



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
(ordinamento ex D.M. 270/2004) in  
Scienze del Linguaggio

Tesi di laurea

El enfrentamiento caballeresco  
en el *Don Quijote*: análisis  
histórico-comparativo

**Relatore:**

Ch. Prof. Eugenio Burgio

**Laureanda:**

Ambra Topran Cutin

Matricola 821621

**Anno Accademico**

2012/2013

## Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1: Los enfrentamientos caballerescos en el <i>don Quijote de la Mancha</i> .....	4
Capítulo 2: El escrutinio de la biblioteca de don Quijote.....	24
Capítulo 3: La recepción de la literatura caballerescas francesa en la Península Ibérica.....	50
Capítulo 4: Realidad en la literatura, literatura en la realidad.....	64
Capítulo 5: Realidad caballerescas y realidad literaria .....	81
Capítulo 6: El <i>Quijote</i> , una novela paródica.....	87
Bibliografía.....	101

## Introducción

El trabajo que voy a conducir tendrá como protagonista una novela publicada en dos partes, la primera en 1605 y la segunda en 1615, escrita en lengua española por Miguel de Cervantes Saavedra, que es considerada la novela que ha revolucionado la literatura, poniendo fin al relato del medioevo y dando comienzo a la novela contemporánea. La primera parte fue publicada con el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, mientras que la segunda, diez años más tarde, con el título *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Esta novela tiene como protagonista a un hidalgo, Alonso Quejano, que vive en una anónima aldea de la Mancha donde nunca pasa nada. Es un hidalgo de mediana condición que, además de administrar sus bienes, ocupa su tiempo leyendo libros de caballería. Tan fuerte era su pasión para estos libros que llegan hasta vender algunas tierras en cambio de muy poco dinero para adquirirlos. Leyendo, se olvida de su mundo, de sus bienes, y de sus ocupaciones:

“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”<sup>1</sup> (I, I, 35)

Entonces el hidalgo se vuelve loco por culpa de los libros de caballería y la locura lo lleva a dos conclusiones falsas: ahora él cree que todo lo que ha leído en sus libros constituye verdad histórica y que todo lo que se narra son hechos verdaderamente ocurridos y con protagonistas caballeros en carne y hueso, hasta no distinguir la frontera de la ficción de la de la realidad. Además, el hidalgo está absolutamente convencido que en su tiempo, es decir principio del siglo XVII, fuese posible resucitar la vida caballeresca de los siglos anteriores y con ella la misión de la defensa de las ideas de justicia y equidad. Como un verdadero caballero andante, Alonso Quijano decide cambiar su nombre, adoptando el nombre de don Quijote de la Mancha:

---

1 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; texto, introducción y notas de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Planeta, 1992. Todas las citas del texto cervantino se harán por esta edición.

“se vino a llamar don Quijote [...] como buen caballero añadir al suyo el nombre de la suya [patria], y llamarse don Quijote de la Mancha, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y su patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della” (I, I, 38-39)

En cuanto caballero andante, don Quijote se aleja de su aldea en busca de aventuras, topándose con muchas personas, que su mente enferma y loca va a transformar en enemigos con los que tiene que luchar para ganar y mantener su honra.

## **Capítulo 1: Las escenas de enfrentamiento caballeresco en el *Don Quijote de la Mancha***

**1.1** Dentro de la novela he aislado cierto número de episodios que comparten el mismo tema, y más precisamente el tema del enfrentamiento entre el protagonista don Quijote y los enemigos que él encuentra durante su vagabundeo por las tierras de la Mancha. Claramente todos los episodios presentan un choque que don Quijote mismo quiere ver como tal, porque a causa de su mente enferma y contaminada por la lectura excesiva está llevado a transformar cualquier encuentro en una posible aventura libresco.

Voy a analizar cada uno de estos episodios que comparten el mismo tema, individuando también algunos motivos narrativos que son recurrentes. Utilizo conscientemente el término “motivo”, recurriendo al significado de esta voz introducido por Tomaševskij.

Boris Viktorovič Tomaševskij, filólogo y crítico literario ruso, afirma en su ensayo *La costruzione dell'intreccio* (1968, págs. 314-315) que el enredo puede ser descompuesto en fracciones temáticas, hasta llegar a partes que ya no se pueden descomponer, que constituyen las porciones mínimas de material temático. En mi análisis he aislado todas las escenas que presentan un mismo material temático, es decir escenas que presentan un enfrentamiento caballeresco, tema fundamental del *Quijote*. Estas porciones temáticas toman el nombre de “motivo” y pueden pasar de un enredo al otro quedándose intactos. Tomaševskij afirma que estos motivos se pueden descomponer ulteriormente en otros motivos, así que, de esta manera, yo he analizado la obra aislando porciones del texto que tienen el mismo tema y que representan sustancialmente el motivo del enfrentamiento caballeresco, pero he hecho un paso más adelante: he descompuesto estas porciones en ulteriores partes mínimas, considerando la escena del síngulo

combate como un enredo por su cuenta y encontrando dentro de la escena otros motivos que la componen y que representan esta vez partes absolutamente indivisibles.

Tomaševskij distingue entre “fábula” y “enredo”: la fábula está constituida por el conjunto de los motivos en sus relaciones lógicas de causa y tiempo, mientras que el enredo es el conjunto de los mismos motivos, pero en la sucesión cronológica en la que se presentan dentro de la obra. Si adaptamos las palabras de Tomaševskij a lo que afirma a su vez Roland Barthes (1972, pág. 55), se puede decir que la fábula corresponde a lo que Barthes llama *ordo naturalis*, orden natural, cuando se cuentan los hechos en el mismo orden en el que se han desenvuelto, mientras que el enredo corresponde a lo que Barthes llama *ordo artificialis*, cuando no se respeta el orden de los hechos, cuando se empieza de la fin o del medio, destruyendo la estructura lineal del tiempo.

Entonces los motivos se disponen según dos tipos de relaciones: la de causa-efecto, en virtud de la que nacen las obras con fábula, por ejemplo novelas, cuentos y poemas épicos, en los que los acontecimientos o motivos se representan en sus reciprocas relaciones interiores según un sentido lógico-temporal, y la relación no causal, de la que nacen las obras sin fábula, es decir las obras simplemente descriptivas. Además Tomaševskij afirma que los motivos no son todos del mismo tipo y que es suficiente recapitular la fábula de una obra para darse cuenta de lo que se puede omitir, aun conservando la conexión entre los hechos narrados. El crítico distingue entre los “motivos ligados”, lo que no se pueden omitir, y los “motivos libres”, eliminables sin algún daño para la integridad de la conexión causal y temporal de los acontecimientos. Los motivos se pueden distinguir también entre “motivos dinámicos”, los que transforman una situación, y “motivos estáticos”, los que no provocan alguna mutación. Por lo que afecta a la fábula, tienen relevancia sólo los motivos ligados; por lo que afecta al enredo, en cambio, son a veces los mismos motivos libres que tienen las funciones más importantes, porque ellos determinan la estructura de la obra. Los motivos dinámicos son los elementos centrales de la fábula; en la organización del enredo los motivos estáticos están destacados.

Entonces, voy a individuar dentro de los episodios aislados, que se caracterizan por la repetición del mismo tema del choque armado, los motivos presentes, distinguiéndolos

en ligados y libres.

Voy a empezar mi análisis describiendo detalladamente el único episodio que presenta todos los motivos individuados, señalando su presencia directamente gracias al auxilio del texto.

El paso sucesivo consistirá en exponer las características fundamentales de cada motivo narrativo, atribuyendo a cada uno de ellos una letra, que permitirá de hacer más simple e inmediato el reconocimiento de estos dentro de la disertación, para luego individuar los motivos presentes o no presentes en los otros episodios aislados y tomados en consideración.

Después del análisis de cada uno de los episodios, seguirá una clasificación de ellos, basada en la presencia o menos de algunos motivos fundamentales.

Para concluir voy a presentar dos cuadros sinópticos que resumen de manera sintética, clara y completa todo el análisis.

**1.2** En el capítulo ocho de la primera parte de la novela tiene lugar la aventura de don Quijote contra los molinos de viento, la que se puede considerar la aventura paradigmática de la entera novela, dado que es la única que presenta todos los motivos narrativos individuados en los episodios objetos de mi análisis. Voy aquí a resumir detalladamente este episodio, adoptando algunas letras para individuar dentro del resumen los motivos narrativos que serán elencados y explicados en el párrafo siguiente.

Esta aventura abre la segunda salida de don Quijote, cuando don Quijote ya no está solo, sino que, además de Rocinante, su caballo, ya presente en su primera salida, está acompañado por un escudero, Sancho Panza, porque claramente no podía vagar solo por los caminos de España.<sup>2</sup> Este nuevo escudero es en realidad un ignorante labrador:

“un labrador vecino suyo, hombre de bien – si es que este título se puede dar al que es pobre -, pero de muy poca sal en la mollera”. (I, VII, 86)

---

2 La crítica ha individuado dentro de la novela tres salidas de don Quijote: en la primera salida está solo y ésta cubre los capítulos I-VI; la segunda salida, esta vez con la compañía de Sancho empieza en el capítulo VII y dura hasta el final de la primera parte de la novela, entonces hasta el capítulo LII. La tercera salida corresponde a toda la segunda parte de la novela, desde el capítulo I hasta el LXXIV.

Sancho decide acompañar a don Quijote en calidad de escudero, aunque no tiene una idea muy clara de lo que significa, y acepta por la promesa de las ganancias y botines que su amo adquirirá en sus aventuras, sobre todo el gobierno de una insula. A partir del capítulo siete aparece este personaje, que no dejará don Quijote hasta su propia fin.

**[a]** El episodio empieza con Don Quijote sobre Rocinante, y Sancho sobre su jumento que están siguiendo su camino aventuroso, hasta que se dan cuenta de algo que aparece delante de sus ojos.

“En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y, así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:” (I, VIII, 88)

**[b]** La visión de los molinos de viento causa diferentes reacciones para los dos protagonistas de esta aventura. Don Quijote asimila la visión real a algún episodio caballeresco que ha leído y entonces su mente no ve lo que hay en realidad, sino que interpreta esta visión de los molinos como una visión de gigantes con los que piensa dar comienzo a una batalla para quitar el mal de la tierra. Sancho, en cambio, no ve lo mismo que su señor y le pregunta de qué gigantes está hablando.

“La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear, porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

- ¿Qué gigantes? - dijo Sancho Panza.
- Aquellos que allí ves – respondió su amo – de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.” (I, I, 89)

**[c]** Sancho, la parte contraria de don Quijote, intenta de todos modos hacer ver la realidad a su amo, subrayando que lo que está viendo no son gigantes que agitan sus brazos, sino molinos con las aspas que se mueven a causa del viento.

“Mire vuestra merced – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.” (I, I, 89)

**[d]** Don Quijote no quiere escuchar a su escudero, se queda convencido de sus razones, así que empieza sus amenazas, decidido a llevar a término su combate, porque ésto es lo que debe hacer un verdadero caballero andante. Elige palabras agresivas: el adversario aparece vil, listo a escaparse, mientras que él, el caballero andante, se muestra en toda su fuerza y firmeza. En esta ocasión don Quijote muestra incluso su sabiduría y su conocimiento literario, comparando su actual enemigo a un gigante acerca de lo que ha leído en alguna obra.

“[Don Quijote] dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran; antes, iba diciendo en voces altas:

– Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Levantóse en esto un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

– Pues, aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.” (I, I, 89-90)

**[e]** Además, como un verdadero caballero, don Quijote invoca a su amor, su señora, la dama a la que dirige su amor, eligida antes de partir para su primera aventura, porque

“el caballero andante sin amores, era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma”. (I, I, 39)

En realidad esta dama no es que una joven campesina de una aldea cercana, Aldonza Lorenzo que él amaba.

“Y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de



princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso, nombre a su parecer músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto”. (I, I, 40)

En esta situación de peligro, don Quijote se apela entonces a su señora, tratándola como una diosa que respeta y venera, llamándola en causa en el momento de mayor necesidad, le pide ayuda, como un fiel.

“Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese” (I, VIII, 90)

**[f]** Don Quijote pasa luego a los hechos, atacando su enemigos, que son en verdad molinos de viento. Arremetiendo a galope tendido de Rocinante, acercándose a los molinos, dotado de una armadura y de una lanza **[g]** ataca el primer molino **[h]**, cuyas aspas hacen caer caballo y caballero, determinando así una vergonzosa derrota.

“ [...] bien cubierto en su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo galope de Rocinante y embistió con el primer moltino que estaba delante ; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.” (I, VIII, 90)

**[i]** Frente a su sonora derrota, don Quijote intenta justificarse de alguna manera con su escudero Sancho. De hecho, está convencido que algún encantador, aquí identificado como “sabio Frestón”, transforma la realidad gracias a sus magnilocuentes poderes, así que los gigante acaban por aparecer como simples molinos.

- “¡Válame Dios! - dijo Sancho -. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?
- Calla, amigo Sancho – respondió don Quijote -, que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en

molinos por quitarme la gloria se du vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas, al cabo al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada.” (I, VIII, 90)

Esta excusa de los encantadores, don Quijote la emplea después de una experiencia precedente, precisamente la que siguió su vuelta a casa después de la primera salida. De hecho, las personas más cercanas a don Quijote, la sobrina y la ama que cuidaba de la casa, con la complicidad de sus mejores amigos, el cura y el barbero, pensaron, a razón, que la causa de toda esa locura era debida a la lectura de los libros de caballería: por eso, mientras que don Quijote duerme, los dos deciden examinar los libros de la biblioteca del hidalgo, quemando la mayoría de ellos y salvando sólo pocos de la condena. Una vez despertado, don Quijote quiere explicaciones acerca de la desaparición de sus libros y su sobrina le contesta que toda la culpa es de los encantadores. Desde este momento, don Quijote empieza a utilizar esta justificación, dado que tampoco delante de la evidencia no quiere abandonar sus convicciones y sus pensamientos.

**1.3** Ahora voy a elencar y explicar los motivos narrativos individuados en el episodio de los molinos. Voy a dar a cada motivo narrativo una etiqueta que lo define y a cada uno de ellos corresponderá una letra que lo irá a identificar dentro de toda la disertación.

**[a]** ESTÍMULO EXTERNO: es un detalle, una acción, un sonido, una visión de alguna cosa o persona que encuentra el camino del protagonista, y que va a estimular su locura y su fantasía caballeresca.

**[b]** ASIMILACIÓN ENTRE LECTURA CABALLERESCA Y REALIDAD OBJETIVA / DESCRIPCIÓN DE LA REALIDAD OBJETIVA a través de los ojos de don Quijote: es un momento de asimilación, por parte del protagonista, entre la realidad objetiva y la realidad de los libros de caballería, al que puede seguir un momento de descripción de Quijote a su escudero acerca de la realidad que él ve a través de los ojos de su locura. Don Quijote confronta algunos detalles de la situación en la que vive y encuentra analogías suficientes para convencerse que está viviendo una de las aventuras de las que ha leído abundantemente antes de partir para su aventura personal, y describe oralmente

a Sancho, si éste está presente, su realidad objetiva. Pero en otros casos, lo que don Quijote ve a través de sus sentidos y de su mente enferma y enloquecida es efectivamente la realidad empírica, así que hay una descripción de la realidad como es, pero en ella don Quijote siempre logra encontrar la manera de transformar esta realidad en una aventura, en un posible duelo.

