho que todas las cosas trastruecan y mudan de su ser natural los encantos. No quiero decir que las mudan de en uno en otro ser *realmente*, sino que *lo parece*, como lo mostró la experiencia en la transformación de Dulcinea, único refugio de mis esperanzas. <sup>15</sup>

Queda especialmente opaco en este melancólico pasaje a quién o quiénes involucra el engaño de las apariencias. En la Segunda Parte de 1615 se profundiza la duda respecto de sí mismo en simultáneo que crece la mirada desencantada sobre las cosas, que ya solo pueden desmerecerse y no parecen gozar de la posibilidad de re poetización.

De otro tenor son los hechos ocurridos en las Bodas de Camacho, donde Basilio triunfa gracias a un engaño astutamente urdido, un artificio («No milagro, milagro, sino industria, industria»). <sup>16</sup> Luego de esto, Camacho sigue la fiesta «como si realmente se desposara», <sup>17</sup> de modo que todo el episodio resulta una celebración de lo simulado.

La frase «real y verdaderamente» será recurrente en los capítulos correspondientes a los episodios de la Casa Ducal, donde predomina lo fingido, el espectáculo, lo creado/urdido precisamente para engañar. La ironía resulta manifiesta en el empleo que hace la Duquesa: «Porque *real y verdaderamente* yo sé *de buena parte* que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso, y que el buen Sancho, pensando ser el

<sup>14</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, I, 45.

<sup>15</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 29.

<sup>16</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 21.

<sup>17</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 21.

engañador, es el engañado, y *no hay poner más duda en esta verdad que en las cosas que nunca vimos*». <sup>18</sup>

¿De qué *buena parte* podría la Duquesa conocer otra verdad que la que Sancho y el propio lector conocen, que es la que está escrita capítulos antes? ¿Con qué otras *cosas que nunca vimos* se pretende comparar a la Dulcinea encantada? ¿Hasta qué profundidades (o hasta qué alturas) puede llegar la ironía del propio Cervantes en pasajes de este tipo?

Planteada la duda, tanto la seguridad de Sancho como la del lector se fragilizan, cuando ocurre la toma de conciencia de que, tratándose de un texto ficcional, no hay otro plano de verdad que el discurso, y aun de que con discursos se fabrican las verdades. Estos pliegues del *Quijote* exponen la sinuosidad e inestabilidad de la «verdad poética» y hacen tambalear la fe en la letra, así como ponen en evidencia los casos en que la fe se sustenta en la palabra.

La reiterada frase que venimos siguiendo cierra el Cap. 36 («*real y verdaderamente* el son que escuchaba era tristísimo y melancólico») <sup>19</sup> y abre el Cap. 40, con unas intervenciones del narrador, alabando la «puntualidad» de Cide Hamete:

*Real y verdaderamente*, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, *su autor primero*, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes.

Dice, pues, *la historia* que [...]. <sup>20</sup>

18 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 33.

19 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 36.

20 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 40.

En este humorístico fragmento, el sintagma que venimos siguiendo («real y verdaderamente») no tiene otro cometido que poner en evidencia la condición de seres creados gracias al artificio de un «autor primero», que logró la «verdad» poética –la vivificación–, atribuyendo la técnica a la «pintura» de los mínimos detalles,<sup>21</sup> que en este caso corresponden, además, a la «historia». Claro que Cervantes sabe que no se trata *sólo* de eso.

Otra fórmula aparece en el Prólogo de 1615, adoptando «en realidad de verdad» para discutir las afirmaciones de Avellaneda (II, Pról.). Respecto al prólogo de 1605, que se deslindaba de la autoridad, amparándose en la padrastría y sugiriendo la ilegitimidad de la historia, hay en 1615 una reivindicación de la genuinidad de esta Segunda Parte, que es «cortada del mismo artífice y hecha del mismo paño que la primera».

«Artífice» era el maestro en algún arte pero también el término era ya sinónimo de «autor».<sup>22</sup> Igualmente siempre debemos sospechar del lenguaje (en especial del cervantino), así que tengamos en cuenta una derivación que será retomada: el artificio, que es la «compostura de alguna cosa», pero también es «fingimiento» (cfr. Covarrubias, 1611).<sup>23</sup>

La preocupación por la legitimidad y las pruebas de verdad se acrecientan frente a la emergencia de Avellaneda (cuyo verdadero nombre se tacha bajo el seudónimo o la alusión), como se comprueba al leer el prólogo en relación con el cierre de 1615. En el prólogo se advierte que Don Quijote morirá esta vez, «porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados».<sup>24</sup> Y el libro se cierra con el pedido del testimonio de defunción de Alonso Quijano al escribano por parte del cura, para evitar «que otro le resucitase falsamente».<sup>25</sup> También un escribano tomó declaración a Álvaro Tarfe y dio fe por escrito que Don Quijote

21 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 71.

