

QUIJOTE, SEGUNDA PARTE: PARODIA E INVENCION*

A Joseph H. Silverman
in memoriam

Una lectura moderna del *Quijote* me parece que exige el enfrentamiento simultáneo con tres textos distintos: la Primera parte de 1605, la Segunda parte de 1615, y lo que hoy entendemos por el *Quijote*, las dos partes unidas. Este *Quijote* que leemos hoy, el que se lee desde 1617, es un libro peculiarmente diferente del que dictaba necesariamente la circunstancia de la escritura de la Segunda parte.

En efecto, publicada en 1615, ya circulaban impresas por lo menos diez ediciones distintas de la Primera parte¹. La breve historia editorial independiente de las dos partes sugiere que los lectores (y Cervantes) le otorgaron cierto grado de independencia necesaria, ya que todavía en 1617 salió impresa en Bruselas la Primera parte (la tercera impresión hecha en Bruselas) y, además, la Segunda parte tuvo cuatro ediciones separadas hasta la aparición en 1617, en Barcelona, de las dos partes juntas, lo que hoy llamamos, sin duda con razón, la obra completa. Pero esta perspectiva no debe alejarnos de las características de su enunciación, quiero decir, de la producción y recepción contextualizada de es-

* Dejo aquí constancia de mi agradecimiento a Juan González Millán por sus comentarios sobre algunos aspectos teóricos y bibliográficos de este trabajo. Todas las citas del *Quijote* provienen de la edición de LUIS A. MURILLO, Castalia, Madrid, 1978.

¹ Cf. HOMERO SERÍS, *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América. Ediciones de "Don Quijote"*, Urbana University Press, Urbana, 1918. Véase también LUIS A. MURILLO (ed.), *Don Quijote de la Mancha*, t. 3: *Bibliografía fundamental*, esp. 004, p. 21.

te texto múltiple. Múltiple en el sentido más elemental: se trata no de un texto sino de dos, y juntos terminan por ser inevitablemente un tercer texto. Creo que el ejercicio de reconstruir parcialmente el proceso de recepción de la Segunda parte permitirá entender mejor nuestra lectura de fines del siglo xx, nuestro proceso de transcontextualización de esta historia, que hoy se ve como fundadora de la narrativa moderna.

Por demasiado obvio, se ha descuidado un poco, como siempre sucede con lo que parece obvio, el examen atento de las relaciones paródicas del *Quijote* con los libros de caballerías desde una perspectiva que vaya más allá de los casos de intertextualidad, practicada de modo a veces excesivo ya por Clemencín². En parte, esto se debe al creciente interés por el elemento psicológico en la narrativa, y en parte por el paralelo olvido de las conexiones entre las diversas conformaciones de historias de corte escapista³.

Declarar que el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías exige obligatoriamente la reformulación de los postulados generales sobre los que asentamos esta declaración. Porque hay diferencias tan netas entre las dos partes, porque es tan clara la voluntad de Cervantes de exigir del lector atención al proceso de reflexión sobre el texto mismo, una lectura activa del *Quijote* parece una propuesta inevitable.

En efecto, llama la atención del lector actual al enfrentar la lectura independiente de la Segunda parte, qué elementos serían necesarios para reconstruir la recepción de 1615. Los diez años transcurridos desde la aparición de la Primera parte, exitosos editorialmente, y la lenta elaboración de esta Segunda, invitan a redefinir la propuesta paródica inicial. En primer lugar, Cervantes

² Apareció la ed. de Clemencín en E. Aguado, Madrid, 1833-1839, en 6 tomos terminados de publicar después de su muerte por sus hijos. Cf. J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. 8, n. 268. Hay reedición: Castilla, Madrid, 1966. Para una visión de conjunto, véase MARTÍN DE RIQUER, "Cervantes y la caballería", en J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 273-292; para una perspectiva semiótica hostil al "placer puramente historicista que caracteriza la tradicional investigación de fuentes" (pp. 192-193), cf. A. GÓMEZ-MORIANA, "La evocación como procedimiento en el *Quijote*", *RCEH*, 6 (1982), 191-223, reproducido en francés y abreviado en *La subversión du discours rituel*, Éd. du Préambules, Québec, 1985.

³ Me refiero al interés masivo moderno por versiones cinematográficas y tiras cómicas de Superman o agentes como James Bond y por los libros de J. R. R. Tolkien, que, hasta cierto punto, pueden considerarse nuevas configuraciones de la novela de caballerías.

se vio obligado a pensar en, por lo menos, dos tipos de lectores que hoy ya han desaparecido. Los que conocían y los que no conocían la Primera parte. Mucho de lo que hoy atrae a los lectores modernos al *Quijote* tiene que ver con la atención cada vez más concentrada en el cuestionamiento del texto mismo. La necesidad casi imperiosa de legitimarse a través del auto-examen está dentro mismo de la naturaleza de esta Segunda parte. Surgen, pues, dos tipos de intertextualidad. El lector del *Quijote* de 1605 contaba con la competencia que permitía identificar las alusiones a los libros de caballerías; los de 1615 deben agregar el conocimiento de la Primera parte como texto autónomo, como texto que pudo o no haberse leído. Ambas competencias nos son hoy parcialmente ajenas. La primera porque ya nadie, casi nadie (y entre ellos muy pocos profesores de literatura, en verdad), lee libros de caballerías. La segunda porque todos leemos la obra completa, y dentro de los límites de la tolerancia intelectual de nuestra modernidad, muchos de los lectores corrientes sólo cubren la Primera parte.

Nuestra competencia es, en cambio, de otro tipo. La sofisticación intelectual que permite la parodia, con la que cuenta el autor para que esa competencia se cumpla, corresponde hoy a un ejercicio de recepción menos activo, puesto que el *Quijote* es ya un ícono. De cierta manera peculiar, más o menos empobrecedora y al mismo tiempo enriquecida, todos conocemos (reconocemos) el *Quijote*⁴.