**[c] CONSEJO DE SANCHO:** es un aviso por parte de Sancho, la voz de la verdad, que intenta convencer su amo que lo que ve, o bien, lo que quiere ver, no corresponde a la verdad. Se podría decir que Sancho incorpora la realidad y las ideas del narrador y del lector que el protagonista va a destruir y degradar, dejando al lector una única elección: la de creer al increíble y esperar las consecuencias. Muy a menudo Quijote responde a Sancho y lo contradice, afirmando que él no es un caballero y así no puede entender todos los deberes a los que tiene que obedecer. En una única ocasión el consejo de Sancho no se dirige a su amo directamente, sino que es una súplica hacia otro personaje para evitar que su amo riesgue su vida.

**[d] AMENAZA VERBAL:** es la manera en la que se empieza verdaderamente el enfrentamiento entre don Quijote y el enemigo, es el momento lingüístico esencial que lleva a la fisicidad de la colisión. A veces el enemigo es un ser dotado de palabra y contesta a la provocación de don Quijote; otras veces el interlocutor no es un ser animado, así que no puede tener una respuesta.

**[e] REFERENCIA A DULCINEA:** como cada caballero que se respete, incluso don Quijote tiene una dama a la que dedicar sus victorias y sus hazañas, es decir Dulcinea del Toboso, la campesina a la que cambia el nombre y que exalta a menudo delante de sus enemigos o amigos en calidad de la mujer más hermosa en absoluto de todo el mundo. Esta referencia se puede manifestar de diferentes maneras y en momentos muy distintos dentro de los episodios. El protagonista se puede simplemente apelar a ella como fuese una diosa, pidiendo su ayuda en los momentos más difíciles, o puede hablar de ella con otros personajes para pedirles que la vayan a visitar para contarle sus hazañas.

**[f] AMENAZA GESTUAL:** es un gesto o una serie de gestos que don Quijote o sus posibles enemigos cumplen antes del ataque mismo, claro signo de la voluntad de empezar un duelo, para defender su misma honra o la de otros individuos. Consiste en

acercarse al enemigo, preparando al enfrentamiento las armas a disposición para combatir.

**[g] ATAQUE:** el choque armado tiene lugar. Hay casos en los que es sólo don Quijote a golpear, otros en los que don Quijote no está en condición de atacar y los enemigos disfrutan el momento para golpearlo, y otros en los que el choque pasa de una justa manera, con ambos personajes protagonistas. En todos los casos, este momento de ataque puede llevar a una consecuencia de daño físico.

**[h] DAÑO FÍSICO:** es una consecuencia posible del ataque, que puede terminar con una consecuencia de daño físico para don Quijote, Sancho, ambos personajes u otros individuos, vistos como enemigos por la mente de don Quijote, que están heridos, golpeados o lapidados.

**[i] INTERVENCIÓN DE LOS ENCANTADORES:** los encantadores son personajes cuya existencia es adoptada por don Quijote para justificar su locura y sus visiones delirantes. Empieza a utilizar esta justificación tras que su sobrina ha introducido los encantadores como responsables de la desaparición de la mayoría de los libros que formaban parte de la librería de don Quijote. En sus aventuras, la culpa atribuida a los encantadores sirve para quitarse la responsabilidad de haber fracasado y, de alguna manera, lo puede salvar de una humillación frente a su escudero o a otros individuos.

**1.4** Los motivos narrativos descritos se pueden encontrar en los episodios tomados en consideración en este análisis, episodios que comparten todos el mismo tema narrativo del choque armado visto por don Quijote como posible duelo. En cada uno de estos episodios puede aparecer un número diferente de motivos narrativos: como ya he dicho el episodio de los molinos de viento es el único que presente todos los nueve motivos narrativos. En otros episodios aparece sólo una parte de ellos y el orden puede variar, según la lógica y las necesidades del episodio específico.

Voy a presentar los episodios tomados en consideración: a cada episodio será atribuido un número para facilitar su reconocimiento, un título, que resuma en pocas palabras los protagonistas del episodio y lo que pasa, y voy a indicar también la posición del episodio dentro de la obra, es decir si es presente en la prima o en la segunda parte de la obra, y en que capítulo aparece. En los número que voy a atribuir se notará la falta del

número tres: es porque ese número está atribuido al episodio de los molinos de viento, según la cronología de los episodios dentro de la obra. En el resumen del episodio voy a indicar con las mismas letras utilizadas antes la presencia de los motivos narrativos precedentemente individuados y aclarados.

1 *Episodio de Andrés* (I, IV). **[a]** Don Quijote está siguiendo su camino, cuando en seguida oye un sonido, como de alguien que se está lamentando, y decide ir a ver lo que pasando. **[b]** Se encuentra delante de un amo que está azotando a su criado atado a una encina y medio desnudo, acusado de haber perdido demasiadas ovejas del rebaño y decide erigirse en defensor de este pobre pastor. **[d]** Don Quijote ataca verbalmente al amo de Andrés, definiéndolo un “descortés caballero” **[f]**, lo desafía a la batalla acercando la lanza a la cara del amo si no hará lo que quiere él, es decir librar a su criado y pagarle lo que le falta. El amo contesta afirmativamente y jura, falsamente, de hacer todo lo que quiere don Quijote en favor de Andrés. El pastor reaparece luego en el capítulo 31 de la primera parte, revelando a don Quijote la inutilidad, es más, el agravamiento de su condición y de su pena después de la intervención del caballero, dado que el amo lo azotó hasta dejarlo medio muerto y nunca le pagó lo que debía.

2 *Episodio de los mercaderes toledanos* (I,IV). **[a]** Tras andar un poco, Don Quijote ve acercarse a un grupo de seis personas, cada una con su parasol, con cuatro servidores a caballo y tres cocheros a pie. **[b]** Los seis resultan ser seis mercaderes de Toledo, como nos revela el narrador, pero don Quijote piensa estar delante de una aventura caballeresca, así que empuña la lanza y se pone a esperar a aquellos que define como “caballeros andantes”. **[e]** Cuando los seis están más cercanos, don Quijote los hace parar porque quiere hacerles confesar que su dama, Dulcinea del Toboso, es la doncella más bonita en todo el universo. **[d]** Esta solicitud está acogida por los mercaderes con risas porque se dan cuenta de su locura. Le piden un retrato de la mujer para poder avalar su tesis, dado que no pueden afirmar lo que don Quijote querría sin antes verla. Don Quijote está ahora ofendido y los desafía a combatir, uno a la vez, o todos juntos, “como exige el orden de caballería”. **[f]** Don Quijote baja la lanza y la apunta hacia uno de los mercaderes, pero Rocinante tropeza, cae y don Quijote se revolca en el suelo,

obstaculizado por su pesada y vieja armadura. **[g]**. Uno de los mercaderes aprovecha de la caída de don Quijote, rompe la lanza, y con los fragmentos golpea a don Quijote **[h]** que se queda en el suelo herido maldiciendo el cielo y la tierra.

*4 Episodio de los frailes de San Benito (I,VIII).* **[a]** En su camino Don Quijote y Sancho ven desde lejos dos hombres con gafas y parasol, seguidos por un coche, cuatro/cinco personas a caballo y dos mulateros a pie. **[b]** Don Quijote se prefigura una gran aventura. El narrador nos dice que los dos hombres con gafas y parasol que don Quijote ha visto desde lejos son dos frailes del orden de San Benito, mientras que él está convencido que ellos sean un grupo de encantadores que tienen como cautiva a una princesa en el coche que los sigue. **[c]** Sancho intenta hacer notar a don Quijote que estos hombres son simplemente frailes y que el coche es un coche de viajeros y que no tiene que hacerse engeguecer por el diablo. Pero don Quijote le contesta que él no es caballero, sino un simple escudero que no entiende nada de aventuras y afirma que él dice la verdad y que lo irá a demostrar. **[d]** Don Quijote ataca verbalmente a los frailes que, perplejos, contestan tranquilamente que no son diabólicos ni excomulgados, sino religiosos y afirman que no saben si hay una princesa raptada. Don Quijote afirma que no se hará engañar tan fácilmente. **[f]** Sin atender la respuesta de los frailes, don Quijote baja la lanza, espolea Rocinante **[g]** y con furia ataca al fraile más cercano que cae de la mula, mientras que el otro se escapa. **[h]** Sancho empieza a despojar el fraile en el suelo y sus siervos lo golpean y hacen levantar al fraile, dejándolo en el suelo herido.

*5 Episodio del vizcaíno (I, VIII/IX).* En este episodio los motivos **[a]** y **[b]** coinciden a los motivos del episodio anterior, dado que este episodio tiene como protagonistas personajes descritos en las escenas iniciales del episodio 4. **[c]** Sancho había incluso intentado convencer don Quijote que el coche fuera un coche cualquiera, sin princesa alguna. **[e]** Don Quijote se acerca a la señora en el coche, que él cree es una princesa, para comunicarle que ahora está libre y le pide, en cambio, ir hasta el Toboso para contar a su amada Dulcinea toda la hazaña realizada por él. **[d]** Pero uno de los escuderos de la señora, un vizcaíno, está fastidiado por las charlas y la insistencia de don Quijote que no les deja proseguir el viaje y lo amenaza de muerte. Don Quijote le

contesta que él no es un verdadero caballero y que, más bien, es una vil criatura que merece un castigo. **[f]** Don Quijote lanza la lanza al suelo, desenvaina la espada **[g]** y ataca al vizcaíno para matarlo. **[e]** Empieza el combate entre Don Quijote y el vizcaíno, espada contra espada y don Quijote invoca a Dulcinea para que proteja su vida. **[h]** Aquí se interrumpe la acción, que será retomada y terminada en el capítulo siguiente. Durante el combate don Quijote pierde parte de su celada y la mitad de una oreja, y el vizcaíno, bajo los golpes de espada del Quijote, empieza a perder sangre por las narices, la boca y los oídos y cae al suelo.

*6 Episodio de los rebaños (I, XVIII).* **[a]** Don Quijote y Sancho están hablando, cuando ven en el medio de su camino una polverada. **[b]** Delante de aquella visión, don Quijote afirma que ha llegado un día glorioso: la polverada, que en realidad está causada por dos rebaños de ovejas y carneros, señala la presencia de un ejército compuesto de varios hombres de varias naciones. Sancho le hace notar que las polveradas son dos, así que tienen que ser dos ejércitos. Don Quijote se alegra porque podrá ver antes sus ojos una batalla legendaria y empieza a describir detalladamente los ejércitos, citando nombres y proveniencias de los personajes. **[c]** Sancho afirma que no ve acercarse ningún caballero y que no oye ningún relincho de caballo, sino sólo balidos de ovejas. Don Quijote replica que el miedo puede alterar los sentidos y que en cambio él oye relinchos, trompetas y tambores de batalla. **[d]** Don Quijote está listo para entrar a combatir al lado de los caballeros de Pentapolín, declarando que quiere vengarlo antes de su enemigo Alifanfarón **[f]**. Don Quijote se mete en el medio del escaudrón para atacar **[g]** y empieza a arremeterlas. **[h]** Los pastores gritan que no lo haga, pero dado que don Quijote no los escucha, empiezan a tirarle grandes piedras que lo golpean en las costillas, en los dientes y en la mano.

*7 Episodio de los encamisados (I, XIX).* **[a]** En este episodio estamos durante la noche, cuando don Quijote y Sancho ven una gran cantidad de luces que se están acercando. **[b]** Don Quijote cree estar delante de una gran aventura, porque inicialmente identifica a estas personas como fantasmas. Luego se da cuenta que son personas, unos veinte hombres a caballo con cada uno una antorcha en la mano y otros hombres que llevan

una parihuela llevando luto. Don Quijote cree que esta parihuela puede contener un caballero muerto que él tiene que vengar a través de sus acciones. **[d]** Don Quijote intima a los extranjeros que desvelen su identidad y sus acciones para punirlos, pero ellos contestan que tienen prisa. **[f]** Molestado, dado que los encamisados no le prestan atención, don Quijote espanta una mula que hace caer la persona que traía y prepara su lanza para atacar los otros. **[g]** Don Quijote tira al suelo uno de los encamisados y asalta victoriosamente a todos los otros, haciéndolos escapar. **[h]** Sólo se queda el encamisado que el hidalgo había tirado al suelo, que no se puede levantar porque se ha roto una pierna que explica a don Quijote que el cuerpo en la parihuela es el de un caballero fallido que ha muerto por enfermedad. Entonces don Quijote no tiene que vengarlo.

8 *Episodio del Yelmo de Mambrino* (I, XXI). **[a]** Don Quijote y Sancho caminan bajo la lluvia fragorosa, cuando entrevén a un hombre que tenía la cabeza cubierta con algo que resplandecía como si fuese oro. **[b]** Don Quijote afirma que ese caballero que se está acercando lleva el yelmo de Mambrino **[c]** mientras que Sancho advierte a su amo que tiene que prestar atención a lo que hace, y que él ve sólo a un hombre que monta un asno y que lleva en la cabeza algo que brilla, pero don Quijote se queda convencido. **[d]** El narrador nos revela que este hombre no es que un barbero que se ha cubierto la cabeza con su bacía para protegerse de la lluvia. Don Quijote ordena al hombre que le dé lo que tiene derecho a poseer. **[f]** El hombre, viendose la punta de la lanza delante de la cara prefiere dejarse caer del asno y ponerse a correr por el campo, dejando en el suelo el bacía.

9 *Episodio de los galeotes* (I, XXII). **[a]** Mientras que don Quijote y Sancho prosiguen su camino y están hablando, los dos ven en su camino doce hombres a pie atados por el cuello a una gran cadena de hierro y con las manos encerradas entre cadenas. **[b]** Don Quijote pide informaciones sobre su identidad y las guardias le explican que estos hombres son galeotes de Su Majestad. **[d]** Don Quijote empieza a interrogar a los galeotes sobre sus culpas, luego se dirige a las guardias, ordenando de librarlos, porque no tienen ningún derecho a tenerlos cautivos, dado que no han hecho un daño a ellos personalmente. **[f]** Si no harán lo que dice, será obligado a convencerlos por medio de



su espada, su brazo y de su lanza. **[g]** Vejado por el comisario, don Quijote lo ataca con furia y cae al suelo. Las otras guardias atacan a don Quijote pero intentan en el mismo tiempo controlar a los galeotes que se están librando de las cadenas. Una vez librados, empiezan a tirar piedras a las guardias, que prefieren escaparse. **[h]** El comisario se queda en suelo y los galeotes le quitan la espada y la escopeta. **[e]** Ahora don Quijote pide a los galeotes librados que se vayan al Toboso para presentarse delante de su dama Dulcinea para contarle todo lo sucedido.

10 *Episodio de los disciplinantes* (I, LII). **[a]** Don Quijote oye el sonido lúgubre de una trompeta y, volviéndose hacia donde venía aquel sonido, ve descender desde una pendiente muchos hombres vestidos de blanco. **[b]** No se acuerda que ya ha visto ese tipo de vestido muchas veces, sino que está convencido de que está delante de una gran aventura que tiene que combatir y que en calidad de caballero andante tiene que provocar. Los Disciplinantes llevan la imagen de la Virgen, imagen que don Quijote cree ser una noble matrona llevada con la fuerza por indignos ladrones. **[c]** Sancho advierte intenta advertir a su amo que esa es sólo una procesión de Disciplinantes y que la señora que llevan es la imagen de la Virgen Doliente y que tiene que prestar atención a lo que hace. **[d]** Don Quijote acusa los Disciplinantes que no son gente de bien, dado que tienen sus rostros cubiertos. Les intima que libren la mujer que tienen como cautiva. **[f]** Los Disciplinantes reaccionan con risas y befas, así que don Quijote desenvaina la espada y se encamina hacia las andas. **[g]** Uno de los camilleros deja ir las andas y se encamina hacia don Quijote llevando un palo, partido por don Quijote con un golpe. Con el pedazo restante golpea al caballero en el hombro **[h]** Don Quijote se desploma al suelo, ya no se mueve, parece muerto. **[e]** Cuando don Quijote se recobra, despertado por las palabras de Sancho, su primer pensamiento va a su dulce Dulcinea, cuya ausencia duele más que cada posible golpe.