22 En el cap. 2 de 1615, Sancho declara que el «autor» del libro ya publicado es Cide Hamete. Cervantes. *Don Quijote II*: 483.

23 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana y española*, 1611, s/p.

24 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, Prologo, 466.

25 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 47.

no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo *con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse*, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras.<sup>26</sup>

Si bien Cervantes toma el control en 1615 —que sólo cede al final a la pluma de Cide Hamete— testimonios y declaraciones no hacen sino reforzar el espíritu lúdico con que juega esta contienda, puesto que los distintos niveles que conviven en el libro alientan la sospecha acerca de cualquier clase de verdad tan proclamada «con fuerza» y tan necesitada de certificaciones, que no hace más que mostrar la imposibilidad de fundar la ficción en algo que esté fuera de ella.

### Verdad y ficción (o fingimiento)

Algunas otras distinciones son útiles para abrirse paso en la maraña de términos y conceptos que permitan conectar la relación entre «historia» y «ficción» en la obra cervantina. Montero Reguera, por ejemplo, advierte que

Cervantes emplea el término *historia* al igual que lo hicieron los autores de libros de caballerías, palabra que servía para denominar tanto este tipo de literatura —ficción pura— como el de las crónicas, que sí son historias de hechos que han sucedido realmente. Y no se diferenciaron nunca durante la Edad Media. A comienzos del siglo XVI, probablemente teniendo muy en cuenta las críticas contemporáneas, Garci Rodríguez de Montalvo realizó un intento de clasificación en el prólogo a su *Amadís* de 1508. Allí establece *tres tipos de historia*: “de afición”, en las que se celebran a hombres a los que se tenía “afición” con el fin de producir admiración en el lector; “historias verdaderas o de conveniente crédito”,

---

26 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 72.

que se escribían para “ensalçar la honra y la fama” de los compatriotas, pero haciendo hincapié en la ausencia de lo maravilloso; e “historias fingidas”, como son todos los libros de caballerías, esto es, pura ficción donde prevalece sobre todo lo maravilloso. Muy posiblemente, además, Cervantes tuvo en cuenta a fray Antonio de Guevara para delimitar el concepto de *historia burlesca* que se plantea [...] al acreditar-se el propio autor como *historiador* a través de Cide Hamete.<sup>27</sup>

Por varios motivos es muy útil la larga cita de Montero. Además de ofrecer un giro más que atendible al alcance del término «historia», nos pone frente a una distinción, que Cervantes toma en cuenta o que coincide, entre «historias fingidas» e «historias verdaderas». De hecho, en el *Quijote* se insiste, tanto en los títulos de los capítulos, como por parte del narrador, como por medio de las opiniones que quieren dejar asentadas los personajes, en la condición «verdadera» de la historia.

Más allá de lo ya dicho, existe toda una biblioteca que se ocupa del concepto y alcance de verdad en Cervantes, y como no es posible dar cuenta de todo lo importante, remitimos en nota al pie a algunos trabajos sustanciales que han incursionado en el tema y lo iluminan desde distintos aspectos.<sup>28</sup>

27 José Montero Reguera. *El Quijote y la crítica contemporánea* (Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1997) 88. Como lo señala Montero Reguera, quien ha profundizado en la conexión de Cervantes con Guevara en este punto es Francisco Márquez Villanueva, *Fray Antonio de Guevara y la invención de Cide Hamete* (Madrid: Gredos, 1973).

28 Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 1925; Francisco Ayala, *Experiencia e invención* (Madrid: Taurus, 1960); Francisco Ayala, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (Madrid: Aguilar, 1972); Francisco Ayala, *Cervantes y Quevedo* (Barcelona: Ariel, 1984); Riley, *Teoría de la novela*, 1966; Alexander, Parker, “El concepto de la verdad en el *Quijote*”, *Revista de Filología Española* 32, (1948): 287-305; René Girard. *Mentira romántica y verdad novelesca* (Barcelona: Anagrama, 1985); Stephen Gilman. *La novela según Cervantes* (México: FCE, 1989); Javier Guijarro Ceballos, “Biblioteca imaginada en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías”, en *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, coord. Agustín Redondo, Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998) 147-192; Thomas Pavel, *El pensamiento de la novela* (Barcelona: Critica, 2003).

Sólo nos ocuparemos aquí de unos pasajes del *Quijote* que merecen ser señalados en la medida en que sirven para fundamentar nuestra forma de recorrer estos temas.

En la visita a la imprenta, cuando el personaje se encuentra con la Segunda Parte apócrifa de sus aventuras, Don Quijote se expresa acerca de que «las *historias fingidas* tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto *se llegan a la verdad o la semejanza della*, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son *más verdaderas*». <sup>29</sup>

Aun teniendo en cuenta la ironía del pasaje, vale la pena intentar desglosarlo, por la relación que tiene con otros fragmentos cervantinos. La distinción que hace Don Quijote respeta las dos categorías, pero los criterios no resultan tan claramente discernibles: parecería simplemente que la diferencia está dada en que las «historias fingidas» admiten la semejanza de la verdad (la verosimilitud o verdad poética). Lo cual no parece tan alejado de las atribuciones que Garci de Montalvo reconocía en una variante de las «historias verdaderas» como «de *convenible crédito*». <sup>30</sup> Del mismo modo resulta ambiguo y poco aprehensible el atributo de «más verdaderas» que elogiaría Don Quijote.