Pero de 1605 a 1615, Cervantes debió enfrentar el desafío de la creciente popularidad de su libro, la necesaria atracción de otros lectores y la aparición de un apócrifo en 1614, cuando más de la mitad de su Segunda parte estaba ya escrita⁵.

⁴ En el sentido en el que el desplazamiento histórico del contexto del lector es enriquecedor, cf. G. GENETTE, *Palimpsestes*, Éds. du Seuil, Paris, 1982, pp. 24-25, y, en general, para una definición y clasificación de la parodia, pp. 17-32.

⁵ En efecto, en el orden de la narración que fue a la imprenta, la primera mención del libro de Avellaneda aparece en el cap. 59; las del Prólogo, naturalmente, fueron escritas una vez terminado el libro. Cf. LUIS A. MURILLO, *The golden dial: temporal configuration in Don Quijote*, Dolphin, Oxford, 1975, p. 108. Para la posibilidad de alusiones previas en esta Segunda parte, particularmente en el cap. 1, cf. MONIQUE JOLY, "Historias de locos", *RILCE*, 2 (1986), 177-184. Esta posibilidad, certeramente defendida por la autora, obliga a repensar la "escritura" cervantina ya no como desarrollo lineal sino como hecha sobre recomposiciones, añadidos y supresiones. Véase también NICOLÁS MARÍN, "Cervantes frente a Avellaneda: la duquesa y Bárbara", *CI-*

El signo paródico debía modificarse y la complejidad de los elementos que constituyen el género debía apelar a otras estrategias textuales. ¿Qué entender por parodia en estas/esas circunstancias históricas? Es probable que la definición de parodia no responda a nociones invariables; la contextualización, la ausencia de una hipercodificación esencial del género, como veremos, hace difícil, si no inútil, esperar características fijas. Si parodia es repetición con diferencias, es imitación con distancia irónica, entonces es justo reclamar para la parodia una variedad operativa suficientemente amplia como para que incluya desde la ridiculización hasta el homenaje⁶. No toda parodia intenta el ridículo. No toda transcontextualización supone la burla. Ciertamente, la atracción de textos que se rehacen irónicamente lleva implícita la admiración. Me atrevo a sugerir que uno de los más intensos atractivos del *Quijote* para el escritor moderno es precisamente este componente de admiración que incluye la parodia cervantina.

Por cierto, el atractivo que Cervantes sintió por los géneros y subgéneros consagrados y la necesidad cumplida, prometida, abandonada, de tratarlos y parodiarlos en el momento de más clara aceptación o decadencia en el favor del público o de los autores, es una constante en su obra: la pastoril, la novela bizantina, la novela corta, la novela picaresca, la poesía amorosa, entre otras fueron sometidas a examen crítico y reverente⁷.

¿Quiere esto decir que Cervantes, al parodiar los libros de caballerías, intentaba una revalorización conservadora? ¿Que la burla estaba dirigida a desprestigiar las muestras del género que no seguían los postulados del *Amadís*, al que salva de la hoguera en el

Cer, pp. 831-835, para alusiones en el cap. 30, con argumentación poco convincente.

⁶ Cf. LINDA HUTCHEON, *A theory of parody*, Methuen, New York, 1985, pp. 30-37, esp., y pp. 77 ss. Véase además a propósito del *Quijote*, H. MEYER, *The poetics of quotation in the European novel*, Princeton University Press, Princeton, 1968, p. 69, con referencias a Garcilaso, cita a la que me refiero *infra*.

⁷ Me refiero a reformulaciones pragmáticas de estas modalidades narrativas y líricas, a las que deberían añadirse las experimentaciones dramáticas. Para la revisión de los textos cervantinos en que se comentan postulados teóricos, véase E. C. RILEY, "Teoría literaria", en la ya citada *Suma cervantina*, pp. 292 ss., en donde, por lo demás, se insiste, creo que excesivamente, en la importancia de la distinción entre *romance* y novela. Para la aplicación del concepto bajtiniano de heteroglosia o lenguaje heterológico, referido a la diversidad de ahoros discursivos, véase AURORA EGIDO (ed.), *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón-Rioja, Zaragoza, 1985, pp. 113-129.

capítulo 6 de la Primera parte? No parece ésta una deducción justa. Al contrario, parece legítimo afirmar que el texto cervantino propone una reescritura de los libros de caballerías que no intenta la imitación de un género ya consagrado, rígido y tiránico, sino la apropiación dialógica, antagonista y subversiva de estos textos inmovilizados en parámetros que se repetían con cada nuevo título y atacados por los pensadores y moralistas contemporáneos, pero leídos imperturbablemente, universalmente, a pesar de los ataques⁸.

En la Primera parte, esta re-escritura antagonista se revela en la quiebra de la propuesta central del género, que es, para Cervantes, la diferencia posibilitadora de la parodia: la degradación del aislamiento utópico, casi ucrónico, por la invasión de lo cotidiano contemporáneo.

La Segunda parte debe enfrentar la presencia de esta estrategia y entablar un nuevo diálogo con esta propuesta, como ya hemos señalado. Se trata, pues, de continuar y cambiar la Primera parte y, por ello, el género. Reactivar para los lectores nuevos la Primera parte y distanciarse de ella. Si hasta entonces la invasión de lo real es lo que permite la parodia, ahora será el reconocimiento, en lo que los lectores advierten como real, de Don Quijote como caballero andante, lo que disponga al mundo que lo rodea a colaborar en la diferencia que haga posible la parodia.