11 *Episodio de las Cortes de la muerte* (II,XI). **[a]** Don Quijote y Sancho ven un coche que lleva algunas figuras peregrinas que se está acercando a ellos. **[b]** Don Quijote está asustado delante de esa visión: el que lleva la carreta es un feo demonio y cerca está la muerte, luego un ángelo de grandes alas pintadas, un emperador con una corona dorada,

un cupido con carcaj, arco y saetas, y otros más. Estas personas se identifican como actores y don Quijote les desea que hagan fiesta y los deja libres. **[c]** Pero uno de ellos empieza a hacer ruido con su bastón asustando Rocinante que empieza a correr. Don Quijote ahora decide vengarse. Sancho dice a su amo que tiene que quitarse de la cabeza la idea del ataque y que no tiene que pelearse con los actores porque son brigadas alegres y todos los protegen, sobre todo los nobles. **[d]** Don Quijote los amenaza diciendo que les enseñará como portarse con las bestias que están al servicio de los caballeros andantes. **[f]** Pero cuando los ve alineados con algunas piedras en las manos, don Quijote prefiere escaparse.

12 *Episodio de los leones* (II, XVII). **[a]** Don Quijote ve llegar un coche que podría esconder una aventura para él. **[b]** Cuando el coche se acerca, don Quijote se encuentra delante de dos jaulas: cada una contiene un león hambriento, así que él tiene la ocasión de demostrar que es un verdadero caballero andante. **[c]** Sancho no se refiere a su amo, sino al cochero, pidiéndole que no deje pelearse don Quijote con sus leones. **[d]** Don Quijote amenaza al cochero que, si no abre inmediatamente la jaula va a clavarlo sobre el coche con su lanza. **[f]** Mientras que abre la jaula, don Quijote tira al suelo su lanza, empuña el escudo y desenvaina la espada. **[e]** Pero los leones se revelan vagos y cansados, sin gana de combatir, así que la batalla anhelada por don Quijote no tiene lugar. Entonces don Quijote se recomienda con toda su alma a Dios y a su señora Dulcinea.

13 *Episodio del retablo* (II, XXVI). **[b]** Don Quijote y Sancho llegan a una venta para pasar la noche. Aquí aparece el personaje del titiritero Maese Pedro que reconoce a don Quijote y decide dedicarle su próximo espectáculo, es decir la historia de Don Gaiferos que quiere liberar a su esposa Melisendra, cautiva de los moros en Sansueña, hoy Zaragoza. Mientras asiste al espectáculo don Quijote está convencido que lo que se está representando sea una situación real, **[d]** y afirma que en su presencia, un caballero y amante como don Gaiferos no puede ser engañado y que los amantes no pueden ser perseguidos, desafiando todos a la batalla con él. **[f]** Don Quijote desenvaina la espada, se aproxima al retablo **[g]** y empieza a golpear los títeres de los moros, cortando la

cabeza de uno, y haciendo pedazos del otro. **[i]** Delante a la destrucción del retablo, don Quijote se justifica diciendo que los encantadores que lo persiguen le ponen delante de los ojos figuras reales y luego las transforman según sus caprichos. Admite su error, pero no admite que sea causado por su enfermedad o por su culpa, porque la culpa es solo de los malignos. Pero se ofrece para reembolsar los títeres.

14 *Episodio del barco encantado* (II, XXIX). **[a]** Don Quijote y Sancho llegan al río Ebro y ven un pequeño barco sin remos que está atado a un trunco de árbol. **[b]** Don Quijote afirma que el barco lo invita a subir para socorrer a algún caballero en peligro. Sancho afirma en cambio que no cree que sea un barco encantado, sino simplemente el barco de un pescador. Los dos se embarcan y don Quijote dice que ve castillos y fortalezas, mientras que Sancho replica que se trata de molinos. **[d]** El barco se está encallando en las ruedas del molino así que algunos molineros intentan empujarlo con largas trancas. Don Quijote los amenaza, ordenando que dejen en paz la fortaleza **[f]**, luego desenvaina la espada y la mueve en el aire contra los molineros. **[i]** El barco zozobra y los dos acaban en el agua. Para justificarse con los pescadores que le piden los daños por el barco, don Quijote afirma que no es su culpa, sino que es culpa de dos encantadores, uno que le ha puesto delante el barco, y el otro que los ha hecho naufragar.

**1.5** Los episodios recién analizados se caracterizan por la presencia parcial o total de los motivos ligados que aparecen también en el episodio de los molinos de viento. Esta presencia o ausencia hace posible una diferente clasificación de las aventuras aisladas: si los motivos ligados aparecen todos, las aventuras se consideran como “completas”; si algunos de los motivos ligados faltan, en cambio, éstas se pueden considerar como “incompletas”.

Las aventuras completas tienen la estructura de un verdadero choque armado y pueden ser de dos tipos: aventuras completas que presentan seis motivos ligados y aventuras completas que presentan siete motivos ligados. El núcleo central de las aventuras completas con seis motivos ligados es la secuencia de motivos narrativos que incluye los motivos de amenaza **[d]**, voluntad de ataque **[f]** y ataque mismo **[g]**. Esta secuencia

de hechos tiene necesariamente que llevar a un daño físico **[h]** para algún personaje del episodio, sea don Quijote, sea su escudero Sancho, sean los presuntos enemigos del hidalgo.

Los motivos narrativos que según la clasificación de Tomaševskij (1968) se pueden definir como ligados y obligatorios, y que siempre aparecen dentro de todas las aventuras definidas como “completas” resultan ser los motivos de estímulo externo **[a]**, asimilación/descripción de la realidad **[b]**, amenaza **[d]**, voluntad de ataque **[f]**, ataque **[g]** y daño físico **[h]**. el orden de los motivos ligados se presenta siempre en la misma secuencia de **[d]**, **[f]**, **[g]**, **[h]**. Los otros motivos narrativos presentes son los motivos libres, motivos perfectamente omisibles, cuya presencia no va a influir sobre la sucesión lógico-temporal de los episodios y sin estos motivos libres las aventuras serían perfectamente sensatas y seguirían siendo aventuras completas. Entonces los motivos libres son los motivos de consejo de Sancho **[c]**, referencia a Dulcinea **[e]** e intervención de los encantadores **[i]**. Incluso los motivos libres tiene su posición fija: el motivo **[c]**, si está presente, siempre se coloca antes del motivo **[d]** de la amenaza; el motivo **[i]** está siempre presente como final de la aventura, mientras que un poco diferente es el caso del motivo **[e]**, el de la referencia a Dulcinea. En estos casos este motivo se coloca después de la amenaza, pero se pueden individuar dos excepciones, en el episodio 2 y en el episodio 5, que constituyen las aventuras completas con siete motivos ligados: aquí se puede ver que el motivo narrativo **[e]** precede el motivo narrativo de la amenaza **[d]**, esto porque este motivo narrativo, esta referencia a la dama de Don Quijote funcionará como causa desencadenante para la consiguiente amenaza y el consiguiente choque armado. Ademáa, en el episodio 5 hay una doble presencia del motivo narrativo **[e]**: en el primer caso el motivo es un motivo ligado, dado que es el motivo que provoca el choque armado, mientras que la segunda presencia, es una presencia puramente accesoria y en este caso representa un motivo libre.

Las aventuras incompletas tienen una estructura un poco diferente, aunque comparta buena parte de ella con las aventuras completas. Las aventuras incompletas se componen todas de una amenaza **[d]** y una voluntad de ataque **[f]**, pero se paran allí: no hay un verdadero desafío y, aspecto más importante, no hay daño físico alguno. Los motivos ligados dentro de estas aventuras resultan ser los motivos de estímulo externo

[a], de asimilación/descripción de la realidad [b], amenaza [d] y voluntad de ataque [f], mientras que los motivos libres resultan ser exactamente los mismos ya presentes en las aventuras completas, es decir consejo de Sancho [c], referencia a Dulcinea [e] e intervención de los encantadores [i]. El motivo narrativo [h], el motivo de daño físico no está presente en ningún caso, y es propiamente esta ausencia que distingue entre los dos tipos de aventuras. Por lo que afecta el motivo de ataque [g], éste merece un discurso distinto. Este motivo está presente en el episodio 13 y esta situación es anómala, dado que el motivo del ataque no tendría que ser presente dentro de una aventura definida como incompleta. El hecho de que no haya daño físico lleva a considerar esta aventura como incompleta, pero no hay que olvidar la presencia del motivo [g] de ataque dentro del episodio. Otra anomalía de este episodio es la falta del motivo narrativo de estímulo externo [a], motivo presente en todos los otros episodios, tanto completos como incompletos.

Un aspecto interesante que hay que subrayar es el hecho de que en la segunda parte de la novela, la publicada en 1615, diez años más tarde que la primera, las aventuras incompletas sean las únicas presentes (más la dicha anomalía del episodio 13), mientras que en la primera parte, seis aventuras sobre ocho son aventuras completas, donde tiene efectivamente lugar una batalla, un choque armado interpretado por don Quijote como un duelo, incluso con ocasiones de victoria por parte del protagonista. Parece como si Cervantes quisiera poner en ridículo todavía más su protagonista en particular en la segunda parte, en la misma parte de la novela donde el título ya no define más don Quijote como hidalgo sino como caballero. Pero en esta segunda parte don Quijote acaba por ser un caballero que no alcanza combatir sus batallas.

**1.6** Para ofrecer una visión completa y más clara posible de mi análisis, presento aquí dos cuadros sinópticos que traen el orden de los motivos narrativos presentes en cada escena. El primer cuadro sinóptico presenta las aventuras completas, mientras que el segundo presenta las aventuras incompletas.

Ep.2 = Episodio de los mercaderes toledanos (I,IV)

Ep.3 = Episodio de los molinos de viento (I,IV)

Ep.4 = Episodio de los frailes de San Benito (I,VIII)

Ep.5 = Episodio del vizcaíno (I,VIII/IX)

Ep.6 = Episodio de los rebaños (I,XVIII)

Ep.7 = Episodio de los encamisados (I,XIX)

Ep.9 = Episodio de los galeotes (I,XXII)

Ep.10=Episodio de los Disciplinantes (I,LII)

	Ep.2	Ep.3	Ep.4	Ep.5	Ep.6	Ep.7	Ep.9	Ep.10
<b>[a]</b>	1	1	1	1	1	1	1	1
<b>[b]</b>	2	2	2	2	2	2	2	2
<b>[c]</b>		3	3	3	3			3
<b>[d]</b>	4	4	4	5	4	3	3	4
<b>[e]</b>	3	5		4 8			7	8
<b>[f]</b>	5	6	5	6	5	4	4	5
<b>[g]</b>	6	7	6	7	6	5	5	6
<b>[h]</b>	7	8	7	9	7	6	6	7
<b>[i]</b>		9						

Ep.1 = Episodio de Andrés (I, IV)

Ep.8 = Episodio del Yelmo de Mambrino (I, XXI)

Ep.11=Episodio de las Cortes de la Muerte (II, XI)

Ep.12=Episodio de los leones (II, XVII)

Ep.13=Episodio del retablo (II, XXVI)

Ep.14=Episodio del barco encantado (II, XXIX)

	Ep.1	Ep.8	Ep.11	Ep.12	Ep.13	Ep.14
[a]	1	1	1	1		1
[b]	2	2	2	2	1	2
[c]		3	3	3		
[d]	3	4	4	4	2	3
[e]				6		
[f]	4	5	5	5	3	4
[g]					4	
[h]						
[i]					5	5

Dentro de la novela he podido aislar las aventuras que presentaban el mismo tema narrativo, es decir el tema del choque armado visto por la mente enloquecida del protagonista como un duelo caballeresco efectivo. Estas aventuras han podido ser desmontadas hasta llegar a motivos narrativos no descomponibles. Entre estos motivos se han podido distinguir motivos ligados, pertinentes, y otros libres, accesorios y esta individuación ha llevado a la distinción de clasificación de estas aventuras en dos tipos, aventuras completas y aventuras incompletas. Estos dos tipos de aventuras comparten el mismo esqueleto narrativo hasta un punto determinado, el punto del ataque y del daño físico. La presencia y la ausencia de estos dos motivos narrativo van a identificar precisamente si una aventura es completa o incompleta.

Excepto por estos dos motivos todos los episodios comparten la mayoría de los motivos narrativos y esta situación es un claro índice de la voluntad autorial de presentar todas las aventuras pertenecientes al mismo tema de una misma manera, creando así un

modelo que se repite con cierto orden dentro de la obra.

## **Capítulo 2: El escrutinio de la biblioteca de Don Quijote**

**2.1** El género de la novela caballeresca se desarrolla y tiene muchísimo éxito en España porque la realidad y la novela se aproximaban mucho durante el siglo XV y a partir de él, con el descubrimiento de América y los relatos y crónicas de los conquistadores y viajeros, tan maravillosos como las mismas novelas, que encendieron la imaginación de españoles y portugueses en primer lugar, expandiéndose por Europa más tarde. No es un caso que los conquistadores que llegaron a la odierna California decidieron adoptar este nombre porque lo habían leído en un libro de caballerías, *Las sergas de Esplandian*, donde así se llamaba una ínsula (Giovannetti Muñoz, 2007, pág. 59). Era una literatura de evasión, en la que se respiraba una atmósfera exótica e incantada y donde los héroes, que originariamente provenían de los ciclos franceses o germánicos, se convirtieron gradualmente en héroes fantásticos, así que sus hazañas ya no se limitaban a la búsqueda del Graal o a la batalla de Roncesvalles, sino que llegaron a las exageraciones de las que se burla Miguel de Cervantes en su Don Quijote.

