



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

**De Cervantes a Eco: relaciones entre
el *Quijote* y *El nombre de la rosa***

Relatore

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

Correlatore

Ch. Prof. Stefano Ercolino

Laureanda

Caterina Coco
Matricola 869669

Anno Accademico

2021 / 2022

Ca' Foscari
Dorsoduro, 3246
30123 Venezia

A mio nonno,
che mi ha insegnato la forza di andare sempre avanti e non mollare mai.

ÍNDICE

Introducción.....	8
1. La intertextualidad y las relaciones entre autores.....	14
1.1. Eco lector de Cervantes.....	14
1.2. Entre lo uno y lo otro: nociones de literatura comparada e intertextualidad.....	18
1.2.1. Breve <i>excursus</i> histórico de literatura comparada.....	18
1.2.2. Intertextualidad literaria: historia y metodología.....	20
1.2.3. Niveles de intertextualidad.....	26
1.2.4. Intertextualidad y reescritura.....	27
1.3. Recepción literaria.....	28
1.3.1. De «influencia» a «recepción».....	28
1.3.2. Recepción y mediación.....	30
1.3.3. Autor, obra y lector: tipologías de recepción.....	32
2. Dos clásicos frente a frente: «El nombre de la rosa» vs «Don Quijote de la Mancha».....	34
2.1. <i>El nombre de la rosa</i> vs <i>Don Quijote de la Mancha</i> : presentaciones.....	34
2.1.1. El <i>Quijote</i> de Cervantes.....	35
2.1.1.1. Las historias intercaladas.....	38
2.1.1.2. Ambientaciones.....	39
2.1.1.3. Los aspectos de comicidad.....	40
2.1.1.4. Otra cara: la visión moral y los discursos sabios.....	42
2.1.2. La obra maestra de Umberto Eco.....	43
2.1.2.1. Los géneros y los lectores de <i>El nombre de la rosa</i>	44
2.1.2.2. Interpretar libros y signos.....	46
2.1.2.3. La risa.....	47
2.2. Recepción del <i>Quijote</i>	48
2.2.1. Recepción del primer <i>Quijote</i>	49
2.2.2. Recepción del <i>Quijote</i> en Italia.....	52
2.3. Intra- e intertextualidad en <i>El nombre de la rosa</i>	55
3. Diálogo de libros: entre el <i>Quijote</i> y <i>El nombre de la rosa</i>	60
3.1. El manuscrito recuperado.....	62
3.1.1. Pseudobiblia.....	62
3.1.2. El manuscrito de Cide Hamete Benengeli.....	64

3.1.2.1. El laberinto de narradores.....	64
3.1.2.2. Manuscrito e imprenta.....	69
3.1.3. El manuscrito de Adso da Melk.....	70
3.2. Las bibliotecas y los libros.....	73
3.2.1. La biblioteca de Alonso Quijano: los libros locos.....	74
3.2.2. La biblioteca secreta de la abadía: el libro prohibido.....	77
3.3. Personajes complementarios: don Quijote y Sancho vs. Guglielmo y Adso.....	81
3.3.1. El caballero y el escudero.....	82
3.3.2. El maestro y el alumno.....	88
Conclusiones.....	93
Referencias bibliográficas.....	98

«A menudo los libros hablan de libros, o sea, que es casi como si hablasen entre sí»
(Umberto Eco, *El nombre de la rosa*)

INTRODUCCIÓN

La idea de comparar dos grandes clásicos de la literatura mundial como el *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y *El nombre de la rosa* de Umberto Eco me surgió porque me fascinaba pensar en relacionar una novela italiana, y, por tanto, mi literatura de origen, con una española, o sea, de la literatura que más me encanta. Y me lancé a la grande, eligiendo dos obras literarias inmensas.

Pero ¿por qué comparar dos obras tan importantes, tan vastas, dos obras que todo el mundo conoce, sobre las que ya se han hecho muchos estudios por separado, corriendo el riesgo de dispersarse y perderse en su grandeza? La respuesta puede ser solo una: porque son dos clásicos y los clásicos se tienen que conocer, en todas sus facetas. Y, para decirlo en las palabras de Calvino: ¿Por qué leer los clásicos? ¿Por qué leer el *Quijote* o *El nombre de la rosa*? ¿Y, por qué interesarse en ellos? Hay varios motivos que son los mismos que me impulsaron a hacerlo y que se resumen a la perfección en el ensayo de Italo Calvino *Perché leggere i classici* (2002 [1991]), el cual tuve la suerte de leer por causalidad justo antes de ponerme a pensar en el tema de mi tesis y creo que me dio esa razón extra para ampliar y profundizar mi conocimiento de los clásicos, y tal vez podría ser un empujón para no detenerse solo en aquellos que se «deben» leer (porque, por ejemplo, los proponen los profesores o porque sirven para un examen universitario), sino también para ampliar el conocimiento personal de los otros grandes clásicos de las literaturas mundiales.

Basándome en los 14 puntos de Calvino (2002 [1991]: 5-13), los clásicos son aquellos libros que constituyen una riqueza para quienes los han leído y amado, y para quienes los llevan siempre consigo, en sus razonamientos y pensamientos, pero también lo son para quienes aún no los han leído y esperan el momento y la situación mejor para hacerlo y disfrutarlos, pero, mientras tanto, aprovechan de las narraciones de los demás para tener un primer contacto, aunque si, cuando se leen de verdad, se encuentran nuevos, inesperados e inéditos. Esto sucede cuando se instaura una relación de amor entre el lector y el libro; al contrario, si esto no sucede, es mejor dejarlo así: no se leen los clásicos por deber o por respeto, porque se corre el riesgo de no entenderlo o de desacreditarlo. No hay un momento adecuado para leer un clásico y no hay que sentirse mal si aún no se ha leído; hay que hacerlo cuando se es capaz de saborear y apreciar todas sus facetas. Los clásicos, además, son aquellos que cambian de significado según el momento de la vida en el que se leen, son libros que nunca se dejan de descubrir y que siempre te ofrecerán nuevas interpretaciones y emociones. Sí, porque los clásicos no solo se leen, sino que se releen y cada relectura es como la primera porque un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir y, de lo que dice, gustaría recordar cada frase y cada palabra, porque no se sabe elegir la mejor, estando todas a la altura. Son obras con la que uno puede definirse a sí mismo, encontrando semejanzas o diferencias con el texto y que siempre formará parte del propio bagaje cultural.

Los clásicos son esos libros inolvidables que quedan para siempre en la memoria de quien los lee, permanecen ocultos y vuelven a la mente cuando se siente la necesidad; son aquellos libros que sirven para hacer comparaciones y metáforas, para argumentar los propios discursos y para insertarse en una conversación; son aquellos libros que, al leerlos, se descubre algo que siempre se ha sabido (o creído saber) pero no se sabía que fue él quien lo dijo primero y, al descubrirlo, da una sensación extraordinaria, como si por fin se atribuyera un origen a lo que se utilizó sin saber de dónde procedía. Además, los clásicos son esos libros que logran sobrevivir al paso del tiempo, sin caer nunca en el olvido; son aquellos que han aportado cambios en el lenguaje, en las costumbres y en las culturas de las poblaciones y que han unido pueblos y literaturas. Por último, los clásicos son aquellos libros que sirven para entender quiénes somos, de dónde venimos y son indispensables para entender quiénes son y de dónde vienen los demás.

Pues bien, todos estos conceptos y definiciones se verán concretizados a través de los dos clásicos que se tratan en esta investigación: el *Quijote* y *El nombre de la rosa*. Se comprobará que son dos libros que han tenido una recepción y una fama importantes, tanto que se siguen leyendo y releendo todavía hoy y, por mucho que se releen, siempre se descubren aspectos nuevos y sorprendentes. Son, además, sendos símbolos de la nación a la que pertenecen: cualquiera que piense en España, piensa también en el *Quijote* y, al imaginar la literatura italiana, no se puede dejar de pensar en *El nombre de la rosa* porque son dos obras que han quedado bien grabadas en la memoria de quien ha tenido el placer de leerlos y de recibir toda su riqueza y todas sus enseñanzas, pero no solo, también están muy claros en la mente de quienes, por el contrario, no los han leído. Son dos libros totales, dirigidos a todo tipo de lectores y que permiten a cualquier persona identificarse y reencontrarse en sus frases, palabras, personajes, historias y temas tratados; han inspirado series de televisión, películas, libros y han ganados premios internacionales; han sido estudiados por muchos críticos, escritores, estudiantes, que los han muy apreciados, pero también criticados. En fin, son dos obras que es justo conocer y a las que es debido ser agradecidos por lo que han aportado a la literatura mundial.

Yo, inicialmente, no había leído *El nombre de la rosa*, sino que había escuchado a mucha gente hablar con gran aprecio de esta primera novela de Eco y decidí ver la transposición cinematográfica de Jean-Jacques Annaud de 1986 e, inmediatamente, noté unas similitudes con el *Quijote*, que acababa de terminar de leer. Desde el comienzo de la película, desde las primeras palabras de Adso como narrador: «In un luogo remoto a nord della penisola italiana, in un'abbazia di cui è pietoso e saggio tacere anche il nome» (0:41' – 0:51') me vino a la mente el comienzo de la novela de Cervantes: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» (I, 1), inicio tan conocido y comentado e, inmediatamente después, aparece la imagen de dos personajes, uno más alto y otro más bajo, sobre dos caballos, uno más grande y otro más pequeño caminando en una inmensa extensión de prados entre las montañas y, ¿qué más parecido que la imagen de don Quijote y Sancho Panza cabalgando a Rocinante y

al burro paseando por las montañas de la Sierra Morena? De ahí surgió la idea de uno de los aspectos que tienen en común las dos novelas, del que me ocuparé en el tercer capítulo: los personajes complementarios. Guglielmo y Adso, el maestro y el alumno se asemejan a la pareja de personajes cervantinos en varios aspectos: a partir del hecho de que representan un dúo inseparable, que siempre se mueven juntos y que se complementan hasta que, con la narración, adquieren características el uno del otro en cuanto a ideas y formas de razonar.

Más adelante, otro aspecto llamó mi atención: la biblioteca. Acababa de leer una novela en la que la biblioteca y los libros tenían una importancia enorme: el episodio del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano con la quema de los libros (*Quijote*, I, 6) es recordado por todos, incluso por quienes no han tenido la suerte de leer la novela, así como el hecho de que la locura de don Quijote deriva de la lectura de los libros de caballerías. Del mismo modo, en *El nombre de la rosa*, un libro y la biblioteca son el centro de la narración: la historia gira en torno a un texto prohibido, el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, que Jorge da Burgos, el bibliotecario ciego, guarda en la biblioteca, a la que nadie puede acceder y que al final arderá junto con el libro en una especie de metáfora de la destrucción de la sociedad.

El último aspecto en común entre las novelas que trataré en este trabajo lo descubrí solo al leer el libro, los documentos y los artículos sobre esto: es el hecho de que ambas obras tienen su origen en un manuscrito encontrado, y, de nuevo, pensé en el *Quijote* y en el manuscrito por excelencia de Cide Hamete Benengeli.

Me pareció que podía funcionar, así que propuse la idea a mis directores de tesis y me dijeron: ¿por qué no? Y comenzó mi búsqueda en los diversos artículos, trabajos, ensayos y obras de Eco para ver si, en realidad, había dicho algo sobre el *Quijote* o Cervantes, para encontrar una prueba concreta de mi suposición y darle sentido a lo que estaba por hacer. Y, además de los diversos comentarios de Eco en sus ensayos donde alaba la grandeza e importancia de una obra como el *Quijote*, la encontré justo en el apéndice de la novela (en las *Apostillas a «El nombre de la rosa»*) cuando dice que los libros siempre hablan de otros libros, citando después a Cervantes y refiriéndose al hecho de que tomó de él la estrategia de fundar la novela en un manuscrito recuperado (*Il nome della rosa*, 2018: 587-588). Todo esto, para atestiguar el hecho de que Eco había leído el *Quijote*.

Con la presente investigación, por tanto, me propongo poner en relación las dos obras, y, además, analizar y profundizar la influencia de la novela de Cervantes en la de Eco. De este modo, ilustraré los rasgos prototípicos de cada una, individualmente, para luego compararlas, presentar los aspectos en común y cumplir con el objetivo principal de la investigación: demostrar que Eco, para la creación de su novela, probablemente tomó algunas referencias de Cervantes y de su *Quijote*.

El trabajo está organizado en tres capítulos: un primer capítulo teórico y metodológico, un segundo de presentación de las novelas y un tercero de comparación. Más concretamente, en un primer capítulo se presentará el mapa de las relaciones entre los dos grandes autores, es decir, los momentos en

que Eco trató de Cervantes y de su obra más importante, el *Quijote*, reportando algunos de sus comentarios tomados de sus ensayos, artículos, libros y conferencias. En realidad, no dedicó muchas palabras a la novela de Cervantes, pero las que se expondrán más adelante son suficientes para demostrar que Eco la conocía, la había leído y le tenía un gran respeto. Posteriormente, se ilustrarán las coordenadas teóricas y metodológicas establecidas sobre todo por la literatura comparada, la intertextualidad y la recepción literaria. De estos conceptos se hará un recorrido histórico sobre cómo han evolucionado los términos y lo que estos significan que servirá como punto de partida para analizar después la intertextualidad de la novela de Eco y la recepción de la de Cervantes.

En un segundo capítulo se presentarán las dos novelas individualmente, centrándose en algunos aspectos que se consideran esenciales, como el éxito que han tenido, la tipología de lectores que han interesado y los diferentes temas que han desarrollado. Luego, se tratará de la recepción que ha tenido el *Quijote* después de su publicación (en 1605 la primera parte y en 1615 la segunda) y, en concreto, cómo fue percibido en Italia y por el público italiano a lo largo de los siglos, lo que permitirá comprender mejor cómo se percibía la novela en la época de Eco. Después, por último, se expondrá el catálogo de influencias de textos que contribuyeron a la construcción de *El nombre de la rosa* que se puede paragonar a un tejido de citas.

Finalmente, en un tercer capítulo se analizan los aspectos comunes a las dos obras: el manuscrito encontrado, la biblioteca y los libros peligrosos y los personajes complementarios. Más en detalle, el primer aspecto se refiere al hecho de que ambas obras tienen su origen en un manuscrito recuperado, estrategia muy difundida entre los escritores y que tuvo su consagración – que no nacimiento - con Cervantes; el segundo aspecto, es decir, la biblioteca y los libros son un rasgo fundamental y central en las historias de las dos novelas: por un lado, la biblioteca de Alonso Quijano con su escrutinio y con la quema de los libros, en particular, de aquellos de caballería que dañan a la salud física y mental de don Quijote y, por otro lado, la biblioteca de la abadía benedictina que contiene el libro prohibido, peligroso, dañoso, hasta mortal, el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, que será la causa de las muertes que tienen lugar durante la estancia de Guglielmo y Adso.

Las dos novelas, además de estos tres elementos en común tienen también varios aspectos que no tienen que ver con la estructura de la novela, sino con las intenciones de sus autores. Cervantes y Eco querían crear una novela que fuera apta para todo tipo de lectores, y lo consiguieron: las dos obras abarcan varios géneros literarios y pueden satisfacer las necesidades tanto de lectores cultos como menos cultos y de lectores interesados en reflexiones y conceptos políticos, ideológicos, feministas, caballerescos, militares, poéticos, etc. en cuanto al *Quijote* y en temas históricos, religiosos, educativos, semióticos, de misterio, entre otros, por los que leen *El nombre de la rosa*. Antes de empezar, me gustaría terminar con esta cita de Lozano, Peña-Marín y Abril (1982: 21 en Martínez Fernández, 2001: 20): «Todo lector al oír o leer un texto tiene siempre en cuenta la experiencia que en cuanto lector tiene de otros textos», porque

así me pasó a mí: tenía bien grabada la obra maestra de Cervantes, y al leer *El nombre de la rosa*, pude viajar con la mente para crear este trabajo. Y así me gustaría que pasara a cualquier persona.

1.

LA INTERTEXTUALIDAD Y LAS RELACIONES ENTRE AUTORES

En este primer capítulo se presenta el mapa de las relaciones entre Eco y Cervantes y se ofrecen las coordenadas metodológicas que están definidas sobre todo por la literatura comparada, con especial referencia a una exposición metodológica centrada en la intertextualidad, y en segundo lugar en la recepción literaria.

Más en detalle, la primera parte relata la opinión que Eco tenía sobre Cervantes y en concreto sobre su obra más importante, el *Quijote*, compartiendo pasajes de algunos de sus ensayos como *Sulla letteratura* (2002), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994) o su novela por excelencia *El nombre de la rosa* (1980)¹. En una segunda parte se hará un *excursus* sobre la historia de la literatura comparada y la intertextualidad literaria, que permite entender mejor las relaciones entre los autores y los libros. Y, finalmente, en una tercera parte se expondrán las nociones teóricas sobre el concepto de recepción literaria para luego analizar en el próximo capítulo la intertextualidad presente en la novela de Eco.

Revisar estos conceptos y teorías permite comprender mejor el catálogo de influencias y la intertextualidad presente en la novela de Eco, que se expondrá en el segundo capítulo y, por otro lado, la recepción de la obra por parte del lector, que, en el caso de la presente investigación se tratará de la recepción que tuvo el *Quijote* en Italia y que llegó hasta Umberto Eco, como se verá más adelante.

1.1. ECO LECTOR DE CERVANTES

Dentro de la gran cultura enciclopédica de Eco, junto a muchos otros referentes, se encuentran tanto Cervantes como don Quijote. Así, como primer paso del análisis se presenta la galería de comentarios de Eco sobre la novela cervantina.

Para empezar, Eco tenía una opinión positiva sobre el *Quijote* porque reconoce su grandeza e importancia en cuanto lo considera una obra que enriquece a la persona, como se deduce de este comentario en su colección de ensayos *Sulla letteratura* (2002: 8):

Io appartengo naturalmente a coloro che un romanzo o un poema preferiscono leggerlo su un volume cartaceo, di cui mi ricorderò persino le orecchie e la stazzonatura, ma mi dicono che esiste una generazione digitale di *hackers* che, non avendo mai letto un libro in vita propria, ora con l'*e-book* hanno avvicinato e gustato per la prima volta il *Don Chisciotte*. Tanto di guadagnato per la loro mente e tanto di perduto per la

¹ En la presente investigación las citas van a ser en italiano y siempre mantengo los nombres originales.

loro vista. Se le generazioni future arriveranno ad avere un buon rapporto (psicologico e fisico) con l'*e-book*, il potere del *Don Chisciotte* non cambierà.

Asimismo, lo reputa un best-seller de calidad, junto a otros textos: «E, a pensarci bene, sono stati best seller di qualità tutte le grandi opere che ci sono pervenute in molteplici manoscritti ed edizioni a stampa sull'onda di un successo che non ha toccato soltanto i lettori d'élite, dall'*Eneide* all'*Orlando Furioso*, dal *Don Chisciotte* a *Pinocchio*» (2002: 232). En esta cita, Eco atribuye mucha importancia al *Quijote* poniéndolo al mismo nivel que autores como Virgilio, Ariosto y Collodi, según las épocas históricas.

Además, hay varios aspectos que coinciden en las dos obras principales de los dos autores y de los cuales Eco trata en algunos ensayos y conferencias. En primer lugar, en su conferencia intitulada «Tra la Mancha e Babel», dictada en la Universidad de Castilla-La Mancha y relatada siempre en *Sulla letteratura*, Eco habla de la biblioteca de Alonso Quijano. El conocido episodio del escrutinio de la biblioteca del *Quijote* es algo que no puede pasar desapercibido en los recuerdos de un escritor como Eco.

[...] esisteva e forse esiste ancora in un paese di questa regione, di cui non si è voluto fare il nome, una biblioteca. Questa biblioteca, piena soltanto di romanzi d'avventura, era una biblioteca *da cui si esce*. E infatti la storia del divino don Quijote inizia proprio nel momento in cui il nostro eroe decide di abbandonare il luogo delle sue fantasticherie libresche per avventurarsi nella vita. Ma lo fa perché in fondo si era persuaso di avere trovato in quei libri la verità, per cui bastava imitarli, riprodurne le imprese. (2002: 114)

Hay varias historias de bibliotecas, pero una de las posibles interpretaciones de este comentario de Eco podría ser que tomó inspiración en la biblioteca de Cervantes para crear su propia: la biblioteca de la abadía benedictina descrita en *El nombre de la rosa*, una biblioteca que se parece a un laberinto que Guglielmo y Adso descubrirán y descifrarán en el transcurso de la novela, como se verá en el tercer capítulo.

En segundo lugar, Eco se refiere del *Quijote* directamente en el apéndice de su novela más importante: en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, un comentario mucho más importante porque podría testimoniar la relación entre las dos novelas. En concreto, Eco explica que:

I libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rebelais o di Cervantes. Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse... (2018: 587-588).

«Una citazione (naturalmente)» que remite al hecho de que Eco tomó este *topos* del manuscrito encontrado de los autores previamente citados en este comentario, y de hecho, también de Cervantes. Este será uno de los argumentos de análisis del tercer capítulo, donde se analizará este elemento importante que tienen en común las dos novelas.

Además, Eco en varios estudios trató la distinción entre mundo narrativo y mundo real y entre lector empírico y lector modelo. Esto es un aspecto interesante para poner en relación directa los dos autores porque parece que Eco podría mejorar la interpretación del *Quijote* para los lectores, explicando la perspectiva de don Quijote sobre su mundo a medio camino entre la realidad y la ficción. De hecho, Cervantes, con su *Quijote*, presenta un personaje que no sabe distinguir entre el mundo ficticio y el mundo real; ofrece al lector un personaje víctima de sus propias lecturas y hace ver la cara peligrosa de la interpretación por parte de un lector poco inteligente. La lectura ingenua de los textos literarios por parte del caballero depende de una sencilla razón: la falta de habilidades lógico-cognitivas. De hecho, don Quijote sólo entendió el sentido literal que le proponían los poemas caballerescos, descartando cualquier otra interpretación textual posible (D'Aquino, 2003).

En *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994: 10) Eco nos explica la distinción entre lector modelo y lector empírico: por una parte, el lector empírico puede ser cualquier persona que lee un texto y lo puede leer de muchas maneras; no hay una ley que dicte cómo leer, porque a menudo usa el texto como contenedor de sus pasiones, que pueden provenir de fuera del texto, o que el texto puede excitar al azar. Por otra parte, el lector modelo es un lector típico que no solo contempla el texto como colaborador, sino que también intenta crear con él. Eco además nos recuerda cómo todo texto implica la existencia de un lector modelo, que puede variar de texto a texto, capaz de comprender el uso de cualesquiera convenciones literarias. Por estas razones, don Quijote se puede considerar un ejemplo perfecto de lector empírico en cuanto no es capaz de reconocer las convenciones literarias implícitas en la decodificación del texto, lo que da lugar a interpretaciones equívocas; además es propenso a proyectar el modelo ficticio sobre la realidad, es decir, creer en la existencia real de personajes y hechos ficticios. Efectivamente, don Quijote es un lector voraz de poemas caballerescos y no es consciente de encontrarse ante la descripción de una edad novelesca, más inspirada en los cuentos de hadas que en los hechos históricos: su lectura carece por tanto de ingenuidad, dado que hasta un niño sabe que las hadas no existen y que los lobos no hablan. Del mismo modo don Quijote debería darse cuenta de que los dragones, los gigantes malignos y las doncellas en peligro son productos de la imaginación del autor y que lo que interesa realmente es la enseñanza moral que hay detrás del cuento. Los caballeros protagonistas de estos poemas son en realidad los defensores de los valores morales del cristianismo, los vendedores de los derechos de los débiles y los oprimidos, cuyas hazañas heroicas sirven de ejemplo de rectitud al lector. El lector modelo que se dispone a leer un poema caballeresco, además de disfrutar de los acontecimientos de la trama, también podrá extrapolar una visión de la vida; por lo tanto, podría convertirse en el vengador de los derechos

de los débiles, pero ciertamente no buscará doncellas aprisionadas por dragones en los bosques o en castillos.

Cesare Segre (1985: 26 en D'Aquino, 2003: 182) escribe en la introducción a la traducción de Mondadori del *Quijote*: "La culpa de don Quijote no es leer los libros de caballerías, sino creer en ellos". Someter los libros a un proceso de investigación es, por tanto, el primer paso hacia una emancipación del proceso de lectura, como también reitera en *El nombre de la rosa* Guglielmo da Baskerville quien afirma que «I libri non sono fatti per crederci, ma per essere sottoposti ad indagine. Di fronte a un libro non dobbiamo chiederci cosa dica ma cosa vuole dire, idea che i vecchi commentatori dei libri sacri ebbero chiarissima» (2018: 319). Esto es: los libros deben servir para investigar y no para probar verdades y que es tarea del lector establecer el significado de lo escrito y las analogías entre los signos en el texto y la realidad fuera de él.

Don Quijote no tuvo en cuenta la distinción de planos entre la realidad y la ficción. En la base de estos errores se encuentra la sutil pero fundamental distinción entre narración natural y narración artificial, cuya diferencia -como recuerda Eco- consiste precisamente en la suposición de veracidad o falsedad de los hechos narrados. Esto ciertamente no es fácil cuando nos encontramos frente a textos narrativos que describen hechos que nunca sucedieron de una manera absolutamente realista. Las dificultades, recuerda Eco, para distinguir la realidad de la ficción se deben fundamentalmente a que el hombre siempre se ha servido del relato para interpretar el mundo que le rodea.

Además, Eco en *Sei passeggiare nei boschi narrativi* informa los lectores que una distinción muy utilizada entre los teóricos del texto es la que existe entre la narrativa natural y la narrativa artificial. La narración natural ocurre cuando contamos una secuencia de hechos que realmente sucedieron, que el hablante cree que han sucedido, o quiere hacernos creer (mintiendo) que realmente sucedieron. La narrativa artificial estaría representada por la ficción narrativa, que sólo pretende, como hemos dicho, decir la verdad, o supone decir la verdad dentro de un universo de discurso ficcional. Creemos reconocer la narrativa artificial por el «paratexto», es decir toda la información que rodea al texto, desde el título hasta las indicaciones que en la portada dicen «Novela».

Es más, una novela puede contener falsas señales de veracidad, como en el caso de *El nombre de la rosa* que comienza con esta indicación sobre el origen de la «historia»:

Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, Le manuscript de Dom Adson de Melk, trduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon [...]. Il libro, corredato di indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk dal grande erudito secentesco [...] (2018: 9).

Se trata de una técnica narrativa muy frecuente, la del manuscrito encontrado, que remite el origen de la historia de la novela a un manuscrito ficticio. Lo mismo pasa con el *Quijote*: en el episodio donde se explica la procedencia de la historia de don Quijote (I, 9) se cuenta que esta ha sido escrita en unos papeles, en un libro manuscrito que se llama «Historia de Don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo» y que influirá en toda la novela, en un juego de distintos autores y narradores, como se verá en el segundo capítulo.

Crear ciegamente en el texto escrito sin un proceso de investigación adecuado puede dar lugar a importantes malentendidos. Y por eso, Eco en sus ensayos anima al lector a ser cauteloso en la lectura de cualquier texto.

En conclusión, a través de este primer párrafo se ha intentado mostrar que Eco fue un lector de Cervantes y, en concreto, del *Quijote*. Sus comentarios sobre la obra demuestran que el escritor apreciaba la novela cervantina y que la tomó en consideración para la creación de su novela más importante. En la sección siguiente se darán algunas nociones sobre la literatura comparada y la intertextualidad literaria que forman parte de la metodología empleada en esta investigación.

1.2. ENTRE LO UNO Y LO OTRO: NOCIONES DE LITERATURA COMPARADA E INTERTEXTUALIDAD

Con el fin de analizar, en el segundo capítulo, la intertextualidad presente en *El nombre de la rosa*, en el siguiente párrafo (1.2) se presentan algunas nociones teóricas sobre los conceptos de literatura comparada y intertextualidad literaria.

En concreto, en los sucesivos subpárrafos se propone un recorrido histórico del concepto de literatura comparada (1.2.1) y luego se hace lo mismo con la noción de «intertextualidad literaria» (1.2.2), explicando en detalle los niveles de intertextualidad que puede haber entre obras distintas (1.2.3) y la relación y las diferencias entre intertextualidad y reescritura de un texto (1.2.4).

1.2.1. BREVE *EXCURSUS* HISTÓRICO DE LITERATURA COMPARADA

«El horizonte del gran escritor raras veces es, con todo, solamente nacional», con esta frase de Claudio Guillén (1985: 20) se podría resumir el concepto de la literatura comparada. Todo gran escritor, en su carrera, debería compararse con escritores de otros países y emplearlos también para mejorar y enriquecer sus obras. También Cervantes y Eco salieron del ámbito de su cultura natal, entrando así en contacto con temas nuevos y, de hecho, sus obras son inconcebibles sin su inmersión respectivamente en Italia y España, por ejemplo.

Más en detalle, en las palabras de Jean-Marie Carré (en M.F. Guyard, 1957: 8 (ed. orig. 1951: 5))

La literatura comparada es una rama de la historia literaria: es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, de los contactos reales que han existido entre Byron y Puchkin, Goethe y Carlyle, Walter Scott y Vigny, entre las obras, las inspiraciones, y aun entre las vidas de los escritores que pertenecen a literaturas diversas.

Y, en cuanto a esta investigación, se podría añadir también «entre Cervantes y Eco», dos escritores pertenecientes a dos épocas completamente diferentes que se pueden relacionar precisamente a través del método de la literatura comparada para ver qué ha tomado uno (Eco) del otro (Cervantes).