La reflexión sobre el texto mismo se aleja del género y se concentra, especularmente, sobre la Primera parte. La misma actitud moderna de desconfianza hacia la crítica externa, que le ha ganado a Cervantes tantos lectores-autores en nuestro tiempo, permea toda la Segunda parte: cuestionamiento del texto, valorización y defensa o ataque de procedimientos narrativos, atención al receptor, disolución de la identidad de la voz narrativa, preocupación por la correcta lectura y, finalmente, rechazo del pastiche de Avellaneda, son parte de los elementos que renuevan la propuesta paródica de la Segunda parte, y la distinguen de su texto generador. Esta reflexión vuelta sobre el texto de la Primera parte permite una mayor concentración y especificidad. No es casual que haya en la Segunda parte menos comentarios generales sobre literatura y que el más extenso se dé en la casa del Caballero del Verde Gabán: el único de los personajes no fugaces, junto con

⁸ Cf. L. HUTCHEON, *op. cit.*, pp. 76 ss.; véase también R. WEIMANN, "Appropriation and modern history in Renaissance prose narrative", *NLH*, 14 (1983), 459-495, esp. 480 ss.

Don Quijote y Sancho, que no ha leído la Primera parte. La obsesión por el texto mismo, la incesante observación de la narración que se va desarrollando, elimina asimismo la incorporación de otros discursos. La ausencia de las narraciones intercaladas que hacían posibles diversos registros discursivos en la Primera parte, no solamente obedece a probables críticas: también resultaba indispensable para separar y diferenciar los dos textos.

El *Quijote*, más que una reflexión directa sobre la literatura, con personajes que opinan y discursos que se incorporan para multiplicar registros y enfrentar opciones, será ahora el espacio donde se exprese “sola y señora” la lengua de este nuevo libro de caballerías: homenaje y parodia subversiva del género, pero también continuación y cambio de la Primera parte. Así, pues, si la parodia incluye por definición la síntesis de otros textos, estamos en la Segunda parte ante el reemplazo del género por el representante antagónico; de esta manera, los lectores entran en la nueva convención y pueden ejercitar su competencia. Esto se ve con particular brillo en las instancias auto-reflexivas que en la Segunda parte permiten manipular satíricamente las estrategias creadas en 1605; en efecto, la inclusión de la Primera parte como conocimiento de los mismos personajes, explota la convención del sistema narrador-texto-lector. Ya en el segundo capítulo, enterado Sancho de la existencia del libro, cuestiona la elección del narrador omnisciente: “y dicen que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”.

El tercer capítulo se abre con la rebelión del personaje autónomo: Don Quijote duda de la veracidad de la Primera parte y espera ver cumplido el principio, retórico para nosotros, histórico para él, del decoro. Esta autonomía permite el tratamiento irónico del personaje, el rechazo de la crítica y la defensa apasionada del texto, ya sea por el irrefutable hecho de su éxito, como por la re-escritura de episodios.

Todo esto prepara el proceso de pulverización de las identidades del lector y el narrador que intenta la Segunda parte. Si el punto de vista en el momento de la escritura se desplaza de los lectores que han leído la Primera parte a los que la desconocen y viceversa, mediante recapitulaciones y suposiciones que incluyen el conocimiento de aventuras anteriores, la identificación del narrador vuelve a opacarse con la multiplicación de instancias intermedias.

El capítulo 5 nos enfrenta con la intervención del traductor inventado en la Primera parte para parodiar la fórmula de la convención de los libros de caballerías que proponía el encuentro de un misterioso manuscrito en lengua ignota. Mediante este recurso, Cervantes reemplaza la relación con el género por la relación con su propio libro, al tiempo que añade otro paso intermedio para llegar a la identificación de la voz narrativa.

En la Primera parte, el texto parecía la narración basada en anales manchegos y documentos arábigos que un traductor había puesto en castellano. Ahora el lector descubre que el morisco traductor ha intentado ejercer la función de censor. Pero conocemos esto a través de un narrador que, no lo sabíamos hasta ahora, había modificado, no sabemos cómo, la fiel traducción del toledano gustador de pasas. Este narrador, que en el capítulo 9 de la Primera parte no vacila en identificarse con un rotundo yo para luego desaparecer detrás de la narración de la historia, en la Segunda parte, más ambiguo y no siempre identificable con el sujeto del texto, contribuye perversamente, lúdicamente, a la destrucción de su identidad. Así, el capítulo 10 se abre con un comentario sin sujeto explícito que el lector podrá atribuir al traductor, al narrador que a veces transcribe, a veces varía y, a veces, como aquí, si es que se trata del narrador, comenta la historia, deslizando del discurso directo al discurso referido, ironizando sobre verdad y creación o verdad y mentira. O interfiriendo en el desarrollo de la historia con comentarios parentéticos dilatadores de la acción y creadores de comicidad que, a su vez, parodian el esquema narrativo de corte popular:

y sucedióle todo tan bien, que cuando se levantó para subir al rucio vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas, pero como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo. En resolución. . . (II, 10, 107).

Esta misma fórmula se ejercita más adelante en el capítulo 12, en que Cide Hamete reaparece, llamado más frecuentemente “autor” en esta Segunda parte, como censor de su propio texto, seleccionado, recortado, comentado, reinstaurado por este traductor (como en el exordio del capítulo 44) o por el transcriptor del texto traducido⁹. Este dominio de la voz traductora o transcrip-

⁹ Para un ordenamiento de los diversos papeles de Cide Hamete en la no-

tora (no sabemos bien), se hace a veces perentorio. Orienta al lector, añade dudas, aclara situaciones, interponiéndose delante de la narración, prepotente, cómica, irónica, como en la escena del duelo primero con Sansón Carrasco, cuando lo identifica como el Caballero del Bosque.

Otras veces, extrae de la historia la voz de Cide Hamete y la dramatiza obligando al lector a revisar presupuestos sobre los que apoya su comprensión del proceso comunicativo, como en el episodio de los leones que presencia el Caballero del Verde Gabán, o en la introducción al episodio de la Cueva de Montesinos, en que se extrema la puntualidad de la traducción transcribiendo las notas al margen de Cide Hamete, duplicando su función de narrador en la de comentarista de los hechos de la historia. En otros casos, inversamente, queda eliminada por completo la voz de Cide Hamete por la del traductor, de modo explícito, y la escena queda referida por un transcriptor nunca bien identificado:

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 (II, 18, 169).