La primera novela de caballerías española original fue el *Libro del caballero Zifar* de finales del siglo XIII, de un autor desconocido y en el que se nota una curiosa mezcla de elementos franceses, orientales y bizantinos: pero el género verdadero se desarrolla desde finales del siglo XV hasta finales del XVI, aunque la materia caballeresca fuese propia de la Edad Media. Es a partir de la fecha de publicación de la primera edición conservada del *Amadís de Gaula* (1508) que explota la moda de la narrativa caballeresca, hasta convertirse en la lectura preferida de personajes como el mismo Carlos V, Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Avila. En su principio era una lectura destinada a un público culto y refinado, pero acabó por penetrar en todos los peldaños de la escala social, encontrando una acogida favorable entre el público femenino e incluso entre los lectores poco cultos. Los nobles eran grandes consumidores de las obras de género caballeresco, pero también semianalfabetas y analfabetas, que muy a menudo asistían a las lecturas de las novelas en voz alta que se tenían en las plazas principales de los pueblos o a las representaciones de hombres que conocían estas obras



de memoria. Celebre fue el caso de Román Ramírez (Aguilar Perdomo, 2005, pág. 50-51), un morisco que en 1599 fue acusado y procesado por la Inquisición de tener contactos con el diablo porque estaba en condició de recitar de memoria varios libros de caballería, cuando apenas sabía leer y no sabía escribir. Entre los extremos de nobles y analfabetas, el género caballeresco tuvo mucho éxito también entre los lectores de la clase media, entonces labradores, comerciantes, mercaderes y artesanos, como demuestran sobre todo los actos notariales, de manera particular las listas de bienes en las que se incluían a menudo las bibliotecas personales y todos los libros en ellas. Los libros de caballerías se pedían de tal manera, que fueron instituidas algunas bibliotecas privadas con servicio de préstamo con pago, un verdadero alquiler de libros. El público femenino fue gran seguidor de este género y la censura intentó insistir sobre la prohibición de fruición de los libros de caballerías sobre todo por parte de las mujeres, porque los amores presentes en éstos podían desencadenar ideas malas que podían acabar en disfrute erótico no permitido o en juego amoroso posiblemente adulterino. El éxito de estas obras sigue una fórmula parecida a la de los libros de género actuales, como los policíacos o las novelas rosa: cuando el lector decide empezar un libro de caballerías, sabía de antemano lo que iba a encontrarse en él: una variante de los mismos elementos y de hecho se pueden considerar como los primeros best-sellers.

Pero la vida de estos libros no fue sencilla: en una época de Contrarreforma, moralistas y teólogos empiezan una batalla contra todos los libros de entretenimiento, con una atención particular hacia los libros de caballerías, etiquetándolos como licenciosos y engañosos. Aunque durante el reinado de Felipe II estuviera prohibida la publicación en tierra de Castilla, en realidad las novelas de caballería nunca fueron vedadas por la Inquisición, tan que ningún de estos libros fue prohibido ni por el índice de Quiroga de 1583, el más completo de todo el siglo XVI. Más intransigente intentó ser la legislación local y un ejemplo es el de las Cortes de Valladolid de 1555 en su petición 107:

Otrosí decimos que está muy notorio el daño que en estos Reinos ha hecho y hace a hombres mozos y doncellas e a otros géneros de gente leer libros de mentiras y vanidades, como son *Amadis* y todos los libros que después dél se han fingido de su calidad y letura y coplas y farsas de amores y otras vanidades: porque como los mancebos y doncellas por su ociosidad

principalmente se ocupan en aquello, desvanecense y aficionan a cierta manera a los casos que leen en aquellos libros haber acontecido, así de amores como de armas y otras vanidades; y aficionados, cuando se ofrece algún caso semejante, danse a él más a rienda suelta que si no lo oviesen leído ... Y para remedio de lo susodicho, suplicamos a V.M. mande que ningún libro destes ni otros semejantes se lea ni imprima so graves penas; y los que agora hay los mande recoger y quemar, y que de aquí adelante ninguno pueda imprimir libro ninguno, ni coplas ni farsas, sin que primero sean vistos y examinados por los de vuestro Real Consejo de Justicia; porque en hacer esto así V.M. hará gran servicio a Dios, quitando las gentes destas lecciones de libros de vanidades, e reduciéndolas a leer libros religiosos y que edifiquen las ánimas y reformen los cuerpos, y a estos Reinos gran bien y merced (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 446).

Naturalmente esta petición no encontró confirmación alguna, sobre todo porque intentó llegar donde ni siquiera la Inquisición se arriesgó a ir, pero el intento de una tal acción puede hacernos intender los riesgos verdaderos y reales que se temían después de la lectura considerada excesiva de este tipo de libros.

La España del siglo XV era un ambiente muy adecuado para el progreso, aun cuando tardío, del género literario caballeresco, porque allí todavía vivía el espíritu de la Reconquista, no obstante los desacuerdos entre las clases y el triunfo de la burguesía urbana. No tiene que sorprendernos si en este ambiente las hazañas de los paladines de Carlomagno y de los pares de Bretaña obtuviesen en esta misma época una inmensa popularidad en la Península, así que varios escritores locales empezaron a retomar la materia caballeresca y a crear nuevos personajes e historias. Ya en una historia de las Cruzadas redactada para Sancho IV a finales del siglo XIII, la *Gran Conquista de Ultramar*, se podían reconocer numerosos elementos puramente novelescos, testimoniando así la gran sed de glorias bélicas y esplendores caballerescos. En España los duelos públicos ya habían caído en disuso antes de la prohibición del Concilio Tridentino: el famoso duelo de Valladolid de 1522 entre Don Pedro Torrellas y Don Jerónimo de Ansa fue verdaderamente el último duelo de España. Lo que ya no se podía vivir en la realidad, sólo se quedaba posible en las novelas de caballerías (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 457).

El género cubrió casi un siglo de historia, desde el 1508 hasta el 1602, año de publicación del *Policisne de Boecia*, último título original impreso, y entonces hay que

considerar la diferencia de recepción y de lectores durante estas décadas, tanto que el género mismo fue obligado a evolucionar y cambiar para continuar a adherir a las peticiones de un público cada vez más exigente que intenta evadirse de todos modos de su realidad y al que sólo interesa el entretenimiento sin algún objetivo didáctico ni moralista. El género fue capaz de sobrevivir solo porque se adaptó a las aficiones de los lectores. Menéndez Pelayo afirma que el éxito grandioso de los libros de caballería se debe simplemente a la falta de otro material literario y que entonces “a la falta de los buenos se leen los malos” (Menéndez Pelayo, pág. 452).

Excepto por los cuentos breves italianos de Boccaccio y de sus seguidores, no había mucho material entre lo que elegir: las novelas pastoriles y las sentimentales escaseaban, la novela picaresca era al principio. Si este género se hubiera desarrollado en otra época, no habría tenido el éxito que obtuvo durante el siglo XVI.

Tras un éxito enorme el género se extingue a finales del siglo XVI porque se encontraba en un callejón sin salida, no existiendo autores que consiguieran renovar dicho género. La moda de las novelas caballerescas descritas antes como una llaga social que se tenía que combatir y que Cervantes decidió combatir, ya había sido destruída una vez para todas. En 1605, cuando Cervantes publica la prima parte del *Don Quijote*, las novelas caballerescas ya estaban desapareciendo y su decadencia había sido tangible durante los últimos veinte o treinta años. Cervantes decide así combatir una batalla que ya se había concluido (Nabokov, 1989, pág. 67).

**2.2** El *Don Quijote* se eleva como cumbre máxima de la literatura española, a caballo entre los siglos XVI y XVII, que en él encuentran expresión dentro de una síntesis armoniosa. En el *Don Quijote* se encarna el espíritu de aventura y conquista que empezó el siglo XVI y el progresivo movimiento de separación del mundo real y de interiorización que irá a caracterizar el Barroco del siglo XVII, sobre todo en su sentimiento de desengaño. Si el *Don Quijote* puede ser el símbolo de la grande vuelta espiritual de la historia española, es decir de la salida del terreno de la realidad de política mundial para desembocar en un plano de sueños interiores, conceptos y sentimiento religioso, es porque lo mismo pasa en la vida de Miguel de Cervantes, que cruza el centro de esta etapa histórica, recogiendo la experiencia nacional en su

experiencia individual: el Cervantes joven, que ebrio de ilusiones imperiales había luchado contra los turcos en la batalla de Lepanto de 1571 donde fue herido al pecho y perdió el uso de la mano izquierda cede el paso a un Cervantes desengañado y pesimista de la vejez después de los cinco años de esclavitud en Argel detenido por los corsarios, los años de vida miserable y oscura y la reclusión de algunos meses en Sevilla por acusas infundadas, un Cervantes con un espíritu profundamente renovado que pudo escribir el Don Quijote. Sin haber escrito el Don Quijote, Cervantes sería para nosotros sólo un escritor mediocre, con algún éxito por lo que afecta sus obras breves, como el Rinconete y Cortadillo y el Coloquio de los perros, contenidos en las *Novelas ejemplares*, pero con otras obras más discutibles, como el *Persiles y Sigismunda*. Esta imagen grisácea fue la que tuvieron de él sus compañeros del mundo de las letras españolas: Cervantes fue un escritor medio, de poca fortuna, que para vivir tuvo que ayudarse con empleos estatales en el campo de la burocracia, y que sólo en su vejez tuvo con el Don Quijote un sorprendente éxito de público y de ventas. Sin embargo los círculos oficiales de la literatura nunca lo aceptaron ni le reconocieron su valor, dado que lo consideraban nada más que un umorista popular sin importancia, que había conseguido parodiar las novelas de caballería, una empresa demasiado humilde para poderse convertir en un escritor de relieve.

Es claro que para escribir una parodia de este género literario, Cervantes debía conocer las obras pertenecientes a esta categoría de manera muy extensa. Se puede suponer que todos los libros nombrados en el *Quijote*, son libros que el mismo Cervantes ha leído o al menos sobre los cuales se ha documentado, dados los juicios que va a dar acerca de ellos a través de la voz de sus escrutadores en el capítulo VI (Ruta, 2000, pág. 38).

La primera parte del Don Quijote presenta un prólogo en el que se expresa una de las intenciones principales del autor: “[...] todo él [el libro] es una invectiva contra los libros de caballerías” (*Don Quijote de la Mancha*, Prólogo, pág. 18).

El Quijote es una novela satírica y burlesca y como tal fue recibida por los contemporáneos de Cervantes. En el prólogo hay otra intención expresa por el autor: “el melancólico se mueve a risa, el risueño la acrecienta” (*Don Quijote de la Mancha*, Prólogo, *ibidem*), y efectivamente son muchas las veces en las que se insiste en su propósito de divertir al lector y de hacerle reír. Para lograr este propósito Cervantes

ridiculiza y satiriza algo determinado, algo que él mismo conoce muy bien, es decir las fantasías de los libros de caballería, atacando así un género determinado. De hecho, lo que quiere desacreditar es la caricatura del heroísmo que aparece en las degeneraciones de la novela caballerescas medieval y evitar la confusión entre héroe de veras y héroe fabuloso. La novela es una sátira de la caballería, del heroísmo y del noble idealismo, un tipo de libro que intentaba ridiculizar las más altas ambiciones, haciéndolas fracasar incesantemente frente a la realidad material. Cervantes no satiriza la caballería, sino el uso literario que se hace de ella, y para hacerlo la pone en el centro de su realidad, exagerando.

“Y pues vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué [...] En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.” (*Don Quijote de la Mancha*, Prólogo, pág. 18)

Menéndez Pelayo afirmó que la obra de Cervantes no es una obra de antítesis ni de negación, sino una obra de purificación y completamento, porque no mató un ideal, sino lo transfiguró y lo enaltecó. Cuanto había de poético, noble y humano en la caballería se incorporó en la obra nueva, y lo que había de quimérico, falso e inmoral, no en el ideal caballeresco sino en las degeneraciones de él, se disipó gracias a la ironía cervantina. El crítico considera por esta razón el *Quijote* como el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto modelo de la novela realista moderna.

El espíritu de nostalgia hacia las glorias bélicas y los esplendores caballerescos del pasado presente en España en el siglo XVI, y continuamente alimentado por las conquistas de nuevos territorios ultramarinos se convierte en el Don Quijote en una enfermedad alimentada por la lectura de decena de libros caballerescos que se revela nociva y dañosa y que transforma el hidalgo Alonso Quijano en un hombre golpeado por una alteración psíquica, cambiando su personalidad.

La elección, por parte de Cervantes, de una verdadera enfermedad causada por la lectura de los libros de caballerías podría proceder directamente de algunos casos literarios y

reales famosos en el tiempo de Cervantes, cuando este género caballeresco desencadenó una verdadera fiebre (Aguilar Perdomo, 2005, pág. 57). En una obra titulada *Suma de filosofía*, publicada en 1574, su autor Alonso de Fuentes hablaba de un hombre que había enloquecido de tanto leer historias fantásticas; Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* de 1596 contaba como, durante un matrimonio, un invitado había perdido el conocimiento a causa de la impresión que le hizo enterarse de que Amadís de Gaula, protagonista de su obra omónima, había muerto. También se sabe que hubo un hombre en Milán que se puso a llorar cuando se enteró de la noticia de la muerte de Orlando el furioso; y de otro hombre que estaba dispuesto a jurar por la Biblia que todo lo que se contaba en el *Amadís de Gaula* era verdad. El testimonio más cercano a lo que nos cuenta Cervantes en el Don Quijote está recogido por Américo Castro en *La palabra escrita y el Quijote*, donde en algunos papeles fechados 1600 y escritos por el Conde de Guimerán se cuenta de un estudiante de Salamanca que

“en lugar de leer sus liciones, leía en un libro de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en un aprieto ante unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante, comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire; y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: ‘¡Déjenme vuestras mercedes que estaba leyendo, y ahora defiendo a este caballero que está cercado por estos villanos!’”. (Aguilar Perdomo, pág. 58)

La condición social y económica de Alonso Quijano era la del típico hidalgo de una aldea, un ser relegado en el último grado de la escala de los títulos nobiliarios y que sólo tenía poquísimos privilegios, como por ejemplo el de ser extento de la mayoría de las tidad. Alonso Quijano ya no logra integrarse dentro de la sociedad de su tiempo, y entonces intenta encontrar una manera para resolver el aburrimiento de su propia existencia, eligiendo los libros de caballería. Leyendo, se da cuenta de que su vida es monótona y repetitiva y entonces desea imitar los protagonistas de sus novelas preferidas, imitándolos en las acciones, en el comportamiento y en el lenguaje durante todas sus aventuras. Don Quijote asume un papel, un papel que no es el suyo, un papel que está fuera de su dimensión temporal, que es contemporáneamente un juego y un

trabajo, además de ser un papel recitado. Don Quijote encarna totalmente el significado de *play*: él juega con su papel, él encarna otra persona, oscila entre las dos individualidades diferentes que lo constituyen. Y es esta continua oscilación, esta continua transformación que lo lleva a la locura. Ya no se reconoce como persona activa y útil, sino sólo como lector, y entonces decide convertirse en un individuo que puede ayudar la sociedad ganándose gloria y una fama duradera. No escapa de la monotonía de la vida solo por tedio o capricho, él huye porque tiene que sentirse útil y admirado: de hecho no se limita a irse de su aldea, y cambiar vida, sino que huye completamente de su vida, adoptando el papel que más prefiere entre sus lecturas, el de caballero, eligiendo así una personificación que ya conoce. Este afán de aventuras es la manera a través de la que se expresa el anacronismo de este personaje, que quiere y pretende ser caballero en una época donde la caballería ya no existe. La vida de don Quijote se vuelve en performance, y como cada performance que se respete, no puede estar basada totalmente en la improvisación, sino que tiene que apoyarse sobre estructuras fijadas y notorias: el protagonista no inventa su vida de caballero, sino que adapta la vida y las hazañas de las historias caballerescas que ha vivido a los contextos en los que se encuentra.

**2.3** La presencia de los libros de caballería es visible en toda la novela, pero el capítulo VI de la primera parte está completamente dedicado a ellos. En este capítulo toma lugar un escrutinio de la biblioteca personal de don Quijote por parte de sus mejores amigos, el cura y el barbero, que deciden hacer desaparecer todas las tentaciones de la casa del hidalgo, con la esperanza de hacerle olvidar la vida de aventuras que quería emprender y para hacerle volver a una vida tranquila en su casa y en su aldea. Este escrutinio toma lugar con el beneplácito de la sobrina y de la ama de casa de Alonso Quijano que ven esos libros solo como una fuente de daño y como objetos diabólicos. El cura ordena al barbero que le diera cada libro, uno a uno, para ver de qué tratan y si merecen o no el castigo del fuego. Los libros que pasan bajo del escrutinio de los dos se dividen en dos grandes categorías: libros de caballería y libros poéticos. Por lo que afecta a los libros de caballería, hay tres suertes diferentes que pueden tocarles: pueden ser salvados sin duda alguna, pueden ser tirados al corral para ser quemados o bien el juicio puede ser

suspendido a un momento posterior. Por lo que afecta a los libros de poesía, en cambio, sólo se pueden salvar definitivamente o se pueden quemar sin piedad alguna.