Siguiendo con la explicación del concepto, en la guía de principios y métodos de Vega y Carbonell (1998) a través de textos de varios comparatistas se intenta trazar una historia de la literatura comparada y de sus rasgos principales, y viene bien para trazar un pequeño repaso histórico de la disciplina. La literatura comparada siempre ha existido, desde los antiguos griegos y latinos que comparaban sus obras y autores (Virgilio y Homero, Terencio y Plauto, etc.) para determinar la excelencia, a la literatura romana que comparaba sus obras con las latinas y griegas. Pero la consolidación institucional y el reconocimiento académico de la literatura comparada se puede hallar en los últimos quince años del siglo XIX y en los primeros años del XX cuando se crearon las primeras cátedras universitarias de literatura comparada y aparecieron los primeros textos sobre sus criterios y finalidades. En concreto, se atribuye a Abel-François Villemain el mérito de haber empezado su difusión hacia 1828-29 en sus cursos universitarios sobre literatura. Sin embargo, ha sido Paul Van Tieghem el autor más destacado del comparatismo de las cátedras: en 1931 publicó el primer manual comprensivo de la disciplina, *La littérature comparée*, que describe la práctica, los principios y los métodos de la literatura comparada y hace una distinción entre la literatura comparada y la literatura general identificando la primera como el estudio de las relaciones binarias entre dos literaturas o dos elementos de dos literaturas, mientras que la segunda como la que se ocupa de los hechos comunes a varias literaturas.

A partir de los años cincuenta empieza a difundirse una crítica contra el concepto de literatura comparada que apoyan comparatistas como Paul Van Tieghem, Guyard, Carré y seguidores que se llamará sucesivamente «comparatismo francés» (1998: 71). Estos «nuevos» comparatistas, como René Wellek o Henry Remak, critican el concepto y la metodología tan restrictiva de la disciplina por parte de los teóricos de la escuela francesa porque, según ellos, la literatura comparada abarca todo tipo de literatura y, de hecho, proponen ampliar la literatura comparada, y creen que no puede haber una distinción entre literatura general y literatura comparada como afirma Van Tieghem. Henry Remak, además, incluye en la literatura comparada todo tipo de disciplina, como por ejemplo las relaciones entre literatura y arte o entre literatura y arquitectura, entre otros ámbitos de la manifestación del hombre. Esto es lo que se llama «nuevo paradigma» de la literatura comparada o «comparatismo americano» (1998: 75-77).

En pocas palabras, la literatura comparada se ha convertido en un método para estudiar temas o motivos en diferentes literaturas, para buscar e identificar las fuentes de una obra o la fortuna y la influencia de un autor en los varios países y tiene el mérito de haber combatido el aislamiento de las historias literarias nacionales individuales. Es un modo para poner en relación y unir distintas literaturas, para buscar afinidad más allá de las fronteras de cada nación porque, aunque la literatura siempre ha sido una expresión del alma y de la personalidad de una nación, como recuerda Littré en el prefacio de 1974 a su último libro, *Littérature et histoire*, las distintas literaturas son «hermanas» a pesar de todo lo que las separa (en Vega y Carbonell, 1998: 51).

La literatura comparada se ocupa de entrelazar distintas literaturas nacionales y demostrar como las ideas, los conceptos y las imágenes literarias se mueven de país a país sin que la diferencia de idiomas constituya un problema, gracias a las traducciones y otras mediaciones.

La literatura comparada ha llegado a ser una disciplina mundial que permite comparar, es decir, estudiar autores e intelectuales japoneses, europeos, chinos, americanos, indios, norteamericano, de los países de Oriente Medio, entre otros, para buscar las diferencias y las similitudes siempre con respecto a ambos. De este modo, las naciones dialogan entre ellas, comunican entre culturas y literaturas diferentes para llegar a conocer unas a otras y comprender mejor el mundo en que viven. Las literaturas, a diferencia del poder o de la religión, por ejemplo, nunca han destruido o sustituido a otras, sino que siempre han existido y han puesto los hombres en relación unos con otros.

1.2.2. INTERTEXTUALIDAD LITERARIA: HISTORIA Y METODOLOGÍA

En este contexto adquiere todo su sentido la intertextualidad, como uno de los conceptos que permite hacer literatura comparada. Fue Julia Kristeva quien introdujo el término y el concepto de «intertextualidad» en 1967 en un artículo sobre Mikhail M. Bakhtin publicado en la revista *Critique*². Kristeva propuso el término desde la teoría de Bakhtin sobre el enunciado dialógico y polifónico, según la cual el texto es una obra que está abierta a otros textos y supone la interacción de varios discursos y, además, el hombre es un ser dialógico, unimaginable sin el otro e impregnado de alteridad. Según la lingüista «todo texto se construye como un mosaico de citas y, por tanto, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético puede leerse al menos como “doble”» (Kristeva, 1979 en C.G. Álvarez, 2003: 115); es decir que un texto literario puede ser considerado como derivado de la absorción y transformación de

² Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, núm. 239, pp. 438-467. Reproducido en *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París, Seuil, 1969, pp. 143-173. ² Michail Michailovič Bachtin (Oriol, 17 de noviembre de 1895 – Moscú, 7 de marzo de 1975) fue un filósofo del lenguaje, historiador y crítico literario ruso. Fue autor de obras muy influyentes sobre estética, teoría de la literatura, crítica literaria y epistemología de las ciencias humanas.

otros textos y, en consecuencia, a través de sus propias lecturas, un autor puede construir su obra como un mosaico de citas.

Como señala Capozzi (2001: 186), en la definición que se acaba de citar, Kristeva se refiere a dos «padres» ocultos del concepto de intertextualidad, Bakhtin y Ferdinand de Saussure³. En primer lugar, el hecho de que la noción de intertextualidad de Kristeva deriva de Bakhtin es evidente ya que el ensayo de la lingüista tenía como objetivo lo de introducir la traducción al francés de una monografía del mismo, titulada «Dostoievski. Poética y retórica» donde el filósofo ruso introdujo algunas nuevas categorías de análisis para las obras literarias: en concreto, estudió la coexistencia de distintas «voces» o sujetos en una obra y llegó a la conclusión de que en un mismo discurso o texto era posible identificar dos palabras, sujetos o voces distintas, que dialogaban implícitamente; lo que dio origen, sucesivamente, al concepto de dialogismo, polifonía o plurivocidad que se ha citado anteriormente. Pues bien, Kristeva reemplazó la noción de intersubjetividad por la de intertextualidad: así en las obras literarias ya no son los sujetos o las voces individuales las que dialogan, sino que son los textos, las palabras, las expresiones y los discursos los que remiten a un determinado origen o fuente ideológica. Por otro lado, tenemos las relaciones de la definición de Kristeva con Ferdinand de Saussure. Según el lingüista suizo, cada texto poético es «doble» porque detrás de cada palabra, concepto o discurso se esconden otros en una lógica de *ipogramma-paragramma*.⁴

Por lo tanto, «intertextualidad» es un término relativamente moderno, pero, como ocurre con la literatura comparada, los principios intertextuales son más antiguos y nacen con los propios textos, como explica C. G. Álvarez (2003: 117-118): desde el momento en que nació la literatura y en que se dieron a conocer varios textos de uno o más autores fue posible poner en práctica el concepto de intertextualidad. Se piense que el concepto de mimesis de Platón y Aristóteles puede considerarse la semilla del concepto moderno de intertextualidad propuesto por Kristeva. Por una parte, según Platón, la poesía es una imitación de las cosas y de los seres que, a su vez, son imitaciones de otras cosas. Por otra parte, según Aristóteles, imitar es una cualidad innata del hombre y lo que este crea es una composición de fuentes diferentes, tomadas de su conjunto de saberes. Pese a las diferencias entre las ideas de los dos filósofos, hay un elemento en común a ambas teorías: el hecho de que toda obra tiene que relacionarse con lo anterior ya existente. Incluso en la Roma clásica siguen estos conceptos e ideas: Horacio, por ejemplo, exhorta a los jóvenes poetas a imitar modelos griegos antiguos y Quintiliano enseña que la imitación es una interpretación de algo anterior que ha sufrido una transformación. También según los teóricos romanos, la imitación se refiere a una realidad previa. Esta concepción clásica sigue siendo así por toda

³ Ferdinand de Saussure (Ginebra, 26 de noviembre de 1857 – Vufflens-le-Château, 22 de febrero de 1913 fue un lingüista y semiólogo suizo. Es considerado uno de los fundadores de la lingüística moderna.

⁴ Ver el estudio de Jean Starobinski, *Las palabras bajo las palabras: la teoría de los anagramas de Ferdinand Saussure* (ed. orig. 1971), Barcelona, Gedisa, 1996.

la Edad Media y el Renacimiento (en concreto en la literatura europea de los siglos XVI y XVII) donde los modelos clásicos siguen siendo admirados y contemplados como ejemplos a seguir. Las cosas van a cambiar en la segunda mitad del siglo XVIII con la oposición por parte de la crítica que cuestiona el carácter imitativo de todas las artes y hace una distinción entre artes imitativas y no imitativas. Entre las primeras hay la pintura y la escultura que son imitativas por naturaleza y la poesía dramática, mientras que la arquitectura y la música se sitúan entre las segundas.

Dejando de lado el pensamiento de la crítica, lo que realmente provocó la decadencia de las teorías clásicas de la imitación es la importancia que ha adquirido el artista (y ya no sólo la obra) desde el Romanticismo; lo que importa ahora son los sentimientos del autor y lo que esconde dentro de sí mismo. En el siglo XIX la crítica positivista se centra en el contexto que rodea al texto literario como la vida del autor, el origen y los procesos de creaciones de la obra, la personalidad del autor, entre otras cosas, y ya no la imitación de modelos anteriores. Durante el siglo XX siguen los estudios de influencias entre autores, obras, estilos, naciones, escuelas diferentes y desde la segunda mitad del siglo, cuando se introduce el concepto de intertextualidad van a surgir críticas y objeciones en cuanto se asocia el nuevo concepto a los de «influencia» y «fuente» y en consecuencia a la mala reputación que estos habían adquirido. Estas críticas fueron contestadas por la propia Julia Kristeva y por otros teóricos que argumentaron que el concepto de intertextualidad era un concepto revolucionario y tenía horizontes más amplios que el simple concepto de *influencia* o *fuentes* (que se limitaba únicamente a identificar el origen de las citas o alusiones presentes en el nuevo texto).

Según Claudio Guillén (1985), la palabra en un texto literario se relaciona con el autor y con el lector, pero también con el propio texto y con otros textos anteriores. Sucesivamente, Roland Barthes (1974 en C.G. Álvarez, 2003: 123), crítico literario y maestro de Kristeva, retoma esta idea y es con él que el concepto de intertextualidad adquiere considerable importancia en el mundo de la crítica literaria internacional. Según Barthes, en el texto se establece un diálogo entre escritos diferentes, una conexión con otros textos que lo preceden y, de este modo, se crea un espacio multidimensional y la obra se concibe como un sistema abierto. En sus propias palabras:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que los rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo

origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas (en C.G. Álvarez, 2003: 123)⁵.

Toda obra literaria remite a otras precedentes, tanto para continuar con sus rasgos principales como para refutarlos; en este sentido todo texto es un intertexto.

Como informa Capozzi (2001: 189), Barthes aporta una nueva definición al concepto de intertextualidad de Kristeva. En su ensayo sobre la actividad estructuralista, Barthes explica que el propósito de toda estructura mental es poder descomponer y reconstruir un objeto para poner de manifiesto las reglas de funcionamiento de sus partes o unidades, sacando a la luz lo que antes estaba oculto en el texto al simple acto de lectura⁶. En un primer momento, se divide el texto en unidades de lectura para identificar cualquier posible referencia a otros textos o signos y, por tanto, crear conexiones intertextuales, mientras que, en un segundo, se asocian las unidades individuales para derivar un nuevo significado o texto. Posteriormente es necesario pasar a un análisis textual o intertextual para considerar el texto como una obra abierta, conectada con otros textos y códigos culturales.

En esta visión de Barthes, como en la de Kristeva, la figura del autor ya no tiene una gran importancia en la construcción del sentido del texto literario. De hecho, Barthes (2001: 191) utiliza la metáfora de la «muerte del autor» que será un importante tema de crítica en las décadas siguientes.

Siguiendo en esta breve historia del concepto de intertextualidad (Capozzi, 2001: 191), otra importante contribución es la de Michael Riffaterre que pone su atención en el lector y en el proceso de lectura como interpretación del texto literario⁷. Según el lingüista francés, cada lector realiza dos tipos de lectura: por una parte, la primera lo conduce desde el principio hasta el final del texto, captando un primer nivel de comprensión de la obra; por otra parte, la segunda lectura permite dar coherencia al texto, llenando las inconsistencias; aquí el texto se interpreta como un todo único y ya no de principio a fin.

Otra contribución al concepto de intertextualidad se debe a Jurij Tynjanov y a su concepto de *evolución del sistema literario*⁸. Considera que toda obra literaria está compuesta por una serie de elementos que están relacionados entre sí. Para dar un ejemplo, en el caso de la presente investigación, la novela está compuesta por los personajes, la trama, las figuras retóricas, los contenidos y el estilo discursivo (Capozzi, 2001: 194). Pero cada obra también está en correlación con otras obras, creando así una serie

⁵ Texto traducido por Ángel Marchesi y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1986, p. 218. El párrafo original en francés se encuentra en Barthes, "Texte (théorie du), art. cit., p. 1014.

⁶ Roland Barthes, «La actividad estructuralista» (1973) en *Ensayos Críticos*. Ed. Seix Barral S.A. Barcelona.

⁷ Michael Camille Riffaterre (Bourganeuf, 20 de noviembre de 1924 – Nueva York, 27 de mayo de 2006) fue un lingüista, filólogo y semiólogo francés naturalizado estadounidense.

⁸ Ver Jurij Tynjanov, *Sobre la evolución literaria*, edición preparada y presentada por Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (ed. orig. 1927), México, Siglo Veintiuno Editores, 1970. Jurij Nikolaevič Tynjanov (Rēzekne, 18 de octubre de 1894 – Moscú, 20 de diciembre de 1943) fue un escritor, filólogo y crítico literario soviético.

de relaciones más amplias entre los elementos similares, que van a componer el *sistema de la literatura*. De este modo, el sistema de la literatura es en constante evolución ya que el género literario y el estilo de cada obra siempre varían.

Esta idea de evolución del sistema literario se puede encontrar también en el pensamiento de la escuela francesa. En concreto, el 1982 es el año de la publicación de *Palimpsestes* de Gérard Genette y abre un período de madurez teórica del concepto de intertextualidad en cuanto introduce términos y conceptos en las relaciones entre textos⁹. Él identifica con el término transtextualidad todo lo que pone en relación un texto con otros textos y distingue cinco tipos de posibles relaciones transtextuales entre obras literarias (1982 en C.G. Álvarez, 2003: 124-125 y Capozzi, 2001: 196-197):

1. La intertextualidad: es la relación más evidente entre dos o más textos y como presencia de un texto en otro a través de la cita (repetición literal de un pasaje o de una porción textual) o de la alusión (comprensible solo si se correlaciona con otra oración oculta).
2. La paratextualidad: se trata de la relación entre el texto y su paratexto, es decir, todas las informaciones que rodea el texto (título, subtítulo, prólogo, anotaciones, ilustraciones, notas al pie...) y también las informaciones sobre la obra (diarios y anotaciones personales del autor, entrevistas, conversaciones, reseñas, etc.).
3. La metatextualidad: es cuando un texto llega a ser objeto de comentarios o interpretaciones por parte de otro texto, aunque solo retomando el contenido del texto, sin mencionarlo.
4. La hipertextualidad: es la relación que une un texto A (fuente o *hipo-texto*) a un texto B (nuevo texto o *hiper-texto*). Existen dos modalidades de relación: a través de la transformación o a través de la imitación. La primera es una simple transposición de un texto mientras que la segunda requiere la intervención de un modelo de género o estilo que derive de la fuente de referencia.
5. La architextualidad: las relaciones que cada texto establece con las varias tipologías de géneros discursivos.

Siguiendo en este recorrido, a diferencia de Genette, la teoría de Harold Bloom se centra en la relación entre los autores y la tradición literaria¹⁰. En el transcurso de su vida como escritor, cada autor experimenta una relación conflictiva con los autores que le antecedieron, más aún si estos fueron autores de gran importancia o forman parte del canon literario. El autor, durante el proceso de escritura de una obra, escribe siempre con la mirada puesta en aquellos que, antes que él, contribuyeron a crear la historia

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*. París, Editions du Seuil, 1982. Gérard Genette (París, 7 de junio de 1930 – Ivry-sur-Seine, 11 de mayo de 2018) fue un crítico literario y ensayista francés.

¹⁰ Harold Bloom (Nueva York, 11 de julio de 1930 – New Haven, 14 de octubre de 2019) fue un crítico literario estadounidense.

literaria de su propia cultura y de otras y esto, según Bloom (en Capozzi, 2001:198), crea una presión psicológica en el autor, que debe tratar de distinguirse de estas figuras autorales que él mismo ha elegido como modelos.

A través de este recorrido histórico se puede concluir que la intertextualidad es un fenómeno bien conocido en todos los países y en todas las épocas y se puede definir como la presencia, en una determinada obra, de fragmentos de textos o referencias textuales de otro u otros autores integrados mediante citas o alusiones. En otras palabras, la intertextualidad es el mecanismo que permite integrar textos con otros textos, conectarlos y entrelazarlos entre sí. Es inevitable que todo escritor, pintor o músico, en la creación de su propia obra, hacen referencias o parten de otras obras anteriores.

Hoy en día la intertextualidad es una herramienta esencial de la crítica literaria en cuanto a través de ella se pueden estudiar los procesos por los que todo texto puede ser la integración o transformación de uno o más textos precedentes. El desarrollo más reciente e interesante del concepto de intertextualidad está ligado a su caracterización como uno de los principales dispositivos formales utilizados por la literatura posmoderna, como veremos en el segundo capítulo cuando se tratará de la intertextualidad de *El nombre de la rosa*.

Hay varios niveles de intertextualidad que se expondrán en el siguiente subpárrafo: desde un grado elevado (es el caso de la parodia o de las reseñas críticas, entre otros) a la simple cita literal de textos empleados varias veces, como, por ejemplo, el comienzo del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» retomado muchas veces por otros autores (Martínez Fernández, 2001: 38-39).

Cualquier otro texto puede utilizarse en la producción de un nuevo texto; sin embargo, cuanto más se conozca un texto, más fácil será comunicarse con el receptor. Por ejemplo, el que se acaba de mencionar sobre el principio del *Quijote*, puede considerarse una imagen cristalizada desde Cervantes, que ha motivado una gran cantidad de alusiones. La alusión consiste en una especie de insinuación, de evocación de un texto previo y se contrapone a la cita que es directa, reproduce las palabras exactas o el mismo concepto, aunque si reformulado, introduciendo, de este modo, el discurso de otro en el propio.

Guillén (1985) hace una distinción entre los métodos empleados en la intertextualidad: por un lado, la alusión y la inclusión, es decir, la alusión implícita de otras obras y la inclusión explícita de estructuras, palabras o fragmentos. Por otro lado, propone la citación como método que no interviene en modo decisivo en el contenido de la obra y la significación, que se produce cuando las palabras citadas se convierten en el centro semántico.

Junto a la crítica académica, también hay escritores que aportaron novedades al concepto de intertextualidad. Entre la crítica literaria, cabe mencionar a Umberto Eco, quien cree que el intertexto funciona como una cooperación entre el autor y el lector, como una serie de reglas que guían la comunicación literaria (Sanz Cabrerizo, 1995: 358). El escritor juega el rol principal en el proceso de

intertextualidad que afecta a un texto: todo escritor en su creación integra lo que ha aprendido o lo que le ha interesado en su experiencia como lector. Todo influye en él: un libro leído en su juventud, una frase extrapolada de una conversación o, por ejemplo, una experiencia familiar. Según Goytisolo (1995: 157 en Martínez Fernández, 2001) una obra es una suma de las influencias externas que ha recibido el escritor. Desde otra perspectiva, «todo lector al oír o leer un texto tiene siempre en cuenta la experiencia que en cuanto lector tiene de otros textos» (J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, 1982: 21 en Martínez Fernández, 2001: 20)

1.2.3. NIVELES DE INTERTEXTUALIDAD

El campo de la intertextualidad es lo bastante amplio como para hacer varias distinciones: en primer lugar, es necesario hacer referencia a la diferencia entre intertextualidad (o intertextualidad externa) propiamente dicha y intratextualidad (o intertextualidad interna) (Martínez Fernández, 2001: 60 y 81). La primera establece relaciones entre textos de autores diferentes, mientras que la segunda se refiere a la relación entre textos del mismo autor. En este segundo caso, el autor puede aludir o puede reescribir fragmentos de textos suyos precedentes o, además se puede autocitar. De este modo, crea una continuidad entre sus textos, da coherencia a su trabajo y la percepción de la intratextualidad por parte del lector dependerá de la lectura de toda la obra de un autor. A través de la intratextualidad un autor puede también jugar con el lector, crear una especie de «tejido» entre sus obras y orientar y guiar la lectura.

Además, el intertexto puede ser explícito o implícito. Es explícito cuando el autor utiliza la citación tomada del otro texto (a través de comillas, cursivas o otras convenciones), mientras que para el intertexto implícito el reconocimiento no es inmediato y depende solamente de la competencia del lector (Mendoza, 1994: 40 en Martínez Fernández, 2001). Este es el caso que se estudia en la presente investigación: Eco, en *El nombre de la rosa* utiliza varios intertextos implícitos porque efectivamente nunca cita a los autores de los que toma las referencias e ideas para su novela; por ejemplo, como se verá en el tercer capítulo y como ya se anticipó en el primero, Eco se inspira en Cervantes en cuanto al *topos* del manuscrito encontrado, sin mencionarlo, sin embargo, de manera explícita.

Otro tipo de intertextualidad es la pseudo-intertextualidad, o sea, un texto que se refiere a otro que no existe, y, también en este caso, hay un ejemplo muy evidente en ambas novelas estudiadas, el *Quijote* y en *El nombre de la rosa*, cuando se refieren a dos manuscritos como el origen de ambas novelas: la primera tiene origen en el manuscrito de Cide Hamete Benengeli y la segunda en el manuscrito de Adso da Melk, aspecto que se profundizará en el tercer capítulo.

En todos casos, es casi impensable un texto sin intertextualidad en cuanto lo leído influye consciente o inconscientemente en la vida de una persona y, más aún en la de los escritores. Pero, por otro lado, cada lector, frente a un texto, puede decidir si leerlo sin detenerse en claves intertextuales o

puede optar por una lectura diferente, una lectura «intertextual», que supone más atención, más precisión, una lectura que debe considerar dos o más textos: el texto o textos primeros, es decir las fuentes de donde el autor ha tomado las referencias intertextuales, y el nuevo texto que está leyendo o sobre el que está trabajando el lector.

1.2.4. INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA

La intertextualidad es muy relacionada con reescritura. Incluso si los dos términos provienen del mismo origen, la reescritura es un proceso más complejo del simple empleo de un texto o de una fuente anterior determinada: nunca usa las fuentes para repetirlos o citarlas sino más bien para profundizarlas, enriquecerlas, extenderlas y hacerlas propias.

Según Fernández Mosquera «[d]etrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura», de modo que «el fenómeno de la reescritura debe situarse más allá del simple estudio de las fuentes, en el sentido positivista del término» (2005: 21). Así que, los dos conceptos se sitúan en dos niveles distintos: por un lado, la reescritura es un fenómeno más amplio del simple «encuentro» con el texto anterior, es algo personal, propio del autor que quiere reescribir el texto para hacerlo suyo, para integrarlo con sus propios pensamientos y emociones; por otro lado, la intertextualidad se limita al mero empleo de fuentes, a la cita, a la alusión, a la paráfrasis, sin necesidad de hacer el texto propio. La intertextualidad se puede identificar con toda obra que un autor conoce mientras que la reescritura sería aquella que toca con sus propias manos, que modifica como prefiere él. Fernández Mosquera, además, observa que hay diferencias entre los dos procesos:

Esta señalada intertextualidad deja un rastro en la obra en forma de reescritura; o, dicho de otra forma, por medio de la reescritura podemos adivinar y configurar las relaciones de interconexión entre las distintas obras del mismo autor y las deudas que éstas puedan tener con otras anteriores. Será entonces el fenómeno de la reescritura el que nos permita movernos más allá del ámbito teórico. Las marcas textuales coincidentes entre los diferentes textos nos posibilitarán establecer las relaciones existentes. (2005: 25).

La única diferencia evidente entre intertextualidad y reescritura es el hecho de que la reescritura es siempre voluntaria y consciente por parte del autor; dicho en otras palabras, el escritor tiene la intención de reescribir un texto, mientras que la intertextualidad también puede ser inconsciente porque muchas veces, como en el caso de la presente investigación, sucede que es el lector quien descubre parte de la intertextualidad de la obra, pero no es cierto que el autor se esté refiriendo a eso.

En el proceso de intertextualidad o reescritura de un texto siempre existe una preocupación del autor por la originalidad. De hecho, Sáez en su ensayo sobre reescritura e intertextualidad en Calderón, subraya este aspecto de la singularidad de una obra que se alcanza reelaborando el texto.

La clave, en efecto, no está únicamente en el hallazgo de la fuente o el hipotexto, sino en el estudio de su utilización: [...] se ha de identificar el arsenal de materiales que el escritor conoce previamente (intertextualidad) y de los que se alimenta para usar estos textos ajenos de manera concreta en su creación (reescritura): así pues, en su «taller» compone, redacta, se apropia de materiales ajenos y propios, modifica, corta y pega... para alumbrar al fin una nueva pieza, en un proceso que hunde sus raíces en el concepto clásico de la *imitatio* (Sáez, 2013: 161).

Esto permite entender el proceso que actuó Eco en su novela al insertar ideas, aspectos y alusiones a varios autores, pero sin mencionarlo, en un proceso de reescritura que integra perfectamente el texto con los pensamientos e ideas del autor, como se analizará más adelante en el segundo capítulo.

1.3. RECEPCIÓN LITERARIA

Por otra parte, tenemos el concepto de recepción literaria, que sirve para comprender mejor el proceso que afectó al *Quijote* tras su publicación, con especial referencia a la recepción que tuvo en Italia para poderlo relacionar con Eco y su novela (ver capítulo 2).

1.3.1. DE «INFLUENCIA» A «RECEPCIÓN»

La intertextualidad depende, en buena parte, de la recepción. De hecho, el concepto de «intertextualidad» se refiere a: «la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él» (R.A. de Beaugrande y W.U. Dressler, 1997: 249 en Martínez Fernández, 2001). Por lo tanto, considerando esta relación, si el lector no reconoce la parte intertextual en un determinado texto, la expectativa del autor quedaría anulada y se debería esperar a un futuro lector que activara el mecanismo intertextual. De hecho, como escribe Marco Luzón (1997: 139 en Martínez Fernández, 2001):

El productor de un texto usa los fragmentos de otros textos o convenciones de otros tipos de textos con una intención determinada. Si el lector no percibe la intertextualidad o interdiscursividad del texto parte del significado se pierde, ya que no se logra el objetivo de establecer una relación entre el texto actual y el pre-texto.

El no reconocimiento por parte del lector también podría depender de su competencia intertextual, que le permite conectar ese texto con otros que conoce. Hay habilidades intertextuales

diferenciadas según la diferente cultura o educación del lector, sus diferentes hábitos de lectura, es decir, la preferencia por un género literario frente a otro, y sus diferentes experiencias.

Se tiene que empezar este recorrido que lleva del término «influencia» al término «recepción» con algunas aportaciones históricas de los dos conceptos. En concreto, siguiendo las huellas de Chevrel (1994: 148 ss) el término «recepción» es un término relativamente moderno, de hecho, no aparece hasta principio de los años setenta de nuestro siglo. En su lugar se utilizaban expresiones como «influencia», «fortuna», «éxito» que después sustituye englobándolas en su significado. Numerosos comparatistas franceses han dedicado capítulos a los conceptos de influencia, fortuna y éxito mientras que el concepto de recepción continuaba siendo desconocido.

Por otra parte, más allá de las fronteras francesas la situación es diferente y, entre varios comparatistas, destaca Ulrich Weisstein que, en su *Introducción a la Literatura comparada* (1975: 157-177), hace una distinción importante entre productor y receptor de una obra. Por una parte, sitúa el autor junto con el estudio de la influencia y la imitación (que forman parte del trabajo creativo del autor) mientras que por otra parte coloca el destinatario y, con él, los conceptos de recepción y efecto (que tiene un autor en otros países). Con respecto al concepto de influencia, hay varias tipologías: las influencias nacionales y las internacionales, que permiten extender la recepción a más lectores; las influencias indirectas, que ocurren cuando el autor aprende algo de otro autor que trae de vuelta el conocimiento que él, a su vez, aprendió de otro y las directas, que, en cambio se producen cuando hay una relación inmediata entre los dos autores (el de la obra nueva y el de la «vieja»). Además, el autor puede no estar consciente de la posible repercusión por parte de otro autor que ha influido sobre él. Por esta razón, Weisstein define la influencia como una imitación inconsciente mientras que, en cambio, la imitación sería una influencia consciente en cuanto imitar a un autor es algo voluntario por parte del primer autor. Por lo que se refiere al concepto de recepción, el comparatista piensa en una relación más compleja de la que forman parte el autor, los lectores y la variación del contexto histórico, determinando, de este modo, el éxito o la fortuna de una obra.

El éxito que seguirá a la publicación de una obra es otro asunto interesante y que forma parte de la recepción de esta: una obra puede tener un éxito importante o superficial, un éxito duradero o de corta duración; además se puede acompañar y apoyar con premios e incluso puede suscitar deseos de imitación, convirtiéndose en influencia. Después de la muerte del autor algunas obras caen en el olvido mientras que, en otras situaciones, es solo con la publicación de sus obras póstumas que estas adquieren la fama de la que no habían gozado cuando el escritor estaba en vida.

A partir de los años setenta, se han desarrollado los estudios sobre la recepción por parte de los comparatistas que comenzaron a mostrar interés en materia. A finales de la década nació en Alemania la Escuela de Constanza creada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, dos académicos que se dedicaron al estudio de los aspectos diacrónicos y sincrónicos de la recepción y que desarrollan la «Estética de la

recepción» (Chevrel, 1994: 149), o sea, la teoría que estudia y analiza la respuesta del lector frente a los textos literarios y se basa en la “lectura plural” de los textos; se pregunta, además, si el intertexto presente en la obra pertenece al horizonte de expectativas del lector o lo desconoce totalmente. Es a partir de aquí que el comparatismo comenzó a mostrar interés en los estudios de recepción.