Pero la Segunda parte también produce una especie de hipernarrador que elimina la voz del autor, del traductor y, si se quiere, la del transcriptor. Es el que conoce también la Primera parte. Así, en el capítulo de la aventura del rebuzno, el comentario inicial se dirige a los tipos de lectores posibles en el momento de la aparición de la Segunda parte y recrea el capítulo 23 y añade datos no conocidos por ninguno de los lectores:

Este Ginés de Pasamonte a quien Don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio; que por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la Primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de imprenta (II, 27, 249).

Pues bien, el texto supone conversaciones desconocidas, los lectores de la Primera parte sabían que Don Quijote había llama-

vela, véase RUTH EL SAFFAR, *Distance and control in "Don Quijote"*, Chapel Hill, 1975, particularmente el cap. 4, pp. 114-139.

do a Ginés, “don hijo de la puta, don Ginesillo de Paropillo, o como os llamáis” (I, 22, 276) y este hipernarrador rechaza los añadidos que desde la segunda edición de Juan de la Cuesta explicaban el robo del rucio y advierte a los lectores de lo que ellos ya deben saber si leyeron las ediciones siguientes a la princeps. A este narrador también habrá que atribuir la alabanza irónica a Cide Hamete que abre el capítulo 40 y en que se cuenta el final de la historia de la dueña Dolorida, y los “Dicen que” iniciadores de comentarios metatextuales que funcionan como posibilidad máxima de indeterminación del narrador en esta Segunda parte. Por lo demás, las rebeliones y las censuras del traductor son, al mismo tiempo, prueba de la intención paródica del texto. El traductor es, en verdad, la voz defensora de la naturaleza estática del género, que declara la invariabilidad de los personajes. Los escuderos son escuderos; los caballeros no dejan de serlo nunca. La propuesta paródica, la repetición contestataria, es hacer de Sancho filósofo, predicador o arribista social. Los desajustes, la diferencia, no deben entenderse como el resultado de desarrollos psicológicos, según quiere cierta crítica inmovilizada en presupuestos de la narración realista decimonónica, sino más bien, como reafirmación de esta actitud paródica ya mencionada. De hecho, los personajes que vuelven a la Primera parte para inspirar su conducta y repiten a Dorotea, son sus lectores convencionales: Sansón Carrasco, la Duquesa, Antonio Moreno.

En las tensiones entre las dos partes, los elementos satíricos parecen hacerse evidentes con más intensidad en la Segunda. No siempre es fácil separar parodia y sátira; y en el *Quijote*, la presencia simultánea de la realidad no codificada (la que el lector recibe como referente en el texto) y la de la realidad hipercodificada (la del género de los libros de caballerías) complica esta separación¹⁰. Sin embargo, por el hecho de que los personajes participan en la Segunda parte de esta voluntad paródica, pues ya conocen la existencia de Don Quijote, los elementos satíricos parecen más evidentes.

A pesar de que en ambas partes, convencionalmente, es la estrategia narrativa del viaje la que permite las aventuras en serie, en ambas también, una situación central modifica esta estrategia. El cuarteto de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando

¹⁰ Cf. Z. BEN-PORAT, “Method in madness: notes on the structure of parody based on *Mad TV* satires”, *Poetics Today*, 1979, 145-172, esp. pp. 247-248; cf. L. HUTCHEON, *op. cit.*, pp. 45-49.

forma, creo, esta situación central en la Primera parte; sin embargo, una situación novelesca de amores contrariados reúne a los cuatro casualmente y crea encuentros también casuales ordenados por la trama. La Segunda parte tiene como elemento central de la historia que allí se relata, me parece, el mundo de los duques. Aquí, el azar parece estar dictado por el referente. No es casual el viaje a Zaragoza, pues lo dicta la tradición histórica de las justas, aún vivas y anacrónicas en el momento de la escritura¹¹. Los duques no necesitan cambiar su identidad; son de alguna manera anacrónicos ellos mismos. No porque, como en el caso de Dorotea, sus acciones (sus amores pre-tridentinos) no se ajustan a las situaciones que dicta el referente, sino más bien a las convenciones de una trama novelesca; son anacrónicos porque sus acciones representan el desajuste con los cambios que se estaban produciendo en el orden social español. Ningún episodio ilustra mejor esa voluntad de rechazo de los tiempos nuevos que se acercan con mayor o menor velocidad que el creado por el muy cómico pedido de ayuda en forma de desafío solicitado por doña Rodríguez. Los frustrados amores de la hija de doña Rodríguez están ordenados por factores económicos bien concretos. No hay aquí incumplimiento supuesto de palabra de casamiento por hartazgo de la pasión. La hija de doña Rodríguez no puede hacer cumplir la palabra al “hijo del labrador riquísimo” porque el duque “hace orejas de mercader y apenas quiere oírme; y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas, por momentos no le quiere descontar ni dar pesadumbre en ningún modo” (II, 48, 402). Se trata, pues, de reflejar el mundo de los aristócratas de provincia, divertidos y ociosos, despreocupados y gastadores, improductivos e imperiosos; ajenos a la evolución de la economía dineraria, cada vez más rodeados de campesinos ricos que se van haciendo dueños de tierras y creadores de formas de vida afines a las de la burguesía. El texto no parece mirar a estos señores provincianos con excesiva simpatía, por lo menos desde nuestra perspectiva de fi-

¹¹ II, cap. 59, p. 489: “Preguntáronle que adónde llevaba determinado su viaje. Respondió que a Zaragoza, a hallarse en las justas del arnés, que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años”, cf. la extensa nota histórica correspondiente en la ed. de Clemencín. Véase también el excelente estudio de AURORA EGIDO, “Las cofradías zaragozanas del siglo XVII y su proyección literaria (con un escolio al *Quijote*)”, en A. REDONDO (ed.), *Les parentés fictives en Espagne (XV^e-XVII^e siècles)*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, pp. 156-158.