“[el cura] Pidió las llaves a la sobrina del aposento donde estaban los libros autores del daño, y ella se las dio de muy buena gana. Entraron dentro todos, y la ama con ellos, y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños; y, así como el ama los vio, volvióse a salir del aposento con gran priesa, y tornó luego con una escudilla de agua bendita y un hisopo, y dijo:

—Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo.

Causó risa al licenciado la simplicidad del ama y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego.

—No —dijo la sobrina—, no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores: mejor será arrojarnos 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.

Lo mismo dijo el ama: tal era la gana que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes; mas el cura no vino en ello sin primero leer siquiera los títulos. Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura:

—Parece cosa de misterio esta, porque, 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 deste; y, así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego.

—No, señor —dijo el barbero—, que 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.

—Así es verdad —dijo el cura—, y por esa razón se le otorga la vida por ahora. Veamos esotro que está junto a él.

—Es —dijo el barbero— *Las sergas de Esplandián*, hijo legítimo de Amadís de Gaula.

—Pues en verdad —dijo el cura— que no le ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer.

Hízolo así el ama con mucho contento, y el bueno de Esplandián fue volando al corral, esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba.

—Adelante —dijo el cura.

—Este que viene —dijo el barbero— es *Amadís de Grecia*, y aun todos los deste lado, a lo que creo, son del mismo linaje de Amadís.

—Pues vayan todos al corral —dijo el cura—, que a trueco de quemar a la reina Pintiquiniestra, y al pastor Darinel y a sus églogas, y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemaré con ellos al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante.

—De ese parecer soy yo —dijo el barbero.



—Y aun yo —añadió la sobrina.

—Pues así es —dijo el ama—, vengan, y al corral con ellos.

Diéronselos, que eran muchos, y ella ahorró la escalera y dio con ellos por la ventana abajo.

—¿Quién es ese tonel? —dijo el cura.

—Este es —respondió el barbero— *Don Olivante de Laura*

—El autor de ese libro —dijo el cura— fue el mismo que compuso a *Jardín de flores*, y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; solo sé decir que este irá al corral, por disparatado y arrogante.

—Este que se sigue es *Florismarte de Hircania* —dijo el barbero.

—¿Ahí está el señor Florismarte? —replicó el cura—. Pues a fe que ha de parar presto en el corral, a pesar de su extraño nacimiento y soñadas aventuras, que no da lugar a otra cosa la dureza y sequedad de su estilo. Al corral con él, y con esotro, señora ama.

—Que me place, señor mío —respondía ella; y con mucha alegría ejecutaba lo que le era mandado.

—Este es *El caballero Platir* —dijo el barbero.

—Antiguo libro es ese —dijo el cura—, y no hallo en él cosa que merezca venia. Acompañe a los demás sin réplica.

Y así fue hecho. Abrióse otro libro y vieron que tenía por título *El caballero de la Cruz*.

—Por nombre tan santo como este libro tiene, se podía perdonar su ignorancia; mas también se suele decir «tras la cruz está el diablo». Vaya al fuego.

Tomando el barbero otro libro, dijo:

—Este es *Espejo de caballerías*.

—Ya conozco a su merced —dijo el cura—. Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los Doce Pares, con el verdadero historiador Turpín, y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.

—Pues yo le tengo en italiano —dijo el barbero—, mas no le entiendo.

—Ni aun fuera bien que vos le entendiéades —respondió el cura—; y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento. Digo, en efeto, que este libro y todos los que se hallaren que tratan destas cosas de Francia se echen y depositen en un pozo seco, hasta que con más acuerdo se vea lo que se ha de hacer dellos, ecetuando a un *Bernardo del Carpio* que anda por ahí, y a otro llamado *Roncesvalles*; que estos, en llegando a mis manos, han de estar en las del ama, y dellas en las del fuego, sin remisión alguna.

Todo lo confirmó el barbero y lo tuvo por bien y por cosa muy acertada, por entender que era el cura tan buen cristiano y tan amigo de la verdad, que no diría otra cosa por todas las del mundo. Y abriendo otro libro vio que era *Palmerín de Oliva*, y junto a él estaba otro que se llamaba *Palmerín de Ingalaterra*; lo cual visto por el licenciado, dijo:

—Esa oliva se haga luego rajadas y se queme, que aun no queden della las cenizas, y esa palma de Ingalaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que este y *Amadís de Gaula* queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan.

—No, señor compadre —replicó el barbero—, que este que aquí tengo es el afamado *Don Belianís*.

—Pues ese —replicó el cura—, con la segunda, tercera y cuarta parte, tienen necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya y es menester quitarles todo aquello del castillo de la Fama y otras impertinencias de más importancia, para lo cual se les da término ultramarino, y como se enmendaren, así se usará con ellos de misericordia o de justicia; y en tanto, tenedlos vos, compadre, en vuestra casa, mas no los dejéis leer a ninguno.

—Que me place —respondió el barbero.

Y, sin querer cansarse más en leer libros de caballerías, mandó al ama que tomase todos los grandes y diese con ellos en el corral. No se dijo a tonta ni a sorda, sino a quien tenía más gana de quemarlos que de echar una tela, por grande y delgada que fuera; y asiendo casi ocho de una vez, los arrojó por la ventana. Por tomar muchos juntos, se le cayó uno a los pies del barbero, que le tomó gana de ver de quién era, y vio que decía *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*.

—¡Válame Dios —dijo el cura, dando una gran voz—, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmelo acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho.” (I, VI, Págs. 69-77)<sup>3</sup>

Aparece evidente como el cura, uno de los escrutadores, sea un gran conocedor del género de caballerías, aunque se trate de materia no simplemente profana, sino considerada diabólica y promotora de daños. Y se puede decir que es propio el cura la personalidad que más se acerca al pensamiento de Cervantes, condenando las novelas de caballerías en nombre de la verdad, y en el mismo tiempo revelándose un gran lector

---

3 Pasaje descargado del Centro Virtual Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico

que no puede no apreciar las características que las han hecho apreciar de tal manera por el público de un siglo entero.

Hay fundadas razones para creer que tras el escrutinio y quema de los libros del hidalgo, se acababa una primera versión del *Quijote*, concebido como novela breve al estilo de las *Novelas Ejemplares*.

En efecto, los primeros seis capítulos que constituyen la primera salida del protagonista tienen una evidente unidad por si solos. Se trataría de una breve narración en la cual un hidalgo enloquecería leyendo libros de caballerías, sería armado caballero, defendería a Andrés de las iras de Juan Haldudo y finalmente sería apaleado por los mercaderes y recogido por Pedro Alonso y vuelto a su aldea. La condena e incineración de los libros de caballerías causantes del daño cerrarían esta novelita (Riquer, 1976, pág. 59).

Todos los libros citados aquí resultan ser libros reales y editados en España durante el siglo XVI. Nos maravilla muchísimo la cantidad desmesurada de volúmenes poseída por un hombre de las condiciones de Alonso Quijano, vivido en aquel tiempo y en aquella aldea y que, además, se podía permitir el lujo de destinar una habitación exclusivamente para aquella función. Pero la misma consideración no vale para Cervantes, al que Daniel Eisenberg (Ruta, 2000, pág. 41) ha consultado el bolsillo, demostrando que, considerando sus posibles entradas y los costos documentados de los libros, que no eran inaccesibles, el escritor habría podido tranquilamente comprar y poseer todos los libros citados en su obra. Voy a dar algunas noticias sobre cada uno de los volúmenes pasados por las manos del cura y del barbero, para entender y conocer las obras que han hecho enloquecer Don Quijote y la España entera, precisando el juicio expreso sobre ellos en el capítulo VI del *Quijote*.

- *Las Sergas de Esplandián*, condenado. Este libro es la continuación natural del *Amadís*, dado que tiene como protagonista propio a Esplandián, hijo natural de Amadís. El título completo de la obra es *El ramo que de los cuatro libros de Amadís de Gaula sale, llamado de las sergas del muy esforzado caballero Esplandián, hijo del excelente rey Amadís de Gaula*, escrita por Garci Rodríguez Montalvo. Forma parte del Ciclo del Amadís y la primera edición conocida fue publicada en Sevilla en el julio de 1510.

- *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, condenado. Es el libro noveno de la serie de los Amadis, fue publicado en 1530. El título completo de la obra es *Noveno libro de Amadís de Gaula, crónica del muy valiente y esforzado príncipe y caballero de la Ardiente Espada Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y rey de Rodas*.
- *Don Olivante de Laura*, condenado. El título completo es la *Historia del invencible caballero don Olivante de Laura, príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla*, y fue escrito y publicado en 1564 por Antonio de Torquemada.
- *Florismarte de Hircania*, condenado. Se trata de la *Primera parte de la grande historia del muy animoso y esforzado príncipe Felixmarte de Hircania y de su extraño nacimiento* de Melchor Ortega, publicada en 1556
- *El caballero Platir*, condenado. El título completo es *La crónica del muy valiente y esforzado caballero Platir, hijo del invencible emperador Primaleón*; es una obra anónima, publicada en 1533, y constituye el tercer libro de la serie de los Palmerines.
- *El caballero de la Cruz*, condenado. Se compone de dos libros: el primero es *La crónica de Lepolemo, llamado el caballero de la Cruz*, publicado en 1521 y escrito por Alonso de Salazar; el segundo, *Leandro el Bel* (1563), donde se añaden las hazañas del hijo de Lepolemo, fue traducido del italiano por Pedro de Luxán. No se sabe a cual de las dos partes se podría referir el cura durante su escrutinio.
- *Espejo de caballerías*, juicio suspendido. Es en parte una adaptación en prosa del *Orlando innamorato* de Boiardo, hecha en sus dos primeros libros por Pedro López de Santamaría y en el tercero por Pedro de Reinoso. Las tres partes unidas se publicaron en Medina por Francisco del Canto en 1586. Es el único libro del ciclo carolingio que se cita en la biblioteca del hidalgo.
- *Palmerín de Oliva*, condenado. Es el primer libro de la serie de los Palmerines. Fue publicado en Salamanca en 1511.

- *Don Belianís de Grecia*, escrito por Jerónimo Fernández, que atribuye el texto al sabio griego Fristón. La primera y la segunda parte de esta obra hicieron su primera aparición en Sevilla en 1545.
- *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, salvado. Obra de Joanot Martorell, terminada quizá por Martí Joan de Galba, se publicó por primera vez en 1490. Cervantes conocía con toda probabilidad la traducción castellana anónima, impresa en Valladolid en 1511, en la que tampoco figuran los nombres de los autores. Este libro es diferente de los otros: está considerado por el cura “el mejor libro del mundo” porque es el único en el que los caballeros no pasan su tiempo solo a luchar, sino que se describen todas sus actividades cotidianas, como comer y dormir, es decir donde son vistos no sólo como caballeros combatentes, sino sobre todo como hombres.

**2.4** Los otros dos libros que están salvados sin reservas por el cura y el barbero son el *Amadís de Gaula* y el *Palmerín de Inglaterra*.

El título completo del primero es *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula* y Cervantes, en el capítulo del escrutinio de la biblioteca de don Quijote afirma que este libro fue el primer libro de caballerías impreso en España, dado que no conocía la primera edición del *Tirant lo Blanch*, sino sólo su traducción castellana, ni tampoco la rarísima edición del *Zifar*. La obra está compuesta por cuatro libros y la primera edición fue impresa en Zaragoza en 1508: esta versión resulta ser la refundición hecha por Garci Rodríguez Montalvo, regidor de Medina del Campo, que toma y corrige los primeros tre libros compuestos en un estilo antiguo, quitando muchísimas palabras superfluas, poniendo otras más elegantes. A los primeros tre libros Montalvo añade un cuarto, totalmente escrito por él, y más tarde un quinto, *Las sergas de Esplandián*.

La historia empieza con la narración del amor atormentado entre la princesa Elisena de Inglaterra y el rey Perión de Gaula, del que nace Amadís. Para que nadie se entere de este nacimiento secreto, el niño fue abandonado dentro de un barco en Inglaterra, pero fue recobrado por el caballero Gandales que están navegando hacia Escocia y que lo cria con amor. Perseguidos por el brujo Arcalaus, pero protegido por la maga Urganda,

dicha la Desconocida, el niño crece fuerte y hermoso. En cierto momento de su vida, Amadís decide ir a la búsqueda de sus orígenes, y esto lo llevará a vivir aventuras fantásticas, siempre bajo la protección de la maga, cruzando tierras lejanas y desconocidas y luchando contra monstruos espantosos. La dama amada por Amadís, Oriana, por celosía impide a Amadís de presentarse delante de ella, y entonces el caballero, desesperado, se convierte en eremita. Pero cuando Lisuarte, el padre de Oriana pide su ayuda, abandona la soledad y vuelve a empezar sus hazañas en toda Europa. La obra termina con el matrimonio entre Amadís y Oriana, ya embarazada.

Desde el final del siglo XIV ya era conocido y popular en España un Amadís de Gaula en 3 libros, cuya existencia está citada en otras obras. En 1405 Micer Francisco Imperial escribe para celebrar el nacimiento del príncipe don Juan II en la ciudad de Toro:

Todos los amores que ouieron Archiles

Paris e Troylos de las sus señores,  
Tristan, Lançarote de las muy gentiles  
Sus enamoradas e muy de valores;  
Él e su muger ayan mayores  
Que los de Paris e los de Vyana,  
E de *Amadís* e los de *Oriana*  
E que los de Blancaflor e Flores. (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 318)

poniendo en un mismo nivel nombres como Tristan y Lanzarote con Amadís. Además, en el 1406, el monje jerónimo Fr. Migir, capellán del obispo de Segovia don Juan de Tordesillas, en un *dezir* compuesto para la muerte de don Enrique III, nombra otra vez el Amadís, subrayando así la presencia constante de esta figura en los pensamientos y las obras de religiosos y eruditos:

*Amadís* après,

Tristan e Galas, Lançarote del Lago,  
E otros aquestos decitme: quál drago  
Tragó todos estos, e d'ellos qué es? (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 319).