Sucesivamente, se inician varios debates sobre este tema y, entre ellos, en 1979, la Asociación Internacional de Literatura Comparada organiza un congreso en Innsbruck donde se dedica una sección a “Comunicación literaria y recepción”. Es a partir de aquí que la recepción adquiere una posición fija e importante entre los conceptos de la literatura comparada y que se puede tomar en consideración para evaluar la grandeza de una obra, como se ha hecho para el Quijote y El nombre de la rosa que son consideradas dos obras internacionales y con un gran éxito.

1.3.2. RECEPCIÓN Y MEDIACIÓN

Recepción y mediación son dos conceptos que pertenecen a la tarea de ciertos receptores de textos literarios. El primer término se refiere, como ya se ha dicho antes, a lo que los lectores (críticos, historiadores de la literatura, profesionales o aficionados) comprenden al leer un texto, mientras que la mediación es el proceso mediante el cual el receptor de una obra ayuda a los lectores que la conocen a comprender mejor el significado (Galván 2001: 4). La presente investigación podría ser una especie de “mediación” entre el lector y una de las posibles interpretaciones de *El nombre de la rosa* (su relación con el *Quijote*), una especie de guía a la comprensión. Este proceso de mediación es necesario porque «el texto [...] es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores» (Iser 1989: 134 en Galván, 2001: 5) y, de hecho, cada lector puede dar su propia interpretación del texto literario, enfatizando y deteniéndose en algunos aspectos más que en otros, dependiendo de su interés y abandonando así otros. De este modo, la comprensión del lector ciertamente agrega algo al texto, pero también deja algo más de lado.

Cada lector-receptor posee un «horizonte de expectativa» que le permite orientar la comprensión del texto (Jauss, 1976 en Galván, 2001: 5); se trata de un conocimiento previo que el receptor utiliza para comprender mejor la obra en cuestión. Este horizonte está formado por elementos como la interpretación del contexto de la obra (contexto histórico, la vida del autor, etc.), el conocimiento de textos previos y de los asuntos y temas literarios que trata, la tipología de lenguaje, el género literario al que pertenece, entre otros. Para comprender mejor el significado de una obra, el lector necesita familiarizarse con el tema y, de este modo, puede también confirmar o rechazar ideas y entendimientos previos que pudo haber hecho, porque, muchas veces, sucede que, precisamente por el hecho de adaptar el texto al propio horizonte de expectativas, no se respeta la identidad y el valor original del propio texto, recibiendo de forma equivocada. El lector, como explica Gadamer (en Galván, 2001:6),

automáticamente entiende «los textos transmitidos sobre la base de las expectativas de sentido que extraemos de nuestra propia relación precedente con el mismo asunto».

Siguiendo con la explicación de los conceptos de recepción y mediación, la recepción de una obra puede darse en varios momentos de la historia y de distintas formas, como es el caso del *Quijote*, por ejemplo, que fue recibido de maneras diferentes durante los siglos dependiendo del receptor que interpretó su significado (obra cómica, obra trágica, ...). Jauss (2001: 9) ha identificado el conjunto de recepciones de una obra como «vida histórica» y como «despliegue del potencial de sentido» pero la segunda definición puede plantear un problema porque encarna la idea de que la importancia de una obra se enriquece con el paso del tiempo y a través de las recepciones. En cambio, no siempre es así porque también puede ocurrir que, conforme pase el tiempo, se pierda la belleza y la fuerza de una obra y, por tanto, su importancia disminuya.

Por otra parte, la mediación hace que la información y los diversos estudios sobre una obra determinada sean accesibles a los lectores y es también una guía para la interpretación de la obra. Como explica Galván (2001: 13), la mediación entre la obra y el público se realiza a través de diversas formas: la edición de textos, el comentario y la transmisión de nociones generales sobre literatura. En concreto, el hecho de que una obra sea seleccionada para la edición hace que el lector la mire con ojos de admiración, por el simple hecho de que, si una obra se transmite, es porque tiene importancia y valor. Añaden prestigio a la obra también las presentaciones, la agrupación en colecciones, la exposición en una librería o la clasificación en una biblioteca, pero también el nivel de edición. Según informa Heinz Schlaffer (en Galván, 2001: 13) hay varias tipologías de ediciones que interesan a diferentes lectores y distintas formas de leer: la edición histórico-crítica voluminosa, que es generalmente consultada por académicos; la edición de clásicos, que se refiere principalmente a la lectura personal; la edición para estudiantes, que está pensada para ser leída una y otra vez y, finalmente, el libro de bolsillo, que sería para la lectura ocasional. Por otra parte, los comentarios (reseñas, críticas, literarias, estudios filológicos, etc.) informan a los lectores sobre aspectos complicados de una determinada obra, facilitando así su comprensión y ampliando también los conocimientos sobre ella. Un aspecto interesante de los comentarios es el hecho de que, en ocasiones, pueden ser empleados como sustitutos de la lectura, es decir, puede pasar que la obra no se lea en su totalidad, pero igual lo que interesa es conocerla en general o conocer algún aspecto en particular; de esta manera, el texto, a través de los comentarios, puede llegar a un mayor número de personas.

También la Moog-Grünwald (1984: 83-88) identifica varias formas de mediación que, sin embargo, denomina «formas de recepción». Hace un recorrido empezando por la actividad copista de los monjes medievales que puede considerarse como una fase inicial de la recepción: a través de los copistas se permite el acceso a los textos a un mayor número de personas y esto también permite comprender el interés por la literatura griega y latina. Posteriormente, se comenzaron a escribir comentarios entre las

distintas partes del texto copiado, en los que se daban diferentes interpretaciones del texto. La traducción es otra forma de recepción porque, a través de ella, las obras se hacen accesibles a un mayor número de personas que, por ejemplo, en el Humanismo no conocían el griego o el latín. Finalmente, una de las modalidades de recepción por excelencia es la parodia y la imitación ridiculizadora que se refieren explícitamente a una obra literaria anterior, criticándola. Por ello, el público tiene que conocer la obra a la que la parodia o la imitación ridiculizadora hacen referencia; en este modo constituyen un documento de la recepción de la obra.

En conclusión, ambos procesos, el de recepción y el sucesivo de mediación constituyen un modo para transmitir el texto al público: el primero ocupándose de los aspectos interesantes de la obra y el segundo dándolos a conocer a la sociedad.

1.3.3. AUTOR, OBRA Y LECTOR: TIPOLOGÍAS DE RECEPCIÓN

La recepción implica tres elementos fundamentales: el autor, la obra y el público o lector. En las palabras de Moog-Grünwald (1984: 72), en la recepción, «el autor, la obra y el público entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio». El lector percibe o no las relaciones entre los textos según su «equipaje» y conocimientos personales y, en ocasiones, será también guiado por el autor para comprender incluso lo que el autor no dice o dice implícitamente.

Para cada obra hay un lector modelo, es decir, un lector imaginario al que se dirige el texto y que varía de texto a texto. Precedentemente, se explicaba la distinción entre lector modelo y lector empírico propuesta por Eco en una de sus conferencias relatada en *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994: 10). El lector modelo es un lector que el autor imagina e intenta crear; un receptor implícito para quien el autor escribe. El escritor tiene en mente un modelo de lector que le permitirá tomar decisiones esenciales sobre su obra: que idioma elegir, que estilo y que género. En concreto, el idioma es muy importante porque puede suceder que el lector y el autor pertenezcan a diferentes áreas lingüísticas: la recepción de una obra literaria extranjera se produce cuando el receptor conoce y domina el lenguaje en que está escrita; de lo contrario existen las traducciones, pero en los dos casos muchas veces sucede que lectores de otros países o de otras épocas atribuyen a la obra un significado diferente al original. Esto pasa también cuando el traductor no conoce con perfección el ambiente histórico, cultural y social en que la obra fue escrita o además porque las literaturas se han desarrollado de manera diferente de país a país y esto afecta el proceso de recepción.

También puede ocurrir que una determinada obra tenga éxito por un público no previsto, perteneciente a un país y a una literatura extranjera, o incluso que tenga influencia o mayor recepción en una época diferente. De hecho, cada época descubre su sentido propio de una obra, que otros tiempos

pasaron por alto y que las recepciones posteriores relegan nuevamente a un segundo plano (Moog-Grünewald, 1984: 73-79).

Más bien por lo general, en la recepción de los intertextos «hay niveles de lectura – de lectores – e interpretación a partir de las pautas que el propio texto – y su marco cultural – da para indicar el sistema de conocimientos y presuposiciones de su “lector implícito” (Wolfgang Iser) o “lector modelo” (Umberto Eco)» (Quintana Docio, 1990: 182 en Martínez Fernández, 2001). Y estos diferentes tipos de lectores determinan varias tipologías de recepción, propuestas por Marie Moog-Grünewald (1984: 81-88):

1. La recepción pasiva: es la recepción por el público general, por todos los lectores de una obra e incluye la mayoría de los lectores que aman la literatura, que leen los periódicos, que están obligados a leer en la escuela, es decir, todos los lectores que, después haber leído un texto (y con sus propias motivaciones) no comunican nada de lo que la obra ha suscitado en ellos a la opinión pública. El hecho de que un libro se convierta en un best-seller depende precisamente de la recepción pasiva, del número de lectores que han leído una determinada obra. Esto se tratará más a fondo en el segundo capítulo. Además, la recepción pasiva determina también la venta y la difusión de una obra, su éxito y continuación, como por ejemplo las ediciones, las representaciones teatrales, las transposiciones cinematográficas, las imitaciones y parodias y las respuestas de críticos expertos y de los lectores.
2. La recepción reproductiva: la crítica, los comentarios, los ensayos, o cualquier otro tipo de escrito sobre la obra que permite la transmisión y difusión de la misma.
3. La recepción productiva: es la que permite a los escritores crear una nueva obra de arte a partir de una obra específica, literaria o de otro tipo.

Por tanto, se puede concluir esta parte resumiendo lo que es y lo que comporta la recepción: es un aspecto fundamental en la vida de una obra literaria que determina su éxito, su significado y las relaciones intertextuales entre las obras literarias.

Para terminar, se ha llegado al final de todo este recorrido metodológico sobre la literatura comparada, la intertextualidad literaria y la recepción de una obra, conceptos que se pondrán en práctica en el próximo capítulo al analizar la intertextualidad presente en *El nombre de la rosa* y la recepción que tuvo la obra de Cervantes después su publicación, hasta el siglo XX, cuando Eco pudo haber leído el *Quijote* y haberlo tomado como referencia para escribir su novela.

2.

DOS CLÁSICOS FRENTE A FRENTE: «EL NOMBRE DE LA ROSA» VS «DON QUIJOTE DE LA MANCHA»

En este segundo capítulo se presentan las dos novelas de manera general para luego detenerse, por una parte, en la recepción que tuvo el *Quijote* especialmente en Italia y que dio lugar a un posible vínculo con *El nombre de la rosa* y por otra, en la intertextualidad de esta última novela como punto de partida para luego comparar, en el tercer capítulo, las dos obras.

Más detalladamente, en una primera parte (2.1) se presentan las dos obras, el *Quijote* y *El nombre de la rosa*, centrándose en el desenlace y éxito internacional, en la tipología de lectores que abarcan y en los varios temas que tratan; en una segunda parte (2.2), se informará al lector sobre la recepción que tuvo el *Quijote* después de su publicación en 1605 (la primera parte) y en 1615 (la segunda parte), refiriéndose en particular a cómo fue recibido en Italia y por los lectores italianos. Finalmente, en una tercera parte (2.3), se analizará la intertextualidad presente en la novela de Eco para luego demostrar, en un tercer capítulo, que podría haber una relación también con el *Quijote*.

2.1. «EL NOMBRE DE LA ROSA» VS «DON QUIJOTE DE LA MANCHA»: PRESENTACIONES

Ambas obras son dos gigantes de la literatura universal: por un lado, el *Quijote* que lleva más de 400 años en la plaza, ha sido leído por millones de personas y es una de las novelas más vendidas de todos los tiempos: se estiman más de 500 millones de copias y es el segundo libro más traducido del mundo, después de la Biblia; por otro lado, *El nombre de la rosa* que fue traducido en 60 países, ha vendido más de 50 millones de copias, ha inspirado exitosas películas y series de televisión y ha ganado el Premio Strega en 1981¹¹.

A continuación, se exponen los rasgos principales de las dos obras en cuestión: por una parte la presentación del *Quijote* se detiene en algunas curiosidades sobre el origen de la novela y los temas que se tratan y discuten en ella, sucesivamente se comentan algunos episodios y las varias ambientaciones, y finalmente, se relatan y comentan algunos pasajes y episodios cómicos y serios que componen la novela para intentar sentar las bases de la siguiente parte sobre la recepción del *Quijote* que, en un principio, se percibía únicamente como una obra cómica. Por otra parte, la presentación de *El nombre de la rosa* se centra en informar al lector sobre el origen, los géneros y lectores diferente de la novela. En concreto, el

¹¹ El Premio Strega es el máximo galardón literario que se puede ganar en Italia. Se estableció en 1947 para premiar el autor del mejor libro de ficción escrito en italiano. Fue creado por la escritora Maria Bellonci y por Guido Alberti y, a partir de 1986 es organizado por la Fundación Bellonci.

hecho de que *El nombre de la rosa* sea una novela que puede ser leída por cualquier tipo de lector y que abarque distintos géneros, al igual que el *Quijote*, es la base para estudiar posteriormente la parte de intertextualidad de la misma. La parte final sobre la risa, en cambio, al presentar la novela como una obra seria pero cómica al mismo tiempo, permite ver como las dos obras son muchos más parecidas de lo que se cree, del mismo modo que anticipa un aspecto, el del libro prohibido, que se discutirá en el tercer capítulo.

2.1.1. EL QUIJOTE DE CERVANTES

Don Quijote de la Mancha es la obra maestra de Miguel de Cervantes y es la primera novela moderna. Aparece publicado con fecha de 1605 (la primera parte) y de 1615 (la segunda parte) aunque si el volumen de 1605 se publica en diciembre 1604¹². Parece que la novela se escribió o, mejor dicho, se concibió e idealizó en la cárcel y, de hecho, en el prólogo del *Quijote*, Cervantes utiliza la metáfora del engendramiento en una cárcel dando fe a este origen contextual:

¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (Quijote, I: 7)

Otra curiosidad sobre el origen de la obra es que inicialmente tenía que ser una novela corta, como las *Novelas ejemplares* y después, viendo que el argumento tenía potencial, se desarrolló largamente¹³. De hecho, los cinco primeros capítulos constituyen una mini-novela del *Quijote*: la salida, las dos primeras aventuras, la derrota y la vuelta a su casa; por eso se dice que este podría ser el origen de la obra porque narrativamente tiene autonomía (principio, medio y final). De todos modos, Cervantes decidió continuar la novela porque apreció un potencial en esta historia, mediante un largo proceso de escritura y reescritura que se puede ver sobretodo a través de los errores porque, en el *Quijote*, hay errores: por ejemplo, hay un personaje que había desaparecido y reaparece y hay capítulos que se titulan de manera equivocada porque el título no se corresponde a lo que sigue, sino al anterior, lo que significa que Cervantes cambió la disposición de los capítulos, pero se olvidó de cambiar los títulos. Por eso, en el segundo *Quijote*,

¹² El libro aparece con fecha de 1605 porque, si un escritor publica su obra en diciembre de 1604, en enero de 1605 ya es vieja, con lo cual se publica con fecha de 1605 para que tenga una circulación y vida mayor.

¹³ Las *Novelas ejemplares* son doce novelas cortas de Miguel de Cervantes que escribió entre 1590 y 1612 y publicó en 1613. Fue la primera vez que en España se hablaba de «novela» (al estilo italiano).

Cervantes tiene que responder a estos y otros errores que los lectores han descubierto y criticado y que le expone el bachiller Sansón Carrasco a don Quijote y Sancho al comentar la recepción del primer *Quijote*:

... infinitos son los que han gustado de la tal historia; y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y solo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra (II, 3).

También por eso de los errores, Cervantes, a diferencia de Eco, ha sido considerado durante mucho tiempo un escritor ignorante, un ingenio lego y es verdad que no había estudiado, pero era un genio. De hecho, leyendo sus textos aparecen referencias a autores, textos y tradiciones de muy diverso tipo, por lo tanto, en realidad, es mentira que fuera un ignorante porque Cervantes conocía los clásicos tanto griegos que latinos, hasta los italianos y, a eso, se añade su fundamental experiencia de escritor (Riley, 1973). Lo interesante de Cervantes es que sus ideas y opiniones literarias, políticas, ideológicas no las escribe directamente en tratados o en digresiones dentro de sus textos en primera persona, sino que las transmite al público a través de la mediación de un personaje y esto le resta poder, pero al mismo tiempo le da la potencia de hacerlo a través de la ficción.

A Cervantes le molesta todo lo que rompe o modifica el concepto de verosimilitud: por ejemplo, a través de don Quijote expone sus ideas contrarias al disfraz de pastores falsos o al final falso de las autobiografías, que fingen contar una vida desde el final cuando en realidad todavía no se ha llegado. En el *Quijote*, además, se tocan varios temas: desde el amor y el matrimonio (en I, 35 Cervantes, a través del cura, mete mano a uno de los elementos fundamentales del cristianismo) hasta la justicia y el poder político del rey con el episodio de los galeotes (I, 22) donde don Quijote se pregunta si el rey puede forzar a sus súbditos.

Un aspecto interesante del *Quijote* y de Cervantes es que han tenido que superar un obstáculo: entre la primera y la segunda parte de la novela ha habido un falso *Quijote*, el *Quijote* de Avellaneda, que robó la autoridad, cambió totalmente a don Quijote convirtiéndolo de un cuerdo loco en un enfermo absoluto y criticó e insultó a don Quijote y a Cervantes. Sin embargo, esta publicación dio un impulso a Cervantes que le sirvió para que publicara su verdadero segundo *Quijote* diez años después del primero y, de este modo, Cervantes contestará al *Quijote* pirata para recuperar lo que es suyo, aunque si en este modo atribuirá prestigio y éxito a Avellaneda y a su *Quijote* citándolo hasta siete veces en su obra.

En el segundo *Quijote* Cervantes introduce cambios fundamentales: hay más diálogos porque lo que importa son Sancho, don Quijote y sus conversaciones que presentan posturas enfrentadas y esto hace que se creen interpretaciones distintas, un pluriperspectivismo. Hay también un cambio en el ritmo

de narración, es decir, hay un ritmo más pausado en el sentido de que no van a acumularse los capítulos constantemente como en el primer *Quijote*, sino que va a haber una reducción de cantidad de capítulos, pero cada aventura va a tener una duración mayor. Por ejemplo, la estancia en la corte de los duques va a durar desde el capítulo 30 hasta el 57.

Además, hay cambios fundamentales en los personajes de don Quijote y Sancho. Por una parte, la locura de don Quijote es distinta: ya no imita las aventuras de los caballeros de las novelas de caballerías, sino que tiene que comportarse de tal manera que la fama que tiene por el primer *Quijote* se pueda mantener y es una especie de cuerdo-loco (II, 16), es decir que está todavía loco con los temas de caballerías, pero cuando sale del tema, cuando habla de otras cuestiones es no solamente cuerdo, sino sabio; es un loco entreverado de lucidos intervalos. Don Quijote, en esta segunda parte, pierde el control de su mundo y son los otros personajes quienes lo guían.

Por otra parte, Sancho es más sabio, por lo tanto, el personaje del escudero ha evolucionado en un proceso de contaminación con don Quijote que se puede llamar «quijotización» de Sancho según la definición de Madariaga (1972: 127): hace razonamientos más elaborados y utiliza un lenguaje menos rústico y se expresa mejor, sobre todo a partir del uso de un tipo de castellano. Además, Sancho va a tener un papel relevante dentro de esta segunda parte con escenas donde don Quijote no está presente y con las cartas entre Sancho y su mujer.

Una característica importante de ambas partes de *Quijote* es el plurilingüismo que empieza a aparecer con el episodio de los galeotes (I, 22) donde uno de ellos se expresa en lenguaje de germanías (en la jerga marginal), pero aparece también en I, 40 cuando la mora Zoraida tiene que comunicarse con los cautivos cristianos y habla una lengua franca que es un código hecho de palabras quizás de distintas lenguas (italiano, árabe, español y catalán) en un momento de encuentro entre culturas, teórica y efectivamente enemigas pero que, sin embargo, pueden mantener una serie de contactos. Más adelante en la novela se encontrarán algunas expresiones en catalán (II, 60-65) e incluso aparecerá el alemán (II, 54). Este es un rasgo fundamental de la novela: el hecho de que cada personaje pueda hablar según su registro y su lengua.

Esta libertad de los personajes se refleja también en la libertad de la obra, de hecho, el *Quijote* es una «opera aperta» en el sentido de Eco porque constantemente dice cosas y cada lector la puede entender, al menos parcialmente, según le parezca. Hay muchos episodios, algunos que se parecen y que se conectan como una especie de juego de espejos que está revelando por un lado un escritor consciente de utilizar episodios similares y por otro lado una armonía dentro de la construcción de la historia con constantes enlaces entre unas partes y otras. Hay capítulos que están llenos, completos, que tienen mucho contenido de acción y otros que están más vacíos porque sirven solo para pasar de una parte a otra, como un elemento de transición. Por tanto, en el *Quijote* hay libertad y hay un poco de todo: aparentemente es la historia de un caballero loco, pero, sobre todo en la segunda parte, vamos a ir viendo todos los niveles

de profundidad y de cuestiones serias que aparecen. Es la historia de don Quijote y Sancho, pero, en realidad, es también la historia de toda una serie de personajes que aparecen a su lado y con los que se encuentran en el camino y en la venta, más dos historias que están meditas en medio del libro, que se verán en el subpárrafo siguiente: la novela intercalada del curioso impertinente (I, 33-35) y la historia del capitán cautivo (I, 38-42).

2.1.1.1. LAS HISTORIAS INTERCALADAS

El *Quijote* está rico de novelas intercaladas o novelas insertas que, en la segunda parte, se llamarán novelas sueltas o pegadizas. Se trata de momentos en los que se ha roto la acción y donde se cuentan otras cosas; son momentos de digresión, de interrupción, cosa que ya se marca desde los títulos y, en algunos casos, también por la ausencia total de don Quijote, que no es ni siquiera un testigo oyente de la lectura en voz alta. Con lo cual, estructural, narrativa y simbólicamente se marca la separación entre la acción de don Quijote, entre la Novela y la novela intercalada.

«El curioso impertinente» (I, 33-35) y «El capitán cautivo» (I, 38-42) son las dos historias dentro de la historia, pero, diferencia de otras que han aparecido, como la de Grisóstomo y Marcela (I, 12-14), están inspirada directamente en los libros; no solo en los libros de caballerías, cosa que aparece por ejemplo en Sierra Morena con la penitencia del caballero (I, 25-27 y 30), sino en otros géneros del momento, otros tipos de textos que interesaban a Cervantes también y que van a permitir tocar otros temas que quizás no hayan aparecido antes como la justicia o la política y el erotismo. Todo esto permite ver que la novela es una especie de rompecabezas donde hay un poco de todo.

En primer lugar, la mencionada historia de Grisóstomo y Marcela (I, 12-14) es un ejemplo de narración en la que don Quijote va a tener un papel secundario porque no participa en la historia más que al final. Es una historia de amor trágico: Grisóstomo se mata porque Marcela no lo quiere; por lo tanto, es una historia de amor no correspondido, pero, en cambio, en la visión de Marcela, se trata de un amor obligado o impuesto, que Cervantes rechaza a favor de un amor libre de elección, no impuesto por la familia o por la sociedad, concepción que elogiará también en otros episodios, el del conflicto amoroso de Cardenio y Luscinda y de don Fernando y Dorotea (I, 23-24 y 27) y el episodio de las bodas de Camacho (II, 19-21) en el que el matrimonio entre Quiteria y Camacho es un matrimonio forzado, acordado entre las familias y, por lo tanto, se pone sobre la mesa el amor libre y la libre elección del hombre en general. Se trata de una aventura secundaria, uno de esos episodios donde don Quijote y Sancho están un poco al margen a pesar de que al principio de la segunda parte se dijo que no habría divagaciones. La diferencia con los dos episodios significativos de la primera parte, el curioso impertinente y el capitán cautivo, va a ser que no hay una pausa o división, sino que don Quijote y Sancho participan como testigos. En cambio, el momento de lectura de la «Novela del curioso impertinente» (I,

33-35) se desarrolla en la venta cuando el ventero va a traer al cura una serie de papeles para leerlos y don Quijote no está presente en este momento, quizás porque se toca algún tema ajeno a la concepción de la vida del caballero (se está tratando de un modo demasiado irrespetuoso el matrimonio) o quizás porque es un género muy alejado de la novela de caballería. A través del comentario del cura, Cervantes condena esta novela porque es inverosímil dado que es exagerada y no es posible que un marido, como Anselmo, sea tan necio como para pedirle a su amigo Lotario que pruebe con su esposa para ver si es capaz de resistir.

Por otra parte, durante la narración de la Historia del capitán cautivo (I, 38-42), a diferencia de la novela del curioso impertinente, don Quijote no solamente va a estar presente, sino que hace una introducción teórica a través del discurso de las armas y las letras. Además, se trata de una historia contada por personajes que aparecen en la historia y es una historia verosímil dentro de la ficción: entró un esclavo en la venta y empezó a contar su historia: su padre era rico, pero también gastador y, por esto, decidió repartir el dinero entre sus hijos a una condición, o sea, que ellos tenían que seguir uno de los tres caminos que les indicaba: el estudio de las letras y la dedicación a la vida religiosa, el comercio, y servir al rey en la guerra. Él eligió seguir el ejercicio de las armas y hace un recorrido de todas sus aventuras bélicas primero por Italia y después en Argel. En resumen, la historia del capitán cautivo es un ejemplo de celebración de la vida militar por encima de la vida de los letrados, es decir, de quien trabaja con la escritura y podría surgir la duda de que sea una historia fuertemente conectada con la experiencia de Cervantes en norte de África: Cervantes fue cautivo en Argel, pero también fue soldado y estaba orgulloso de ser soldado¹⁴.

2.1.1.2. AMBIENTACIONES

Importantes son los espacios: se trata de una novela de espacios abiertos, de campo, no es una novela urbana. La venta es el lugar fundamental de la primera parte, de hecho, protagoniza 19 de los 52 capítulos del primer *Quijote*. Es un espacio íntimo, menor, humilde, que contrasta con la ambientación de tantas novelas de caballería: palacios, castillos y lugares fantásticos y también de la segunda parte cuando la acción tendrá lugar en el Palacio de los duques (II, 30-57). Además, la venta es el momento de pausa después del movimiento, es el lugar de descanso como efectivamente eran las ventas en la época, pero no solamente, es también un espacio de reunión de personajes, es decir, ese lugar a mitad de camino donde se detienen dos veces don Quijote y Sancho y van llegando otros personajes. Es una especie de multiplicador de las acciones y de las perspectivas y es donde don Quijote va a interactuar constantemente

¹⁴ Cervantes estuvo encerrado entre 1575 y 1580 en Argel y se salvó de ser ajusticiado pese a que intentó cuatro veces fugarse porque cuando lo capturaron en 1575 tenía unos papeles muy importantes, unas cartas de recomendación que le habían dado el duque de Sesa y Don Juan de Austria a Cervantes para que se presentara a ser capitán volviendo a España.

con otros personajes; es también un ejemplo de sociabilidad y de como funcionaba la sociedad y los encuentros del momento.

Otro lugar destacable en la primera parte del *Quijote* es la Sierra Morena. Este lugar marca un pequeño cambio de foco: es un sitio en los confines de La Mancha hacia Andalucía y es una zona de montaña que tiene una distinción con el llano de la Mancha y que viene acompañado de connotaciones como el riesgo y el peligro, porque se trata de un lugar donde pueden aparecer bandidos y donde se puede modificar la conducta de los personajes. De hecho, don Quijote, en este lugar, va a cambiar actitud porque se enfrenta a otro tipo de locura caballeresca: imitando a Amadís de Gaula, se vuelve loco de amor y hace una penitencia que también tiene una base italiana: el Orlando Furioso.

En cambio, en la segunda parte de la novela, tienen mucha importancia los hogares íntimos e interiores como la casa de don Diego de Miranda, la de Antonio Moreno o el ya mencionado Palacio de los duques donde se desarrolla un tercio de la novela. También la ciudad de Barcelona tiene su importancia y parece que Cervantes tenía muy buena impresión de la ciudad de Barcelona, de hecho, la imagen que se da de ella es altamente positiva: es la única ciudad a la que los personajes van a entrar y es el único momento en el cual los personajes van a tener contacto con el mar. Es, además, la única ciudad que aparece elogiada dos veces en la obra de Cervantes (la otra ocurrencia es en *La señora Cornelia*).

2.1.1.3. LOS ASPECTOS DE COMICIDAD

La historia de don Quijote es una obra total: es una novela de caballería, pero no solo, es también una respuesta a la visión negativa de la sociedad que representa la novela picaresca, es una historia cómica, una historia ridícula, a la que se le van juntando historias serias, con las que la novela humorística va a dialogar. Es, además, una suma de novela, teatro (sobretudo en el segundo *Quijote* donde tenemos varios episodios meta-literarios) y poesía (se dice que Cervantes era mal poeta, pero, lo mejor de su poesía decidió incluirlo en las novelas).

Desde el principio, la novela está sumergida en situaciones cómicas, ridículas y grotescas. La historia de don Quijote empieza cuando, después de haber leído demasiados libros de caballería, pierde el juicio, pasa del pensamiento y de la lectura pasiva a los actos y decide hacerse caballero andante, un caballero un poco loco que sale de su casa a recorrer el mundo. La primera cosa que hace es elegir las armas, la armadura, el caballo, el nombre y la dama y todos estos elementos van a ser chistosos: el sufijo *-ote* del nombre es ridículo; su caballo es un rocín, es decir, un caballo pequeño y malo; las armas son de sus bisabuelos, por lo tanto, ya pasadas de moda, oxidadas (son armas ridículas); además, le falta una parte del casco y decide construirla con cartón y es tan ridículo que, cuando prueba la resistencia de la armadura, la rompe y la tiene que volver a hacer.