nales del siglo xx, que no debe caer en el despropósito de hacer del *Quijote* un texto revolucionario. Pero es justo insistir en que la impresión que desea crear la Segunda parte es la de un mayor énfasis en el referente que se observa con intención satírica¹². La presencia de ciertos personajes es esperable, pues la estrategia de la serie de aventuras que dicta el viaje del héroe es menos azarosa y más dirigida. El texto se puebla, así, de Camachos ricos y de señores urbanos que gustan de saraos y nuevas invenciones, como don Antonio Moreno; de aristócratas provincianos y de bandoleros; de mancebitos empobrecidos que van a la guerra por necesidad, de caballeros labradores con hijos universitarios y de Claudias Jerónimas capaces de “encerrar más de dos balas en el cuerpo” del amado por “desaforada venganza”. De entre ellos sobresale la ambigua figura del duque, encantado de irritar al cura del castillo; irritado, a su vez, con Tosilos cuando desbarata por amor sus planes de burla; generoso y mezquino a la vez, más abúlico en la caza que su mujer la duquesa, está enamorado del poder que le ha otorgado el orden social en que ha nacido: “Si una vez lo probáis, Sancho [. . .] comeros heis las manos tras el gobierno por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido”, dice el duque cuando le ofrece la ínsula en el capítulo 42. Pero el desdén de una de las voces autoriales emerge sin ambigüedades cuando opina Cide Hamete en el capítulo 70: “no estaban los duques dos dedos de parecer tontos pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”. Sancho Panza mismo acusa ciertos rasgos que tienen menos que ver con aproximaciones a la locura de su amo y más con su firme condición campesina. Creo que no está de más insistir en la importancia creciente que tiene en la Segunda parte la religión oficial en el discurso de Sancho. No solamente se refleja en menciones y citas directas de las escrituras, sino en temores o reticencias y afirmaciones que marcan su conducta. Si Don Quijote parece ajeno a las actividades de la Iglesia como institución reguladora de la conducta social o represora a través de la Inquisición, si su biblioteca estaba significativamente desprovista de libros de devoción, Sancho aparece, en esta Segunda parte, conformado por rasgos de cultura religiosa popular que hacen re-

¹² Para un análisis del conjunto que apunta a este aspecto de la “economía dineraria” en Cervantes, véase J. A. MARAVALL, *Utopía y contrautopía en el “Quijote”*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976, esp. el cap. 2: “Crítica de la situación presente”, pp. 37 ss.; también véase la interpretación “histórico-materialista” de L. OSTERC, *El pensamiento social y político del “Quijote”*, 2ª ed., UNAM, México, 1975, pp. 136 ss.

ferencia directa al modo de vida campesino. Modernas investigaciones de los archivos inquisitoriales han vuelto a llamar la atención sobre la presión inquisitorial en la población rural; la conducta de Sancho refleja esta situación de modo muy agudo, no desde el ángulo de los que se rebelaban sino, significativamente, desde la actitud de aquellos que habían aprendido rápidamente a ser cautelosos¹³. No es solamente la insistencia en su condición de cristiano viejo ya presente en la Primera parte (capítulos 21 y 47) a través del propio Sancho y del narrador; esto tiene que ver con la sátira de escritores urbanos contra las pretensiones campesinas, a estas alturas, hipercodificada como recurso cómico, particularmente en el teatro. Pienso más bien en otros aspectos que tienen que ver con la atención dirigida al referente. Por un lado, la predicación como fuente de conocimientos¹⁴, según Sancho le recuerda a Teresa en el capítulo 5, o como particular modo del discurso, según advierte don Quijote en el capítulo 20, o se inscribe sin comentario en el capítulo 11:

Pero encomendémoslo a Dios, que Él es sabidor de las cosas que han de suceder en este valle de lágrimas, en este mal mundo que tenemos, donde apenas se halla cosa que esté sin mezcla de maldad, embuste y bellaquería.

Sin embargo, como era de esperar, la cita evangélica como recurso retórico con buena y no tan buena intención aleccionadora se pone fundamentalmente en boca de Don Quijote, quien recuerda por ejemplo a San Mateo 12:34 y San Lucas 6:45 en el “de la abundancia del corazón habla la lengua”; y los *Hechos de los Apóstoles* en el capítulo 25 con “a sólo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos”; pero también con sesgo cómico en el episodio de los leones, cuando increpa al carretero “¡Oh, hombre de poca fe!” (San Mateo 14:31).

¹³ Cf. A. REDONDO, “Le discours d’opposition des groupes ruraux face au pouvoir ecclésiastique, dans la Castille du XVI^e siècle. Analyse de quelques exemples”, *Le discours des groupes dominés*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, 1986, pp. 39-47; véase del mismo autor, “La religion populaire espagnole au XVI^e siècle: un terrain d’affrontement?”, en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*. Actes du Colloque tenu à Madrid à la Casa de Velázquez, du 30 novembre au 2 décembre 1983, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 329-369.

¹⁴ R. RICARD, “Los vestigios de la predicación contemporánea en el Quijote”, *Estudios de literatura religiosa española*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 264-278.