La tradición portuguesa sobre el origen del Amadís es antigua, aunque en los poetas portugueses del siglo XV no hayan alusiones directas tan antiguas como las castellanas a la obra. Se sabe que entre los libros raros de la biblioteca del Conde de Vimeir, existía en 1686 un *Amadís em portuguez*, pero este libro desapareció en 1726, y de cualquier

modo es posible que ésta fuese simplemente una traducción más o menos antigua del castellano. En Portugal el libro estaba atribuido a otras personas: se pensaba que el infante Don Fernando, segundo Duque de Braganza, había compuesto el libro de Amadís. Incluso Lope de Vega escribe sobre esta obra, al principio de su novela *Las fortunas de Diana*, afirmando que una dama portuguesa había compuesto el *Amadís*, el padre de todos los libros de caballerías. Las ideas eran muchas y muy confusas. El aspecto del *Amadís* que es importante subrayar, sea ése español o portugués, es la ausencia de toda base nacional y legendaria. Bajo este aspecto no se puede considerar ni castellano, ni portugués, ni de cualquier otra parte. Es una creación totalmente artificial que podría aparecer en cualquier país y que se transforma en un mundo interamente fantástico. No es una obra nacional, sino una obra humana y ésto es la causa principal de su popularidad. Muchos críticos se han preguntado si existe un modelo francés directo de esta obra. En el siglo XVI, Nicolas de Herberay, señor des Essarts, traductor del *Amadís* para el rey Francisco I de Francia había afirmado que existía un libro en lengua picarda del que se quedaban fragmentos y que este libro era el original de la novela castellana. Se puede pensar que los fragmentos vistos sean los del poema *Amadas et Idoine*, un poema francés del siglo XIII, escrito en versos de nueve sílabas. Este poema existe en un único código de la Biblioteca Nacional de París que contiene muchísimas otras narraciones de género caballeresco, como las narraciones de Troya, de Alejandro y de la Tabla Redonda. Pero la diferencia entre las historias del *Amadís de Gaula* y de este *Amadas et Idoine* es enorme y la única cosa que parece ligarlos es el nombre del protagonista.

**2.5** La otra obra salvada por los escrutadores de la biblioteca de don Quijote es el *Palmerín de Inglaterra*, que es la continuación de la serie de los Palmerines, en cuanto sigue el *Palmerín de Oliva* y el *Primaleón*, respectivamente de 1511 y de 1512. En esta obra el autor decide volver a escribir el final de *Primaleón*, donde muere Palmerín de Oliva, fundador del linaje. El ciclo de los Palmerines se considera un calco del ciclo de Amadís. El *Palmerín de Inglaterra* debe su fortuna póstuma a las palabras de elogio del cura en el capítulo VI del Quijote. De hecho, cuando fue publicado, no tuvo gran éxito y fue impreso sólo una vez en lengua castellana, en Toledo, el primer libro en 1547 y el

segundo en 1548 con el título *Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra hijo del rey don Duardo*. El texto de esta edición se atribuyó primero a Miguel Ferrer y luego a Luís Hurtado y algunos lo consideran el texto original, mientras que el texto portugués de Francisco de Moraes, del que no se conoce algún ejemplar anterior al de 1567 sea sólo una traducción posterior a las francesa e italiana de 1533. De la vida de Moraes se sabe muy poco: más ciudades se combaten su nacimiento, y todavía hoy no se sabe si nació en Lisboa, en Braganza o en otra ciudad. Parece que murió asesinado en 1572.

Algunos rasgos presentes en el libro de Toledo nos hacen llegar a una conclusión diferente, que nos hace entender que esta versión no es nada más que una traducción directa del portugués. Emblemático el nombre del río Tajo que siempre está presente con la dicitura “Tejo”, la que sería totalmente imposible para un castellano.

El enredo del Palmerín de Inglaterra gira alrededor de dos ejes muy distintos, que corresponden a la separación de la obra en dos libros. En el primero, don Duardos está cautivo en la Torre del gigante Dramusiando y este hecho empuja todos los caballeros cristianos a buscarlo para conseguir liberarlo. La mayoría de ellos no tiene éxito y se añade a los cautivos del gigante. En el mismo tiempo, Floriano del Desierto y Palmerín de Inglaterra, hijos de don Duardos y Flérída, nacen y crecen y se crían respectivamente en las cortes de Londres y Constantinopla, hasta ser nombrados caballeros. Esta parte de la novela se concluye con la liberación de los prisioneros de la Torre de Dramusiando por parte de Palmerín de Inglaterra. En la segunda parte los protagonistas son Palmerín, Floriano y Florendos, y sus aventuras caballerescas individuales van a entrelazarse aquí, según la típica forma narrativa del *entrelacement* con la Cruzada cristiana contra los turcos. Alrededor de ambos hilos de aventura se suceden muchas pruebas de carácter iniciático.

**2.6** Si tomamos en consideración estos dos textos de literatura caballerescas y vamos a leerlos, resulta evidente que no fue sólo don Quijote, el protagonista de la novela, a leerlos, sino que incluso Cervantes dedicó su tiempo a la lectura de ellos, para poder después criticarlos utilizando estructuras típicas y motivos narrativos ya presentes en dichas obras y crear su propia novela satírica. En las dos novelas antes descritas, el



Amadis de Gaula y el Palmerín de Inglaterra se puede claramente reconocer algunas escenas en las que la secuencia de los motivos narrativos presentes en los episodios de batalla del don Quijote se riproponen de la misma manera en escenas que comparten con éstas el mismo tema del choque armado.

El primer caso que voy a analizar afecta a la estructura del episodio 2 del don Quijote, uno de los dos episodios pertenecientes a las aventuras completas que presentan siete motivos ligados, en vez de los seis presentes en los demás episodios y en el que el motivo [e], que en la mayoría de las otras aventuras se presenta como libre, se convierte en ligado, en cuanto causa misma del inicio de la batalla. La que se puede considerar una excepción dentro del sistema de Cervantes, es en realidad una secuencia que está presente de manera idéntica en el Amadis de Gaula y también en el Palmerín de Inglaterra y en que Cervantes claramente se inspira para construir su escena paródica de batalla que ve don Quijote contra los mercaderes toledanos.

Este episodio se encuentra en el Amadís de Gaula en los capítulos XVII y XVIII del primer tomo. El caballero Amadís de Gaula deja Windsor para ir a buscar su hermano Galaor, que fue separado de él al nacimiento. Durante su camino Amadís encuentra un enano llamado Ardian, que acepta guiarlo hasta un castillo donde él espera encontrar a Galaor. [a] Durante el camino el enano muestra a Amadís una valle hermosa con dos pinos muy altos: debajo de ellos hay dos caballeros, y todo alrededor de ellos unas veinte lanzas y dos caballos. [b] Amadís pregunta al enano que le dé noticias sobre estos dos caballeros y el nano le contesta que uno de los dos se llama Angriote de Estravaus y que es uno de los mejores caballeros vivientes. El enano le cuenta luego la triste historia de su amor no correspondido: la mujer amada por el caballero lo desamaba mucho y, esperando que muriese o que al menos cobrase tantos enemigos, decidió enviar el caballero y su hermano a guardar la valle de los pinos de todos los caballeros andantes que por allí pasan y a obligarlos a declarar que esta mujer es la más hermosa. [e] Un escudero llega cerca de Amadís y de su escudero, se les planta delante, diciendo a Amadís que por allí no se puede pasar si antes él no afirma que la amiga del caballero arrimado al pino es más hermosa que la suya.

“Señor caballero, no paséis más adelante si no otorgáis que es más hermosa la amiga de aquel caballero, que al pino es acostado, que la vuestra” (I, XVII, 100)<sup>4</sup>

[d] Amadís afirma que nunca podrá decir esta mentira si no por fuerza o bajo amenaza de muerte, intenta pasar adelante pero instiga la furia del hermano de Angriote.

[f] El hombre empieza a ir hacia Amadís con sus armas y cuando las palabras ya no bastan toman los caballos y [g] pasan al ataque. [h] El duelo terminará con la victoria de Amadís y con el otro caballero herido y rendido

“ [f] Así como el hermano de Angriote lo vio tomó sus armas y fue yendo contra él [...]. [g] Fueron al más correr de sus caballos, el uno contra el otro, e hiriéronse en los escudos y el caballero falsó el escudo a Amadís, mas detúvose en el arnés y la lanza quebró y [h] Amadís lo encontró tan duramente que lo lanzó por cima de las ancas del caballo, y el caballero que era muy valiente, tiró por las riendas así que las quebró y llevólas en las manos y dio pescuezo y de espaldas en el suelo y fue tan maltratado que no supo de sí, ni de otra parte.” (I, XVIII, 100)

Se puede ver como todos los motivos ligados ya presentes en el episodio 2 del don Quijote se vuelven a proponer en esta escena. El motivo [a] es un estímulo visivo en ambas ocasiones; el motivo [b] en el don Quijote es un momento de asimilación entra la realidad y la lectura por parte del protagonista de los libros de caballería, mientras que el motivo [b] en el Amadís de Gaula es simplemente una descripción de lo que ha pasado y que está pasando.

El motivo [e] aparece en la misma posición, pero hay que subrayar una diferencia sustancial entre las dos situaciones: si en el *don Quijote* es él mismo que pretende de sus enemigos la declaración de su Dulcinea como mujer más bonita del mundo, en el *Amadís de Gaula* es algo que está impuesto al protagonista y es una prepotencia avanzada por el enemigo, no por el héroe de la novela. En este caso don Quijote no aparece como el héroe, sino como un adversario prepotente que pretende una declaración absurda de su adversario, apareciendo así como un anti-héroe. Claramente en el Amadís de Gaula no se hace referencia a Dulcinea, pero con la letra [e] se indica la

---

4 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol.1, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, IV edición, Madrid, Catedra, 2001

referencia a una dama.

El núcleo central del choque armado, constituido por los motivos de **[d]** amenaza verbal, **[f]** gestual, **[g]** ataque y **[h]** daño físico se representa de la misma idéntica manera que en todas las aventuras completas del Don Quijote.

Si se toman en consideración exclusivamente los motivos ligados de las dos aventuras, *Don Quijote* (I, IV) y *Amadís de Gaula* (I, XVII/XVIII), se ve como la secuencia de los motivos narrativos sea perfectamente coincidente, coincidencia que claramente atestigua una imitación precisa por parte de Cervantes de una escena caballeresca que ha leído y que ha querido utilizar para su novela, dejando así entrever la huella de las lecturas de caballería en la conducta de don Quijote.

	Don Quijote	Amadís de Gaula
<b>[a]</b>	1	1
<b>[b]</b>	2	2
<b>[d]</b>	4	4
<b>[e]</b>	3	3
<b>[f]</b>	5	5
<b>[g]</b>	6	6
<b>[h]</b>	7	7

Una escena muy similar a éstas se encuentra en el *Palmerín de Inglaterra*, y precisamente en el capítulo II del libro II. Esta aventura ve como protagonista Florendos, hijo del Emperador Primaleón y de la Emperatriz Gridonia., y los dos caballeros Albaizar y Floramán.

Después de haber dejado el castillo de Arnalta, Florendos caminó durante algunos días con otros dos caballeros, Albaizar y Floramán, con la voluntad de alcanzar el castillo de Almaurol.

**[a]** Llegados a los pies de una alta montaña, ven un caballero armado con armas negras y con un caballo alazán. **[b]** Antes que los tres pudiesen llegar a él, los alcanza un escudero suyo que los informa que aquel caballero estaba defendiendo aquel paso de todos los caballeros andantes para obedecer a los ordenes de una señora de la que es

servidor. Si los caballeros estarán dispuestos a hacer lo que les será pedido, podrán pasar sin problemas. [e] Tienen que confesar que una mujer es la más hermosa del mundo:

“Habéis de confesar, dijo el escudero, que Arnalta, princesa de Navarra, es la más hermosa dama del mundo y más merecedora de ser servida”. (II, II, 192)<sup>5</sup>

[d] Naturalmente los caballeros reaccionan negativamente y afirman que no harán lo pedido, y dicen al escudero que puede ir a su amo y referirle su intención y lo desafían a la batalla.

[f] Floramán se prepara para la batalla y [g] ataca:

“[f] Floramán que estaba ya apercibidoa puesto a punto, puniendo las piernas al caballo, bien cubierto de su escudo arremetió al otro, [g] y como los encuentros fuesen bien dados, hiriéronse con tanta fuerza que entramos vinieros al suelo; mas ellos se levantaron con mucha presteza y echando mano a las espadas comenzaron de darse grandes golpes.” (II, II, 192)

[h] Tras una larga batalla, Floramán aprovecha de la debilidad de su adversario y lo lanza al suelo, terminando y ganando el choque, pero queda una sorpresa para descubrir:

“[...] [h] como su flaqueza fuese mucha y la falta de la sangre le aquejaba más, Floramán se abrazó con él y con poco trabajo dio con él en el suelo; Florendos y Albaizar fueron allá, pesándoles de le ver en tal estado que parecía que estaba muerto, y quitándole el yelmo, en dándole el aire tornó en sí, y conocieron que era Albanís de Frisa, príncipe de Dinamarca, de que Floramán quedó poco alegre, porque era su amigo; de allí lo llevaron a casa de un caballero viejo.” (II, II, 193)

Como se ve desde esta análisis detallada, incluso en esta aventura del *Palmerín de Inglaterra* los motivos narrativos ligados que se encuentran en el episodio 2 del Quijote siguen el orden ya encontrado en la aventura del *Amadís de Gaula*. También aquí el motivo narrativo [a] es un estímulo visivo, que luego dará inicio a la batalla; el motivo [b] es una descripción de la situación corriente que llevará al choque armado. El motivo

---

5 Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, edición de Adolfo Bonilla y San Martín, en *Libros de caballería, segunda parte*, Madrid, NBAE, 1908

[e] se encuentra incluso aquí en una posición precedente al motivo de la amenaza, como en las otras dos aventuras, porque es éste mismo motivo que se convierte en causa de la batalla. Como en el *Amadís*, la pretensión de la declaración sobre la belleza absoluta de una mujer no parte del héroe de la novela, sino de su adversario, aspecto opuesto a lo que se encuentra en el *don Quijote*. El núcleo central del choque armado se encuentra dispuesto en la misma secuencia de [d] amenaza verbal, [f] amenaza gestual, [g] ataque y [h] daño físico.

Voy a resumir en el siguiente cuadro sinóptico, tomando en consideración exclusivamente la secuencia de los motivos ligados presentes en el *Don Quijote* (I, IV), en el *Amadís de Gaula* (I, XVII/XVIII) y en el *Palmerín de Inglaterra* (II, II)

Lo que destaca es que la escena utilizada por Cervantes para representar el encuentro entre don Quijote y los mercaderes toledanos no es algo nuevo, sino algo que él mismo ha leído en más libros de caballería y que él ha hecho leer también a su protagonista, dado que estas dos obras resaltan en la librería del hidalgo Alonso Quijano. El protagonista, como su autor, conocía bien esta situación y entonces resulta normal el uso de esta secuencia de motivos en su novela principal por parte del autor, y en el mismo tiempo la conducta del hidalgo cuando se encuentra delante de unos enemigos.

	Don Quijote	Amadís de Gaula	Palmerín de Inglaterra
[a]	1	1	1
[b]	2	2	2
[d]	4	4	4
[e]	3	3	3
[f]	5	5	5
[g]	6	6	6
[h]	7	7	7

2.7 Si tomamos en consideración otras aventuras presentes en estas obras, es decir el *Amadís de Gaula* y el *Palmerín de Inglaterra*, podemos ver que la secuencia de los motivos ligados que está válida para las aventuras completas (con excepción de los episodios 2 y 5, en los que se añade el motivo [e] como motivo ligado) del *don Quijote*

es la misma presente en las otras obras.