Desde este momento, don Quijote no tiene una dirección fija, sino que se mueve por el azar, por la suerte, en directa contraposición con el determinismo de la novela picaresca. Siguiendo las normas de comportamiento de los libros de caballerías, decide hacerse nombrar caballero y llega a una venta, que confunde con un castillo, donde tiene lugar este choque de perspectivas, todo cómico, todo burlesco, todo grotesco, ya desde los personajes que se burlan de él mientras está haciendo la vela de las armas.

Este juego de burlas y risas sigue también después de la primera salida, de sus primeras aventuras y de su vuelta a casa, con la aparición de Sancho Panza, un campesino interesado a ascender socialmente y, precisamente por esto, acepta la propuesta de don Quijote de convertirse en su escudero.

Toda novela está construida alternando episodios cómicos a episodios serios: por ejemplo, después del episodio trágico de la novela del curioso impertinente hay el episodio cómico en el que don Quijote se despierta y comienza a cortar recipientes de vino como si fueran cabezas de gigantes, lo que es ridículo y causará una nueva explosión de violencia, en un continuo contraste de situaciones.

Esta alternancia sigue así también en el segundo *Quijote*: uno de los primeros episodios cómicos es la discusión que tienen Sancho, la sobrina y la ama de don Quijote en una especie de episodio entremesil (II, 2), pero, después de este momento de diversión, llega una parte seria: un capítulo meta-literario en el que van a discutir sobre la primera parte de la novela (II, 3).

Un importante nivel de parodia y de ridículo aparece durante el encuentro entre don Quijote y el Caballero de los Espejos (II, 12-15) y en las aventuras que este último va contando, como, por ejemplo, la lucha contra la Giralda y, aún más divertida, la aventura de los leones (II, 17), que tiene la función de entremés; es una parte de entretenimiento donde el caballero se enfrenta con un animal salvaje.

En la serie de capítulos ambientados en el Palacio de los duques (II, 30-57) hay episodios más serios, como los consejos de gobierno y otros más cómicos o grotescos como los castigos y las violencias que va a sufrir don Quijote y el hecho de que caballero y escudero se van a convertir en bufones, en estos episodios con intención cómica donde los duques se ríen de ellos.

Además de los episodios, también el lenguaje constituye un importante aspecto de comicidad: seguramente el español arcaizante que habla don Quijote al intentar reproducir el de los libros de caballería: «Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran» (I, 2), pero también el lenguaje poco comprensible del vizcaíno durante la segunda salida de don Quijote en la aventura con los frailes (I, 8): «Anda, caballero que mal andes; por el Dios que criome, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno» donde el vizcaíno se convierte en un tipo cómico a partir de una serie de atributos tópicos nacionales según los cuales los vizcaínos son tontos y difícilmente comprensibles.

2.1.1.4. OTRA CARA: LA VISIÓN MORAL Y LOS DISCURSOS SABIOS

Además de la lectura cómica del *Quijote*, que sería la inicial, aquella más superficial, según la cual la historia de don Quijote y Sancho Panza suscita risa y diversión, hay una segunda lectura más profunda, filosófica, que trata de extraer el valor universal de la novela, como la defensa de la libertad o las enseñanzas morales. Por ejemplo, la primera aventura a la que se enfrenta don Quijote es la defensa de Andrés, un pobre paje que está siendo golpeado por su amo, en este episodio que se puede interpretar de manera general como la defensa del trabajador que está siendo maltratado por el patrón y, por lo tanto, sería un enfrentamiento perfecto del sistema capitalista opresor y de la clase trabajadora (I, 4). Otro ejemplo podría ser la conocida aventura de los Molinos de Viento (I, 8) que abarca varias lecturas: puede significar la lucha por los imposibles, por las causas perdidas, la metáfora del fracaso de un proyecto o de una aspiración o un enfrentamiento entre la tradición y la técnica, entre otros significados.

Don Quijote no siempre está loco, al contrario, cuando se trata de hablar de ideales y libertad llega incluso a ser sabio. En concreto, el discurso de la edad dorada (I, 11) es en uno de los primeros momentos donde va a dar ejemplo de su sabiduría. Este discurso se basa en la división de las edades de la humanidad: la edad del oro se refiere a un periodo en el que no había hambre, no había muerte, había riqueza y libertad, pero es algo superado porque la historia del hombre es una historia de decadencia progresiva a través de la edad de plata, la edad de bronce y, en la época de publicación del primer *Quijote*, la edad de hierro. Por ello, el parlamento de don Quijote se basa en un discurso idealista de reflexión sobre los valores del presente y de aspiración a recuperar los valores perdidos de la edad dorada.

Otro discurso digno de mención es el discurso de las armas y las letras (I, 37-38). Se trata de un debate sobre cual de las dos dedicaciones ideales del caballero es mejor y más digna, las armas o las letras. Según don Quijote, las letras no son superiores a las armas porque, por una parte, las armas trabajan tanto con el cuerpo como con el espíritu, mientras que, por otra parte, la literatura solo haría con el espíritu, así que necesitaría de la ayuda de las armas para llevar a cabo sus ideales, como la paz. Además, hay otra razón más práctica: son dos disciplinas que no están bien recompensadas, pero es mucho más dura la dedicación militar (es una vida más dura que recibe un pago todavía menor). Se podría decir que Cervantes está por detrás de este discurso porque el mismo había sido un poco las dos cosas: soldado en Italia y luego escritor. Los dos discursos sirven de introducción y como parte teórica a otros episodios tratados anteriormente: el discurso de la edad dorada introduce la historia de Marcela y Grisóstomo, mientras que el discurso de las armas y las letras es una guía a la lectura de la historia del capitán cautivo.

También en el segundo *Quijote* son varios los discursos sabios y de enseñanzas por parte de don Quijote. De hecho, cuando se encuentra con el Caballero del Verde Gabán (II, 16-18), los dos van a tratar de distintos asuntos como la poesía, en un pasaje de teoría poética y también de reflexión sobre unos tipos de poesía pública, y la educación de los hijos. Por otra parte, temas como la política y la preocupación nacional se tratan en la parte del morisco Ricote (II, 54 y 63-65), un momento donde

Cervantes aborda una de las desgracias más sangrientas y dolorosa de la España del siglo XVI: la expulsión de los moriscos que se decretó en 1609 pero duró por varios años. Fue la decisión que se tomó para acabar con lo que se veía como problema de religión por un lado y contra-social por otro lado. Sería la continuación de la Reconquista de 1492 que lleva consigo el mandar fuera a los musulmanes y la expulsión de los judíos. Este sería el último momento en el que la monarquía hispánica trata de limpiar de manchas religiosas y raciales; el golpe final de toda una serie de medidas (injustificables) que se hacían en nombre de la religión para purificar de otras razas la península. Los moriscos se les querían expulsar porque eran conversos falsos, es decir, se les acusaba de seguir practicando su religión en secreto y además de avisar y ayudar a los corsarios en sus ataques contra España.

En conclusión, esta presentación del *Quijote* ha servido para familiarizar con la obra, resumir los aspectos principales y que más la caracterizan y para anticipar la parte de la recepción que se tratará más adelante en 2.2. En el subpárrafo sucesivo se va a presentar la otra novela: *El nombre de la rosa*.

2.1.2. LA OBRA MAESTRA DE UMBERTO ECO

Publicada en 1980, *El nombre de la rosa* fue la novela que permitió a Umberto Eco convertirse en uno de los narradores italianos contemporáneos más citados internacionalmente. Antes de esta publicación se había consolidado en el mundo académico como un reconocido ensayista y estudioso de la semiótica, con obras como *Opera aperta* (1962), *Diario minimo* (1963), *Apocalittici e integrati* (1964), *Trattato di semiótica generale* (1975), *Lector in fabula* (1979), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1992-1993) y *Sulla letteratura* (2002), entre otras. Tras *El nombre de la rosa*, sin embargo, salió su segunda novela, *Il pendolo di Foucault* (1988) y luego su tercer texto narrativo, *L'isola del giorno prima* (1994).

El nombre de la rosa es una respuesta directa a la crisis de la novela de los años 60-70: en esta época la crítica se quejaba de la falta de narradores italianos dignos de situarse al lado de Italo Calvino y, justo cuando se hablaba de una recesión de la novela italiana, Calvino publica su *Se una notte d'inverno un viaggiatore* y unos meses después aparece *El nombre de la rosa*.

Eco cuenta que la idea de escribir una novela nació cuando un amigo editor le confió que quería publicar una serie de novelas policíacas. Si en un principio se rechaza la oferta, más tarde el autor, en todo de broma, afirma que, si alguna vez hubiera escrito una novela policíaca, esta habría sido un libro de quinientas páginas protagonizado por monjes medievales. Fue así que, lo que nació como una broma, pronto toma forma, cuando en la mente del autor aparece la imagen de un monje envenenado en una biblioteca. Así lo señala el autor en su *Apostillas a «El nombre de la rosa»*:

Ho scritto un romanzo perché me ne è venuta voglia. Credo sia una ragione sufficiente per mettersi a raccontare. L'uomo è animale fabulatore per natura. Ho incominciato a scrivere nel marzo '78 mosso da

una idea seminale. Avevo voglia di avvelenare un monaco. Credo che un romanzo nasca da una idea di questo genere, il resto è polpa che si aggiunge strada facendo. (2018: 584).

Dejando de lado las curiosidades sobre el origen, en cuanto a la estructura de la novela, *El nombre de la rosa* se divide en siete días, y cada día se subdivide según las horas litúrgicas utilizadas en las órdenes monásticas. La trama consiste en una serie de historias de pequeños misterios que convergen hacia el desvelamiento del gran secreto que está en el origen de una serie de crímenes que tienen lugar en una abadía benedictina en las primeras décadas del siglo XIV y que intentan descubrir Guglielmo da Baskerville, un fraile investigador, y su ayudante, el joven novicio benedictino Adso da Melk. A lo largo de la novela, las investigaciones se entremezclan con discusiones sobre diversos temas: de la historia a la teología, de la filosofía a la política y la literatura, que tiene un gran espacio a través de la biblioteca y del libro por excelencia de la novela, la última copia restante del segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, un libro muy importante que trata de la comedia y de la risa y que debe haberse perdido¹⁵. Además, se representan las disputas típicas de esta época, como la que se da entre la verdad y la mentira o entre la ortodoxia y la herejía.

2.1.2.1. LOS GÉNEROS Y LOS LECTORES DE *EL NOMBRE DE LA ROSA*

Como explica Rocco Capozzi en su guía a la lectura de *El nombre de la rosa* (2001: 12), al intentar atribuir un género literario o unos apelativos a la novela, se ha definido con diversas etiquetas: obra «abierta», «cerrada», novela popular, culta, «de misterio», histórica, neogótica, «de ideas», semiótica, teológica, educativa, iniciática; a veces se ha reducido a un éxito de ventas, un producto de la industria editorial o una operación de marketing. En realidad, la intención del autor era precisamente escribir una novela que pudiera llegar a diferentes tipos de lectores y que pudiera entretenerlos y esto fue posible gracias a la estructura fascinante y de fácil acceso del texto, del lenguaje y del entorno de la novela.

De hecho, en la cubierta de la primera edición Eco escribe:

Difficile da definire (gothic novel, cronaca medievale, romanzo poliziesco, racconto ideologico a chiave, allegoria) questo romanzo [...] può forse essere letto in tre modi. La prima categoria di lettori sarà avvinta dalla trama e dai colpi di scena, e accetterà anche le lunghe discussioni libresche, e i dialoghi filosofici, perché avvertirà che proprio in quelle pagine svagate si annidano i segni, le tracce, i sintomi rivelatori. La seconda categoria si appassionerà al dibattito di idee, e tenterà connessioni (che l'autore si rifiuta di autorizzare) con

¹⁵ La *Poética* de Aristóteles es un tratado probablemente escrito entre el 334 y el 330 a.C. donde se examinan la tragedia y la épica. La existencia de un segundo volumen sobre la comedia fue planteada como hipótesis por el patriarca nestoriano Timoteo I, pero la mayoría de los críticos actuales niegan su existencia.

la nostra attualità. La terza, si renderà conto che questo testo è un tessuto di altri testi, un “giallo” di citazioni, un libro fatto di altri libri (1980 en Capozzi, 2001: 12-13).

Además de estas atribuciones de género propuestas por Eco, *El nombre de la rosa* podría ser también una novela autobiográfica. De hecho, el autor podría identificarse con el personaje de Guglielmo da Baskerville: ambos hombres de gran cultura, eruditos, con gran sentido de la actualidad y conciencia del pasado, de la ciencia, de la doctrina y de la teoría y ambos poseen una verdadera competencia intertextual y, efectivamente, en muchos de los discursos de Guglielmo se revisan los pensamientos que Eco abordó en sus ensayos anteriores. Pero, sin embargo, se habla de una «autobiografía intelectual» (Capozzi, 2001:109) y no de una verdadera autobiografía. Por otra parte, la novela ha sido vista también como un *bildungsroman*, precisamente porque el personaje de Adso, un novicio benedictino, es un típico protagonista de este tipo de historias: un joven sin experiencia que aprende y madura gracias a una serie de nuevas y dramáticas experiencias.

Todas estas facetas de la novela se reflejan en los millones de lectores que esta abarca (lectores cultos, pero también la gran masa de la población), con diferentes gustos y niveles de lectura que permitieron el gran éxito, fortuna y recepción de la obra. También las transposiciones al cine han sido muy importantes: entre todas, la transposición de 1986 por parte de Jean-Jacques Annaud contribuyó considerablemente a la fama de la novela y a la venta de otros millones de copias. Pero no es solo eso, la gran fortuna de la obra derivó también del hecho de que Eco pensó en una novela capaz de satisfacer las habilidades e interpretaciones de todos sus lectores (de historia, filosofía, teología, semiótica, retórica, lógica, novelas cultas y novelas populares, policiales, clásicas, de actualidad, de historietas, de conocimiento de latín, etc.). Además, el lector, al leer la novela, puede aprender nociones de semiótica, lógica, historia medieval, historia del libro y de las bibliotecas, laberintos, ideología, política, poder, religión, historia natural y literatura, y todo esto lo puede aprender a través de una lectura divertida, poniéndose en el lugar de Adso, coprotagonista y alumno de Guglielmo da Baskerville, que sigue sus pasos y aprende de él. Adso, a través del papel de narrador de la historia, otorga a sus lectores un rol fundamental: habla a sus «lettori venturi» (2018: 283) o «lettori futuri» (2018: 324), además de varios otros nombres como «mio», «buon», «sagace», «innocente», y siempre somete su escrito al juicio de los lectores que deben, por tanto, interpretar los hechos y, además, juzgar la historia, los personajes y el mismo Adso. Esta técnica narrativa, Eco la imita de los grandes maestros de la novela inglesa del siglo XVIII como Sterne, Richardson, Stevenson y Fielding, como nos recuerda Capozzi (2001: 53), pero bien podría referirse a Cervantes ya que utiliza la misma técnica en su don Quijote (p.ej. «desocupado lector», en el prólogo del *Quijote*, I, p. 7)

En conclusión, *El nombre de la rosa* es una novela capaz de satisfacer a cualquiera que se ponga frente a ella: un medievalista, un entusiasta del misterio, un postmodernista, un semiólogo y un lector

modelo, pero también un lector ingenuo; todos sienten placer e interés al leer la novela porque ha sido creada por un «autor modelo», para decirlo en palabras de Eco, que había pensado en todo tipo de lectores.

2.1.2.2. INTERPRETAR LIBROS Y SIGNOS

Para entender mejor la parte sobre la intertextualidad de la novela, es necesario evidenciar el proceso de investigación de Guglielmo y Adso a lo largo de la narración, que se puede definir como una «lectura» de signos, pistas, mensajes y textos. A lo largo de la novela, el lector se enfrenta a tres motivos recurrentes principales, como evidencia Capozzi (2001: 68):

1. Los libros hablan de otros libros del mismo modo que los signos hablan de otros signos
2. Antes de cualquier interpretación se hacen una serie de hipótesis
3. El amplio conocimiento de los libros permite conocer e interpretar otros libros

Estos tres procesos caracterizan claramente los razonamientos e interpretaciones de Guglielmo y Adso: en el transcurso de la novela, el alumno aprenderá, junto con el lector, el arte de formular hipótesis cada vez que Guglielmo reflexione y busque explicaciones a los misterios de la abadía. Saber leer los signos o hacer suposiciones son cualidades imprescindibles para llegar a cualquier solución y Guglielmo siempre lo hace, como cuando analiza lo que los otros monjes han leído para sacar conclusiones o poder añadir piezas a su búsqueda de la verdad; por ejemplo, para llegar al texto prohibido entiende que necesita interpretar la breve nota encriptada dejada por Venanzio en el *scriptorium*.

A continuación, se reproduce el diálogo entre Guglielmo y Adso, después de haber leído las notas de Venanzio, sobre la necesidad de leer otros libros para descubrir algo más en la investigación y poder conectar todas las piezas¹⁶.

G: «[...] Mi pare anzi che questo foglio parli di qualcosa di cui si è già parlato nei giorni scorsi... Ma non ricordo cosa. Devo pensarci su. Forse dovrò leggere altri libri»

A: «Come mai? Per sapere cosa dice un libro ne dovette leggere altri?»

G: «Talora si può fare così. Spesso i libri parlano di altri libri. Spesso un libro innocuo è come un seme, che fiorirà in un libro pericoloso, o all'inverso, è il frutto dolce di una radice amara. Non potresti, leggendo Alberto, sapere cosa avrebbe potuto dire Tommaso? O leggendo Tommaso sapere cosa avesse detto Averroè?»

¹⁶ Las intervenciones de Guglielmo y Adso se denominan con las letras G y A respectivamente.

«È vero» dissi ammirato (A). Sino ad allora avevo pensato che ogni libro parlasse delle cose, umane o divine, che stanno fuori dai libri. Ora mi avvedevo che non di rado i libri parlano di libri, ovvero è come si parlassero fra loro (2018: 334).

Estas declaraciones sugieren cómo debería proceder el lector al leer *El nombre de la rosa*: al igual que Guglielmo, para comprender la novela en todas sus facetas, el lector modelo tendría que conocer los libros que ha leído Eco y aquellos en los que el escritor ha tratado los mismos temas. Sin embargo, esto es casi imposible porque significaría estar al mismo nivel que el escritor, pero, en cambio, el lector podría acercarse lo más posible a los textos que Eco cita con mayor frecuencia.

De todos modos, lo importante es que los libros se lean, porque, de lo contrario, no encuentran sentido, interpretación y significado. En las palabras de Guglielmo: «Il bene di un libro sta nell'essere letto. Un libro è fatto di segni che parlano di altri segni, i quali a loro volta parlano delle cose. Senza un occhio che lo legga, un libro reca segni che non producono concetti, e quindi è muto» (2018: 457).

Guglielmo, además, en sus discursos, reitera repetidamente que el problema de la interpretación no radica tanto en comprender los signos individuales sino en determinar la relación exacta entre ellos.

2.1.1.3. LA RISA

La obra de Eco puede ser tan seria como divertida, un poco como el *Quijote*, por cierto. Pero, seguramente, y como Capozzi (2001: 86) también dedujo, lo serio prevalece porque la novela quiere dar la impresión de ser un discurso serio en torno a varias realidades de la Edad Media (histórica, teológica, filosófica, etc.).

Entre los elementos cómicos y de diversión se puede incluir el personaje de Salvatore o la presentación de hechos y personajes por parte de Eco en clave irónica o paródica mediante el uso de ecos, alusiones y citas (estrategias intertextuales); un ejemplo podría ser el sueño-parodia bíblica realizado por Adso, la visión de *Coena Cypriani* o el humor y las bromas irónicas de Guglielmo. En los dos casos, Adso debe recurrir a la explicación de Guglielmo sobre la función de la parodia y de lo cómico como instrumentos de entretenimiento y conocimiento.

Además de este aspecto de comicidad, que es más de género que de argumento, la novela abarca toda una reflexión sobre la risa entre Jorge da Burgos y Guglielmo. Para Jorge, «il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne» (2018: 545), es una herramienta profanadora, es la presentación de un mundo al revés y teme que con la risa se desafie la autoridad, poniendo todo patas arriba; por lo tanto, esta no debe encontrar espacio en el trabajo realizado por los frailes en el *scriptorium*. En sus palabras, en el segundo libro de la *Poética* de Aristoteles «si ribalta la funzione del riso, la si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia, e di perfida teologia» (2018: 546);

aspecto que se profundizará en el tercer capítulo al tratar el aspecto del libro prohibido en *El nombre de la rosa*.

2.2. RECEPCIÓN DEL QUIJOTE

Es interesante analizar la recepción que tuvo el *Quijote* desde su publicación hasta la época de aparición de *El nombre de la rosa* para demostrar que la primera novela influyó de algún modo en la segunda.

El *Quijote* hoy es una especie de sombra: está presente por todas partes y la mayoría de las veces no se conoce siempre de primera mano, sino de manera superficial y por esto hay un conflicto entre el conocimiento popular y la lectura real. Es un libro que se conoce en parte sin leerse: hay algunos episodios famosos, como por ejemplo el de los molinos de viento (I,8), que ahora forma parte de una cultura literaria mundial.

La novela tuvo muchas críticas, y la verdadera fama llegó solo posteriormente, sobretudo a partir de 1618-1619. Fue criticado porque no había nada como él: en la época la comedia era vista como un producto cultural inferior con respecto a la tragedia (esto dependía de que, mientras para la tragedia había un modelo de referencia clásico, la *Poética* de Aristóteles, para la comedia no porque, como se sabe también por *El nombre de la rosa*, se perdió la parte dedicada). El buen poeta en el momento (siglo XVII) tenía que escribir tragedias porque había que escribir con normas y con modelos; la originalidad estaba en la intertextualidad, en copiar los modelos anteriores, pero Cervantes no había una novela moderna o un texto al que imitar. Además, estaba la cuestión cómica: en la época se trataba de un libro de entretenimiento, un libro para leer y divertirse y ni siquiera Cervantes lo consideraba su mejor texto.

De manera similar a lo dicho anteriormente sobre *El nombre de la rosa*, y aquí hay un importante elemento en común entre las dos novelas, también el *Quijote* abarca varios tipos de géneros: es una mezcla de la novela picaresca y la novela pastoril que condujo al nacimiento de la novela moderna realista. Lo que le da valor a la novela es el hecho de haber tomado elementos de distintos lugares: elementos de caballeros, pastores, soldados, poesía, teatro, se pueden leer reflexiones y conceptos políticos, filosóficos, ideológicos, religiosos y feministas. El *Quijote* puede ser a la vez fascista, republicano, comunista, marxista, etc. De hecho, es un libro total, un libro que siempre dice algo y es también un clásico por la riqueza y por el impacto que ha tenido por la cultura.

Precisamente por la variedad de elementos que contiene, la narración del *Quijote* se rompe en distintas perspectivas y por lo tanto no hay una enseñanza clara, dogmática, sino una visión abierta, democrática porque deja que sea el lector quien pueda elegir con cual de las visiones posibles quedarse y con todas sus consecuencias. Se ha de tener en cuenta que toda obra en realidad le entabla un acuerdo, una negociación con el receptor, pero este pacto no está firmado, sino que se va adaptando conforme

avanza la narración y va creando momentos de duda, reflexión, crisis, donde los lectores tienen que pararse un momento y para pensar en lo que está pasando.

Como se ha tratado en el primer capítulo, en la recepción de una obra es fundamental tener en cuenta el hecho de que los libros se tienen que considerar como una obra abierta, como un texto con varios sentidos que cambian dependiendo de varios factores y que lectura de los textos es un proceso activo, dialéctico, en el cual el lector es cómplice del texto y del autor, es atento y tiene que poner sus conocimientos y su voluntad al servicio de la interpretación del texto. El significado, por lo tanto, se construye en el acto de la lectura y va a estar distinto para cada persona; va a haber diferencias de interpretación según cada lector, según las épocas, los lugares y los intereses.

En el caso del *Quijote*, la recepción de la obra ha cambiado durante los siglos: en el XVII se leía como una novela cómica y luego, a partir del siglo XIX ha empezado a ser interpretado de modo serio, trágico y romántico. Así que hay un cambio temporal, pero también hay un cambio de lugar, de nación, porque la interpretación cómica es la de España, de los lectores españoles de Cervantes, mientras que la interpretación romántica viene de Alemania, pasa por Inglaterra y Francia y luego vuelve a España.

Al fin y al cabo y hablando en retrospectiva, puede considerarse una de las obras literarias de mayor éxito debido a varias razones: en primer lugar, por los dos personajes simbólicos de don Quijote y Sancho, que han llegado a ser una pareja indisoluble (como se verá más adelante en el tercer capítulo), luego por haber sido la primera novela moderna y por la estructura narrativa, el perspectivismo, el dialogismo de dos personajes marcadamente desiguales, por la meta-ficción, por los varios narradores, entre otros motivos. Don Quijote y Sancho han logrado llegar por todas partes y se encuentran en todas las artes y en todas las lenguas; pensar que se trata del libro más leído y traducido tras de la Biblia. Los focos de atención suelen ser los temas, la locura, la defensa de los ideales los personajes y el juego de los narradores, pero lo que más interesa es más bien el tipo de artes donde aparece: está en textos, novelas, teatros, poesía, ensayos, artículos periodísticos, *grafic novels*, cómics, cine, series, videojuegos, esculturas, estatuas; lo podemos encontrar de cualquier tipo, de cualquier orientación y lugar.

Un texto se canoniza realmente cuando es reconocido por el público (ventas, traducciones y reescrituras), por el propio mercado literario (por editores y librerías), y cuando es reconocido como un modelo por los escritores y este es el caso del *Quijote*, cuyo éxito no ha sido solamente en el momento, sino que ahora se continúa vendiendo y estudiando.

2.2.1. RECEPCIÓN DEL PRIMER QUIJOTE

También hay una recepción dentro del propio *Quijote*, en la segunda parte, cuando Cervantes introduce la ficción dentro de la ficción: no solamente introduce la recepción del primer *Quijote* dentro

del segundo, sino que también va a introducir al falso *Quijote* de Avellaneda que va a aparecer hasta siete veces dentro de la segunda parte de la novela.

Por lo tanto, el primer *Quijote* está dentro del segundo *Quijote* y este juego de meta-literatura, Cervantes lo hace a partir de la incorporación de los lectores. El lector era el destinatario ideal y era él que, al final, podía decidir con que interpretación quedarse. La muestra suprema de la atención que concede Cervantes al lector es que presenta sus opiniones al inicio de la segunda parte y muchos de los personajes que van a aparecer después a lo largo de la novela son lectores del *Quijote*. De hecho, en el segundo capítulo de la segunda parte, don Quijote pregunta a Sancho qué es lo que dicen de él y en qué opinión le tiene el vulgo, los hidalgos y los caballeros y Sancho, después de decirle que los consideran dos locos, le dice que la noche anterior llegó el bachiller Sansón Carrasco diciéndole que su historia ya era escrita en los libros:

... anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice 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 (II, 2).

Es así que Sancho se fue a buscar el bachiller y se lo llevó a don Quijote para que le hablara sobre este libro. Los tres comenzaron una conversación sobre la recepción que tuvo la primera parte de la novela: Sansón les expone la fortuna que ha tenido el libro: «[...] el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga» (II, 3). Luego, don Quijote preguntó directamente al bachiller cuál de sus hazañas se han quedado más impresionadas en los lectores (que, al fin y al cabo, son las aventuras que todavía hoy se recuerdan más) y esto está reflejando cual era la interpretación y los gustos del público en 1615, es decir, cual era la crítica y la apreciación que se hacía del primer *Quijote* en la época; y Sansón respondió:

En eso [...] hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; este, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carnero; aquel encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno (II, 3).

Sigue Sansón, en el mismo capítulo, en la recepción de la novela y admiración por diferentes tipos de lectores:

[...] es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: lo niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros le dejan, estos le embisten y aquellos le piden. Finalmente, a tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico.

Propone esta división en cuatro tipos de lector según la edad: los niños, los mozos, los hombres y los viejos significa que es un libro abierto a todos, es un libro con distintas interpretaciones, con distintas lecturas posibles; los niños se acercan a ella en un modo superficial o imperfecto, los mozos la pueden leer por gusto, los hombres la entienden y, por lo tanto, entienden también toda la parte de corrección de vicios y enseñanzas presentes en la novela, y finalmente los viejos son quienes la van a mirar por darse cuenta de todo lo anterior, de la complejidad estructural del texto. Se está presentando el *Quijote* como una novela abierta donde cada uno de los lectores, pasados, contemporáneos y futuros va a poder tener su *Quijote* y su propia interpretación.

En los capítulos 1-3 de la segunda parte además se comentan algunos detalles que no han gustado a los lectores del momento, como las novelas intercaladas. Mientras, como se decía antes, en el primer *Quijote* hay dos textos insertados dentro de la historia principal, en el segundo *Quijote* no va a haber ningún tipo de interpolación porque a los lectores del momento no les gustó y Cervantes quiere acercarse a ellos. Es el bachiller Sansón Carrasco quien informó a don Quijote y Sancho de esta crítica a la inclusión de la historia del curioso impertinente: «una de las tachas que ponen a la tal historia [...] es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (II, 3).

Así como Sansón Carrasco, también muchos otros personajes del segundo *Quijote* son lectores de la primera parte de la novela. También don Diego de Miranda lo ha leído y, en un diálogo con don Quijote, defiende que el primer *Quijote* es un texto fundamentalmente cómico, a diferencia del caballero que sostiene que se trata de una historia heroica. Esta es la impresión del momento: el *Quijote* en la época se recibe como una obra cómica, como un libro de donaires, de comicidades, risas y entretenimiento. Esto permite ver que toda obra tiene una lectura inicial, que luego puede variar con el tiempo pero que sirve de base para las interpretaciones posteriores.