En cambio, la Iglesia como institución controladora es parte de la experiencia de Sancho, como corresponde a las condiciones históricas. En el famoso episodio de la entrada al Toboso se ha prestado demasiada importancia al “con la Iglesia hemos dado, Sancho” que Don Quijote pronuncia y que permite el juego interpretativo infinito de su aparente ambigüedad. Pero quien contextualiza y define la plurisignificación de esta expresión más bien inocente es el sabio, Sancho, en materias de control social: “Y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura, que no es buena señal andar por cimiterios a tales horas” (II, 9, 100). Lugar y horas habituales para prácticas hechiceras. Como es también Sancho el único que advierte las relaciones con la brujería en el episodio de Clavileño (capítulo 41): “que yo no soy brujo, para gustar de andar por los aires. Y ¿qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda pasando por los vientos?” Desde su cómoda situación social, la duquesa puede hacer chistes sobre Malambruno, encantador y a la vez cristiano, pero Sancho, temeroso en más de un sentido, es el que pide que lo encomienden a Dios, invoquen a los ángeles y ayuden con paternostres y avemarías; la obvia comicidad de todo esto está, sin embargo, muy cervantinamente alineada con un agudo sentido de la realidad de la experiencia popular, atraída por las prácticas hechiceras y consciente de su peligro. A esta experiencia, pero enfocada desde el punto de vista paternalista del narrador, habrá que atribuir también su idea de la santidad como un acto voluntario (capítulo 8) o su deseo de quedarse con la infernal “ropa de llamas” con que será vestido para volver “a la perdida luz” a Altisidora (capítulo 69) y la coraza “pintada de diablos”, “al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio”. En verdad, todo este episodio “infernal” parodia motivos más o menos litúrgicos y hace libre uso cómico y popular de la lengua religiosa. Será Don Quijote el que use con sentido metafórico y no metafórico la palabra “martirio” para calificar el castigo que recibe Sancho a fin de lograr el desencantamiento y resurrección de Altisidora: lujoso remedo de los duques del encantamiento que Sancho inventa para Dulcinea. Sancho se apoderará descaradamente de la expresión en el capítulo siguiente: “Yo no sé, ni puedo pensar cómo sea que la salud de Altisidora, doncella más antojadiza que discreta, tenga que ver, como otra vez he dicho, con los martirios de Sancho Panza” (II, 70, 563). Pero si este predominio del referente en la Segunda parte es una de las marcas de la diferencia con la Primera parte, hay otro elemento que puede resultar de particu-

lar interés para entender las dimensiones de novedad que debió marcar la aparición de esta Segunda parte.

Como se sabe, debemos a la paciente labor de don Carlos Fernández Gómez un vocabulario total cervantino que incluye un cómputo del *Quijote*. A pesar de algunas imperfecciones, es todavía de extraordinaria utilidad, aunque el cómputo del apéndice no separa las dos partes de la obra¹⁵. Pero el hecho de que este texto es uno de los últimos escritos que conocemos de Cervantes, elaborado en los últimos años de vida que coinciden, hasta donde sabemos, con su momento más creador, invita a investigar en qué campos léxicos el proceso de recodificación, de vital renovación, acusa mayor dinamismo: el último dinamismo cervantino. No es posible hacer, en las circunstancias actuales de nuestras fuentes de referencia, sino una propuesta de trabajo preliminar y conclusiones transitorias. De todos modos, baste señalar que una lectura actual debe tener en cuenta simultáneamente la dimensión diacrónica y la sincrónica en la creación léxica cervantina, y recuperar el asombro o la sorpresa de los lectores contemporáneos es hoy una labor arqueológica que si bien escapa a las posibilidades, y a muchas de las necesidades, del lector actual, no conviene que pase inadvertida para el lector competente o para el investigador deseoso de contextualizar, también lingüísticamente, la obra de Cervantes.

En todo caso, impresiona, en el léxico del *Quijote*, el número elevado de entradas únicas de la Segunda parte. Una revisión preliminar indica un mayor número que en la Primera parte y, tratándose de uno de los últimos textos, calificar de constante la reformulación del léxico en el espacio macrotextual cervantino es algo más que un juicio crítico generalizador. Naturalmente, frente a la intensa codificación del discurso poético de la época, la inestabilidad es esperable en textos narrativos. En el caso del *Quijote* y, en verdad, en toda la obra de Cervantes, la creación, la opción y el cambio léxico, son de importancia paradigmática para el desarrollo del discurso narrativo en castellano. El análisis exhaustivo de los usos léxicos también permitirá revisar conceptos enraizados en la crítica que dan por sentado un impreciso estilo cervantino de apoyo realista, frente a otro discurso, llamado italianizante o bizantino. Finalmente, permitirá comprender que estos conceptos tal vez tengan que ver más con preferencias por cierto tipo de fá-

¹⁵ C. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario de Cervantes*, Real Academia Española, Madrid, 1962; el cómputo aparece como Apéndice II, pp. 1103-1136.

bula y menos con diversas vertientes de la escritura cervantina. En todo caso, este estilo así llamado cervantino, parece recurrir con frecuencia a latinismos, invenciones o derivaciones cultas que no siempre tienen que ver con la reproducción mimética de la lengua hablada: lo que pensamos que pudo haber sido la lengua hablada de fines del XVI y principios del XVII. Palabras nuevas de la documentación literaria como *cerbelo*, *escrúpulo*, *rector*, *impertinente*, como opuesto a *perteneciente*, tal vez indican que para los lectores contemporáneos no se trataba siempre de un discurso deseoso de reproducir sin más el referente, sino de la creación de un mundo con diversos grados de autonomía.

En todo caso, si se observan las apariciones únicas de la Segunda parte, se nota que los narradores, casi por necesidad, proporcionan el mayor número de casos con novedades léxicas; en cambio, Don Quijote y Sancho, en general, pero no exclusivamente, apelan a la formación de palabras en el idiolecto literario cervantino mediante sufijos (y también prefijos, pero menos frecuentemente) generadores de comicidad, con y sin intención paródica. Naturalmente, la variedad léxica en textos narrativos puede obedecer a razones diversas. No todo es inestabilidad, no todo es proceso de reformulación. Inéditas escenas o situaciones, nuevas representaciones pueden dar por necesidad aperturas nuevas de campos léxicos. Pero algunos casos de renovación léxica son de fascinante interés. Que Rocinante sea llamado por primera vez *matalote* en Barcelona, en el episodio en que los muchachos “que son más malos que el malo” le encajan debajo de la cola un manajo de aliagas, se explica por espléndida necesidad interna: la invención cervantina, puesto que ésta es la primera documentación literaria del vocablo y única aparición en Cervantes, está relacionada con las nuevas llagas que producen las aliagas en el pobre rocín, sin duda lleno de mataduras. Estas “mataduras”, recreadas imaginariamente en el campo léxico abierto por la situación narrativa, se hacen reales en el uso del derivado *matalote* con sufijo despectivo ya presente de modo insigne en el nombre adoptado por el amo y jinete.