El primer episodio que voy a analizar es el episodio del primer tomo del *Amadís de Gaula*, en el capítulo XXII. En este episodio **[a]** Amadís está siguiendo su camino con su escudero enano, cuando ve al horizonte venir hacia ellos un caballero y una doncella. **[b]** El caballero corre hacia el enano y lo hace caer de su rocín, lo rapta y amenaza de cortar la cabeza. El enano ruega a su señor que le salve la vida. **[d]** Entonces Amadís pide explicaciones al caballero y lo amenaza:

“Amadis [...] dijo:

- ¿Qué es eso, señor caballero? ¿Por qué queréis matar a mi enano? No hacéis como cortés en meter mano en tan cautiva cosa, de más ser mío, y no me lo haber demandado a derecho; no pongáis mano en él, que amparáoslo he yo.
- De vos lo amparar -dijo el caballero- me pesa, mas todavía conviene que la cabeza le taje.
- Antes habréis la batalla, dijo Amadís.” (I, XXII, 126)

**[f]** Amadís toma sus armas y corre hacia el caballero, listo a la batalla. **[g]** El enfrentamiento fue largo y duro, y **[h]** los caballeros eran heridos, pero no querían pararse, porque ninguno de los dos quería ser vencido.

“**[f]** Y tomando sus armas, cubiertos de sus escudos, movieron contra sí al más correr de sus caballos y **[g]** encontráronse en los escudos tan fuertemente que los falsaron y las lorigas también, y juntaron los caballos y ellos de los cuerpos y de los yelmos, de tal guisa que cayeron a sendas partes grandes caídas, pero luego fueron en pie y comenzaron la batalla de las espadas tan cruel y tan fuerte, que no había persona que la viese que de ello no fuese espantado, y así lo era el uno del otro, que nunca hasta allí lo hallaron quien en tan gran estrecho sus vidas pusiese. **[h]** Así anduvieron hiriéndose de muy grandes y esquivos golpes una gran pieza del día, tanto que sus escudos eran tajados y cortados por muchas partes y asimismo lo eran los arneses, en que ya muy poca defensa en ellos había y las espadas tenían mucho lugar de llegar a menudo y con daño de sus carnes, pues los yelmos no quedaban sino ser cortados y abollados a todas partes.” (I, XXII, 126)

Otro caballero que pasa por allí, asiste a la batalla, y pide explicaciones a la doncella que acompañaba al caballero empeñado en el enfrentamiento. Ella le contesta que le gustaría que uno de los dos, o mejor, ambos, murieran, y confiesa al caballero que los dos que casi se están matando son en realidad los dos hermanos Amadís y Galaor. Ella quiere su fin, porque Amadís es lo que más odia al mundo su tío Arcalaus, mientras que Galaor ha matado el amor de su vida, y por eso merece morir. El caballero decide entonces cortarle la cabeza y luego dice a los dos que están combatiendo que en realidad son hermanos. Los dos, heridos, dejan de combatir.

Si confrontamos la secuencia de los motivos ligados en este choque armado entre Amadís y Galaor con la secuencia de los mismos motivos presentes en la aventura completa tomada como modelo en el capítulo anterior, es decir el episodio 3 presente en el capítulo VIII de la primera parte, lo de los molinos de viento, se puede ver que la secuencia es exactamente la misma para ambos casos:

	Don Quijote	Amadís de Gaula
[a]	1	1
[b]	2	2
[d]	3	3
[f]	4	4
[g]	5	5
[h]	6	6

Tomando en consideración otro episodio que comparte con los otros el mismo tema del choque armado, veremos que la estructura de los motivos narrativos ligados será la misma también en este caso. Esta aventura toma lugar en el primer tomo del *Palmerín de Inglaterra*, en el capítulo XVI.

Los protagonistas de esta escena son el rey Recindos de España y el rey Arnedos de Francia que, durante su camino, llegan a la fortaleza del gigante Dramusiando. [a] Una vez allí los dos ven desde lejos dos caballeros, uno más grueso, que cavalcaba un caballo bayo y con las armas y el escudo de colorado, y otro con las armas y el escudo negros. [b] Todos los cuatro caballeros llegan delante del entrada del puente sin saber

quienes son los que tienen el derecho de pasar por primeros. Recindos baja la lanza e intenta de pasar por primero pero uno de los otros dos caballeros lo para, y le reprende escasa cortesía y falta de respeto. **[d]** La contienda se transforma en amenaza y la soberbia de Recindos tiene que ser punida por los caballeros. **[f]** Recindos baja la lanza y se acerca al caballero que lo está acusando, y en el mismo tiempo Arnedos se acerca y **[g]** ataca el caballero de las armas negras:

“**[f]** Recindos, con la lanza baja, se vino a él; pues Arnedos y el de las armas negras, por no quedas libres de aquella diferencia, también arremetieron el uno contra el otro, y **[g]** todos cuatro juntamente se encontraron con tamaño ímpetu, como si averiguadamente aquella enemistad fuera más antigua; y como se encontrassen y fuessen tan buenos caballeros, todos cuatro vinieron al suelo, y levantándose con gran presteza echaron mano a las espadas y comenzaron entre sí una tan cruda batalla, que en muy pequeño rato la fortaleza de sus golpes dieron testimonio de la bondad de cada uno dellos.” (I, XVI, 31)

**[h]** Al final, los cuatro caballeros, extenuados y heridos, se dejan caer al suelo, no dejando un verdadero ganador:

“**[h]** Mayortes [el caballero de colorado] viendo la dura defensa que su contrario hallaba, confiando en la fuerza de sus brazos, arremetió a él, y ambos se assieron de la misma suerte, y tanto que se hicieron reventar la sangre en mayor cantidad de lo que antes salía; Arnedos y el de lo negro se assieron de la misma manera, y tanto anduvieron todos probando sus fuerzas, saliendo mucha sangre de sus cuerpos, que con el mucho desfallecimiento cayeron al suelo trabados unos de otros tan sin acuerdo, como quien no le tenía para sentir el lugar donde estaba.” (I, XVI, 31)

A la luz de la análisis efectuada sobre este episodio, se puede ver como, aun esta vez la secuencia de los motivos narrativos ligados es perfectamente idéntica a la presente en las aventuras completas del *Don Quijote* (con la excepción de los episodios 2 y 5) y a la aventura similar del *Amadis*. Los motivos ligados son para todos los ejemplos los mismos, como se puede ver del cuadro sinóptico que pone en evidencia la misma estructura compartida por la aventura-paradigmática del *Don Quijote*, el episodio 3 que



trata de los molinos de viento, la aventura del *Amadís* (I, XXII) y la del *Palmerín de Inglaterra* (I, XVI):

	Don Quijote	Amadís de Gaula	Palmerín de Inglaterra
[a]	1	1	1
[b]	2	2	2
[d]	3	3	3
[f]	4	4	4
[g]	5	5	5
[h]	6	6	6

### **Capítulo 3: La recepción de la literatura caballerescas francesa en la Península Ibérica**

**3.1** “Pues yo – replicó don Quijote-, hallo por mi cuenta que el sin juicio y el encantado es vuestra merced, pues se ha puesto a decir tantas blasfemias contra una cosa tan recebida en el mundo, y tenida por tan verdadera, que el que la negase, como vuestra merced la niega, merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando lee y le enfadan. Porque querer dar a entender a nadie que Amadis no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el yelo enfría, ni la tierra sustenta; porque ¿qué ingenio puede haver en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de [...] Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta verdad como ahora de día? Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los doce Pares, ni el rey Artús de Ingalaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por momentos. Y también se atreven a decir que es mentirosa la historia de [...] la demanda del Santo Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reino Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote. [...] Pues ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona [...]? (I, XLIX, págs. 517-518)

Así contesta Don Quijote al Canónigo de Toledo que había intentado convencerlo que nunca existieron caballeros andantes y de que los libros de caballería sólo eran nocivos e inútiles, invitándolo a dedicarse a otras lecturas más respetables y cercanas a la realidad que lo rodea, sin perder su tiempo para fantasear acerca de historias totalmente inventadas. Y si sus ganas de aventuras es tan fuerte, tendría que dedicarse a la lectura de la Biblia, donde podrá encontrar aventuras reales dentro de una obra compuesta para mejorar las personas.

“¡Ea, señor don Quijote, duélase de sí mismo, y redúzgase al gremio de la discreción, y sepa usar de la mucha que el cielo fue servido de darle, empleando el felicísimo talento de su ingenio en otra letura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su honra! Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces; que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos

como valientes.” (I, XLIX, pág. 516)

En la biblioteca de Don Quijote, ya escrutada en el capítulo VI de la primera parte, no se halla ninguna obra original de la literatura francés, del ciclo carolingio o bretón, pero gracias a este pasaje y a otro presente en el capítulo XIII, se puede aprender que estos enredos y estos personajes que no pertenecen a la literatura española eran conocidos muy bien por don Quijote, por los personajes de la novela, y también por los lectores de ella, dado que el protagonista no se explaya en detalles y da por descontado que todos sus lectores sepan de lo que está hablando.

Los libros de caballería no son un producto espontáneo de la literatura española, sino que se consideran como algo exótico que arraigó de tal manera en el país que se infiltró totalmente dentro de la cultura española y que hizo frutar muchas obras originales, hasta formar un verdadero y durable fenómeno editorial. Gracias a las tres obras mayores de este género, el *Amadís de Gaula*, el *Tirant lo Blanc* y el ciclo de los Palmerines, el género llega a nacionalizarse mucho, hasta parecer un género nacido en la Península. La literatura caballeresca nace en plena Edad Media como una prolongación de la poesía épica y tuvo su centro de desarrollo principal en la Francia del Norte, y desde allí se irradió por toda Europa, desde Inglaterra, Dinamarca y Escandinavia, hasta España e Italia. La canción épica francesa resultaba muy apreciada por los españoles, porque posee un gran sentido religioso y patriótico, porque hablaba de empresas contra infieles, aspecto que en una época de Reconquista aparece fundamental, y sobre todo España es una protagonista de estas obras, aunque sea una España sin rasgos realísticos y sobre todo imaginada (Menéndez Pelayo, 1961, pág.200).

**3.2** La primera obra citada por Don Quijote en este pasaje del capítulo XLIX es una obra que resultó extraordinariamente popular y que ha llegado hasta nuestro días y se vuelve a imprimir como libro de cordel, tanto en la Península como en Sudamérica, y de la que sólo en el siglo XVI se pueden contar doce ediciones. Sirvió como libro de entretenimiento en los rincones más aislados y en las aldeas más desoladas de la Península Ibérica y de hecho parece que incluso el Quijote conozca esta obra y la considere digna de ser nombrada entre las otras (Menéndez Pelayo, 1961, págs. 218-

219). La influencia de este texto se dio tanto por lectura directa como por haber escuchado su lectura. De hecho, por su tamaño modesto era de fácil circulación y por su formato era apto para la lectura en grupo, dado que al pie de cada página se incluía la sílaba o palabra inicial de la página siguiente, sistema muy utilizado para facilitar la lectura en voz alta (Olea Montero, 2013, pág. 4). Esta obra es el *Fierabrás* francés, disfrazado con el nombre de *Historia de Carlo Magno y de los doce Pares y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del gran almirante Balán*, del cual se cita una edición de 1525, imprimida en Sevilla por Jacobo Cromberger (hoy conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid), pero seguramente hubo ediciones anteriores (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 219). El nombre que figura en el frontispicio de este libro es el de Nicolás de Piamonte, que no hizo nada más que traducir la compilación en prosa del libro de Jean Baignon, *Fierabras o La Conquete du grand roy Charlemaine des Espaigne*, ordenada por Enrique Balomier, canónigo de Lausana, e impresa en Ginebra en 1478, El mismo traductor manifiesta su elección y sus intenciones antes del prólogo:

Y siendo cierto que en la lengua castellana no hay escriptura que de esto faga mencion, sino tan solamente de la muerte de los doce Pares, que fue en Roncesvalles, paresciome justa y provechosa cosa que la dicha escriptura y los tan notables fechos fuesen notorios en estas partes de España, como son manifiestos en otros reinos. Por ende, yo, Nicolás de Piamonte, propongo de trasladar la dicha escriptura de lenguaje francés en romance castellano, sin discrepar, ni añadir, ni quitar cosa alguna de la escriptura francesa. Y es dividida la obra en tres libros: el primero habla del principio de Francia, de quien le quedó el nombre, y del primer rey cristiano que hubo en Francia; y descendió hasta el rey Carlomagno, que después fue emperador de Roma; y fue trasladado de Latin en lengua francesa. El segundo habla de la cruda batalla que hubo el conde Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría, hijo del gran Almirante Balán, y éste está en metro frances muy bien trovado. El tercero habla de algunas obras meritorias que hizo Carlomagno, y finalmente de la traición de Galalon, y de la muerte de los doce Pares; y fueron sacados estos libros de un libro bien aprobado llamado *Espejo historial* (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 219).

La obra francesa era una especie de compilación enciclopédica sobre el emperador

franco, y fundamentalmente una prosificación libre del cantar de gesta medieval del mismo título, que constituye la segunda parte de la obra, a la que se añaden noticias sobre los orígenes y juventud de Carlomagno, agrupadas en una primera parte y una refundición de sus aventuras en España sacadas del Pseudo-Turpín, de lo que hablaré un poco más adelante, que forma la tercera parte. Esta versión española constituye un jalón más de la popularidad y difusión en las literaturas europeas medievales de las gestas de Fierabrás (Gumpert Melgosa, 1987, pág. 74).

El *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais<sup>6</sup>, el poema francés de *Fierabrás*, y un compendio de la *Crónica* de Turpín, son las fuentes de este librejo (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 219).

El autor español hizo algunas modificaciones acerca del tema de la conversión de Fierabrás, asunto muy actual en un país recién salido de una época de división religiosa y predominio árabe, así que leer sobre un caballero sarraceno y pagano que tras ser derrotado se convierte al cristianismo y se convierte en amigo y compañero de su enemigo (Oliveros) y empieza a luchar cerca de él en las filas del ejército de Carlomagno, tenía cierta resonancia cultural.

Cervantes parece conocer bastante bien esta obra, dado que cita a través de la voz de don Quijote hasta el lugar de una de las batallas más sangrientas, la del Puente de Mantible<sup>7</sup>, donde el ejército franco tiene que ganar el pasaje de este puente defendido por el gigante Galafre para rescatar a los doce Pares que estaban en el campamento de Balán (Gumpert Melgosa, pág. 74).

El episodio del Puente de Mantible parece haber ganado cierta repercusión en la literatura culta, dado que dos autores como Cervantes y Calderón, que se basó en esta materia para escribir su comedia *La Puente de Mantible*, lo consideraron digno ser citado y disfrutado dentro de sus propias obras (Ibidem, pág. 75).

La multitud de peregrinos y de juglares franceses que entraban en España, sobre todo en el Norte y precisamente en Galicia para seguir el camino de Santiago, favoreció la difusión y el conocimiento de la *Chanson de Roland*<sup>8</sup> en aquella región, y es justamente

---

6 Parte del *Speculum Maius*, importante enciclopedia medieval escrita en el siglo XIII y que se compone de *Speculum Naturale*, *Speculum Doctrinale* y *Speculum Historiale*.