Los duques son otros lectores del primer *Quijote* y, por esto, tienen la ventaja de saber como actúan normalmente don Quijote y Sancho y se van a aprovechar de ellos, como se ha tratado

anteriormente. También don Jerónimo y don Juan son lectores de la segunda parte y lo son también del falso *Quijote* de Avellaneda. Es así que Cervantes lo incorpora inicialmente en su novela: don Quijote y Sancho están en la venta (II, 59) y, después de comer, están en su habitación y oyen estas palabras: «Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*». Así que, la primera aparición del *Quijote* de Avellaneda es a partir de sus lectores, don Jerónimo y don Juan, y de la recepción que ha tenido, de la misma manera que la primera aparición de la primera parte del *Quijote* en el segundo se produjo a través de la interpretación y de la opinión de los lectores. Cuando don Quijote va a la habitación de don Jerónimo y don Juan hay un enfrentamiento entre la realidad de la novela, es decir, los dos caballeros que están leyendo el falso *Quijote*, y la ficción que se les pone delante en la figura del verdadero don Quijote de la Mancha. Hay un rechazo público entre el gusto que da la primera parte y los disparates de este segundo falso *Quijote*.

El éxito del primer *Quijote* hizo que esta historia se continuara dos veces: una falsamente, retomando este pequeño adelanto que había dado Cervantes, y una segunda cervantina, auténtica, donde Cervantes tiene que recuperar la autoría de su *Quijote* al tiempo que mandar a paseo al ladrón de su historia.

De todos modos, el insertar en la novela la recepción de una obra anterior es un ejercicio de cuestiones extra-literarias, extra-novelescas de la realidad de Cervantes del momento que se introduce directamente en el relato: la discusión sobre los textos, las ediciones, la recepción, los distintos modos de interpretación. En el *Quijote* ya se está presentando la canonización de su tiempo de la que se está beneficiando la novela, es decir, como la novela está siendo interpretada y usada de distintas maneras y como, por lo tanto, va a poder dar lugar a distintas interpretaciones y a partir de ahí a distintas imitaciones, parodias y rescrituras según se lea y se entienda.

2.2.2. RECEPCIÓN DEL QUIJOTE EN ITALIA

El primer nivel de penetración de la obra de Cervantes en Italia es a través de la traducción. La primera traducción italiana de la primera parte del *Quijote* se puede hallar en 1622 mientras que la de la segunda parte no se encuentra antes de 1625, ambas traducidas por Lorenzo Franciosini, un profesor de español que tuvo en cuenta el modelo de traducción francés propuesto por César Oudin publicado anteriormente, como explica Aldo Ruffinatto en su artículo sobre la presencia y la ausencia del *Quijote* en Italia (2005: 237). Sin embargo, aunque puede considerarse como el primer paso hacia una difusión del *Quijote* en Italia, esta traducción simplificaba demasiado la novela cervantina haciéndola pasar por una simple relectura cómica de los libros de caballerías y confinándola a lo largo del siglo XVII a un género italiano denominado poema heroico-cómico.

De hecho, la labor de Franciosini no tuvo una gran fortuna editorial por todo el siglo XVII y XVIII (fue reeditada solo cinco veces hasta 1795 y siguió siendo la única traducción italiana del Quijote en casi dos centurias¹⁷), a indicación del escaso éxito que tuvo la obra de Cervantes en Italia en el 600 y 700. Al mismo tiempo, fue una clara señal del distanciamiento de la tradición literaria italiana hacia la española, a la que se consideraba cuna del mal gusto literario y de las irregularidades, como precisa Ruffinatto (2005: 239), y también causa de la corrupción y decadencia de la primera. Esto llevó a la condenación de toda la literatura española y, por tanto, también del *Quijote*, que quizás se encontraba sólo en un momento inoportuno de su vida literaria.

Por otra parte, desde la segunda mitad del siglo XVII, los autores de melodramas y comedias italianas se inspiraron alguna vez en el *Quijote*: por ejemplo el melodrama de Carlo Sajon y Marco Morosini «Don Chissiot della Mancía (dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Canal Regio l'anno 1680)» o «Il Ludovico Pio», «L'Amor fra gl'Impossibili» y «Un pazzo guarisce l'altro», los tres de Girolamo Gigli donde don Quijote actúa con un papel menor y como un pícaro y, por tanto, con rasgos ridículos que no le harán justicia y que persistirán también hasta casi final del siglo XVIII con las obras de Giambattista Lorenzi «Don Chisciotte della Mancía» (1769) o «Socrate immaginario» (1775) donde se representan las pasiones y los aspectos materiales y todavía no la personalidad y los rasgos típicos del héroe cervantino.¹⁸

Esto demuestra, por tanto, el interés que hubo hacia el *Quijote* durante el siglo XVIII por parte de algunos escritores de poemas, melodramas y óperas cómicas, pero, al mismo tiempo, el contenido de estas obras permite ver la distancia abismal entre ellas y la verdadera obra cervantina. Sin embargo, el *Quijote* fue muy leído por los intelectuales italianos y se podría considerar la obra española más conocida y leída por el italiano culto durante el siglo XVII (Quinziano, 2008: 260).

Más adelante, los italianos se vieron casi obligados a acercarse al *Quijote* por el gran interés que despertaba en otras partes de Europa y especialmente en Francia. De hecho, fue precisamente a través de las traducciones francesas que algunos autores italianos como Alfieri o Manzoni tuvieron su primer contacto con Cervantes. Así escribe Vittorio Alfieri en su *Vita* hablando de su viaje a España:

Qualche indisposizionuccia avendomi costretto di soggiornare in Barcellona sino ai primi di novembre, in quel frattempo col mezzo di una grammatica e vocabolario spagnuolo mi era messo da me a leggicchiare quella bellissima lingua, che riesce facile a noi italiani; ed in fatti tanto leggeva il *Don Quixote*, e bastantemente lo intendeva e gustava: ma in ciò molto mi riusciva di aiuto l'averlo già altre volte letto in francese (1949: 179 en Ruffinatto, 2005: 242).

¹⁷ Una primera reedición fue en la tipografía de Giuseppe Corvo y Bartolomeo Lupardi en Roma en el año 1677; las otras cuatro fueron las de Antonio Groppo (1722), Girolamo Savioni (1738), Guglielmo Zarletti (1740) y Sebastiano Valle (1795) que se publicaron en Venecia.

¹⁸ Para más información ver el artículo de Aldo Ruffinatto «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», 2005, pp. 239-241.

Sin embargo, de estas palabras no surgen emociones fuertes debidas a la lectura de la novela como sucedía a menudo con otras obras.

De lo dicho anteriormente se puede notar que España y la cultura española (y por tanto también el *Quijote*), en el siglo XVIII, no eran consideradas por los escritores italiano y era como si España fuera ajena al resto de Europa y esto explica la falta de influencia quijotesca en la literatura italiana de la época. Una carencia que se mantuvo también a lo largo del siglo XIX porque Italia, durante el Resurgimiento, identificó el período de dominación española con el momento más triste de su actividad. Aquí, en concreto, se puede ver esta actitud de Italia hacia España a través de Manzoni y su *Promessi Sposi*. Él seguramente conocía al *Quijote*, como conocía a las demás obras importantes de la literatura y del teatro español, pero, sin embargo, como se ha dicho de otros autores y escritores italianos de la época, no las apreciaba. Esto se puede comprobar a través de una carta que su madre, Giulia Beccaria, envió a su hermano en 1821 donde decía lo siguiente: «Alessandro ha comperato a Torino un *Don Chisciotte* per divertirsi, ride qualche volta, e si annoia pure» (Beccaria Manzoni, 2001 en Ruffinatto, 2005: 244). A pesar de estas atribuciones poco positivas al *Quijote* (la risa y el aburrimiento), es evidente que la novela de Cervantes ha influido mucho en la obra de Manzoni, pero no es este el lugar oportuno para una comparación entre ambas obras¹⁹.

En apoyo de la falta de interés por la literatura española está el pequeño número de ediciones italianas que se publicaron en este período hasta final del siglo XIX: solo 10 frente a las 108 francesas, a las 37 alemanas y a las 77 inglesas y estadounidenses (en el siglo XIX, además, las ediciones anteriores de la traducción al italiano del *Quijote* de Franciosini fueron sustituidas por la versión de 1818 de Bartolomeo Gamba con 17 reimpressiones); y, además, la casi total ausencia de referencias al *Quijote* en los trabajos críticos de escritores italianos como Ippolito Nievo, Giacomo Zanella, Giosué Carducci o Edmondo de Amicis. Es así que la recepción italiana del *Quijote* desde el principio hasta el final de XIX se caracteriza por tener una perspectiva cómica y paródica, como precisa Franco Quinziano en su estudio crítico sobre la recepción crítica del *Quijote* en la cultura italiana del XVIII (2008: 242).

Por lo tanto, la literatura española permaneció al margen de la literatura y de los escritores italianos durante tres siglos, hasta llegar al siglo XX cuando los italianos se acercan considerablemente a la cultura española, dejando de tener la influencia francesa y, en particular al *Quijote* y a Cervantes con personajes como Cesare de Lollis, Giuseppe Toffanin, Benedetto Croce, Mario Casella y Paolo Savj-López. Es decir, se asiste a un hispanismo floreciente y, en 1923, llegará el inicio de una serie de importantes traducciones

¹⁹ Para un estudio más exhaustivo ver Aldo Ruffinatto «*Presencia y ausencia del Quijote en Italia*», 2005, pp. 244-248; Francesco D'Ovidio, s.f., aproxim. 1910, *Studi manzoniani*, Napoli, Guida; Corrado Bologna, 2005 “Introduzione” a Miguel de Unamuno, *Vita di don Chisciotte e Sancio Pnaza*, Milano, Bruno Mondadori.

modernas de la novela de Cervantes por parte de Alfredo Giannini, Ferdinando Carlesi, Gherardo Marone y Vittorio Bodini, entre muchas otras. Será hacia el final del siglo XIX y el principio del XX cuando el hispanismo italiano «avrà la sua rigogliosa fioritura e al *Quijote* verranno dedicati notevoli saggi che inaugurano una svolta decisiva nella critica post-romantica» (Cherchi, 1986: 49 en Quinziano, 2008: 261).

Por lo tanto, aunque llevó algún tiempo para descubrir los valores, las ideas y las verdades del *Quijote*, todo ello favoreció el nacimiento y el desarrollo de un cervantismo italiano moderno que enriqueció enormemente la literatura española y que unió aún más las dos culturas. A lo largo del siglo XX el *Quijote* ganó una fama creciente, se convirtió en un éxito de ventas internacional y en uno de los libros más traducidos del mundo, y es precisamente en este contexto de fama, éxito, florecimiento, interés, pasión y elogio del *Quijote* en Italia que se inserta Umberto Eco y su carrera literaria y la influencia que pudo tener para la creación de su novela más importante. Ahora falta analizar la intertextualidad presente en *El nombre de la rosa* para luego presentar, en el tercer capítulo, una posible intertextualidad también con el *Quijote*.

2.3. INTRA- E INTERTEXTUALIDAD EN *EL NOMBRE DE LA ROSA*

El nombre de la rosa aparece como una obra intertextual, como un verdadero repertorio de procedimientos compositivos y hacedores; lo que los autores suelen ocultar, Eco destaca y reitera al máximo. Esto explica que en el libro ya se sepa todo, no porque haya sido copiado sino porque está citado, como, por ejemplo, el *topos* del manuscrito encontrado (ver capítulo 3) o el escaneado de la narración en días o, de nuevo, la acumulación de asesinatos según las reglas clásicas de las novelas policíacas. En la novela, páginas enteras están escritas con las palabras de otras obras: las palabras del *Cantar de los Cantares* se usan, por ejemplo, para la narración del primer y último amor de Adso; se utiliza un texto del siglo XIV para la descripción del juicio por herejía; los nombres de los personajes se extrañen de otras obras literarias y el bibliotecario Malachia se toma de la novela de la Radcliff.

Eco, en algunas entrevistas, reveló que su intención era crear una novela hecha completamente de citas (Prandi, 2016: 154) y fue así como relata en su *Apostillas a «El nombre de la rosa»* cuando concluye un discurso sobre la escena amorosa entre Adso y la chica con la que experimentó su primera relación sexual, diciendo: «ma quando ora qualcuno mi chiede di chi sono le citazioni e dove finisce una e incomincia l'altra, non sono più in grado di dirlo» (2018: 521). Y Adso también alude a la gran cantidad de citas presentes en el texto cuando dice:

Ho quasi l'impressione che quanto ho scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, una carne a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei

frammenti mi hanno suggerito, né so più se io abbia sinora parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia (2018: 502-503).

Umberto Eco, a diferencia de Cervantes, fue un escritor erudito, culto y dueño de una inmensa riqueza de conocimientos culturales, literarios e intelectuales que relató en sus numerosos ensayos y novelas que, de este modo, se convierten en un repositorio de saberes para el lector. En este caso, como se explicaba en el primer capítulo, se puede hablar de una intratextualidad, es decir, en la novela, Eco, además de referirse a textos de otros autores, narra utilizando ideas y teorías presentes en sus propias obras. De hecho, en la cubierta de la primera edición Eco escribe: «[l'autore] ha scritto un romanzo... perché ha scoperto, in età matura, che di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare» (1980 en Capozzi, 2001:18); es una manera de decirle al lector que, después de haber teorizado en ensayos durante tantos años, ahora, es bueno narrar lo que le parece más importante.

Como señala Capozzi (2001: 185), uno de los principales mensajes de la novela de Eco es el hecho de que, para comprender mejor las cosas que vivimos en el presente, es necesario volver sobre su historia, para saber qué camino han recorrido. Entonces, para conocer mejor los libros y su función, necesitamos saber algo sobre la historia del libro y de las bibliotecas, para reflexionar sobre los discursos ideológicos presentes en la novela, necesitamos saber algo sobre la historia de los argumentos tratados, etc.

Para atestiguar el hecho de que *El nombre de la rosa* es un «tejido de textos» se retoma la cita de Umberto Eco en la cubierta de la primera edición de la novela, propuesta anteriormente (en 2.1.1):

Difficile da definire (gothic novel, cronaca medievale, romanzo poliziesco, racconto ideologico a chiave, allegoria) questo romanzo [...] può forse essere letto in tre modi. [...] La terza [categoria di lettori], si renderà conto che questo testo è un tessuto di altri testi, un “giallo” di citazioni, un libro fatto di altri libri (en Capozzi, 2001: 12-13).

Su objetivo es lo de satisfacer al lector: el placer de leer debe entenderse en el placer de escribir porque el papel del lector es una estrategia prevista dentro del proceso generativo del texto. Pero no solo eso, en su *Apostillas a «El nombre de la rosa»* Umberto Eco habla claramente de la intertextualidad de su novela:

Mi sono messo a leggere o a rileggere i cronisti medievali, per acquistarne il ritmo, e il candore. Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero da sospetti, ma non dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata (2018: 587)

Presentándose como una obra intertextual, *El nombre de la rosa* contiene en sí múltiples significados, limitados por el nivel de competencia del lector. El texto podría compararse, por tanto, a un espejo, dispuesto a reflejar a todo tipo de lector: un medievalista, un novelista de misterio, un lector modelo, un lector ingenuo, etc.; todo el mundo puede disfrutar de la lectura de la novela porque fue escrita por un autor ingenioso que los tenía todos en mente, por un autor que creía firmemente que un texto abierto era un ejemplo importante de artificio sintáctico y semántico y cuya interpretación pretendida era parte de su proceso generativo. En todos casos, el objetivo de Eco es que el lector disfrute de la historia mientras aprende algo sobre el mundo y el idioma.

Los numerosos rastros textuales, intertextuales y autorreferenciales, explícitamente presentes desde la primera página de la novela, hacen que el lector centre su atención en el hecho de que el libro que está leyendo es en realidad un libro sobre libros. Al identificar algunos pasajes intertextuales, el trabajo de interpretación e investigación de la intertextualidad en *El nombre de la rosa* de Rocco Capozzi (2001) ha contribuido de manera fundamental a esta investigación. Siguiendo sus pasos, hay muchas fuentes que Eco utilizó para la creación de su novela:

Comincia dunque subito una ostinata caccia alle fonti, passando da *Il quinto evangelio* di M. Pomilio, a romanzi storici come *I promessi sposi* di Manzoni, fino ai romanzi nel tipico stile *whodunnit* di A. Conan Doyle o Agatha Christie, e chiamando in causa anche i racconti fantastici di Borges. Né mancano le identificazioni delle fonti compiute tra gli storici del medioevo come J. Huizinga, M. Bakhtin, E. R. Curtius e J. Le Goff (Capozzi, 2001: 16-17).

Y, además, en la novela se citan muchos autores: desde Roger Bacon a Guglielmo di Occam, de Dante a Conan Doyle, a Bakhtin, Peirce, Wittgenstein y Borges (2001: 18). Se puede notar que la intertextualidad de la novela atraviesa una época muy amplia: desde el Medioevo hasta la contemporaneidad de la novela, pero seguramente hay una intertextualidad más evidente con algunos autores, entre todos, Jorge Luis Borges, que fue fundamental en la vida literaria de Eco. En 1955, gracias a la traducción de M. Lucentini aparece en Italia *Ficciones*, una colección de cuentos de Borges, después de haber tenido un éxito rotundo en Francia. El escritor argentino influirá de hecho en muchos autores europeos, incluido Eco. En su *Apostillas a «El nombre de la rosa»* (2018: 591) el autor explica que otorga un papel central en su propia novela al célebre autor de laberintos y bibliotecas a través de la figura de Jorge da Burgos: «Tutti mi chiedono perché il mio Jorge evochi, nel nome, Borges, e perché Borges sia così malvagio. Ma io non lo so. Volevo un cieco a guardia di una biblioteca (il che mi sembrava una buona idea narrativa) e biblioteca più cieco non può che dare Borges, anche perché i debiti si pagano». Sin embargo, sigue siendo difícil argumentar que el anciano monje autoritario y apocalíptico, Jorge da Burgos, realmente quiera representar la figura de Borges. Tampoco es tan fácil establecer si, y en qué medida, Burgos es una parodia de Borges. La biblioteca de la abadía parece aludir a la biblioteca de Babel de

Borges, esta estructura laberíntica por la forma en que comparte sus textos y, además, Eco retoma otros dos motivos del escritor argentino: el laberinto y el espejo. La biblioteca de la abadía es un auténtico laberinto construido para confundir a los hombres y, en el lugar donde se guardan los libros más importantes, solo se puede acceder a través de un gran espejo.

El nombre de la rosa, pues, es un texto metanarrativo, es decir, una obra donde se habla de otras obras. Esta dimensión metanarrativa forma parte de una estrategia textual por parte del autor y también lo demuestra el hecho de que en la novela de Eco se invita al lector a desarrollar, a partir de una sola cita o referencia, muchas otras referencias a otros textos. Así que, la novela parece ser un «laberinto» de citas, algunas explícitas, otras implícitas que acompañan al lector a lo largo de la novela y que sirven para enriquecer la trama y contribuir a la diversión de la lectura porque crean una especie de segunda investigación dentro de la novela, más allá de la principal de la historia, sin contribuir, sin embargo, al sentido de la novela o al descubrimiento del misterio.

Capozzi sigue explicando que uno de los principales métodos utilizados por los autores para resaltar la presencia de diferentes posiciones ideológicas en el discurso literario es el uso de diferentes variedades lingüísticas (formas dialectales, lenguas nacionales, etc.). El plurilingüismo es una estrategia intertextual que confronta varias voces y opiniones. En la novela de Eco son muchas las citas en latín como «stat rosa pristina nomine, nomina nudo tenemus» (2018: 576); «o quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo!» (2018: 576) pero también otro ejemplo de variedad lingüística puede ser el idioma hablado por Salvatore, el fraile deforme que habla un lenguaje incomprensible. A continuación, se cita un discurso de Salvatore que permite ver esta mezcla de idiomas:

Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodearla l'anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas la peccata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors Cave el diabolo! Sempre m'aguaita in qualche canto per adentarme la carcagna. Ma Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No? (2018: 61)

Adso relata que «Salvatore parlava tutte le lingue e nessuna» (2018: 61) porque durante sus andanzas por Europa había aprendido todas las lenguas vulgares y las había añadido al poco latín que sabía. Por ello, dentro de los discursos de Salvatore hay diferentes voces que dialogan entre sí y que son, por tanto, un ejemplo de polifonía o dialogismo (ver capítulo 1).

En la novela hay incluso citas que se refieren a la *Biblia* o al *Apocalipsis*. El prólogo empieza, de hecho, con una cita bíblica: se citan las palabras que abren el *Evangelio* de Juan («In principio era il Verbo...» (2018: 19)). De este modo, con estos versos intertextuales colocados al inicio de la novela, Eco empieza de inmediato el proceso de intertextualidad. En el prólogo, además, se presenta a Guglielmo da Baskerville y sus cualidades mentales que, sin duda, remiten a al famoso investigador Sherlock Holmes y

a la famosa novela *The Hound of the Baskervilles* de Conan Doyle. Guglielmo, al igual que Sherlock, hace uso de la intuición, de las abducciones, de la lógica, de la ciencia y de los experimentos para resolver un misterio y buscar verdades ocultas. Hasta aquí, la novela aún no ha comenzado que el lector ya está inmerso en una intertextualidad que va desde la *Biblia* hasta una novela popular: es por eso, como se decía antes, que la novela de Eco abarca a todo tipo de lector.

Siguiendo con la narración, el comienzo del «Primo giorno. Prima» es: «Era una bella mattinata di fine novembre...» (2018: 29) que se puede remitir a una famosa frase de Snoopy de Schultz «Era una notte buia e tempestosa» colocada al comienzo de la historia. Pues bien, además del lector que ha leído la *Biblia* y del lector que ha leído novelas de suspenso, incluso el lector que ha leído cómics puede participar en este juego de entrelazamiento de lectores.

En la opinión de Eco, un texto es una invención del autor creada de tal manera que permite al lector definir un sentido del mismo. *El nombre de la rosa* es un mosaico de textos y de intertextualidad que demuestra todos los principios que se han tratado en el primer capítulo, según los cuales un texto se genera en relación con otros textos anteriores: es una novela que contiene en sí todos los textos que la preceden y al mismo tiempo contiene en sí muchos otros libros.

Al final, sin embargo, la decisión es del lector: es él quien debe elegir si y cómo interpretar todas estas referencias intertextuales. Es el lector quien decide si son esenciales para la historia o si son una especie de trampa sin fin. Es el propio Guglielmo, en el transcurso de la novela, quien le recuerda a Adso que hay muchos tipos de libros y signos y que hay que saber leerlos e interpretarlos.

Se pasa ahora a la última parte de esta investigación dedicada al análisis de los aspectos en común entre las dos novelas para demostrar, con ejemplos concretos que, aunque si Eco no lo explicitó en sus libros, ensayos o entrevistas, el autor, al escribir *El nombre de la rosa* fue influenciado por el *Quijote*.

DIÁLOGO DE LIBROS: ENTRE EL *QUIJOTE* Y *EL NOMBRE DE LA ROSA*

El *Quijote* y el *Nombre de la rosa* tienen varios elementos en común por lo que se refiere a la narración de la historia, como se analizará más adelante, pero también aspectos comunes «exteriores» a partir del hecho de que ambas novelas están destinadas a lectores de todo tipo. En concreto, en el segundo capítulo (2.1.2.1) se ha examinado cómo del hecho de que *El nombre de la rosa* es un texto que abarca todo tipo de lector y es lo mismo para el *Quijote*: lo que le da valor a la novela es el hecho de haber tomado elementos de distintos lugares: de caballeros, pastores, soldados, poesía, teatro, reflexiones y conceptos políticos, filosóficos, ideológicos y feminista y es, además, un texto que se puede estudiar como un modelo de narratología porque está formado por un laberinto de narradores, pero también funciona para la filosofía, la religión, etc.

Son también dos obras en las que se pueden encontrar de vez en cuando las ideas y los pensamientos de los respectivos autores. Se ha dicho que Eco fue un escritor erudito, culto y dueño de una inmensa riqueza de conocimientos culturales, literarios e intelectuales que relató en sus numerosos ensayos y novelas. Del mismo modo se piensa que los personajes cervantinos son, en parte, la voz de Cervantes: en parte, porque siguen siendo personajes ficticios, por lo tanto, cuando estos personajes hacen comentarios se puede entender como unas manifestaciones de las ideas de Cervantes, pero hechas por boca de ellos. Del mismo modo, como se ha tratado en el segundo capítulo, Eco podría identificarse de cierta manera con el personaje de Guglielmo da Baskerville y con sus discursos.

Otro aspecto en común que, siempre en el segundo capítulo, se vio ser un elemento fundamental en la narración y en la recepción de la primera parte del *Quijote* es el rol del lector, fundamental para ambos autores. Cervantes va a defender siempre que el lector tiene la última palabra: el didactismo no va a ser unívoco, sino que va a haber perspectivas enfrentadas (la sabiduría de don Quijote y la tontería de Sancho), ópticas y lecturas distintas a partir de un mismo acontecimiento y también el hecho de dejar los finales abiertos para que sea el lector quien remate la historia es parte de la estructura de la novela. También en *El nombre de la rosa* la función del lector es de fundamental importancia, de hecho, Adso se dirige siempre a los lectores de la novela en su narración de la historia.

Además de estos aspectos, a continuación, se van a analizar tres aspectos que tienen en común las dos novelas: el primero se refiere a la estrategia del manuscrito recuperado, que se verá ser una técnica utilizada por muchos autores pero que tiene su popularización en Cervantes, razón por la cual se podría decir que Eco se inspiró en él y, aunque no directamente, podría haberlo hecho a través de otros; el segundo elemento en común es el hecho de que ambas novelas «albergan» una biblioteca y esta termina por quemarse, respectivamente por el juicio inquisitorial de los libros realizada por el cura, el canónigo,

la sobrina y el ama de don Quijote, en la novela de Cervantes y por un incendio provocado por Jorge da Burgos, en *El nombre de la rosa* y, además, las historias incluyen un libro condenado como nocivo para el hombre: los libros de caballerías para don Quijote y el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles para los monjes y, en general, para los hombres; por último, el tercer aspecto en común es el hecho de que son protagonizadas por dos personajes complementarios e indivisibles: don Quijote y Sancho, por una parte, y Guglielmo y Adso, por otra.

3.1. EL MANUSCRITO RECUPERADO

El primer aspecto en común de ambas novelas es el hecho de que al origen de ambas se encuentra un manuscrito: el manuscrito recuperado o manuscrito encontrado es una de las estrategias narrativas más antiguas y difundidas. Es la técnica mediante la cual el autor, interviniendo sobre el lector que, de otro modo, le habría atribuido la autoría del texto, declara que no es el autor sino simplemente el editor. Normalmente el autor utiliza un espacio inicial para explicar al lector en qué circunstancias encontró la obra manuscrita y cómo la preparó luego para su impresión: este espacio en el caso del *Quijote* es, en una pequeña parte, el prólogo de la primera parte, donde Cervantes dice y anticipa al lector que: «aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote» (prólogo, p.7), frase fundamental por la que Cervantes está rompiendo la tradicional unión entre autoridad y autoría (Martín Morán, 2021) pero sobre todo se encuentran explicaciones a lo largo de la novela, principalmente en I,9 (el capítulo que explica de donde procede esta historia)²⁰. Por otra parte, en el caso de *El nombre de la rosa*, es el prefacio «Naturalmente un manoscritto» al principio de la novela (2018: 9-14) donde el autor afirma haber tenido en sus manos el 16 de agosto de 1968 «un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon» (2018: 9). Se distinguen así dos niveles narrativos: el primero, en la prefación en el que se da cuenta del manuscrito recuperado y el nivel discursivo en el que consiste el manuscrito mismo, y en este modo, esta estrategia narrativa condiciona la estructura, la interpretabilidad y la recepción de la obra. Esta estrategia manuscrita, además, pretende no sólo complicar el hilo narrativo sino también ocultar al verdadero autor del texto tras una serie de esquemas que le permitan distanciarse del texto o intervenir directamente en el relato.

Ambos autores, por tanto, indicando el origen de la obra en otro texto, delegan toda la responsabilidad en un segundo autor. Sin embargo, a diferencia de Cervantes que utilizó el recurso del manuscrito para atribuir veracidad histórica a su novela y poder desligarse de la historia (ya que no fue inventada por él), Eco inserta numerosos elementos para hacer entender al lector que la historia es ficticia

²⁰ Esto hace que este prologuista, este primer autor esté diciendo que él no tiene la autoría, es decir la paternidad y la responsabilidad del texto. La autoría corresponde a otro narrador que aparecerá más adelante y esto hace que se construya un edificio de narración donde hay distintos narradores.

y nada puede ser juzgado como verdadero: de hecho, mientras Cervantes encuentra un manuscrito original, Eco encuentra uno con numerosas correcciones que ha sido transcrito y traducido en numerosas ocasiones, con los consiguientes errores de copia y traducción a los que están sujetos todos los manuscritos, perdiendo así su veracidad.

En todos casos, la obra es ficticia por definición, pero, especialmente en el caso del *Quijote*, niega serlo en un intento de demostrar su autenticidad, con el hallazgo del manuscrito. En este proceso, por tanto, el autor finge no ser él mismo, finge ser otra persona y niega el acto de la ficción; como explica Monica Farnetti en su «Il manoscritto ritrovato: storia letteraria di una finzione» (2005) se trata de negar la mentira mintiendo que es un acto lingüístico especialmente complejo.

El *topos* del manuscrito encontrado ha sido popularizado por Cervantes y, a partir de ahí, muchos otros autores lo han utilizado, a veces sin saber de dónde lo tomaron; es decir que los textos que posteriormente van a echar mano de este artificio lo hacen a partir de Cervantes²¹. Él utiliza este artificio de manera original y, de este modo, ofrece un objeto de imitaciones en los escritores italianos, franceses e ingleses del siglo XVIII y de la primera parte del XIX, como nos recuerda Aldo Ruffinatto (2005: 245). A continuación, se darán algunas informaciones sobre esta estrategia y luego se verá más en detalle este aspecto del manuscrito recuperado en las dos novelas.

3.1.1. PSEUDOBIBLIA

El manuscrito recuperado forma parte de la categoría de los «pseudobiblia» (en singular «pseudobiblión»): un libro ficticio citado como verdadero en una obra literaria. El término fue acuñado en 1947 por Lyon Sprague de Camp, un escritor americano en el artículo *Unwritten Classics*²². En su célebre artículo dedicado a los pseudobiblia, Sprague de Camp habla de los libros que existen o no, aquellos que «non sono mai stati scritti, ma che esistono solo come un titolo, con magari degli estratti, in un'opera di finzione o pseudo-fattuale» (Sprague de Camp, 1947 en De Turrís y Fusco, 2020: 10).