Estos problemas a los que Cervantes parece no querer o no poder darles «solución» definitiva, nos retrotraen a lo ya planteado sobre el artificio creador (que sería imitación tanto como selección, recorte e invención) y la fidelidad a los modelos (referentes «reales» o «históricos» y modelos literarios que pautan un género o un estilo apropiado).

De hecho, lo que antes llamamos una posible *poética de los silencios* no iría en desmedro de la verdad, sino incluso podría reforzarla, según se explica en la omitida descripción de la casa del

---

29 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 62. La nota de la edición de CVC a este pasaje afirma que «el referente particular, real o histórico, para las historias verosímiles, y más para las *verdaderas*, es una divisa de la teoría novelesca de Cervantes». Véase I, 83 ,6, n. 53". Disponible [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62\\_04.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap62/cap62_04.htm)

30 Montero, *El Quijote y la crítica contemporánea*, 88.

Caballero del Verde Gabán, confrontando dos estilos narrativos de autor y traductor respectivamente:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes *menudencias en silencio*, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene *su fuerza en la verdad que en las frías digresiones*.<sup>31</sup>

Un criterio similar se había esgrimido antes, en el episodio del vizcaíno, con el siguiente corte abrupto del relato y hallazgo del manuscrito: «Otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que *no hacen caso a la verdadera relación de la historia*; que ninguna es mala como sea verdadera» (I, 9).

Quizás esa *poética de los silencios* quede más claramente esbozada e imbricada con la referida *poética de los altibajos* en el *Persiles*, en el marco de la última experimentación cervantina, sintetizadas ambas en esta opinión del narrador con frecuentes preocupaciones e intervenciones metanarrativas:

Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque *no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia*: acciones hay que, *por grandes, deben de callarse*, y otras que, *por bajas, no deben decirse*; puesto que es excelencia de la historia que *cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo*; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y *con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía*.

Aprovechándome, pues, desta *verdad*, digo que...<sup>32</sup>

31 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 18.

32 Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid: Cátedra, 1994), 526.

No es fácil despejar una opinión clara en estos pasajes tan intrincados como los de Feliciano de Silva,<sup>33</sup> quedando algunos puntos bastante confusos: si cualquier cosa «puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo», ¿por qué habría que callar algunas? Y a la inversa, ¿debe la mentira, para ser verosímil, abundar en detalles? Aún a despecho de estas «razones de la sinrazón», el fondo parece apuntar siempre a una verdad sustentada en el artificio artístico, en la forma de hilar la composición, el equilibrio y la armonía del relato y sus componentes. ¿Qué irá de ese artificio al fingimiento?

La desacreditación que entre los humanistas tuvieron las «historias fingidas» de caballería se expresó en el afianzamiento de nuevos modos de prosa que se ocuparan de lo bajo, que no callaran los palos, y que se presentaran como verdad. Pese a todos sus trucos, en la novela picaresca contemporánea a Cervantes la legitimidad se funda en el testimonio de la primera persona, como una condición inseparable de la autodesignación de quien declara. El dar testimonio está vinculado con la promesa, no tanto en el sentido de prometer como proyecto e intención de acción, sino el prometer en el sentido fiduciario de otorgar confianza y credibilidad, en el sentido en que es asimilable a juramento.<sup>34</sup> Pero el inicio del *Quijote* es intranquilizador al respecto, puesto que el testimonio aparece debilitado, jugándose el autor que se expresa en el Prólogo a una adhesión fundada en otra forma de la confianza: «Desocupado lector: sin juramento me debéis creer» (I, Pról.).<sup>35</sup> Complicada situación en la que se reclama una forma de lectura (¿moderna?) que no está sostenida por un juramento, sino en un crédito previo.

En este nuevo pacto narrativo el autor es un fingidor. Así lo sugiere el amigo que incita al plagio en el Prólogo, recomendándole al escritor que supla por medio de la impostura la

---

33 Sobre la relación entre Cervantes respecto de la obra de Feliciano de Silva ver Urbina, 1998.

34 Promesa y juramento se usan en el Tratado VII del *Lazarillo de Tormes* como formas de respaldar una verdad que es necesario proclamar contra otros testigos. Parecen ser sinónimos y, sin embargo, sugieren un matiz de diferencia sutil de compromiso.