Aun en el léxico marino, tantas veces usado de manera singular por Cervantes en otros textos, la Segunda parte, apoyada en un segmento narrativo que no se establece en los parámetros de la aventura de alta mar, se asoma, en la marina de Barcelona, al mundo de los remeros, y aparece *bandín*, *palamenta* y la expresión *hacer tienda*, no usados antes y no vueltos a usar en el más contemporáneo y viajero *Persiles*.

Sancho malicioso, Sancho parodiador, Sancho labriego, Sancho gobernador, pasa del léxico reproductor de sus vivencias rurales al de la creación por derivación burlesca o paródica. Él es el que conoce el valor inalcanzable para un villano del paño llamado *límiste*, sin uso previo en el léxico cervantino; el que inscribe la primera documentación literaria de *choquezuela*, cuando dos escudos lo inmovilizan “como galápago”¹⁶, en la fingida invasión de la fingida Barataria; el que llamará por única vez a Don Quijote *patrón* en la aventura de la cueva de Montesinos, zumbón y paródico, ya no de la relación caballero-escudero, sino de la relación amo-criado: “En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó v.m., caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha puesto” (II, 23, p. 220). Es el que llamará *badulaques* por ‘afeites’ a los consejos que sobre su persona le dará Don Quijote antes de la partida a Barataria. Y puesto ya en gobernador insultará, significativamente, al labrador Miguel Turra, con el único *patán* del canon cervantino, que refleja de manera exquisita el idiolecto de los señores contemporáneos, del que Sancho se adueña en su inédita y corta carrera de gobernador. Situación, por lo demás, que le permite apelar a crudos latinismos de incorporación reciente en la lengua literaria, como *adminículo*, en cómico uso adjetivo, cuando amenaza con encarcelar al doctor Recio: “Porque si alguno me ha de matar ha de ser él, y de muerte adminicula y pésima, como es la del hambre” (II, 47, p. 390). Vuelto a su condición de escudero, yendo de regreso a su aldea y muy bien dispuesto a cobrar por los azotes que desencantarán a Dulcinea, por ofrecimiento de Don Quijote, inveterado mal administrador de sus bienes, Sancho descontará ochocientos veinticinco reales calculados en veloz y precisa operación aritmética inconcebible en su amo: “Estos desfalcaré yo de los que tengo de v.m. y entraré en mi casa rico” (II, 71, p. 571); este *desfalcar* italianizante y ya popular en castellano, tiene en este uso único cervantino puesto en boca de Sancho, un aire socarrón y mal intencionado que Don Quijote prefiere no captar, pero que debió hacer las delicias de los lectores contemporáneos, para los que el vocablo no tenía la semi-dignidad que el periodismo actual otorga a los robos financieros, en cuyas crónicas el vocablo aparece hoy con abrumadora frecuencia.

¹⁶ *Galápago*, por lo demás, hace su única aparición en el corpus cervantino en este texto, en la voz del narrador, en comparación de corte popular.

En cambio, cuando Sancho se irrita, su discurso apela a la formación de palabras con sufijos inesperados, humorísticos. No se trata de las famosas prevaricaciones léxicas de la Primera parte, sino de creaciones intencionadas que terminan por moldear su idiolecto: menos rural, menos analfabeto de lo que se suele creer. Cuando comentan los duques el encantamiento de Dulcinea, Sancho exclama: “Y ¡cómo si la he visto! Pues ¿quién diablos sino yo fue el primero que cayó en el achaque del encantorio? ¡Tan encantada está como mi padre!” Este ejemplo único de *encantorio* del capítulo 31 es el que sin duda genera el cómico y ceremonial *lavatorio* del capítulo siguiente, de única aparición en Cervantes, en el episodio del lavado de barbas en la mesa de los duques. La creación de *encantorio* aparece recubierta por aciertos sintácticos de carácter popular en el diálogo que imita la conversación, como son las palabras repetidas por el interlocutor de la duquesa, Sancho, con valor intensificador, pero con significado antitético: “encantada” y el verbo “ver”.

No es menos complejo y creador el léxico de Don Quijote, con derivados que van desde latinismos, algunos leídos en Ercilla por Cervantes, como *nervoso*¹⁷, hasta aumentativos y diminutivos irónicos como *refrancico*, *madrigalete* o *tragón*; o derivados irónicos como *hechiceresca*, *cebolluda* o *copleros*. Y esta misma amplitud en la formación se da en la selección léxica de usos únicos: desde pedantes latinismos que no puede pronunciar Sancho, como *longincuos* o *verídico*, por primera vez documentados literariamente en el *Quijote* y en aparición única, hasta la primera documentación literaria del popular *churumbela*, ya definido por Covarrubias, en el melancólico proyecto final de imitar la pastoral Arcadia (II, 67, p. 549).

En los narradores, los usos únicos por derivación o de vocabulario alcanzan aún más complejidad, entre otras razones, porque ensayan parodias y pastiches de los personajes, por la ambigüedad del discurso referido y por la multiplicidad de los planos que la estrategia cervantina ha elegido para destruir la identidad de esta voz.