Según De Turrís y Fusco (2020: 20), entre los libros reales y los irreales hay una verdadera «tierra de nadie» donde se pueden ubicar los libros malditos (es decir, aquellos que han sido suprimidos por su peligroso contenido), los libros inconclusos, los libros perdidos, los libros apócrifos y los libros pseudo-epigráficos (es decir, de atribución falsa), además de textos olvidados, no reconocidos y libros escondidos en otros libros. Todas estas obras se pueden agrupar en una sola categoría: los pseudobiblia. Entre todos, los más misteriosos son aquellos que nunca fueron escritos y sólo se conocen el título o las citas colocadas

²¹ En realidad, el origen de esta estrategia en la literatura española se halla en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499) pero será con Cervantes y su *Quijote* que este *topos* se extenderá y será imitado por los diversos autores.

²² Lyon Sprague De Camp, *Unwritten Classics* «The Saturday Review of Literature», New York, 29 de marzo de 1947, vol. 30, n. 13, p. 7-26.

en otras obras, alcanzando en ocasiones un gran éxito literario, aunque nunca existieron. Se trata de un libro que no existe, fruto de la imaginación de un escritor que lo concibió y utilizó para dar cierto tono de misterio, y a la vez de vez de verosimilitud, a su obra literaria. Así como ocurre con las prácticas de magia que, por el hecho mismo de que innumerables personas creen en su existencia, acaban asumiendo un destino de vida, verdad y realidad, así el libro imaginario se ha vuelto más real que muchas obras que, aunque escritas y publicadas, han sido consideradas sólo fruto de la imaginación del autor que las nombró.

Los libros de ficción son una presencia constante en la Edad Moderna, especialmente en la literatura y los autores los utilizan porque sienten la necesidad de consolidar la narrativa con una serie de fuentes documentales que sean creíbles y autorizadas al mismo tiempo.

El *Quijote* fue considerado por Stefano de Merich «il libro libresco per eccellenza ya que «debe la sua esistenza ad altre opere letterarie e descrive testi di ogni tipo; alcuni sono testi reali (per esempio i romanzi cavallereschi e pastorali collezionati dall'hidalgo), mentre altri sono parto dell'ingegno dei personaggi del romanzo» (2006: 435 en Santoro, 2013: 51). Cabe recordar que Cervantes fue de los primeros en introducir el pretexto narrativo del manuscrito encontrado, del que, luego, derivaría la obra definitiva. En su caso se trata de un manuscrito atribuido al historiador Cide Hamete Benengeli, cuyo texto fue traducido por el autor del aljamiado y donde se narran las aventuras de don Quijote (ver más adelante)²³. Como señala Santoro (2013: 52), además del manuscrito, los libros de caballerías juegan un papel importante e influyente ya que la locura del caballero deriva precisamente de su lectura: entre estos se pueden encontrar libros que son en parte reales y en parte ficticios (las novelas de caballería), pero todos, sin embargo, disociados de la realidad. Según Stefano de Merich (2006: 437 en Santoro, 2013: 52) esta novela:

rimanda ad altri libri inesistenti, non perché immaginari ma perché perduti o ancora da scrivere: in un caso a un romanzo che nessuno ha mai letto e che può essere soltanto congetturato, in un altro a un'opera la cui esistenza era completamente ignota ai lettori reali della Prima Parte di *Don Quijote de la Mancha* nel 1605. In linea di principio l'opera del canonico si contrappone al libro ipotetico concepito dal don Quijote stesso, ossia la continuazione di *Belianis de Grecia*: se questa nasce sotto il segno dell'ammirazione per il genere cavalleresco, l'opera del canonico è dettata dal disprezzo.

Por otra parte, también en *El nombre de la rosa* la historia gira en torno al segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, del que, en la realidad, no se sabe si existió o si se ha perdido. Por otra parte, en la novela, Eco lo representa como un libro de verdad, contenido en la biblioteca secreta de la abadía benedictina y

²³ El aljamiado es la lengua romance escrita en el alfabeto árabe o alfabeto hebreo, en lugar del alfabeto latino. Está muy extendida entre los moriscos.

custodiado de cerca por Jorge da Burgos, el bibliotecario ciego que no permite que nadie lo lea e incluso se asegura de que cualquiera que entre en contacto con él, se envenene hojeando sus páginas. Ahora se verán más en detalle e individualmente los dos manuscritos al origen de cada obra.

3.1.2. EL MANUSCRITO DE CIDE HAMETE BENENGELI

El primer caso que se analiza es el manuscrito que está en el origen del *Quijote* y, para introducirlo y tratarlo se debe hacer referencia también a la red de narradores que constituye la novela de Cervantes y que se crea precisamente a partir del manuscrito para luego pasar a la relación entre el manuscrito y la imprenta.

3.1.2.1. EL LABERINTO DE NARRADORES

El *Quijote* podría compararse con un laberinto y, en concreto, con un laberinto de narradores porque Cervantes, en su obra, como sugieren Martín de Riquer (2005) y Edward Riley (2001), potencia la estrategia del manuscrito encontrado tejiendo una verdadera red de voces narrativas.

Todo empieza en el prólogo a la primera parte cuando Cervantes admite que la obra en cuestión no es exactamente suya: se hace pasar por un padrastro más que por un padre, pero hay contradicciones porque luego, en el mismo prólogo, se ocupa de informar al lector de su incapacidad para proporcionarle una obra completa, rica en todo ese repertorio erudito – sonetos, epigramas, elogios – que la convención literaria impone y hasta parece querer renunciar a la publicación y dejar que «el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas [...]» (prólogo, p. 9). Pero si Cervantes fuera sólo un padrastro, no tendría por qué preocuparse tanto.

La alusión a los múltiples autores y las múltiples traducciones historiográficas vuelve en el segundo capítulo: no hay acuerdo entre los historiadores sobre cuál fue la primera aventura de don Quijote y, Cervantes, tras haber consultado los anales de la Mancha, resuelve la cuestión haciendo llegar al caballero a una venta:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y [...] vio, no lejos del camino por donde iba, una venta (I, 2).

Posteriormente reinará el silencio hasta el capítulo VIII de la primera parte de la novela cuando la historia se detiene justo en el momento en que don Quijote está luchando contra el vizcaíno y el autor se da cuenta de que ha trabajado en documentos incompletos:

En este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte.

La suspensión de la acción hace que la historia quede falsa y ficticiamente cortada de un modo abrupto en el ápice de la violencia y de la tensión para que el lector se quede admirado. El siguiente capítulo (I, 9) es una digresión donde no sigue la historia de don Quijote, sino que se abre un paréntesis para explicar de donde procede esta historia porque el autor está convencido de que a su *Quijote* no le puede faltar autor, ya que para las otras historias de caballeros andantes hay ensayos que las han sacado a la luz. En sus palabras:

Pareciome cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan bueno caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, «de los que dicen las gentes que van a sus aventuras», porque cada uno de ellos tenía uno o dos sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen; [...]. Y, así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta, o consumida. [...] Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo don Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia.

Sigue así una detallada descripción del descubrimiento del manuscrito: en el Alcaná de Toledo este segundo autor se encuentra con un joven vendedor de cartapacios y papeles viejos. Unos de estos papeles, escritos en aljamiado los hace traducir por un moro y descubre que se trata de la «Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo» (I, 9). Por lo tanto, se trata seguramente de un libro manuscrito que el traductor morisco traduce al castellano. El traductor es el primer intermediario entre el relato de Cide Hamete y el lector y va a traducir no solo el texto sino también las notas al margen: «Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer

autor Cide Hamete Benengeli que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen de él estaban escritas de mano del mismo Hamete estas mismas razones [...]» (II, 24). Además, interviene sobre el texto en más de una ocasión, expresando dudas sobre el original o glosando las palabras del moro. En II, 5 se dice que:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía; y, así, prosiguió diciendo [...]

En otras situaciones expresa su opinión sobre la historia traducida: «Pues en fe de esa palabra yo no le haré más daño, puesto que me lo tenía bien merecido» (I, 9) y, en otras más, decide lo que sirve o no al propósito de la historia, como en II, 18: «[...] el traductor de esta 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».

De este modo, el traductor, comentando hechos y personajes e insertándose así en la narración, se considera a todos los efectos una voz narrativa en este complejo esquema del *Quijote*.

Volviendo a la cuestión del manuscrito, es interesante señalar el lugar donde se encuentra: un mercado. Nada que ver con los lugares característicos de los libros de caballerías como una cueva, un espacio celestial, etc. El mismo manuscrito encontrado se presenta como un cartapacio que hay que pagar para comprar. Del mismo modo, no se trata mucho mejor a Cide Hamete Benengeli, el supuesto autor: se le atribuirán los errores e imprecisiones que el lector encontrará en el trabajo y Cervantes lo considera un mentiroso porque no elogió a don Quijote de la manera correcta²⁴:

Si a ésta [historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (I, 9).

²⁴ El hecho de considerar a Cide Hamete un mentiroso y un infiel son prejuicios que existían en la época hacia los moros.

Cide Hamete aparece directa o indirectamente en unos 50 capítulos, pero adquirirá un papel estructurado y una mayor presencia sólo en la segunda parte. Pasará de ser considerado un «galgo» infiel a un «filósofo mahomético» (II, 53) y las referencias a él también aumentarán significativamente²⁵. Mientras que en la primera parte el narrador rechaza explícitamente su autoridad, en la segunda es predominantemente elogiado por el narrador, aunque se ha vuelto mucho más poco confiable y descuidado con los cambios de los personajes y comete muchos errores de evaluación. Al inicio del capítulo 50 de la segunda parte se dice que Cide Hamete es un «puntualísimo escudriñador de los átomos de esta verdadera historia» y al inicio del capítulo II, 40 el narrador comenta de este modo:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella, 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! [...]

Cide Hamete es, por tanto, el autor ficticio árabe a quien Cervantes confía toda la responsabilidad de la historia, con diferentes opiniones sobre él: unas veces lo presenta como un mentiroso e indigno de confianza, mientras que otras, lo considera un depositario de noticias inalcanzables.

El cambio fundamental de la primera parte a la segunda es que en esta última no hay este juego de disimulo por el que Cervantes trata de ocultarse como autor del texto: aquí Cervantes se presenta como tal sobretodo en la lista de títulos final cuando promete el *Persiles* y la segunda parte de *La Galatea*. En todo el segundo *Quijote* ya no hay este juego entre el autor, el segundo autor y el editor, aquí todo es Cide Hamete Benengeli: es el narrador, el sabio, el cronista y claramente el autor. El primer capítulo de la segunda parte empieza con esta frase: «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte de esta historia [...]» que hace entender que el relato de Cide Hamete se presenta a partir de otra entidad. La creciente importancia de Cide Hamete en esta segunda parte se puede ver claramente al comienzo del octavo capítulo:

“¡Bendito sea el poderoso Alá!”, dice Hamete Benengeli al comienzo de este octavo capítulo. “¡Bendito sea Alá!”, repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo y pongan los ojos en las que están por venir, que desde ahora en el camino del Toboso

²⁵ «galgo» significa «perro» y es un insulto que generalmente se dirigía a los musulmanes. Quijote I, 9: «En ésta [historia] sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible, y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto».

comienzan, como las otras que comenzaron en los campos de Montiel, y no es mucho lo que pide para tanto como él promete.

Aquí hay una explicitación directa de la importancia que tiene el historiador árabe que comienza el capítulo hablando en estilo directo con dos bendiciones de tipo árabe. Esta importancia que adquiere Cide Hamete tiene que ver con las diferencias que quiere establecer Cervantes con el primer *Quijote* donde había distintos narradores o niveles narrativos y Cide Hamete era solo uno más. Ahora, diez años más tarde, es una especie de Dios, no es un narrador omnisciente, pero es un narrador todo poderoso en cierto sentido; es decir, en este segundo *Quijote*, no hay otro narrador con la misma importancia: no solamente va a narrar, sino que va a juzgar, va a comentar, se va a burlar y va a criticar. Sin embargo, hay momentos en los que Cide Hamete tiene que sufrir la rebelión del traductor y momentos donde el propio Cide Hamete es quien va a manifestar dudas²⁶.

A pesar de la intrusión de Cide Hamete en la red narrativa, el papel del editor o segundo autor del texto aún permanece para ayudar a completar la historia y darla a conocer. La mayoría de las veces el editor interviene en la apertura y cierre de los capítulos con intervenciones neutrales como por ejemplo «Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli» (I, 15) o «Cuenta Cide Hamete Benengeli» (I, 22), mientras que en otras circunstancias interviene sobre el texto para expresar convicciones personales, comentar la historia o dirigirse directamente al lector, como se puede apreciar en las tres citas a continuación:

Llegando el autor de esta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse. [...]. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua (II, 10).

Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino en haber comparado la amistad de estos animales a la de los hombres, que de las bestias han recibido muchos advertimientos los hombres y aprendido muchas cosas de importancia [...] (II, 12)

²⁶ Por ejemplo al comienzo del capítulo XXVII el traductor corrige a Cide Hamete «Entra Cide Hamete, cronista de esta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...!A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía como si jurara como cristiano católico en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas»

Otros cien pasos serían los que anduvieron [...]. Y eran (si no lo han, ¡oh lector! por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán [...] (I, 20)

El editor es, por tanto, otro personaje central en el esquema autorial del *Quijote*: ordena, justifica, presenta, concluye, reseña y lee la obra originalmente escrita por Cide Hamete y traducida para él.

En resumidas cuentas, en el *Quijote* hay un mix de fuentes orales y escritas que distintos agentes van a recuperar: el autor real sería Cervantes, pero aquí es como si no existiera, es como si no fuera el autor del *Quijote*; luego está el autor implícito, el autor que forma parte de la novela porque, en realidad, el *Quijote* contiene dos historias: la historia de don Quijote y Sancho, con todos los cuentos e historietas que se les van pegando y luego la historia de la historia, la meta-historia, es decir, la historia de cómo se escribe el *Quijote*, de donde procede la historia, de quien traduce, de quien gestiona, de quien roba y de quien es el *Quijote*, en esta mezcla entre el manuscrito y los varios autores, traductor y narrador.

Por tanto, están 5 dimensiones: el autor primero, que sería ese llamado «autor anónimo» que está en el prólogo y en los primeros ocho capítulos; Cide Hamete Benengeli, que es un historiador árabe; el traductor, este morisco aljamiado capaz de leer y traducir el árabe y que en ocasiones se revelará y dirá que no quiere traducir algunas partes porque son digresiones que interrumpen la historia de don Quijote; los académicos de Argamasilla, autores ficticios de una serie de poemas; un narrador y los personajes que cuentan historias.

La estructura de la narración es la parte importante por el valor meta-literario que tiene y por la importancia de cruce de perspectivas, porque la de Cervantes es una historia que, al fin y al cabo, no se sabe siempre quien la cuenta; es una historia que no tiene autoridad fiable y a veces ni siquiera autoría. Por eso, va a ser importante también fijarse en las perspectivas o en la focalización narrativa, es decir, en las distintas voces que van a aparecer y que hacen que el lector pueda escoger cual es su perspectiva predilecta. Por lo tanto, el lector va a ser libre de elegir.

3.1.2.2. MANUSCRITO E IMPRENTA

El manuscrito en el *Quijote* se presenta como un texto escrito a mano a diferencia de un texto mecanografiado reproducido en varias copias idénticas, con las consecuencias que ello conlleva, a saber, que el manuscrito puede ser subestimado y considerado un mero preludio del producto impreso. De hecho, la novela va precedida de una «tasa» (I, p. 3) que asigna valor a las ochenta hojas de cualquier ejemplar, calculando así el coste del libro; de un «testimonio de las erratas» (I, p. 3) donde se comparan los borradores (copias del libro impreso) con el original, destacando la ausencia de cambios significativos y de un «privilegio real» (I, pp. 4-5) que autoriza su impresión.

A lo largo del *Quijote* la imprenta y el manuscrito asumen un rol fundamental: el más evidente e importante lo juega el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, en I, 9, porque garantiza la continuación de la novela, pero también el hecho de que la fama de don Quijote entre la primera y la segunda parte de la novela se ha extendido por todas partes, a raíz de la rápida circulación de la primera parte de la novela a través de la prensa. Además, la imprenta también se usa en la novela para recordar a los lectores las cualidades de los manuscritos: en el famoso episodio del escrutinio de la biblioteca (I, 6), el cura y el barbero no habrían quemado todas aquellas obras tan rápido y con tanta ligereza si se tratara de copias únicas o manuscritas.

Así que, texto manuscrito y texto impreso acaban definiéndose mutuamente: la versión impresa del *Quijote* no hace superfluo el manuscrito y, aunque la obra de Cide Hamete nunca existió, el lector puede encontrar varios vestigios dispersos. Cervantes, así, a través del manuscrito destaca la dimensión material de la novela y, a través del texto impreso, esa forma particular de inmortalidad que garantiza una reproducción a gran escala.

3.1.3. EL MANUSCRITO DE ADSO DA MELK

En *El nombre de la rosa* Eco, al igual que Cervantes, decide recurrir al *topos* literario del manuscrito encontrado: el manuscrito de Adso da Melk. Su uso se adapta bien al tiempo y lugar donde se desarrolla la novela: es interesante subrayar cómo la novela está ambientada en una abadía benedictina porque este lugar, en el pasado, tuvo un papel fundamental en la transmisión de la tradición y en la producción de libros. Escribir era un arte muy difícil y los escribanos, miniaturistas, traductores y bibliotecarios eran intelectuales muy apreciados en la comunidad monástica. El libro era un objeto sagrado, lujosamente encuadernado e ilustrado; era un activo económico importante y su realización no estaba destinada exclusivamente a la lectura. La redacción, realizada en absoluto silencio, no era personal y respondía a un modelo invariable que impedía su rápida redacción. Por estas razones, el uso del *topos* del manuscrito encontrado se adapta bien a la época medieval, época en la que la obra no se asociaba a la idea de propiedad, la noción de autor era casi inexistente y se desconocía la idea moderna de autenticidad, de atribución o plagio.

En el prefacio «Naturalmente, un manoscritto» (2018: 9-14) Eco revela al lector el origen de su novela:

Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Il libro, corredato di indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk dal grande erudito secentesco, a cui tanto si deve per la storia dell'ordine benedettino.

Por tanto, el 16 agosto 1968 Eco tomó posesión de la obra del abad Vallet, o sea, la traducción al francés de un manuscrito del siglo XVI de Adso da Melk, editado previamente por Dom J. Mabillon. El autor quedó tan impresionado que: «In un clima mentale di grande eccitazione leggero, affascinato, la terribile storia di Adso da Melk, e tanto me ne lasciai assorbire che quasi di getto ne stesi una traduzione, su alcuni grandi quaderni della Papeterie Joseph Gibert [...]». Eco sigue informando al lector que, antes de llegar a Salzburgo, estaba en compañía de una persona, con quien su relación se interrumpió abruptamente y, en la confusión, esta trajo consigo la copia del texto del abad Vallet. Así fue como el autor se encontró solo con aquella serie de cuadernos escritos de su puño y letra (2018: 9-10).

Así comienza la búsqueda del traductor: unos meses más tarde, cuando llegó a París, se hizo con la única copia restante de la *Vetera Analecta*, la fuente del libro francés, pero la editorial (Montalant, ad Ripam P.P. Augustinianorum) y la fecha (dos años después) discordaban con la anterior: la obra se presentaba como una colección de textos de mediana y corta extensión, completamente ausentes del manuscrito de Adso. En este punto, Eco comenzó a dudar de la existencia real del manuscrito, pero sucedió que, en 1970, mientras se encontraba en Buenos Aires, vio la versión en castellano de un libreto de Milo Temesvar: «Del uso de los espejos en el juego de ajedrez» y, con gran sorpresa, encuentra algunos pasajes del manuscrito de Adso, similares a los traducidos por Vallet, cuya fuente, sin embargo, no fue ni Vallet ni Mabillon, sino el padre Athanasius Kircher.

Fue así que Eco-editor decide divulgar la historia de Adso da Melk y, al dar su traducción a la prensa (una «versione italiana della oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del Trecento»), reflexiona sobre dos importantes cuestiones que surgen de Manzoni: el estilo a adoptar (no podía referirse a los modelos italianos de la época porque Adso pensaba y escribía como un monje permanecido impermeable a la revolución de la lengua vernácula) y la posibilidad de conservar en latín los pasajes que el propio abad Vallet no consideró oportuno traducir, en una suerte de fidelidad a la fuente. Aunque lleno de dudas, Eco presenta su obra como la traducción al italiano del manuscrito «auténtico» de Adso da Melk (2018: 14); trabajo resultante de diversas traducciones, alteraciones, adiciones y supresiones.

Por todo ello, es posible considerar el prefacio como un reflejo de la historia de la novela. En concreto, la peregrinación narrada por Eco-editor, emprendida para recuperar el manuscrito perdido, se corresponde con la realizada por Adso, el protagonista: una peregrinación que culmina con el hallazgo de un texto perdido, el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles. Adso es, además, el narrador de la historia: Eco explica en su *Apostillas a «El nombre de la rosa»* que encomienda la narración íntegramente a un cronista de la época:

Ero narratore esordiente e sino ad allora i narratori li avevo guardati dall'altra parte della barricata. Mi vergognavo a raccontare. Mi sentivo come un critico teatrale che di colpo si esponga alle luci della ribalta e si vede guardato da coloro coi quali sino ad allora era stato complice in platea [...] Mi sono messo a leggere o a rileggere i cronisti medievali per acquistarne il ritmo e il candore. Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero da sospetti ma non dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto ciò che gli scrittori hanno sempre saputo [...]: i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes. Per cui la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse... (2018: 587-588)

Eco cuenta la historia a través de las palabras de un cronista medieval situando la narración en el cuarto nivel de recopilación (de Adso a Mabillon, de Mabillon a Vallet) con las consecuencias que trae consigo la continua copia, transcripción y reconstrucción y, por tanto, es difícil creer que el manuscrito real se ha conservado en su totalidad y no ha perdido su significado original. Adso, a la edad de 80 años, relata lo que vivió como novicio en la abadía. Se trata de un juego continuo en el que el viejo Adso piensa en lo que recuerda haber oído y visto cuando era joven.

Se podría decir que muchos a lo largo de la historia de la literatura han explotado el expediente del manuscrito buscado o encontrado al azar: *El sabueso de los Baskerville* de A.C. Doyle, por ejemplo, o *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki o *La vida asesina* de Félix Vallotton o *El monasterio* de Walter Scott hasta Alessandro Manzoni en su *Promessi sposi*; todos estos escritores, y muchos más, han hecho uso de la técnica narrativa del manuscrito encontrado y sería difícil establecer con certeza en quién se inspiró Eco para su novela. Lo cierto es que, como se ha dicho anteriormente, Cervantes fue quien popularizó el *topos* del manuscrito encontrado y, además, con estas palabras del autor se puede ver que es el propio Eco quien cita a Cervantes en referencia a la estrategia narrativa del manuscrito encontrado, lo que podría atestiguar el hecho de que lo tomó como modelo de referencia para su novela.

En conclusión, el *topos* del manuscrito encontrado sigue siendo el único recurso que el autor utiliza en sus obras para proteger su pudor, aunque si fue repetidamente desenmascarado. Este recurso en la obra de Eco responde principalmente a dos necesidades distintas: la primera, emular irónicamente la práctica de quienes en el pasado, para escapar a la censura, recurrieron a un personaje de ficción, recurso que permitió al autor crear una cierta distancia entre él y el material narrado, dirigiendo las críticas que lo habrían golpeado en otra parte y, en segundo lugar, subrayando el importante concepto de obra abierta y reescritura: cada libro, en un intento de explorar sus propios márgenes, encuentra solo otros libros, permaneciendo así perpetuamente constreñidos dentro de un tejido que ellos mismos ayudaron a crear. El deseo de vincular la obra a un manuscrito específico también puede surgir por la necesidad de

legitimarla como verdadera o de atribuir la responsabilidad de lo narrado y para dirigir las críticas que la introducción de elementos innovadores tendría en otros lugares.

Pues bien, terminada esta primera parte sobre el primer aspecto en común, o sea, el manuscrito encontrado, es innegable que las dos novelas se parecen en esto y se podría afirmar que Eco se inspiró en Cervantes y en su *Quijote*, si no directamente, quizás indirectamente, a través de otras obras que sí lo han hecho. Se pasa ahora al segundo aspecto parecido a las dos obras: la biblioteca y el libro que hace daño.

3.2. LAS BIBLIOTECAS Y LOS LIBROS

El segundo elemento similar a las dos novelas es el hecho de que ambas tratan sobre una biblioteca y la presentan en detalle: por una parte, la biblioteca de Alonso Quijano en el *Quijote* y por otra, la biblioteca secreta y prohibida de la abadía benedictina en *El nombre de la rosa*.

Ambas bibliotecas son, en cierto lugar, peligrosas, en el sentido de que, la biblioteca de Alonso Quijano contiene libros que dañan la salud mental de don Quijote, mientras que la biblioteca de la abadía contiene un libro, el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, que Jorge considera peligroso para los monjes y, más en general, para el hombre. Además, hay otra diferencia importante sobre los libros: en el *Quijote* se sabe qué libros son y se comentan con títulos y nombre de autor, mientras que en *El nombre de la rosa* se trata de un libro misterioso hasta casi el final de la novela.

Aunque la biblioteca de la abadía parece aludir a la biblioteca de Babel de Borges, esta estructura laberíntica por la forma en que comparte sus textos, y, de hecho, la coincidencia y similitud entre las dos bibliotecas es conocida y ha sido estudiada por muchos críticos y escritores, no es seguro que no pueda referirse también a la de Cervantes, también porque, muy probablemente, Borges podría haberse inspirado en la biblioteca de Alonso Quijano para crear la suya, ya que conocía muy bien al *Quijote*, tanto que basó su primer cuento en la novela cervantina²⁷.

El mismo Eco señala en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»* que el aspecto de la biblioteca deriva de Borges: «Tutti mi chiedono perché il mio Jorge evochi, nel nome, Borges, e perché Borges sia così malvagio. Ma io non lo so. Volevo un cieco a guardia di una biblioteca [...] e biblioteca più cieco non può che dare Borges, anche perché i debiti si pagano» (2018: 591), pero, es innegable que, al pensar en la biblioteca, el *Quijote* viene a la mente sobre todo por el hecho de que ambas bibliotecas constituyen un peligro y desaparecen con el fuego: la primera por una quema de libros mientras que la segunda por un incendio provocado por Jorge.

²⁷ «Pierre Menard, autor del *Quijote*» es el primer cuento de Jorge Luis Borges, escrito en 1939 y publicado, como era normal, primero como cuento en la revista *Sur*, y después en *El jardín de senderos que se bifurcan* que luego pasará a formar parte de su primer libro de cuentos *Ficciones*. Este cuento es, además, la manifestación más clara de la presencia de Cervantes en Borges.

3.2.1. LA BIBLIOTECA DE ALONSO QUIJANO: LOS LIBROS LOCOS

Uno de los capítulos más conocidos del *Quijote* es el del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (I, 6): «Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo», que se trata de una especie de canonización de los textos buenos frente a los textos malos del momento.

Pero, antes de analizarlo, se debe regresar al principio de la novela cervantina (I, 1) cuando se presenta al personaje de don Quijote y se informa al lector que:

este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año –, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos [...].

y sigue la narración en el siguiente párrafo:

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

Estos comentarios se refieren a un tipo de lectura negativa: Alonso Quijano es un mal lector porque no se para en los límites entre ficción y realidad al meterse demasiano en la ficción y, por lo tanto, es un símbolo del mal lector que, además, va a llevar acabo una transformación de la vida en fantasía con su proyecto de resucitar la andante caballería y hacerse caballero para salir a recorrer el mundo. De este modo, Quijano, pasa del pensamiento o de la lectura pasiva a la acción, que se presentará como «el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo» (I, 1). Empieza así la preparación de don Quijote para su primera salida como caballero con sus primeras aventuras (I, 2-5) y su regreso a casa (I, 5).

Es precisamente en este momento que tiene lugar el episodio recién mencionado del escrutinio de la biblioteca (I, 6), que es uno de los fundamentales del *Quijote*. Este episodio es una especie de acercamiento a las bibliotecas de la época, con más o menos unos 300 libros muy distintos entre ellos:

hay libros más pequeños, más grandes, libros de poesía y de prosa, y lo que hacen aquí el cura, el barbero, la sobrina y el ama del caballero, que están preocupados por él y deciden buscar en su biblioteca el origen de su locura, es seleccionarlos y distinguirlos en libros buenos y libros malos, estos últimos identificados en aquellos que han sido la causante de la locura de don Quijote. Este examen que hacen de los libros es una especie de acto de fe de la Inquisición, donde se van a quemar una serie de libros malos como si fueran demoniacos y culpables de la locura del caballero. De hecho, el ama y la sobrina podrían identificarse como los inquisidores porque quieren quemar todos los libros, sin distinción: «No, no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores: mejor será arrojállos por las ventanas al patio y hacer un rintero dellos y pegarles fuego; y, si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo» (I, 6); mientras que el cura, por otro lado, va a ser él único que hace comentarios de teoría literaria y va a ser responsable que no todos acaben condenados, decidiendo qué libros se salvan y cuáles no. Cervantes se refiere también a la Inquisición en el comentario del cura en el medio del escrutinio cuando, exhausto de examinar libro por libro, se lamenta diciendo: «Pues no hay más que hacer, sino entregarlos al brazo seglar del ama, y no se me pregunte el porqué, que sería nunca acabar»; entregar los libros «al brazo seglar del ama» se refiere al hecho de que todos podían convertirse en inquisidores, en un sentido irónico en el fondo²⁸ (De Diego, 2009: 3).

Durante el escrutinio se mencionan más o menos 30 libros divididos en tres categorías, como expone De Diego (2009: 1): los libros de caballerías, las novelas pastoriles y la poesía heroica, que van de 1508 a 1591. Los cuatro personajes empiezan a analizar los libros de caballería, que tienen casi todos algún fallo, salvo algunos que se salvan como el *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, por ser el primero y el mejor libro de caballería que se imprimió en España, como explican el cura y el barbero: «según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen desde» y «también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar»; y se salva también la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, de Joanot Martorell por ser el mejor libro del mundo al ser verosímil, según la opinión del cura:

¡Válame Dios [...] que aquí esté Tirante el Blanco! [...] Por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida (I, 6).