35 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, I, Prólogo, 7.

carencia de «sonetos, epigramas y elogios» que «le faltan para el principio», haciéndolos él mismo y «ahijándose los» a cualquier otro más «autorizado». El fingimiento, en realidad, había empezado unas páginas antes. Lo sabemos (lo sabe el lector más enterado) sólo desde que Hartzenbusch lo advirtiera en el siglo XIX: que la previa Dedicatoria del *Quijote* al «Duque de Béjar» es en realidad un plagio, un pastiche de la dedicatoria de Herrera a Francisco de Medina.<sup>36</sup> Vale recordar, a la luz de estas trampas notorias (algunas flagrantes y reconocidas) la sugerencia del propio Don Quijote acerca de que las *historias fingidas* serán «buenas y deleitables, cuanto *se llegan a la verdad o la semejanza della*».<sup>37</sup> De modo que esta podría ser la carta de ciudadanía del nuevo género híbrido que luego se llamará novela, que tributa a esa poética de altibajos y borra consciente y metódicamente las diferencias entre verdad y fingimiento, en el terreno de la ficción. Valga como recurso apelar a la etimología de ficticio, ficticius, de ficus, participio pasivo de *fingere* «formar, hacer, fabricar; fingir, simular».<sup>38</sup>

La crítica, tan frecuente en el interior del libro, a los de caballerías, insiste en considerar a sus historias «fingidas y disparatadas», lo que configuraría una subcategoría dentro de una tipología más afinada. Un tipo de obra, cuyos extremos también parece censurar Cervantes, en que no hay «semejanza de la verdad» ni «convenible crédito». La voz autoral que toma el control al final de la Segunda Parte declara que «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las *fingidas y disparatadas* historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin

---

36 Se trata de una edición de la obra de Garcilaso anotada por el poeta Fernando de Herrera y editada en Sevilla en 1580. Herrera le dedica la obra al Marqués de Ayamonte. Esto consta en nota de Francisco Rico a la edición de Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003).

37 Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 62.

38 Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

duda alguna». <sup>39</sup> No es exactamente lo que criticaban de los libros de caballería los moralistas del siglo XVI, quienes advertían los riesgos de cultivar en los lectores la creencia en lo maravilloso, lo imposible de acuerdo a la razón, sino que podemos suponer que Cervantes censuró en ellas fallas constructivas propias del mal artificio, todo lo cual puede de algún modo inferirse del análisis del escrutinio de los libros de la biblioteca de Don Quijote.

El *Quijote* se cierra, como se dijo, con la voz de la pluma de Cide Hamete Benengeli, clausurando la historia de Don Quijote mediante la reivindicación del personaje como «real», frente al otro «fingido» (en lo que coinciden personaje y escritor): «Él supo *obrar* y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor *fingido* y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio». <sup>40</sup>

Pero como el propio Cide Hamete es claramente una invención y recurso de artificio, queda aún más expuesta la debilidad de Avellaneda: su «resfriado ingenio» (frialdad, falta de gracia) alude a pecados de estilo, composición y armonía.

Por encima de todo lo dicho, hay que dejar constancia de que el problema de la determinación de estatus de la ficción escrita de consumo masivo como asunto moderno atraviesa la trama del *Quijote*, uno de cuyos pivotes es la distinción/ confusión entre verdad y ficción, empezando por el personaje lector, siguiendo por las contradicciones entre las voces de los narradores al respecto, hasta la forma en que otros personajes se ven afectados, ya sea por la lectura de libros sentimentales y de caballería (cura y barbero, Maritornes, la hija del ventero, la propia Dorotea, los pastores reales y fingidos), tanto como por el conocimiento que en la Segunda Parte tienen muchos personajes de la Primera Parte de la propia obra (el Bachiller y los Duques serán quienes saquen más perverso partido de la nociva atracción que ejerce).

---

<sup>39</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 74.

<sup>40</sup> Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, II, 47.

En ese mundo narrativo que da cuenta del impacto ya generalizado de la imprenta en las sociedades modernas, curas, canónigos, bachilleres, caballeros como el del Verde Gabán, pícaros como Ginés de Pasamonte, hombres y mujeres tienen algo que decir sobre las ficciones y ponen en evidencia distintas aficciones y formas de credibilidad, emulación o rechazo. Las fronteras aparecen permeadas y confusas: el cura de aldea es amigo de un Miguel de Cervantes que es autor de *La Galatea*; el Capitán Cautivo ha conocido en Argel a un soldado valeroso, «un tal Saavedra»; un huésped desconocido ha olvidado en la venta una maleta con la *Novela del Curioso Impertinente*, que será leída en voz alta y juzgada por los personajes, y bajo esa forma (como segundo o tercer grado de ficción) llega asimismo el texto al lector del *Quijote*.<sup>41</sup> Y, lo mejor de todo, en el aforro de la misma maleta es hallada escondida otra novela manuscrita, cuya lectura postergará el cura para su solaz, ya que se ha beneficiado con ella, cuyo título es *Rinconete y Cortadillo*, novelita de Cervantes que solo verá la prensa ocho años después.<sup>42</sup> Esa presencia de la ficción, que es a la vez puesta en cuestión, da lugar a un nuevo género que engulle otros textos, y los reficcionaliza.