En los demás personajes, la creación léxica no está ausente, y cuanto más intensa la voluntad cómica, más esperables son los ejemplos. En el segmento de los duques, los derivados humorísticos de *pedra* son esperables por la resistencia de Sancho a los azotes que desencantarán a Dulcinea y por la resistencia de Don Qui-

¹⁷ Cf. *La Araucana*, Primera parte, canto II, 51, 6.

jote a los amores de Altisidora. Altisidora llamará dos veces *empedernido* a Don Quijote en las dos únicas apariciones de la palabra que registra el corpus cervantino; la segunda en el capítulo 70, en perversa parodia del más célebre verso de Garcilaso: “Oh más duro que mármol a mis quejas, empedernido caballero...”. La ninfa argentada de rostro “más que demasadamente hermoso”, con voz “no muy adamada”, palabra esta última documentada sólo a partir de fines del XVI, en textos no literarios, y con esta entrada única en Cervantes, acusa a Sancho de tener entrañas “guijeñas y apedernaladas”¹⁸, en un discurso que combina cómicamente todos los recursos retóricos tradicionales de la persuasión y exhortación correspondientes al estilo elevado, con expresiones descategorizadoras de la lengua popular, que no excluyen aumentativos de entrada única, como *bestión*, ni latinismos que se incorporan por primera vez al español literario, como *truculento*. Estos desajustes, generadores de humor, hacen posible que sea nada menos que la duquesa la única que use el muy marginal *boquear* (hablar), sólo registrado otra vez, como era de esperarse, en el *Rinconete*, y la que recurrirá a comparaciones con la naturaleza, de tipo popular: “tan amargo, que en su comparación son dulces las tueras y sabrosas las adelfas”. *Tueras* y *adelfas* que sólo habían aparecido, también juntas, en *La Galatea*, sin asomo de parodia¹⁹.

La zafia aldeana que Sancho hace pasar por Dulcinea desfigurará *requiebro*s en *resquebrajos*; Montesinos utilizará el verbo *soplar* con involuntaria, y por ello cómica, traslación peyorativa, ya registrada en Nebrija, e inventará *mal mensil* ‘menstruación’, olvidado ya por *Autoridades* y recuperado por el *DRAE*. La lista es muy extensa y de gran interés. Baste recordar aquí un último ejemplo de usos únicos que atañe más a la marcada preferencia por el referente en el momento de la escritura y que, por ello, corresponde a la componente satírica de la Segunda parte y que puede quedar inadvertido para el lector actual. En el capítulo 23 de esta Segunda parte, Cervantes, a través del discurso referido por el narrador, hace decir al primo del licenciado y gran esgrimista,

¹⁸ Ambos adjetivos son de aparición única, como era de esperarse, y sin duda creación cervantina, como lo es *entrañas pedernalinas*, que usa irónicamente el duque, en el mismo capítulo, haciendo cómico eco de la queja de la ninfa. Cf. Y. MALKIEL, “Los derivados ibero-románicos de *petrinus*”, *Fil*, 3 (1951), 201-206, esp. 205-206.

¹⁹ Cf. *La Galatea*, libro 1: “no hallen en el verde prado para sustentarse sino amargos tueros y ponzoñosas adelfas”, ed. J. B. AVALLE-ARCE, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, t. 1, p. 23.

que “su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa”. Cervantes había usado la palabra *humanista* una sola vez anteriormente, en el *Viaje del Parnaso*, a propósito del doctor Andrés del Pozo: “Humanista divino es, según pienso / el insigne doctor Andrés del Pozo”²⁰. Cervantes debió conocer en Italia a este sacerdote granadino allí residente. En todo caso, la referencia a él es elogiosa; el texto del *Quijote* apunta a un uso de la palabra *humanista* más complejo, que refleja el paso del tiempo de manera singular. Para Cervantes, además del significado más general de hombre estudioso y conocedor de las lenguas clásicas y su cultura, la voz *humanista* tiene aquí la segunda acepción antigua profesional, pero utilizada con intenso sentido irónico que se va desarrollando en los párrafos siguientes. El personaje satiriza un tipo de saber innecesario, de erudición dispensable que atrofiaba tomos que la moda intelectual había puesto en circulación y a esas alturas del siglo XVII se había hipertrofiado. Como en el caso de la novela de caballerías, la pastoril, la comedia, Cervantes se lanza contra las formas absurdas de la hipercodificación, aun en textos destinados a la lectura informativa como las misceláneas. Polidoro Virgilio, citado a continuación en el texto, debe considerarse historiador y filólogo digno de respeto, pero los perpetradores de suplementos e imitaciones deformadoras merecen la burla, incluso la de Sancho, campeón del sentido común. La erudición y el estudio pueden corromperse: en este caso la sátira debe castigar el exceso; los lectores de la época reconocerían los ejemplos apropiados y los nombres no recuperables instantáneamente por el lector moderno. ¿Pensaría Cervantes en algún autor o libro en especial? Tal vez en *Los cuatro libros de los inventores de las cosas* de Juan de la Cueva. Tal vez en la *Silva* de Pero Mexía, a quien probablemente satiriza en el capítulo 12 de esta Segunda parte a propósito de las enseñanzas que los hombres pueden aprender de las bestias. No es improbable, pero también utilizará Cervantes a Mexía a través de su famosa traducción de la *Exortación a virtud* o *Parenesis* de Isócrates, tantas veces editada con la *Silva*. Este mismo Mexía que contribuyó de modo principal a difundir en Europa, precisamente la palabra *humanista*²¹.

²⁰ *Viaje del Parnaso*, cap. 4, pp. 308-309; véase también la nota correspondiente de la ed. de Schevill y Bonilla.

²¹ En efecto, la primera aparición de la palabra en francés se registra en la traducción de la *Silva* por Claude Gruget; cf. A. CAMPANA, “The origin of the word *humanista*”, *JWC*, 9 (1946), 60-73, esp. p. 64. Para la identificación

La complejidad de relaciones culturales y literarias que cualquier texto cervantino suscita parece lugar común perfectamente establecido. Del examen renovado de los problemas de intertextualidad y de los campos léxicos parece también posible el aporte de inesperadas comprensiones nuevas de la obra de Cervantes que, pese a su abrumadora bibliografía, se nos aparece, cada vez más, infinita.

ISAÍAS LERNER
City University of New York

de la erudición del primo con la de Francisco de Luque Fajardo, ya insinuada por Martín de Riquer, véase JEAN-PIERRE ETIENVRE, "Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla", *ALE*, 4 (1985), pp. 144 y 146. Agradezco a Monique Joly haberme llamado la atención sobre este agudo estudio.