²⁸ El «brazo seglar» sería la justicia civil que realizaba los procesos de la Inquisición.

Siguen con las novelas pastoriles con las que son más benevolentes porque se trata simplemente de libros de entretenimiento y no hacen daño como los libros de caballerías, aunque si la sobrina de don Quijote preferiría mandarlos todos a la hoguera:

[...] bien los puede vuestra merced mandar a quemar como los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballescaca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza (I, 6).

Notoriamente, Cervantes incluye en este grupo de libros a su propia *Galatea* y, a través del comentario del cura, habla de si mismo y justifica su escaso éxito en la poesía: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos [...]» (I, 6), a indicar que tuvo mala suerte.

Por último, tratan las poesías heroicas que reciben varios elogios, advirtiéndose así el prestigio y el respeto que se atribuía a la literatura en versos (poesía o teatro), a diferencia de los géneros en prosa, que eran considerados poca cosa y perjudicial para el lector (De Diego, 2009: 2).

Sucesivamente llega el momento en que don Quijote se despierta pero, para que no se enterase de la desaparición de sus libros, el cura y el barbero decidieron «que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase [...] y que le dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo» (I, 7), que, por una parte, es una especie de doble condena que quizás sea un poco redundante porque, si ya han quemado los libros, ¿a qué sirve murar la biblioteca?, parece como si fuera una condena total de la lectura y, por otra parte, es una escena un poco irónica porque, después de haber quemado los libros para salvar a don Quijote de su «enfermedad», inventan una explicación que es el emblema de la locura.

A partir de aquí va a desaparecer el libro en la novela y todos los libros de caballería solo se van a conservar en la cabeza de don Quijote que va a ser una especie de libro andante. Solo aparecerá uno más, en la segunda parte de la historia, que será el libro maldito de Avellaneda que Cervantes clasifica como un libro malo hasta los infiernos a través de un discurso de Altisidora después de su resurrección (II, 70):

La verdad que os diga, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno, que si allá entrara, una por una, no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón [...] y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer llenos de viento y de borra [...]

Altisidora se encuentra en las puertas del infierno y ve unos diablos que juegan a la pelota, todo medio desnudos que, en lugar de las pelotas, utilizaban libros, «lentos de viento y de borra», es decir, excesivamente pretenciosos pero que en realidad están vacíos, y, entre ellos, se encuentra: «la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas» (II, 70). Por tanto, Cervantes representa al *Quijote* de Avellaneda en las puertas del infierno porque representa el pecado: es un mal libro y tiene que ser condenado y, además responde al pecado de haber robado la verdadera historia de don Quijote. Y, por si fuera poco, uno de los diablos contesta diciendo: «Quitádmelo de ahí y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos [...] [es] tan malo, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara» (II, 70); una condena que podría ser equiparable a la quema de los libros aunque si, en realidad, no ocurre en la acción verdadera, sino solo en un sueño.

En resumidas cuentas, la biblioteca del *Quijote* es una biblioteca de fácil acceso, a diferencia de la de *El nombre de la rosa* que, como se tratará en el siguiente párrafo, es una biblioteca laberíntica, pero, del mismo modo, contiene libros, los de caballería, que dañan al hombre si no se leen correctamente; de hecho, son la causa de la locura de don Quijote.

3.2.2. LA BIBLIOTECA SECRETA DE LA ABADÍA: EL LIBRO PROHIBIDO

Del mismo modo que el *Quijote*, también *El nombre de la rosa* tiene su propia biblioteca: una biblioteca que contiene la solución al enigma que tienen que resolver Guglielmo y Adso dentro de la abadía; una biblioteca secreta, misteriosa, laberíntica e impenetrable (Capozzi, 2001: 31).

A su llegada, los dos protagonistas quedan impresionados por el tamaño y la importancia de la biblioteca, y, desde el principio, preguntan qué contiene y cómo acceder a ella. Guglielmo, de hecho, le pide permiso al abad para visitarla varias veces a lo largo de la historia, primero porque había oído hablar de ella con gran admiración y, luego, porque comprende que encierra secretos que pueden llevarlo a la resolución del misterio; un deseo que, sin embargo, siempre le será negado, como, por ejemplo, se puede leer en la siguiente conversación entre Guglielmo y el abad²⁹:

G: [...] inoltre desideravo molto [...] visitare la vostra biblioteca, di cui si parla con ammirazione in tutte le abbazie della cristianità.

A: potrete aggirarvi per tutta l'abbazia, ho detto. Non certo per l'ultimo piano dell'Edificio, nella biblioteca [...] Voi sapete che la nostra biblioteca non è come le altre.

G: So che ha più libri di ogni altra biblioteca cristiana [...]. So che tra i monaci che vivono tra voi molti vengono da altre abbazie sparse in tutto il mondo: chi per poco tempo, onde copiare testi introvabili altrove

²⁹ Las intervenciones de Guglielmo y del abad se denominan con las letras G y A respectivamente.

e portarli poi alla propria sede, non senza avervi recato in cambio qualche altro manoscritto d'insigne rarità che voi copierete e inserirete nel vostro tesoro [...].

A: [...] per poter realizzare l'opera immensa e santa che arricchisce quelle mura [...] uomini devoti hanno lavorato per secoli, seguendo regole di ferro. La biblioteca è nata secondo un disegno che è rimasto oscuro a tutti nei secoli e che nessuno dei monaci è chiamato a conoscere. Solo il bibliotecario ne ha ricevuto il segreto dal bibliotecario che lo precedette, e lo comunica, ancora in vita, all'aiuto bibliotecario, in modo che la morte non lo sorprenda privando la comunità di quel sapere [...]. Solo il bibliotecario, oltre a sapere, ha il diritto di muoversi nel labirinto dei libri, egli solo sa dove trovarli e dove riporli, egli solo è responsabile della loro conservazione [...], solo il bibliotecario sa, dalla collocazione del volume, dal grado della sua inaccessibilità, quale tipo di segreti, di verità o di menzogne il volume custodisca (2018: 48-51).

De este modo, el saber debe permanecer en secreto porque, así mantiene su prestigio y su fuerza y, por eso, se impide que llegue a cualquiera, incluidos los monjes, que pueden llevarlo fuera de los muros de la abadía. En cambio, los monjes que trabajan en el *scriptorium* tienen un acceso limitado a los volúmenes de la biblioteca: solo pueden conocer la lista de libros y solo el bibliotecario decide, después de discutir con el abad, si se le proporciona al monje.

En el discurso recién citado, por tanto, el abad, además de prohibir el acceso a la biblioteca, informa a Guglielmo de su estructura laberíntica: uno podría entrar, pero tal vez no salir, pero, sin embargo, esto no impedirá el deseo de los dos personajes de seguir investigando cómo entrar en ella ya a partir del día siguiente a través de otros monjes, como Alinardo. De él aprenden nuevas informaciones sobre la biblioteca y el modo de acceder, o sea, a través del osario, algo que experimentarán inmediatamente la misma noche: Guglielmo y Adso logran acceder a la biblioteca, el lugar prohibido donde no deberían haber ido, y quedan asombrados por lo que encuentran frente a ellos: no les parecía nada aterrador, al contrario de como habían descrito ese lugar el abad y los otros monjes. Sigue la descripción de la biblioteca: los dos protagonistas se encontraron en una sala con siete paredes y, en cuatro de ellas, había una abertura, mientras que en aquellas cerradas había enormes armarios cargados de libros y, en medio de la habitación, había una mesa cubierta con libros. Además, cada armario y cada estante estaban marcados con un cartucho numerado. Cada arco, en cambio, conducía a otra sala, similar o igual a la anterior, con otros pasajes que conducían a otras salas y así sucesivamente: se trataba de un verdadero laberinto que, en un segundo momento, Guglielmo y Adso intentarán descifrar e interpretar mirándolo y estudiándolo desde el exterior, y encontrarán una regla que les permitirá penetrar de nuevo en el laberinto de la biblioteca con mayor conciencia, logrando orientarse (2018: 253-255).

Del mismo modo que el episodio del escrutinio de la biblioteca, donde se presenta una lista de libros que se encuentran en la biblioteca de Alonso Quijano, también Guglielmo y Adso, indirectamente, informan al lector sobre qué tipos de libros contiene la biblioteca secreta de la abadía (2018: 204-205): libros escritos en árabes, como los de Isa ibn Ali o de Alkindi y en latín, como «*Le tavole astronomiche* di Al

Kuwarizmi, tradotte da Adelardo da Bath! Opera rarissima! [...]» (2018: 204), *De oculis*, *De radiis stellatis*, *De bestiis* o *Liber monstrorum de diversis generibus*, entre muchísimos otros conocidos y también desconocidos.

En la biblioteca, además, Jorge da Burgos, el bibliotecario ciego, esconde un libro prohibido, el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, y mata o induce a otras personas a matar a cualquiera que se acerque para descubrir su secreto. Estas muertes son causadas por un veneno que Jorge ha vertido sobre las páginas de este libro, por lo tanto, no es un libro peligroso por su contenido, como en el caso de los libros de caballerías de la biblioteca de Alonso Quijano, sino es un libro que mata directamente al tocarlo (De Diego, 2009: 16). Sin embargo, según Jorge, es un texto que no se debe leer porque puede cambiar el orden del mundo, por lo tanto, desde cierto punto de vista, también es peligroso por su contenido, que Jorge discutirá varias veces con Guglielmo a lo largo de la novela. Por ejemplo, durante el primer encuentro entre Guglielmo y Jorge, en el *scriptorium* de la biblioteca, se puede notar cómo el anciano ciego desapruueba la risa y la comicidad, recordando a los monjes uno de los principios de su regla: «Verba vana aut risui apta non loqui»³⁰. Y, también durante la lectura de la Regla, durante la cena, tiene lugar otro discurso en el que Jorge condena la risa: «Giovanni Boccadoro ha detto che Cristo non ha mai riso. [...] il riso è cosa assai vicina alla morte e alla corruzione del corpo» (2018: 116-117). Pero será a través de lo que relata Bencio de una conversación entre él, Venanzio y Jorge, que se expresen claramente las ideas de este último sobre la risa: Bencio cuenta que «Jorge osservava che non è lecito ornare di immagini ridicole i libri che contengono la verità» (2018: 134) y además creía que la risa era algo malo argumentando que el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, ya que se decía que se había perdido, nunca se había escrito «perché la provvidenza non voleva che fossero gloriccate le cose futili» (2018: 135).

Hay una citación en la Nota preliminar al *index Expurgatus Librorum Proibitorum* (1926, en De Turrís y Fusco, 2020: 73) que podría resumir perfectamente el pensamiento de Jorge:

La pericolosità di alcuni libri deriva non dalle cose che dicono, ma da quelle che non dicono; non dalle cose che rivelano, ma da quelle che potrebbero rivelare; non da quelle che spiegano, ma da quelle che hanno in animo di spiegare. Sarebbe stato meglio che certi libri non fossero mai stati scritti, per il bene dell'Uomo, della sua anima e del suo corpo.

Según Jorge, de hecho, hubiera sido mejor que ese libro nunca hubiera existido, por el bien de la humanidad, razones que explicará aún mejor durante el enfrentamiento final con Guglielmo en la biblioteca. Pero, antes de exponerlas, se debe precisar como los dos personajes llegaron a esta disputa que tiene lugar en la última parte de la novela.

³⁰ Locución latina que significa: «No pronuncies palabras vacías que lleven a la risa».

Así que, una vez que el investigador y su ayudante entienden que la solución a los misteriosos crímenes debe buscarse en la biblioteca y en sus custodios, Guglielmo comienza a juntar todas las piezas que vinculan los diversos delitos cometidos en la abadía con el misterio de un texto prohibido oculto en el corazón de su biblioteca (en la parte llamada *finis Africae*): el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, el presunto texto perdido del filósofo griego dedicado a la comedia.

Al final de la novela, Jorge destruirá el texto prohibido comiendo literalmente sus páginas envenenadas mientras un incendio, provocado por la caída de una vela encendida sobre un pergamino, destruirá toda la abadía y, con ella, la biblioteca y los libros contenidos. Pero, y aquí se llega al encuentro esperado, antes de la devastación, Jorge entabla un último y complejo debate con Guglielmo sobre el peligro que representa la risa y sobre el por qué condena el libro de Aristóteles entre todos los libros que tratan de la comedia. En las palabras de Jorge:

[Nascondevo questo libro] perché era del Filosofo. Ogni libro di quell'uomo ha distrutto una parte della sapienza che la cristianità aveva accumulato lungo i secoli [...]. Il riso è debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. E' il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato [...], rimane cosa vile difesa per i semplici, mistero dissacrato per la plebe [...]. Ma qui [in questo libro] si ribalta la funzione del riso, la si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia, e di perfida teologia (2018: 545-546).

El peligro de este libro es, por tanto, que habla de la risa de forma elogiosa, tanto que se la considera un arte, y Jorge teme que eso cambie el orden de las cosas, es decir, que dé poder incluso a los más débiles. El mayor peligro para Jorge es que el libro del filósofo caiga en manos de la gente común y que lo utilicen para cuestionar toda forma de orden, ley, poder o verdad; en fin, teme que con la risa se desafíe la autoridad poniendo todo patas arriba.

Por otra parte, del final de la novela deriva también otra lección o sea que los libros y el conocimiento no pueden permanecer en secreto, y es precisamente por este deseo de mantener oculto este libro y lo que contiene, que ocurren los diversos crímenes y, al final, será el libro mismo (y por lo tanto el secreto) y el lugar donde se guarda (la biblioteca) a ser destruidos, en una suerte de destrucción de toda la sociedad (2001: 36).

En conclusión, en la novela de Eco hay, por un lado, un libro prohibido que hace daño al hombre según uno de los personajes (Jorge) y que mata, en el verdadero sentido de la palabra, al hojear sus páginas y, por otro lado, una biblioteca laberíntica donde está escondido este texto y que constituye el centro de la historia: todo gira entorno en ella (los acontecimientos, las muertes, los discursos).

Al final se puede deducir que, al entrar en una biblioteca, ante todo hay que saber moverse y saber elegir, y esto vale tanto para Alonso Quijano como para Guglielmo y Adso pero también, en general, para

cualquier lector, porque la biblioteca y los libros pueden ser un laberinto y pueden asustar a quien no los conoce, a quien no sabe cómo funcionan y a quien no sabe interpretarlos de la manera correcta.

3.3. PERSONAJES COMPLEMENTARIOS: DON QUIJOTE Y SANCHO VS. GUGLIELMO Y ADZO

Otro aspecto que tienen en común las dos novelas es el hecho de que están protagonizadas por un par de personajes que se complementan y se mueven siempre juntos: por una parte, don Quijote y Sancho, caballero y escudero, y por otra parte Guglielmo y Adso, maestro y alumno.

Los personajes complementarios han sido explorados en parte por Stefano Brugnolo quien les dio el nombre de «la strana coppia», en referencia a un *topos* determinado de origen cómico-popular que, a partir de la *Commedia dell'Arte*, llega a la literatura, al cine y al teatro de hoy³¹. En el segundo capítulo de su libro *Strane coppie* (2013: 19-26), el autor aporta lo que él llama las «costanti morfologiche» (2013: 22) para la identificación del *topos*, es decir, una serie de rasgos y características de las extrañas parejas, que atañen al tono en que son tratadas, a la dinámica interna de la pareja, las funciones y situaciones en las que se encuentran y que contribuyen a desencadenar, y que podemos rastrear hasta las dos parejas que interesan en esta investigación.

En concreto, las extrañas parejas no están formadas por dos amantes, dos novios o dos cónyuges, y ni siquiera por mellizos; más en general «non sono coppie formate da personalità autonome e indipendenti» (2013: 19). Están compuestas por dos personajes que existen sólo el uno para el otro y que no son concebibles como entidades separadas, aunque puedan ser muy diferentes entre sí. Las extrañas parejas, en general, pueden estar compuestas por personajes muy similares, pero aún distintos entre sí, o por individuos diferentes u opuestos, pero aún parecidos en algo. En efecto, ¿podría pensarse en don Quijote en sus aventuras sin su infalible escudero Sancho Panza? ¿O a Guglielmo sin su novicio Adso en la resolución de los misterios de la abadía? No, sería imposible porque estas dos parejas de personajes fueron imaginadas por sus autores para ser recordadas y celebradas juntas. Si nombramos a uno, también debemos nombrar al otro y, aunque solo esté uno de los dos en escena, es una invitación a pensar en él en relación con su pareja.

Hay infinitos tipos de combinaciones entre los dos personajes de la pareja; como explica Auerbach:

è un motivo vecchissimo e ancora oggi efficace nelle farse, nelle caricature, nei circhi e nelle pellicole, questo dei due tipi comici o semicomici che se ne vanno insieme e contrastano: il lungo e magro, il grasso e il

³¹ Stefano Brugnolo es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Pisa y es el autor del libro «Strane coppie» al que se hace referencia en este trabajo.

piccolotto, l'astuto e il tonto [...] e ogni altra combinazione possibile secondo i vari paesi e le varie civiltà (1989 en Brugnolo, 2013: 20).

Muchas veces estos individuos que, en un principio eran diferentes, progresivamente, a medida que avanza la narración, tienden a confundirse hasta ser casi incapaces de distinguir quién es uno y quién el otro. Esto se ve claramente con don Quijote y Sancho porque, conforme avanza la narración, uno adquiere características del otro, pero también se ve con Guglielmo y Adso debido a que Adso aprende mucho de su maestro y se parecerá cada vez más a él en su forma de razonar, como se explicará más adelante.

Se podría decir que Eco se influyó en Cervantes al poner a una pareja de personajes como protagonistas de su novela porque la pareja cervantina está en la cabeza de cualquier escritor, tanto español como italiano y añade algo más a la narración: con sus dos personajes, Cervantes introduce una referencia esencial, la compañía, las parejas, con el esquema básico de los dos amigos y el perspectivismo que contribuye a marcar una concepción distinta porque hay siempre un contraste de ideas, no hay una visión cerrada y unitaria, sino una visión abierta y dialogada, donde generalmente se va a jugar a los opuestos: va a haber uno más idealista y uno más realista; uno que está loco y uno que está cuerdo; uno de izquierda y uno de derecha, etc. Además, Cervantes, con sus personajes, ha influido enormemente en la modernidad, como apunta Brugnolo (2018: 26): don Quijote y Sancho fueron elegidos como un prototipo de pareja que pretendían mezclar lo serio y lo cómico; de hecho, a medida que se desarrolla la novela, los dos personajes cervantinos son siempre menos un sirviente y un amo y cada vez más dos compañeros que no pueden estar el uno sin el otro, que existen el uno en función del otro. Del mismo modo, Guglielmo y Adso se vuelven cada vez más inseparables hasta colaborar en el descubrimiento de los misterios, con aportes de ambos lados, donde antes solo eran por parte de Guglielmo. Dicho esto, en los dos subpárrafos siguientes (3.3.1 y 3.3.2) se van a presentar individualmente y más en detalle los dos pares de personajes.

3.3.1. EL CABALLERO Y EL ESCUDERO

Una de las razones del gran éxito del *Quijote* es, sin duda, su pareja de personajes simbólicos: don Quijote y Sancho Panza, que han llegado a ser una pareja indisoluble y han tenido una fortuna a nivel internacional que ha hecho que se encuentren por todas partes. Son dos personajes fuera de lo común, divertidos, torpes, con fuertes rasgos físicos y psicológicos; son uno lo contrario del otro, quieren colaborar, pero estorban; son amigos, pero, en algunas ocasiones, también rivales y a veces les gustaría separarse, pero no pueden. Se trata del típico ida y vuelta de una pareja de amigos que siempre están dispuestos a contradecirse por una tontería, solo para encontrar cada vez un entendimiento. Además, siempre salen con las mejores intenciones y, a pesar de ello, combinan invariablemente desastres,

siembran desorden y confusión, pero, sin embargo, tras cada derrota se marchan con renovado entusiasmo.

De todos modos, la relación entre los dos personajes empieza con la incorporación de Sancho, un campesino interesado en la comida y en ascender socialmente (I, 7)³². En este momento empieza el enfrentamiento entre dos perspectivas opuestas, y con ello nace el dialogismo, el perspectivismo, la posibilidad de elegir cual de las perspectivas es válida; aquí tiene origen la novela moderna, donde no domina la voz del narrador, sino que hay más de un narrador y donde hay distintas voces protagónicas, que, además, están discutiendo de un modo hiperbólico, exagerado, marcadamente fuerte, como esta representación de un mundo idealista y un mundo degradado. Sancho era el personaje que faltaba en la creación de esta pareja indisoluble y es importante su aparición no solo por un rasgo de verosimilitud (el ventero en I, 3 había dicho a don Quijote que todo caballero necesita un escudero, entre otras cosas), sino también y sobretodo porque constituye la consagración de la constante posibilidad de un intercambio constante de perspectivas.

La introducción de Sancho, además, modifica completamente la conducta de don Quijote. Antes del capítulo I, 7 predomina en él la modalidad imitativa: citaba literalmente los pasajes del romancero, imitaba las actitudes de los grandes caballeros de la historia, incluso cuestionaba su identidad creyéndose Valdovinos y Abindarráez (I, 5); estaba demasiado obsesionado con todo lo relacionado con la literatura caballeresca y, muchas veces, ya no podía distinguir la realidad de los objetos y personas que lo rodeaban de la ficción. Con la llegada de Sancho, y gracias a los múltiples diálogos que mantuvieron juntos, don Quijote cambia su manera de comportarse: ahora dialoga con otra identidad y, si bien no deja de imitar a los grandes caballeros, eso le permite una mayor flexibilidad y naturalidad y también hacer suyos los rasgos que antes solamente copiaba de los modelos literarios (Close, 2007: 46).

La principal relación que establecen los dos personajes es la de caballero-escudero; de hecho, don Quijote informa enseguida a Sancho sobre esta relación que siempre ha habido en la caballería:

Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza, antes pienso aventajarme en ella: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos, y, ya después de hartos de servir y de llevar malos días y peores noches, les daban algún título de marqués, de algún valle o provincia de poco más a menos, pero si tú vives y yo vivo bien podría ser que antes de seis días ganase yo tal reino, que tuviese otros a él adherentes que

³² Sin embargo, el primer verdadero contacto entre Sancho Panza y don Quijote lo tenemos al final del prólogo (I:14): «Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas».

viniesen de molde para coronarte por rey de uno dellos. Y no lo tengas a mucho, que cosas y casos acontecen a los tales caballeros por modos tan nunca vistos ni pensados, que con facilidad te podrá dar aun más de lo que te prometo (I, 7).

En este discurso de don Quijote se puede notar el tono familiar con el que se dirige a Sancho, de hecho, le llama «amigo» (para subrayar también la proximidad del origen entre los dos personajes, ambos habitantes del mismo pueblo), y la voluntad del caballero de recompensar a su escudero con un reino o una isla que ganaría en sus batallas. Esta intervención permite ver también el lenguaje coloquial y jocoso que utiliza don Quijote al hablar con Sancho, que caracterizará toda su relación de aquí en adelante.

Además de esta introducción por parte de don Quijote al mundo caballeresco, Sancho, a lo largo de la novela, aprenderá de su amo las reglas y actitudes del ejercicio de la caballería, aunque si el escudero seguirá siendo él mismo, comportándose diferente a la regla, especialmente en lo que se refiere a comentar y juzgar las actitudes de su señor, dando su opinión. De hecho, el caballero se pronuncia con estas palabras al comentar la actitud de Sancho:

[...] en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejas estimar en más. Sí, que Gangalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la ínsula Firme; y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblando el cuerpo more turquesco. Pues, ¿qué diremos de Gasabal, escudero de don Galaor, que fue tan callado que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sola una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia? De todo lo que he dicho has de inferir, Sancho, que es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado y de caballero a escudero (I, 20).

Son muchas, en el transcurso de la historia, las veces en que Sancho tiene una opinión discordante a la de su señor porque se vuelve más atrevido e independiente y, además, es un hombre realista y práctico, a diferencia de su amo que es muy idealista, y tratará de disuadirle en más de una ocasión para que no se meta en peligro, como, por ejemplo, cuando niega la visión fantástica de don Quijote que cree que los molinos de viento son gigantes (I, 8), que las ovejas son ejércitos (I, 18) o que la bacía del barbero es el famoso yelmo de Mambrino (I, 21); cada vez con una sucesiva desdén de la réplica por parte de don Quijote. Pero, a pesar de su punto de vista a veces diferente, Sancho tiene una excelente opinión de don Quijote, lo considera un muy buen caballero y amigo y, aunque se da cuenta de su locura, sigue queriendo continuar su viaje con él, voluntad que se puede ver expresada cuando el caballero le envía a buscar a Dulcinea, al principio de la segunda parte: «este mi amo, por mil señales, he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, si es verdadero el refrán que dice “Dime con quién andas, decirte he quién eres”, y el otro de “No con quien

naces, sino con quien paces”». (II, 10). Este es también el primer momento en el que, desde que han salido juntos, don Quijote y Sancho se van a separar en una ruptura temporal de la pareja y con ella se va a romper también el contraste de perspectivas. En cualquier caso, los dos personajes pronto se recompondrán para seguir juntos sus aventuras como caballero y escudero.

Aunque si la principal relación entre don Quijote y Sancho es la recién mencionada de caballero y escudero, tienen también otras relaciones de dependencia, siguiendo la clasificación de Pérez Martínez (2013: 603-611):

1. El hidalgo y el labriego: don Quijote y Sancho vienen del mismo pueblo, pero, sin embargo, pertenecen a dos clases sociales diferentes: el primero es un hidalgo mientras que el segundo es un labriego y están en una relación de dependencia, respeto y servicio³³. De hecho, cuando don Quijote propone a Sancho que lo siga en sus aventuras y sea su escudero, él no duda en aceptar la oferta por el respeto que le tiene al caballero, así como por la promesa que le hace don Quijote del gobierno de una ínsula y el pago de algunos honorarios por el trabajo realizado (II, 7).

Además, esta diferencia de clase se percibe especialmente en el lenguaje que emplean: don Quijote es un hombre culto y habla un lenguaje elevado, retórico y con una sintaxis compleja, mientras que, Sancho es un «hombre de bien – si es que ese título se puede dar al que es pobre -, pero de muy poca sal en la mollera» como se dice en I, 7 y en él se nota esta falta de educación sobre todo en los usos que hace de los refranes, frases hechas y expresiones populares, pero, sin embargo, no se puede identificar como un hombre tonto o sin inteligencia, sino es solamente una inteligencia diferente, una especie de sabiduría popular.

2. El maestro y el alumno: a lo largo de las aventuras y de los discursos entre los dos personajes, Sancho aprende mucho de don Quijote, sobre la caballería, pero también sobre diferentes temas como, por ejemplo, las relaciones interpersonales, el amor, la fe, el lenguaje correcto, la vida en sociedad, la realidad y la ficción. Entre todos, hay un momento más que otros en que el caballero muestra actitudes de enseñanza hacia el escudero y es cuando Sancho tiene que partir para el gobierno de la ínsula (II, 42); en este momento don Quijote se asegura que su escudero está listo para gobernar y que sabe las cosas más importantes del encargo: «en esto llegó don Quijote, y, sabiendo lo que pasaba y la celeridad con que Sancho se había de partir a su gobierno, con licencia del duque le tomó por la mano y se fue con él a su estancia, con intención de aconsejarle cómo se había de haber en su oficio»; y le aconseja que siempre debe recordar quién es y de dónde viene, que debe ser humilde y no debe ocultar su origen. Las enseñanzas de don Quijote

³³ Esta relación entre los dos, por tanto, se basa en una relación feudal, que ya no existía en el siglo XVI y XVII, sino que es un recuerdo de las novelas de caballerías y de la Edad Media.

continúan también en el capítulo siguiente (II, 43) pero, esta vez, pasa a las físicas advirtiéndolo a Sancho que debe mantenerse limpio, no debe descuidarse y debe ser medido en beber, comer, dormir y hablar, sin demasiados refranes. Termina esta parte de las enseñanzas en el capítulo II, 44 cuando don Quijote da a Sancho una carta escrita en que le cuenta todos estos consejos y otros más.

3. Los amigos: don Quijote y Sancho, con el transcurso de la historia, también establecen una relación de amistad que se hará cada vez más grande a través de los diálogos, primera forma de comunicación entre los dos. De hecho, entablarán varios tipos de conversaciones sobre distintos temas: desde la caballería hasta la edad de oro, el gobierno, la imitación como principio del arte, el honor y el amor, entre otros donde compararán sus pensamientos.

Poco a poco se dará muestra del afecto mutuo que une a los dos personajes, por ejemplo, don Quijote empieza a llamar a su escudero como «amigo Sancho Panza» (I, 7), y esta cercanía se hará cada vez mayor que llegará a llamarlo «amigo Sancho» (I, 15), hasta solo «amigo» (I, 17) e incluso «Sancho hermano» (I, 15) o «hermano Panza» (I, 15). También Sancho demuestra su afecto hacia don Quijote en varios momentos, como por ejemplo cuando la duquesa, en II, 33 le pregunta por qué sigue sirviendo a su señor aunque sabiendo que está loco, y él responde así: «[...] Pero esta fue mi suerte y esta mi malandanza; no puedo más; seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel, y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón»; lo que permite subrayar esta relación profunda y eterna entre los dos amigos y mostrar como Sancho acepta y quiere a don Quijote tal como es. En pocas palabras: por una parte, Sancho es el escudero perfecto porque quiere comprender y conocer a su señor, no lo juzga, no le importan sus errores, y sobre todo no lo abandona; por otra parte, don Quijote aprende a querer Sancho a su manera y a cuidarlo.

Además de estas relaciones que unen los dos personajes, muchas veces hay conflictos entre ellos: por ejemplo, cuando don Quijote obliga a Sancho a moderar cuantitativamente sus discursos, lo que lleva al deseo de éste de abandonar a la pareja (I, 25) o, al contrario, cuando es Sancho quien critica demasiado a don Quijote, bromeando sobre su lenguaje demasiado caballeresco (I, 20) o cuando, incluso, le empuja a abandonar (idealmente) a Dulcinea para aprovechar la oportunidad con la Princesa Micomicona (I, 30) (M. Morán, 2021: 310).