Riley sintetiza en una frase estas tensiones creativamente productivas diciendo que Cervantes aceptó «este mundo admirable y nada realista de la literatura como poéticamente verdadero».<sup>43</sup>

---

41 Sobre este punto, vale la pena leer el artículo de Juan Diego Vila, “Lo que el cura ha dejado de leer: *Rinconete y Cortadillo*, cifra olvidada del *Quijote*”, en *Para leer el Quijote*, eds. Alicia Parodi y Juan Diego Vila (Buenos Aires, Eudeba, 2001), 157-180, y el posterior trabajo de Manuel Asensi Pérez, “La maleta de Cervantes o el olvido del autor”, en *Crítica y sabotaje* (Barcelona: Siglo XXI, 2011), 182-214.

42 En 1788, Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando, encontró por casualidad, entre los libros de los jesuitas expulsados años antes, un manuscrito fechado en 1606, que reunía una colección de obras cortas de entretenimiento, recogidas por Francisco Porras de la Cámara, prebendado de la catedral de Sevilla, que este había preparado aparentemente para distraer el ocio de su superior, el cardenal arzobispo de la misma ciudad, don Fernando Niño de Guevara (Juan Bautista Avalle-Arce, Prólogo a la edición de las *Novelas Ejemplares* (Madrid: Cátedra, 1992), 37)). Porras incluía dos novelitas de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, aunque las versiones allí incluidas diferían bastante de la dada a publicidad en 1613, especialmente la segunda.

43 Riley, *Teoría de la novela*, 55.

Eduardo Urbina, por su parte, para alcanzar una conclusión en el irresoluble debate sobre la naturaleza de la verdad en la obra de Cervantes,<sup>44</sup> observa el método en Borges, cuando el narrador refiere al desenlace de «Emma Sunz»: «La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios».<sup>45</sup> Urbina concluye una observación acerca de esta técnica cervantina que Borges aprovecha, y que viene bien para rematar este ítem:

“Emma Zunz” es una historia ejemplar, un ejemplo de la ficción suprema, de la superación de los límites de la verdad y de que no hay más verdad que la que se crea cuidadosa, apasionada y delicadamente, palabra por palabra, como hicieran Cervantes, Borges y Emma. Lo que Borges pone en evidencia en “Emma Zunz”, como Cervantes había hecho en el *Coloquio de los perros*, es la posible validez y aceptación como verdad de la mentira, es decir, el triunfo de la ficción sobre la verdad, de la imaginación sobre la experiencia. [...] Recordemos las palabras finales de Cipión: “Señor alférez, no volvamos más a esa disputa; yo alcanzo el *artificio* del coloquio y la *invención*, y basta”.<sup>46</sup>

## Parodia e innovación narrativa: invención

*«Salga vuestra oración y período sonoro y festivo»*

(*Quijote* I, Pról.)

Toda parodia supone conocimiento de los precedentes y alguna forma de distanciamiento, implica ruptura y continuación. Sensatamente, E. Urbina propone, para valorar los dispositivos

44 Eduardo Urbina, “Historias verdaderas y la verdad de la historia: Fernando Arrabal vs. Stephen Marlowe”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 18, n.º2, 1998: 158-169.

45 Jorge Luis Borges, *Narraciones* (Madrid: Cátedra, 1980), 155.

46 Urbina, “Historias verdaderas y la verdad de la historia: Fernando Arrabal vs. Stephen Marlowe”, 162.

paródicos del *Quijote*, tomar en cuenta lo que significa parodia desde la «práctica cervantina», desde lo que fue considerado por las teorías literarias contemporáneas a Cervantes, y/o a partir de las herramientas que ofrece la crítica del siglo XX.<sup>47</sup>

En la *Filosofía antigua poética*, el Pinciano, por ejemplo, concibe la parodia como «un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas», definición que trata de un dispositivo retórico de carácter satírico, que fue también el concepto que predominó en el siglo XVIII. A partir de Bajtín y la narratología, tiende a verse la parodia como una forma de metaficción, poniendo en juego los conceptos de intertextualidad y discontinuidad, y su función no sería otra que «analizar la naturaleza de la ficción desde dentro de la ficción misma», asumiendo un carácter «inherentemente paradójico».<sup>48</sup> El *Quijote* resulta, como ya es sabido, un ejemplo óptimo para ilustrar esta concepción de parodia.