Hasta ahora se han expuesto las características de la relación entre ambos personajes, pero aún no se ha dicho que, a lo largo de la novela y sobre todo en la segunda parte, cada uno adquirirá elementos y características del otro en cuanto a los pensamientos y al modo de ser y actuar; es decir, empiezan siendo muy diferentes en la primera parte de la novela para luego contagiarse el uno al otro en la segunda.

Por un lado, Sancho se parecerá cada vez más a don Quijote, adoptando rasgos más suaves y nobles, en un proceso denominado «La quijotización de Sancho» según Madariaga (1972: 127). En concreto, ya desde el principio de la segunda salida, Sancho adquiere rasgos de su amo, a partir del lenguaje: «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese [...]» (II, 5) y poco después, en el mismo capítulo, también su mujer Teresa Panza nota esta evolución en el lenguaje de Sancho, cada vez más parecido al de su caballero: «Mirad, Sancho, después que os hicisteis miembro de caballería andante, habláis de tan rodeada manera que no hay quien os entienda» (Madariaga, 1972: 127). Más adelante, en la corte de los duques (II, 30-57), Sancho va a convertirse en un personaje autónomo, pero sobre todo mucho más sabio, hace razonamientos más elaborado y utiliza un lenguaje meno rustico para sorpresa de don Quijote, de los duques y hasta de Cervantes. Sin embargo, el momento más evidente de este proceso de crecimiento por parte de Sancho es durante el gobierno de la ínsula Barataria (II, 45-53), cuando llega la separación con don Quijote y, el escudero, a partir de la libertad de estar lejos de su amo, se transforma, se convierte de bobo en listo. En la ínsula, el escudero despliega una serie de dotes naturales para gobernar que le ganan la confianza y el respeto de sus súbditos como es narrado en II, 45: «Quedaron todos admirados, y tuvieron a su gobernador por un nuevo Salomón», «Los circunstantes quedaron admirados de nuevo de los juicios y sentencias de su nuevo gobernador» o en II, 49: «Todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente y no sabían a qué atribuirlo, sino a que los oficios y cargos graves o adoban o entorpecen los entendimientos». Esta transformación se podría explicar por la influencia de don Quijote que antes lo hacía loco y tonto, mientras que ahora, como se ha liberado de esta, se ha topado por la realidad y está teniendo que actuar fuera de esta fantasía. Pero también la influencia de don Quijote sobre Sancho podría haber sido positiva porque Sancho es un aldeano mientras que don Quijote es un hidalgo con una cierta educación, y alfabetismo (Madariaga, 1947: 165-191 en Martín Moran, 2021: 304).

Por otro lado, también don Quijote se verá afectado por Sancho sufriendo un proceso de «sanchificación» (siempre según la denominación de Madariaga, 1972: 137), es decir que el caballero se acercará cada vez más a su escudero en cuanto a sus actitudes y sufrirá un proceso de decadencia. Por ejemplo, en la segunda parte, don Quijote ya no disfruta de los derechos de la andante caballería, como el hecho de no tener que pagar la comida o el alojamiento en las ventas, sino que los paga como todos los ciudadanos, pareciéndose a Sancho. Por eso, empieza su tercera salida con provisiones y dinero:

En resolución, en aquellos tres días don Quijote y Sancho se acomodaron de lo que les pareció convenirles y [...] se pusieron en camino del Toboso, don Quijote sobre su buen Rocinante, y Sancho sobre su antiguo

rucio, proveídas las alforjas de cosas tocantes a la bucólica, y la bolsa de dineros que le dio don Quijote para lo que se ofreciese (II, 7).

Pero el momento más claro es cuando, en el Toboso, Sancho decide engañar a don Quijote haciendo pasar Dulcinea por una doncella adornada de oro cuando, en realidad, era simplemente una labradora (II, 10), del mismo modo que el caballero hacía con Sancho, aunque si inconscientemente, en la primera parte de la novela cuando pretendía imponerle sus visiones fantásticas (que los molinos de viento eran gigantes, que las ovejas era un ejército, etc.). Más en general, don Quijote sufrirá, durante toda la segunda parte de la novela, una especie de «empobrecimiento espiritual del héroe, que se manifiesta en la pasividad de su ánimo» (1972: 138).

En resumidas cuentas, después de este recorrido, se puede decir que los dos personajes son el centro de la novela cervantina y cada uno aporta algo esencial a la novela: Sancho aumenta el perspectivismo, es el representante principal de la comicidad, hace ver el contraste con don Quijote porque representa la perspectiva de la tierra, del momento, mientras que don Quijote será la locura. Sancho es un personaje que se caracteriza por la materia, por tener los pies anclados en la tierra y de la mano por representar la cultura popular. Sancho es la comida, la bebida, el dinero y la carnalidad en cierto sentido; además es el amigo perfecto para don Quijote y su fiel escudero siempre dispuesto a ayudarlo en sus hazañas. Sancho, como nos dice Anthony Close (2007: 43), ofrece «un contrapunto negativo, involuntariamente irónico, a la postura caballeresco-literaria de su amo», tiene una capacidad innata de ver la realidad directamente y no tiene el filtro caballeresco, al contrario de don Quijote que es más idealista, pero esta es su belleza que se compensa muy bien con la de Sancho.

En conclusión, Don Quijote y Sancho constituyen «un binomio casi inescindible» (Martín Morán, 2021: 304) y es casi como si se tratara de un único personaje cuya grandeza se debe a que es una pareja real en cuanto a los sentimientos que nos transmiten.

3.3.2. EL MAESTRO Y EL ALUMNO

Se analiza a continuación la segunda pareja de personajes que interesa a la investigación: Guglielmo y Adso. Por una parte, Guglielmo da Baskerville es un erudito fraile franciscano inglés cuya mentalidad está en oposición directa a la de personajes como Bernardo Gui o Jorge da Burgos y, por extensión, a la estructura y mentalidad cerrada de toda la abadía. Él deposita su fe en la inteligencia humana, capaz de descifrar los signos y, a lo largo de la novela, será un gran maestro de ciencia y de vida, sobre todo para Adso y, de consecuencia, también para el lector. Es un espíritu pragmático, muy atento a la realidad, experto en los más diversos campos del saber (filosofía, teología, política, lenguas, botánica, etc.) y extremadamente curioso. Es, además, un hombre de extraordinaria inteligencia y dotado de

grandes conocimientos teóricos, pero también es interesado en los aspectos prácticos y técnicos del saber. Desde el principio aparece como un personaje muy sutil y agudo, hasta el punto de poder identificar el nombre y el aspecto de un caballo que se ha escapado de la abadía, sin haberlo visto nunca antes, basándose únicamente en hipótesis bien fundamentadas, entre ellas, las señales que este ha dejado atrás durante su fuga (Pistelli, 2018: 456):

Ma se cercate Brunello, l'animale non può che essere là dove io ho detto [...] Suvvia [...] è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dell'Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. E' andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso (2018: 33).

Estos talentos, a lo largo de la novela, se revelan plenamente cuando logra descubrir la causa por la que algunos frailes mueren en serie en la abadía, frustrando el diabólico proyecto implementado por Jorge.

Por otra parte, Adso es un joven novicio benedictino, y, además de ser el coprotagonista de la novela, desempeña el papel de narrador de los hechos y también de mediador entre la narración y el lector; por lo tanto, actúa también como intérprete de los comentarios de Guglielmo y de los debates que éste tiene con los demás personajes y, mediante sus preguntas, es una guía para el lector meno culto.

A través del personaje de Adso, Eco quiere representar, en primer lugar, el papel de un novicio, y esto no necesariamente en el sentido religioso de alguien que aún no ha pronunciado los votos para ingresar en una orden religiosa, sino también en referencia a cualquier joven inexperto que aprende y madura gracias a una serie de experiencias nuevas y dramáticas. La experiencia del joven novicio que, inicialmente, debería haberse limitado a acompañar y asistir a Guglielmo en su misión de mediador, evoluciona hacia el cambio y el crecimiento. Adso queda inmediatamente asombrado por la lógica de su maestro y nunca deja de aprender algo nuevo de los acontecimientos de la historia: aprende de su maestro muchas cosas sobre historia, política, ciencia, signos, idiomas y bibliotecas, pero también sobre su educación sentimental y semiótica; está muy atento a las cosas que suceden durante la estancia en la abadía: desde los discursos teológicos y filosóficos que tienen lugar entre los monjes, hasta el arte de Guglielmo en la lectura e interpretación de toda forma de signo.

Desde las páginas en las que Guglielmo afirma su maestría y su perspicacia en la lectura de las huellas y señales del caballo del abad, Brunello, hasta su última gran exhibición como investigador, cuando decodifica el mensaje secreto de Venanzio para entrar en el *finis Africae*, tienen lugar una serie de lecciones de lógica, razonamiento deductivo y semiótica en general. Pero, lo que hace que estas lecciones sean aún más interesantes para Adso y también para los lectores, son las repetidas invitaciones de Guglielmo para aprender el arte de «leer» la naturaleza y el mundo como un gran libro, como expone Adso en su

comentario: «Così era il mio maestro. Non soltanto sapeva leggere nel gran libro della natura, ma anche nel modo in cui i monaci leggevano i libri della scrittura, e pensavano attraverso di quelli. Dote che, come vedremo, gli doveva tornar assai utile nei giorni a venire» (2018: 35).

Por lo tanto, la relación entre Guglielmo y Adso es la de maestro-alumno, que en ciertos momentos parece una relación muy estrecha y afectiva entre padre e hijo, entre sabiduría e inexperiencia, entre madurez y juventud. Adso, de hecho, es un joven con una cierta ingenuidad, frescura mental, gran entusiasmo en todo lo que hace, una fuerte impulsividad y emotividad, con ganas de ver, aprender, tener nuevas experiencias y que crece y se forma en su persona mientras que Guglielmo es ya un adulto culto, experimentado y maduro. Por eso, la tarea de Guglielmo es precisamente la de educarlo, y lo hace con gran pasión, pero sin juzgar, adoctrinar, predicar e indicar lo que está bien y lo que está mal. En cambio, Guglielmo anima a Adso a usar su propia cabeza, a formar sus propias ideas, sin conformarse con el relato de las de los demás. Con esta actitud, observándolo, reconociendo sus méritos cuando están presentes, agradeciéndolo y animándolo, Guglielmo logra no imponerse a Adso para no aplastarlo o hacerlo sentir inferior a su inteligencia, cultura y carisma y para no condicionar su evolución a que el joven no pierda el sentido de sí mismo. Guglielmo intenta transmitirle enseñanzas a través de ejemplos y referencias a su vida pasada, hablando de sí mismo para indicarle cómo debería comportarse.

Los dos protagonistas lo comparten todo: pasan todo el tiempo juntos, moviéndose uno al lado del otro, informándose mutuamente de todo lo descubierto y expresando siempre sus pensamientos e ideas. Guglielmo nunca pone a Adso en un segundo plano, no hay situaciones en las que Adso sea bueno o mejor que no sea presente. Uno no existe sin el otro y, de hecho, Guglielmo, sin la aportación de Adso, consciente o inconsciente de que lo es, no llegaría a sus conclusiones y a la resolución del misterio: es gracias al sueño de Adso que Guglielmo llega a la solución de los misterios:

E tuttavia, più penso al tuo sogno, più lo trovo rivelatore. Forse non per te, ma per me. Scusami se mi impadronisco dei tuoi sogni per sviluppare le mie ipotesi, lo so, è una cosa vile, non si dovrebbe fare... Ma credo che la tua anima addormentata abbia capito più cose di quante non ne abbia capito io in sei giorni, e da sveglio... [...]. Trovo il tuo sogno rivelatore perché coincide con una delle mie ipotesi. Grazie (2018: 506).

Y, nuevamente, mientras se acercan cada vez más a la resolución, Adso aporta otra gran contribución a esta: le explica a Guglielmo el significado de una oración dicha anteriormente por Salvatore (*tertius equi*) permitiéndole, de esta manera, por analogía, descifrar otra sentencia que le permitió acceder al *finis Africae*, con gran asombro posterior del maestro: «Dio ti benedica, Adso [...]. Ragazzo mio, è la seconda volta oggi che per bocca tua parla la saggezza, prima in sogno e ora durante la veglia!» (2018: 527).

Por lo tanto, se puede decir que Adso, hacia el final de la novela, logró aprender mucho de las enseñanzas de Guglielmo, poniéndolas en práctica y contribuyendo a la conclusión de la historia. Adso atesorará las enseñanzas de su maestro, tanto que al final del libro escribe: «Ed è cosa dura per questo vecchio monaco, alle soglie della morte, non sapere se la lettera che ha scritto contenga un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno» (2018: 575), que, en otras palabras, quiere decir que no espera que de su historia haya una moraleja, una enseñanza o un significado, pero confía en que cada lector dibuje su propio, propios o ninguno de ellos, pero lamenta no poder conocerlos. Adso entendió entonces lo que Guglielmo quería enseñarle, es decir, a razonar y tomar ideas, referencias, enseñanzas y hacerlas propias. Y tal como Guglielmo hizo con él, Adso habla a sus lectores y los trata como a sus potenciales hijos.

Se ha llegado al final del tercer y último aspecto en común que se ha analizado en la presente investigación. En un análisis de las similitudes, se podría decir que don Quijote y Guglielmo se parecen mucho en cuanto ambos son hombres simples y llanos, pero llenos de astucia y sagacidad que esperan el momento mejor para ponerlos a la vista; además tienen el poder de guiar los acontecimientos, de tomar decisiones importantes y de enseñar a su pareja a comportarse (que es un modo también para explicar al lector ideas y pensamientos que quiere transmitir el autor). Guglielmo explica a Adso los procesos lógicos y consecuentes que subyacen a su razonamiento y los vínculos entre signos y significados (Pistelli, 2018: 459); de manera similar, don Quijote explica a Sancho cómo funciona el ejercicio de la caballería, así como muchos temas que trata en sus discursos, como el de las armas y las letras. En ambos casos, por tanto, existe una relación maestro-alumno.

Por otro lado, Sancho y Adso también se parecen en algunos aspectos: ambos son inicialmente personajes menores en el sentido de que escuchan en silencio las explicaciones de sus amos y los ven actuar pero, sin embargo, con el paso del tiempo, los dos personajes cambiarán y tomarán la posición que se merecen: por un lado, Adso ayuda mucho a Guglielmo en la resolución de los misterios, de hecho, es en última instancia quien guía a Guglielmo en el descubrimiento de cómo acceder al *finis Africae*, la parte oculta de la biblioteca donde se guarda el libro prohibido; por otro lado, Sancho también será fundamental para don Quijote porque lo ayudará en sus hazañas y en sus tareas. Pero una cosa es cierta, y es que Adso está fascinado por Guglielmo y le tiene mucho respeto, al igual que Sancho por don Quijote. Son, en suma, dos buenos ejemplos del arquetipo del personaje en pareja.

CONCLUSIONES

Al final de este camino, es necesario sacar las conclusiones que permiten tener una situación clara de lo que ha sido investigado hasta ahora. El punto de partida de este trabajo fue la hipótesis de que Eco había leído el *Quijote* y que, pudo influirle de alguna manera en la creación de su novela más importante: *El nombre de la rosa*. Para demostrarlo, por un lado, se han recopilado los comentarios que Eco escribió sobre Cervantes y sobre su novela mientras que, por otro lado, se han analizados los aspectos comunes a las dos novelas, sacando, de este modo, conclusiones que permiten hablar de una posible conexión entre las dos. A continuación, se expondrá, más en detalle, lo que se ha hecho en cada uno de los capítulos y lo que se ha derivado de ellos.

El primer capítulo se ha centrado en presentar las relaciones entre Eco y Cervantes y en ofrecer unas definiciones de los conceptos de literatura comparada, intertextualidad y recepción literaria. En primer lugar, se han relatado las opiniones que Eco tuvo sobre el *Quijote* y que insertó en sus ensayos más relevantes, como, por ejemplo, en *Sei passeggiare nei boschi narrativi* (1994), en *Sulla letteratura* (2002) donde se ha visto que tenía una opinión positiva sobre la novela cervantina, describiéndola como un best-seller de calidad al que todos deberían acercarse, ya que se trata de mucho ganado por sus mentes (2002: 8), y especialmente en el apéndice de *El nombre de la rosa* (2018). Además de estas apreciaciones, el autor también alude a las posibles conexiones entre las dos obras cuando, en su conferencia «Tra la Mancha e Babele» (1997 en *Sulla letteratura*, 2002), por ejemplo, trata de la biblioteca de Alonso Quijano en comparación a la de Borges, a la que dice, en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, haberse inspirado para la creación de la suya. Pero, es también verdad que Borges y su biblioteca de Babel se inspiraron en cierto sentido en la biblioteca del *Quijote*, así que, por analogía, la librería de Eco podría derivar de aquella de Cervantes. En el mismo apéndice, además, Eco explica que su historia comienza con el manuscrito encontrado, estrategia que dice ser una cita de grandes autores que nombra justo antes, incluyendo a Cervantes, que, de hecho, es el popularizador de este artificio. Siguiendo este camino de conexión entre los dos autores, Eco, en varios estudios, explicó la distinción entre mundo ficticio y mundo real y entre lector empírico y lector modelo, diferencias que parecen una especie de explicación a lo que sucede en la historia del *Quijote*, porque Alonso Quijano podría considerarse un lector empírico en cuanto no reconoce las convenciones literarias de las novelas de caballerías y no logra distinguir el mundo ficticio, en el que estas están ambientadas, del mundo real en el que vive; por tanto, él debería investigar los libros para entender lo que realmente significan, y no dar todo por verdadero, como le sugiere Guglielmo a Adso en *El nombre de la rosa*. En segundo lugar, en este primer capítulo, se ha definido la metodología empleada en esta investigación a partir de la literatura comparada, siguiendo por la intertextualidad hasta llegar a la recepción literaria de una obra. En concreto, con el fin de comparar, en un tercer capítulo, las dos obras,

ha sido necesario informar sobre qué es la literatura comparada, sobre el por qué se deberían poner en relación los escritores y las obras y sobre cómo ha evolucionado el concepto a lo largo de la historia, empezando por los antiguos autores griegos y latinos que comparaban sus obras para determinar cuál fuera la mejor, hasta llegar a nuestros días en que se suelen comparar las obras principalmente para buscar las fuentes de una determinada obra o para poner en contacto las diversas literaturas mundiales o aún para determinar la fortuna y la influencia de un autor en otro país diferente del de origen. Precisamente en este contexto se ha insertado la intertextualidad, como uno de los conceptos que facilita el proceso de comparar dos o más obras analizando, en una determinada obra, la presencia de fragmentos de textos o referencias de otro u otros autores. Esta segunda parte teórica, además de introducir el término, su historia y sus características principales, ha permitido sentar las bases para un estudio posterior de la intertextualidad presente en la novela de Eco. Como última parte metodológica se ha tratado el concepto de recepción literaria, es decir, cómo el lector recibe una obra y cómo, de este modo, determina su éxito y su significado, para exponer, en un segundo momento, la recepción que tuvo el *Quijote* tras su publicación, especialmente en Italia, hasta la época de Eco, lo que ha permitido comprender el contexto en el que el autor italiano pudo entrar en contacto con la novela cervantina.

En el segundo capítulo se han presentado las dos novelas de manera detallada, partiendo de cómo fueron concebidas por los dos autores, para luego continuar enfocándose en los temas principales que tratan y en la tipología de géneros y lectores que abarcan: ambas son obras abiertas, en el sentido de que cada lector las puede interpretar como quiere. Luego, se ha analizado la recepción que tuvo el *Quijote* tras su publicación y la intertextualidad presente en *El nombre de la rosa*. En concreto, en una primera parte de presentación de la novela de Cervantes, se han tratados varios aspectos generales de la historia de don Quijote y Sancho Panza y se han expuesto también las características principales de los dos personajes, para anticipar el aspecto de la pareja de protagonistas que se ha tratado después en el tercer capítulo. Además, se han comentado algunos episodios, como las historias intercaladas, para mostrar la variedad y la grandeza de la obra y, finalmente, se han tratado los aspectos cómicos y serios que componen la novela para entender mejor una segunda parte sobre la recepción del *Quijote* en cuanto, inicialmente, se percibía únicamente como una obra cómica. En una segunda parte de presentación de la novela de Eco, el análisis se ha centrado en el amplio rango de lectores a los que se dirige y de géneros que abarca, como base para estudiar después la intertextualidad presente en la novela; luego, se han tratado dos aspectos de la historia en particular: los libros y los signos, por una parte, y la risa, por otra. El primero ha servido como una suerte de introducción teórica a la intertextualidad en cuanto, Guglielmo, a través de sus comentarios, enseña a Adso que los libros siempre hablan de otros libros y que, a veces, para saber qué es lo que dice o significa un libro, hay que leer otros. En cambio, la parte final sobre la risa ha permitido establecer una relación con el *Quijote*, en cuanto ambas obras tienen algunos aspectos cómicos, pero también fue útil como introducción al aspecto del libro prohibido ya que es el tema del que trata este último y es el

principal problema por lo que Jorge querrá mantener ese libro en la oscuridad, aunque no lo consiga, provocando así la muerte de algunos monjes. En una tercera parte se ha analizado la recepción que tuvo el *Quijote* en general después su publicación y, en concreto, aquella que tuvo el primer *Quijote* y que fue insertada en la segunda parte de la novela y, además, aquella que tuvo en Italia a través de las obras de traducción. Más en detalle, este último aspecto de la recepción ha servido para entender cómo recibió la obra Eco en su tiempo y para luego demostrar que influyó en su novela. Finalmente, se ha dedicado una cuarta parte al estudio de la intertextualidad presenten en *El nombre de la rosa*, lo que permite advertir cómo la obra está rica en citas e influencias de otros textos y esto ha servido, además, como introducción y testimonio de que, en la novela de Eco, también está insertado algo del *Quijote*.

En fin, en un tercer capítulo se ha llegado a la comparación entre las dos obras y al análisis de algunos aspectos que tienen en común. En una primera parte de introducción se han expuestos algunos elementos comunes a los dos autores y a su modo de escribir que ya se habían anticipado en el segundo capítulos: ambas novelas están destinadas a varios lectores y cada uno de ellos puede identificarse con uno de los distintos géneros y temas que se tratan; son, además, dos obras en las que los autores han querido insertar, aunque si por boca de los personajes, sus ideas y pensamientos y, por último, tienen en común el hecho que se dirigen directamente al lector y que tienen una gran consideración de él. En la parte propiamente dicha de este capítulo se han analizado los tres aspectos comunes a las obras: el primero ha sido el hecho de que ambas obras tienen su origen en otro texto, en un manuscrito recuperado, delegando, de este modo, la responsabilidad a otro autor. En concreto, la historia del *Quijote* deriva del manuscrito de Cide Hamete Benengeli mientras que, la fuente de *El nombre de la rosa* es el manuscrito de Adso da Melk. La única diferencia entre los dos es que Cervantes utilizó esta estrategia para atribuir veracidad histórica a su novela, mientras que, en la obra de Eco, están insertadas varias referencias al hecho de que la historia es ficticia dado que el manuscrito ha sido encontrado con numerosas correcciones. En todos casos, ya que la estrategia del manuscrito encontrado se populariza con Cervantes, se podría decir que, consciente o inconscientemente, Eco se inspiró en el *Quijote*. El segundo aspecto en común ha sido el hecho de que la biblioteca y los libros peligrosos son centrales en la narración de ambas novelas. Más en detalle, por una parte, se ha tratado de la biblioteca de Alonso Quijano, de su famoso escrutinio con la quema de los libros realizada por parte del cura, del canónigo, de la sobrina y del ama de don Quijote y del hecho de que en el *Quijote* los libros peligrosos se refieren a las novelas de caballerías que enloquecen al caballero y le dan una visión distorsionada de la realidad; por otra parte, la biblioteca de la abadía benedictina de *El nombre de la rosa* es una biblioteca secreta, de difícil acceso que terminará siendo quemada por Jorge da Burgos, quien no podrá mantener oculto el libro que considera nocivo para el hombre, el segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, y, al final, todo será destruido. En cuanto a este segundo aspecto, no se sabe con certeza si Eco se inspiró en Cervantes, también porque el mismo autor, en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»* explica que se inspiró en la

biblioteca de Borges para crear la suya; es cierto, sin embargo, que las similitudes son notables y, no solo por el hecho de que en ambas novelas hay una biblioteca, sino también por la quema y por los libros que causan daño al hombre. Y, además, Borges, que seguramente había leído el *Quijote* y usado de forma altamente ingeniosa, como demuestra en el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (1939 en *Ficciones*, 1944: 842-847), también pudo haber tomado como inspiración para su biblioteca de Babel la de Alonso Quijano y, por lo tanto, también en este caso, se trata de un juego de derivaciones: Eco podría, no directamente, sino a través de Borges, haberse inspirado en la biblioteca y en el libro peligroso del *Quijote* para crear los suyos. Por último, el tercer elemento común a las dos obras que se ha presentado es el hecho de que ambas son protagonizadas por una pareja de personajes, es decir, dos personajes complementarios e indivisibles: don Quijote y Sancho, por una parte, y Guglielmo y Adso, por otra. De este modo, se puede añadir esta genealogía cervantina a la relación ya señalada por la crítica con la pareja formada por Sherlock Holmes y el doctor Watson de las novelas de Arthur Conan Doyle.

A través de estas conclusiones se ha llegado al verdadero final de este trabajo que podría ser fuente de inspiraciones para cualquier estudio o investigación tanto sobre estas dos novelas, como también, y como se ha dicho en la introducción, sobre los grandes clásicos de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote» en *Obras completas*, ed. R. Costa Picazo y I. Zangara, Buenos Aires, ed. Emecé, 1953.
- BRUGNOLO, Stefano, *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, ed. il Mulino, Bologna, 2013.
- CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, ed. Oscar Mondadori, Milano, 2002 [1ª ed. 1991].
- CAPOZZI, Rocco, *Lettura, interpretazione e intertestualità: esercizi di commento a Il nome della rosa*, ed. Guerra, Perugia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2005, 2 vols.
- CHEVREL, Yves, «Los estudios de recepción», *Compendio*, ed. P. Brunel e Y. Chevrel, 1994, pp. 148-187.
- CLOSE, Anthony, «La construcción de los personajes de don Quijote y Sancho», *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, 2007, pp. 39-54.
- D'AQUINO, Antonella, «La realtà, i libri e il metodo epistemologico, l'intelletto ed Umberto Eco», *Rivista di Studi Italiani*, 1, Anno XXI, 2003, pp. 175-199
- DE DIEGO, J. L., «Bibliotecas en la literatura», *Reunión Nacional de Bibliotecarios*, 41, Buenos Aires, 2009, pp. 1-20.
- DE RIQUER, Martin, *Don Chisciotte e Cervantes*, trad. Paolo Collo, ed. Einaudi, Torino, 2005.
- DE TURRIS, Gianfranco, FUSCO, Sebastiano, *Pseudobiblia. Libri che non esistono*, ed. Bietti, Milano, 2020.
- ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, ed. Bompiani, Milano, 2018.
- *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton lectures 1992-1993*, ed. Tascabili Bompiani, Milano, 2005
- *Sulla letteratura*, ed. Saggi Bompiani, Milano, 2002.
- FARNETTI, Monica, *Il manoscritto ritrovato*, sociedad ed. Fiorentina, Firenze, 2005.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón*, 79, 2000, pp. 65-86.
- *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.
- GALVÁN MORENO, Luis, *El poema del Cid en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*, ed. Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona, 2001.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Cristóbal, «La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas», *Lenguaje y textos*, 21, 2003, pp. 115-128.

- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, ed. Crítica, Barcelona, 1985.
- GUYARD, Marius François, *La literatura comparada*, trad. E. Badosa, ed. Vergara, Barcelona, 1957.
- MADARIAGA, Salvador de, «La quijotización de Sancho» en *Guía del lector del Quijote*, (1926), ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1972 (7ª ed.), cap. VII, pp. 127-135.
- «La sanchificación de don Quijote» en *Guía del lector del Quijote*, (1926), ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1972 (7ª ed.), cap. VIII, pp. 137-148.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, ed. Cátedra, Madrid, 2001.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «La Quijotización de Sancho y la autoorganización de los sistemas», *Edad de Oro*, XL, 2021, pp. 301-325.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria, «Investigación de las influencias y de la recepción», ed. M. Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 69-100 (1ª ed. alemana, 1981).
- PÉREZ MARTÍNEZ, Ángel, «Los niveles relacionales entre don Quijote y Sancho», en *Pictavia Aurea*, ed. A. Bégue y E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, Anejos de Criticón, pp. 603-611.
- PISTELLI, Maurizio, «Guglielmo da Baskerville: uno Sherlock Holmes medievale, trasportato nel relativismo del XX secolo», en *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, ed. G. Capecchi, T. Marino y F. Vitelli, Firenze, sociedad ed. fiorentina, 2018, pp. 451-468.
- PRANDI, Stefano, «Delle tipologie intertestuali nel Nome della rosa e di una loro possibile storicizzazione», *Rivista di letteratura italiana* 42/3, 2013, pp. 153-164.
- QUINZIANO, Franco, «En torno a la recepción crítica del Quijote en la cultura italiana del siglo XVIII: un campo poco abonado», *Hispanismo*, Alicante, Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, 2008, pp. 239-264.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. C. Sahagún, ed. Taurus, Madrid, 1981.
- «Teoría literaria», *Suma cervantina*, ed. J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, London, Tamesis, 1973, pp. 293-322.
- RUFFINATTO, Aldo, «Presencia y ausencia del Quijote en Italia», AISPI, *Actas XXIII*, 2005, pp. 237-251.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- SANTORO, Michele, «Leggere o non leggere (gli pseudobiblia)», *Biblioteche oggi*, 2013, pp. 37-62
- SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, 57/113-114, 1995, pp. 341-361.

VEGA, María José, CARBONELL, Neus, *La literatura comparada: principios y métodos*, ed. Gredos, Madrid, 1998.

WEISSTEIN, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, trad. T. Piñel, ed. Planeta, Barcelona, 1975.