Hutcheon considerará la parodia «como un método para inscribir la continuidad permitiendo, a la vez, una distancia crítica»,<sup>49</sup> definiéndola como «una forma de imitación que se caracteriza por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado» y «una repetición con críticas, que distancia y marca la diferencia en lugar de la similitud».<sup>50</sup> Riley, por su parte, ya atendiendo a la relación del *Quijote* con los libros de caballería, advierte que «la parodia implica una estrecha relación en la que predomina una actitud crítica, pero que no es necesariamente desprovista de afecto». Gracias a este repaso,

---

47 Por ejemplo, para mencionar los que toma en cuenta Urbina en 1989, Mijail Bajtín, *La novela como género literario* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019 [1ra. Edición 1965]); Yurij Tynjanov, *El hecho literario* (Buenos Aires: In octavo, 2013); Gerard Genette, *La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1982); Celina Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles*, 61-75; Linda Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos* (Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992); Linda Hutcheon, «La política de la parodia postmoderna», *Criterios* (julio 1993): 187-203.

48 Urbina, «Sobre la parodia y el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares: Anthropos, 1998), 391.

49 Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», 20.

50 Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», 32.

concluye Urbina que la idea de parodia aplicada al *Quijote* debe pensarse en un «sentido doble –crítico y creativo, serio, y orgánico», y considerarla un proceso «autoconsciente de creación, se lleva a cabo de manera paradójica la imitación y subversión de un texto y la simultánea creación de otro que, exponiendo su propia ficcionalidad, es crítica y superación de los valores y ficcionalidad de su modelo» (Urbina, 1989: 385).<sup>51</sup>

La continuidad del *Quijote* con las series caballerescas (del romancero y de los libros de caballería) es evidente, y no solo por la materia, sino aun porque también los géneros en que estas se inscribían en el 1500 ya ponían de manifiesto una distancia respecto de la épica y de la caballería histórica (nostalgia, superación o ironía, según el caso). Cervantes dará un giro nuevo introduciendo al personaje lector y su monomanía inducida por los libros, así como a los otros personajes que median entre ficciones conocidas (y hasta admiradas) y el ridículo inmediato, ceibándose en el efecto grotesco y/o desestabilizador del contraste entre esos planos.

Además, y sobre todo, la práctica cervantina ejercita un movimiento paródico de tensión entre la inscripción en las tradiciones de género y su distancia, distorsión y cambio, siempre con aportes novedosos, desde la *Galatea* al *Persiles*, pasando por las *Comedias* y *Entremeses*. Y el *Quijote* cuece una serie de modelos a los que aplica la reelaboración crítica, además de los libros de caballería: el romancero, la comedia anterior y posterior a Lope, el diálogo humanista, la tradición pastoril,<sup>52</sup> la *novella* corta italiana, los relatos bizantinos, en particular las *Etiópicas* de Heliodoro, que le revelan un camino y una dignidad literaria (como ejemplo de «que la épica puede escribirse en prosa, como en verso»),<sup>53</sup> para componer y tratar a un tipo inédito de «héroe» inscrito en las circunstancias verosímiles que requerían los cambios sociales y técnicos. No cabe duda de que, en el original cauce en que Cervantes modela este nuevo producto, da lugar a

---

51 Urbina, “Sobre la parodia y el *Quijote*”, 385.

52 Avalor-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española* (Madrid: Itsmo, 1975).

53 Cervantes Saavedra, *Don Quijote* I, 47.

una obra que funciona como modelo ineludible para casi todo lo que puede llamarse novela desde el siglo XVII hasta hoy.

Por otra parte, si bien Cervantes no dudó en calificarse de mal poeta (en los famosos versos del *Viaje del Parnaso*), y en representarse en el «escrutinio de los libros» —por intermedio del cura—, como «mas versado en desdichas que en versos»,<sup>54</sup> se reivindicó en varias y significativas oportunidades como artista sustentado en el «ingenio», la primicia, y la «invención», sumándose «a una línea reivindicadora de innovación creativa defendida en Italia por el Giraldi Cintio de los *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* (1554) y el Giuseppe Malatesta de *Della poesia romanzesca* (1596)». <sup>55</sup> En el Prólogo a las *Ejemplares*, el autor se jacta de ser «el primero que [ha] novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». <sup>56</sup>

Varios años después del éxito del primer *Quijote*, Cervantes se representará a sí mismo, en el *Viaje del Parnaso*,<sup>57</sup> como «soldado antiguo y valeroso», «socarrón y poetón ya viejo», y en el aspecto creativo se reivindicará como «raro inventor» y «espíritu cilenio»<sup>58</sup>. Esta condición siempre inventiva e

54 Cervantes Saavedra, *Don Quijote* I, 65.

55 Darío Villanueva, Lectura del capítulo XLVIII de Don Quijote de la Mancha (Centro Virtual Cervantes, 1997-2024), s/p.

56 Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares* (Madrid: Castalia, 1982), 65.

El adjetivo *ingenioso* equivaldría hoy a «creativo, rico en inventiva e imaginación, agudo». Posiblemente Cervantes aprovechó otros usos que tenía en la lengua diaria y en la teoría literaria de la época, probablemente lo entendía también a la luz de la doctrina de los humores, como una manifestación del temperamento colérico y melancólico". [...] «En el *Quijote*, *ingenio* se empareja en especial con sutileza y «habilidad para disponer de las cosas», «para el bien y para el mal», y es compatible con la «locura» (Nota a Portada de Cervantes, *Quijote*. Edición de Francisco Rico, 2003). Ortis Green lo deriva de la terminología médica de Huarte de San Juan, como «enfermo de la imaginación» ("El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review* 25, n°3 (1957): 175-193. <https://doi.org/10.2307/470906> ).

57 Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso* (Madrid: Santillana, 2003).

58 Cilenio: espíritu de Hermes, heraldo de los dioses. Sus atributos serían la elocuencia, la astucia (también habilidoso para fraudes y trampas).

innovadora de la obra cervantina se ajusta incluso a los sentidos posmodernos dados a la parodia como procedimiento creativo, según los cuales la

repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica. Tampoco es ahistórica o deshistorizante; no arranca de su contexto histórico original al arte del pasado para volverlo a armar en «un espectáculo de disponibilidad». En vez de eso, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.<sup>59</sup>

### La novela como «escritura desatada»

Así se expresa en el *Quijote* el Canónigo de Toledo sobre los libros de caballería (podríamos también decir, de aventuras): «Porque la *escritura desatada* destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso».<sup>60</sup>

Mucho se ha discutido en qué medida Cervantes pudiera compartir los juicios literarios del Canónigo, pero la mayoría se resuelve por ver repartidas en voces y personajes sus ideas poéticas.<sup>61</sup> De todos modos es interesante el concepto que sale a luz en esta opinión del eclesiástico, y que supone la amplitud, la variedad, la extensión y la *autorización* de la prosa como género *alto*.

Buena parte de esa amplitud y libertad se alcanza en los textos cervantinos, y en particular en el *Quijote*, por la amalgama de tradiciones narrativas antiguas y tradicionales, a las que, con

59 Hutcheon, "La política de la parodia postmoderna", 187.

60 Cervantes Saavedra, *Quijote*, I, 47.

61 Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1966); Stephen Gilman, *La novela según Cervantes* (México: FCE, 1989); Iris M. Zavala "El *Quijote*, la escritura desatada y la crítica del logocentrismo", *Nueva revista de filología hispánica* 40, n322-305 :(1992) 1°.

una perspectiva crítica, curiosa y experimentadora, impulsa hacia adelante.

Algunos tipos de novela que, según Bajtín, descienden de modelos que él ya reconoce en el mundo antiguo, derivan de dos de ellos (uno de los cuales tendría como estereotipo moderno a *Amadís*, el otro a *Lazarillo*). Pero de lo que Bajtín llama «la novela barroca de la prueba» derivarían todos los tipos de novela moderna.<sup>62</sup> En la novela de aventuras (al estilo *Robinson Crusoe*) destella de modo más evidente el molde de «las pruebas del héroe», y encuentra reminiscencias de este en Dostoievski, Balzac o Romain Rolland. La novela que Bajtín identifica como «barroca» logró reunir en sí misma todos esos momentos que en la evolución posterior figurarán ya por separado como variantes autónomas: la novela con problemática, la de aventuras, la histórica, la psicológica, la social, la poética, la experimental. Y, como bien dice Harry Levin, una parte de la posteridad del *Quijote* se juega en la tensión de su barroquismo incipiente: «se encontró tan cerca de los orígenes de la novela, [por lo que] asumió un puesto tan destacado en el canon de los clásicos europeos y estaba destinado a figurar en la formación de casi todos los demás novelistas».<sup>63</sup>

Por su parte, James A. Parr ha agregado que el *Quijote* «anuncia simultáneamente la novela realista, la autoconsciente, y la posmoderna del momento actual».<sup>64</sup> Esta filiación cervantina se reacomodó en el siglo XIX a las aspiraciones románticas, según

---

62 Bajtín, *La novela como género literario*, 303. No está demás volver a recordar aquella referencia de Ortega y Gasset que concilia dos tradiciones que hoy aparecen tan alejadas: «Aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí infartada la aventura». Cfr. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1914), 11.

63 Harry Levin, «Cervantes, el quijotismo y la posteridad», en *Suma cervantina*, ed. A. Valle-Arce J.B. y Riley E.C. (London: Tamesis Books, 1973), 388.

64 Citado en José María Paz Gago, «El *Quijote*: de la novela moderna a la novela postmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Birmingham, 21-26 de agosto de 1995. Tomo III. Estudios áureos II*, ed. Jules Whicker, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023), 108-120. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1217281> .

Parr, y luego a la impronta realista dominante, readaptándose a las corrientes de pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, que privilegiaron la tendencia a la metaliteratura, la difuminación de los límites entre ficción y realidad, la polifonía de narradores y voces autoriales, la poca fiabilidad del relato o debilidad de las fuentes de credibilidad, así como la base anecdótica del protagonista lector que se involucra enfermizamente en las ficciones leídas y vive vicariamente a través de la literatura (nueva versión del escapismo romántico señalado de otro modo por Levin),<sup>65</sup> entre otros procedimientos que, aunque enraizados en otro marco cultural y filosófico, ya ensayó Cervantes.

### Bibliografía

- Asensi Pérez, Manuel. “La maleta de Cervantes o el olvido del autor”. En *Crítica y sabotaje*, 182-214. Barcelona: Siglo XXI, 2011.
- Ayala, Francisco. *Experiencia e invención*. Madrid, Taurus, 1960.
- Ayala, Francisco. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Prólogo de Helio Carpintero. Madrid. Aguilar, 1972.
- Ayala, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Ariel: Barcelona, 1984.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Itsmo, 1975.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Conocimiento y vida en Cervantes”. En *Nuevos deslindes cervantinos*, 18-72. Barcelona: Ariel, 1975.
- Bajtin, Mijail. *La novela como género literario*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019 [1ra edición 1965].
- Borges, Jorge Luis. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Canavaggio, Jean François. “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes”. *Anales Cervantinos* 7, (1958): 13-107.
- Canavaggio, Jean François. *Don Quijote, del libro al mito*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

---

65 Levin, “Cervantes, el quijotismo y la posteridad”, 388.

- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, 1925.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Dirección de Francisco Rico. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición en línea. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Novelas Ejemplares*. Editado por Juan Bautista Avall-Arce. 3 vols. Madrid: Castalia, 1982.
- Cervantes Saavedra, Miguel. "Adjunta al Parnaso". En *Obras Completas*, vol. 2. Madrid: Santillana, 2003.
- Cervantes Saavedra, Miguel. "Viaje del Parnaso". En *Obras Completas*, vol. 2, Madrid: Santillana, 2003.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Editado por Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires, Eudeba, 2005 [1969].
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Editado por Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1994.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española, 1611*. Edición on line del Centro Virtual Cervantes, [s/p-https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-va-en-espana-compuesto-por-el-0/html/](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-va-en-espana-compuesto-por-el-0/html/)
- Genette, Gerard. *La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- Gilman, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: FCE, 1989.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1985.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956-1958.
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

- Green, Otis H. "El Ingenioso Hidalgo". *Hispanic Review* 25, n° 3 (1957): 175-193. <https://doi.org/10.2307/470906> .
- Guijarro Ceballos, Javier. "Biblioteca imaginada en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías". En *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, coordinado por Agustín Redondo, Pedro Manuel Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello, 147-192. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios* (julio 1993): 187-203.
- Levin, Harry. "Cervantes, el quijotismo y la posteridad". En *Suma cervantina*, editado por J. B. Avalor-Arce y E. C. Riley, 377-396. London: Tamesis Books, 1973.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Fray Antonio de Guevara y la invención de Cide Hamete". En *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.
- Montero Reguera, José. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1914.
- Parker, Alexander. "El concepto de la verdad en el *Quijote*". *Revista de Filología Española* 32, (1948): 287-305.
- Pavel, Thomas. *El pensamiento de la novela*. Barcelona: Critica, 2003.
- Paz Gago, José María. "El *Quijote*: de la novela moderna a la novela postmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)". En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Birmingham, 21-26 de agosto de 1995*. Tomo III. Estudios áureos II, editado por Jules Whicker, 108-120. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1217281>

- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966.
- Riley, Edward C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Riley, Edward C. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Riley, Edward C. “¿Qué ha sido de los héroes? El *Quijote* y algunas de las grandes novelas europeas del siglo XX?”. En *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, 153-168. Barcelona: Crítica, 2001 b.
- Sabor de Cortázar, Celina. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Urbina, Eduardo. “Sobre la parodia y el *Quijote*”. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 389-385. Alcalá de Henares: Anthropos, 1998.
- Urbina, Eduardo. “Historias verdaderas y la verdad de la historia: Fernando Arrabal vs. Stephen Marlowe”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 18, n°2, (1998): 158-69.
- Urbina, Eduardo y Jesús G. Maestro, eds. “Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad”. En: *Anuario de Estudios Cervantinos*, 5. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- Vila, Juan Diego. “Lo que el cura ha dejado de leer: *Rinconete y Cortadillo*, cifra olvidada del *Quijote*”. En *Para leer el Quijote*, editado por Alicia Parodi y Juan Diego Vila, 157-180. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Villanueva, Darío. *Lectura del capítulo XLVIII de Don Quijote de la Mancha*. Centro Virtual Cervantes, 1997-2024, s/p.
- Tynjanov, Yuriy. *El hecho literario*. Buenos Aires: In octavo, 2013.
- Zavala, Iris M. “El *Quijote*, la escritura desatada y la crítica del logocentrismo”, *Nueva revista de filología hispánica* 40, n°1, (1992): 305-322.