7 Puente romano visible también hoy, situado sobre el río Ebro entre las localidades de El Cortijo (La Rioja) y Assa (País Vasco)

8 La *Chanson de Roland* se puede considerar como el primer monumento épico romance. La versión

aquí que hay que buscar los primeros indicios de la tradición épica francesa. En Santiago, entre los familiares de la curia afrancesada de los Dalmacios y Gelmirez, tomó forma, según la opinión más acreditada, la *Crónica* de Turpín, uno de los libros apócrifos más famosos, y sin duda el primer libro de caballerías en prosa, aunque no vulgar, sino latina. Turpín fue monje en Sant-Denis y luego fue nombrado obispo de Reims en 771 por Carlomagno: está considerado como el autor de la *Chanson de Roland* y está incluido entre los doce pares de Francia, apareciendo en la misma obra de la que cree ser el autor. Claramente la obra que circula por Galicia en el siglo XIII no puede ser una obra del verdadero Turpín, sino de dos falsarios de mucho posteriores. Los primeros cinco o seis capítulos no tienen mucho que ver con las narraciones épicas: se nombran Carlomagno y los moros de Pamplona, pero aquí el Emperador no aparece como un guerrero, sino como el patrono de la iglesia de Santiago. El autor quiere subrayar el hecho de que Carlomagno ha fundado muchas iglesias, que hizo bautizar los infieles y que abatió los ídolos, signos de otras religiones. La lucha cristiana pasa en primer plano e inevitablemente refleja el estado de ánimo de una España del Norte que cree en la Reconquista y en la expulsión definitiva de los árabes: parece que esta primera parte fue escrita por un monje compostelano del siglo XI. Desde el capítulo VI, la *Crónica* cambia notablemente: en esta segunda parte se encuentran referencias a la Biblia, un panegírico de la iglesia de Compostela, otorgada por Carlomagno en un concilio, y vuelve a aparecer el episodio ya narrado en la *Chanson de Roland*: la traición de Ganelón y el acuerdo entre él y el rey Marsilio, la emboscada a la retaguardia, el cuerno de Roldán, los ángeles que lo conducen al cielo. Se supone que también esta segunda parte fue escrita por un monje probablemente en Compostela. Esta obra está dividida en cinco libros y fue donada por Aimerico Picaud, a la Iglesia de Santiago alrededor de 1140 y luego copiada por los peregrinos, que contribuyeron a la difusión de ella por toda Europa y en España fue muy leído, sobre todo en Galicia. El

---

más antigua que ha sido conservada es la anglo-normanda del manuscrito Digby 23 de la Bodleiana de Oxford, que remonta al segundo cuarto del siglo XII. El dato histórico en el que se inspira la obra es una emboscada preparada por los vascos en los Pirineos a daño de la retaguardia del ejército de Carlomagno, después de una breve expedición a España en el año 778. La obra ve como protagonista Rolando, sobrino de Carlomagno, que va a España para establecer un acuerdo con el rey sarraceno Marsilio, y terminar así la invasión del país por parte de los Francos. El padrastro de Rolando, Ganelón, que quiere vengarse de él, organiza con la colaboración de Marsilio y de los sarracenos una emboscada a daño de la retaguardia franca, guiada por Rolando. Durante la emboscada Rolando, los pares y veinte mil caballeros sucumben. (Limentani-Infurna, 1994, pág.31)

espíritu combativo de la obra encuentra el gusto español que de alguna manera se identifica con ello, pero en el mismo tiempo, esta obra fue capaz de atraer muchas polémicas, dado que en aquella obra España es un lugar de conquista, deseandando una repulsión hacia el invasor extranjero (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 204).

**3.3** Don Quijote no se limita a nombrar caballeros pertenecientes a obras y mitos que se desarrollaron durante la Edad Media, sino que se atreve hasta la épica clásica, nombrando como protagonistas de historias con toda seguridad acaecidas, héroes como Hector y Aquiles, empeñados en la guerra de Troya. La primera vez que la guerra de Troya aparece en la literatura española fue gracias a un episodio muy extenso, de alrededor de quinientos versos, del *Libro de Alejandro*<sup>9</sup>, una producción de carácter mixto en la que se mezclan elementos medioevales y elementos clásicos, incluyendo también digresiones geográficas, astronómicas y morales (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 228-229).

En la Península Ibérica la materia troyana se difunde sucesivamente gracias a dos traducciones del monumental *Roman de Troie*<sup>10</sup>: una en lengua castellana, procedente directamente del francés, y otra gallega, hecha del castellano. Informaciones acerca de su filiación, juntas a la fecha de traducción y a los comisionistas de éstas se hallan en las suscripciones finales de las versiones en ambas lenguas. En el final de la versión castellana se declara:

Este libro mandó faser el muy alto e muy noble e muy escelent rey don Alfonso, fijo del muy noble rey don Fernando e dela Reyna doña Constanza. E fue acabado de escribir e de estoriar en el tiempo que el muy noble rey don Pedro su fijo regnó all cual mantenga Dios al su servicio por muchos tiempos et bonos. Et los sobredichos donde él viene sean heredados en el regno de Dios. Amen. Fecho el libro postremero dia de diziembre. Era de mill et trecientos et ochenta et ocho años. Nicolas Gonçales, escriban de los sus libros, lo escribi por su mandado.

---

9 Estancias 299-716. Es una obra en verso del primer tercio del siglo XIII que narra la vida de Alejandro Magno (Menéndez Pelayo, 1961, pág.228-229).

10 Obra compuesta por Benito de Sainte-More alrededor de 1160 que se transmite gracias a unos cuarenta manuscritos. El autor añadió otras historias a las que ya estaban incluidas en la obra homérica, como la historia de los Argonautas, y la historias de amor entre Troilo y Briseida (Limentani-Infurna, 1994, pág. 36).

El códice, ordenado por Alfonso XI, víctima de la peste en Gibraltar, acaba por ser una herencia para su hijo y sucesor Pedro I.

En el códice gallego se traducen las declaraciones del escribán castellano y se añade otra frase:

“Este liuro foy acabado VIII dias andados do mes de Janeyro, era de mill e quatroçentos et once años” (Menéndez Pelayo, 1961, pág.231).

El que escribió en lo demás esta traducción fue el clérigo Fernán Martis o Martínez, capellán de Fernán Pérez de Andrade. Esta versión parece constituir el ejemplo más antiguo de la prosa literaria gallega pero, en cuanto traducción de traducción, presenta muchísimas palabras en formas castellanas o francesas, así que la lengua utilizada puede resultar contaminada.

El poema de Benito Sainte-More tuvo un éxito enorme y fue luego traducido al alemán y a otros idiomas, además de ser compendiado en prosa francesa, pero insólitamente se difundió aún más por Europa en su refundición latina hecha por Guido delle Colonne, juez de Messina, con el título de *Historia Troiana*, escrita entre 1272 y 1287 en el que el autor afirma referirse exclusivamente a los libros de Dictis e Diares<sup>11</sup>, sin mencionar ni una vez a Homero.

De la *Historia Troiana* de Guido delle Colonne proceden una traducción catalana del protonotario Jaime Conesa, terminada en 1367, y otra castellana de Pedro de Chinchilla, empezada a petición del primer conde de Benavente, don Alonso Pimentel, en 1443. La *Crónica Troyana*, impresa varias veces en España con el nombre de Pedro Núñez Delgado durante el siglo XVI, toma a Guido como fuente principal por lo que afecta a las hazañas troyanas, pero añade otras historias y leyendas, como las relativas a Hércules, Eneas y Bruto. (Menéndez Pelayo, pág. 232)

### 3.4 De origen oriental, penetrada a España por medio de la literatura francesa, es en

---

<sup>11</sup> Durante la época de decadencia greco-latina comenzó a perderse el culto de la poesía homérica y empezaron a emerger muchos escritores que querían corregir errores y añadir detalles a la obra de Homero. Se compusieron dos libros que llevan los nombres de Dares frigio y Dictis cretense, supuestos héroes de la guerra de Troya, escritos originariamente en griego, pero existentes sólo en lengua latina. Olvidado Homero también en la Edad Media, los clérigos tomaron en consideración exclusivamente las obras de Dares y Dictis que, según su opinión, eran portadores de realidad histórica y detalles exclusivos y que se consideraban totalmente superiores y más dignas que la *Iliada*.



cambio otra obra citada por don Quijote, la de Pierres y de la linda Magalona, novela caballeresca entitulada *Pierres de Provenza y la linda Magalona*, compuesta en provenzal o en latín por el canónigo Bernardo de Treviez. El texto francés que se conoce hoy es un incunable del siglo XV y de él originan todas las versiones extranjeras, que son muchas y de toda Europa: italiana, alemana, flamenca, danesa, polaca, castellana, catalana y griega. Fueron publicadas dos ediciones españolas, una en Burgos y la otra en Sevilla en el taller de Cromberger ambas en 1519 y se han seguido imprimiendo sin parar hasta el siglo XVIII. Esta obra sigue siendo libro de cordel en Francia y España y presenta aventuras inverosímiles, pero no muy complicadas, y muy cautivantes. La historia nos cuenta de Pierres, hijo del Conde de Provenza, que decide irse hasta Nápoles para conquistar la bella Infanta Magalona, princesa contendida por todos los mejores nobles de Europa gracias a su hermosura. Antes de partir la madre de Pierres le deja en mano tres anillos. Llegado a la corte de Nápoles, Pierres gana cada batalla que combate, pero a causa de un juramento hecho antes no puede desvelar su verdadera identidad, y entonces el padre de Magalona no quiere concederle la mano de su hija, pero le permite entrar hacer parte de su corte. En poco tiempo Pierres conquista el amor de Magalona y le declara su nombre y su linaje: los dos quiere escaparse y empiezan a planear su fuga por la noche hacia las montañas. Durante el camino los dos deciden pararse para reposar un poco, y mientras que Magalona está dormida, un gavián se acerca a Pierres y le roba el cendal rojo que contenía los tres anillos. Pierres lo persigue hasta llegar a la orilla del mar y, decidido a recuperar sus anillos, sube en un barco que estaba cerca de la riva y se dirige hacia la isla desierta cercana donde se estaba escapando el ave. Pero un viento muy fuerte hace ir Pierres y el barco mar adentro, donde está asaltado por una nave de corsarios sarracenos que lo llevan a la corte del Soldán de Alejandría, donde permanecerá como cautiva durante tres años. Mientras tanto Magalona, abandonada por su amor y desesperada, está recogida por una peregrina que la lleva a Roma, donde acaba por fundar un hospital de peregrinos y gracias al cual cobra fama de santidad en todo el Sur de Francia, con una especial protección por parte de los Condes de Provenza que creen que su hijo es muerto, dado que los anillos que él traía se habían hallado en el ventre de un cetáceo. Un día Pierres, librado de su esclavitud, llega al hospital de Magalona, donde los dos se reconocen: la novela termina

con sus bodas celebradas en Marsella.

El curioso episodio del ave que roba los anillos se puede encontrar también en otro poema francés del siglo XIII, *L'escoufle*, y debe de ser de origen oriental, dado que se encuentra en un cuento de *Las mil y una noches*, en la historia del príncipe Camaralzamán y de la princesa Badura (Menéndez Pelayo, 1961, págs. 237-238).

**3.5** El ciclo bretón empezó a difundirse en España ya en el siglo XIII, aunque su apogeo fue en el siglo XIV. La presencia de la materia de Bretaña en la Península se debe, según Entwistle (Montoya Martínez, 1997, pág.299), en primer lugar a Leonor, hija de Enrique II Plantageneto y Leonor de Aquitania que, cuando llega a España como esposa de Alfonso VIII el Noble, trajo consigo una *Historia Regum Britannie*<sup>12</sup>, escrita en latín por el galés Godofredo de Monmouth alrededor de 1130 y dedicada a Roberto I, Conde de Gloucester.

Las pruebas que testimonian el conocimiento de la Materia de Bretaña en la Península Ibérica desde época temprana abundan: tanto en el *Fuero General de Navarra*, normativa redactada en 1237 que iba a limitar las atribuciones del rey en el Reino de Navarra e iba a garantizar mayores derechos a los súbditos, como en los *Anales Toledanos Primeros* que llegan hasta el 1217, crónica histórica del Reino de Toledo desde el nacimiento de Jesús hasta 1303, se alude a la batalla de Camlann, la batalla final entre el rey Artús y su hijo Mordred: “Lidió el rey Citús (Artús) con Mordret en Camlec (Camlan) era 1080”; (Menéndez Pelayo, 1961, pág. 278) y aún anteriores son las referencias contenidas en los poemas de trovadores catalanes como Guerau de Cabrera. Cataluña, gracias a su cercanía con la Provenza, fue alcanzada mucho por las influencias del ciclo bretón a través de las poesías de los trovadores provenzales que muchas veces decidían trasladarse allí. En la poesía que el poeta Giraldo de Cabrera dirige al juglar Cabra alrededor de 1170, durante el reinado de Alfonso II de Aragón, se puede ver como habían alusiones a las narraciones poéticas más en boga, como el *Erec*, *Tristán e Iseo* y el *Gauvain*.

---

12 Esta obra vuelve a recorrer la historia de los reyes bretones durante un periodo de dos mil años, de Bruto, supuesto directo descendiente del troyano Eneas, hasta la llegada de los Anglosajones en Gran Bretaña en el siglo VIII. La obra tiene un escaso valor histórico, pero contribuyó mucho al nacimiento de la tradición literaria artúrica.

Las más antiguas referencias que poseemos de la Materia de Bretaña en gallego-portugués se sitúan bajo el reinado de Alfonso III de Portugal: en estas zonas de Galicia y Portugal los cuentos del ciclo bretón encontraron una enorme suerte gracias a una particular afinidad de orígenes étnicos con los países celtas y favorecidos también por el prestigio de la poesía lírica, por la moda cortesana y por el influjo de los costumbres caballerescos (Alvar, 2010). En este caso la poesía lírica fue el vehículo para difundir las tradiciones y los costumbres galeses y armoricanos: en la región galaico-portuguesa nació una escuela lírica muy prestigiosa que durante dos siglos fue capaz de imponer sus formas y a veces también su lengua a los trovadores de toda la Península. En las obras de estos poetas hay muy raras alusiones literarias, pero hay algunas excepciones para el ciclo bretón. Nada menos que Alfonso X el Sabio citaba a Tristán al lado de París para subrayar la necesidad de tirar de la rienda las pasiones:

Ca ja Paris

D'amor non foi tan coitado,

Nen Tristan

Nunca soffreu tal afán,

Nen soffren quantos son nen seeián

(Menéndez Pelayo, 1961, pág.271)

A fines del siglo XIV principios del XV el entusiasmo por las aventuras de la Tabla Redonda todavía era vivo, sobre todo en la corte de don Juan I, a causa de la alianza de este soberano con Inglaterra y a su casamiento con doña Felipa de Lancaster y la verdadera moda lanzada por la lectura insistente de estas obras está testimoniada por la difusión de los nombres propios de los caballeros utilizados por los cortesanos para llamar sus hijos: para las mujeres no faltaban Iseo, Ginebra ni Viviana y para los hombres los nombres más solicitados eran Tristán y Lanzarote, con algunos Arturos y hasta un Percival.

Del siglo XIV existe lo que parece ser la versión portuguesa de la *Quête du Saint Graal*, aunque incompleta: la *Historia dos caballeiros da mesa redonda e du demanda do Santo Graal* que, habiéndose perdido el original francés, tiene mucho más valor de lo que sería normal. Otra obra interesante que hay que citar es la *Estoria do muy nombre*

*Vespasiano, emperador de Roma*, publicada en Lisboa en 1496 que puede o no ser la traducción de la obra castellana que tiene el mismo título, dado que ambas no son nada más que una mezcla de elementos pertenecientes a *Josep de Arimatea*, la primera parte del *Graal* con el Evangelio apócrifo de Nicodemus. Tampoco los esplendores artístico del Renacimiento fueron suficientes para parar la enorme pasión portuguesa para la materia artúrica, como testigan las dos novelas de Jorge Ferreira de Vasconcellos, impresas en 1554 y 1569 e intituladas *Triunfos de Sagramor* y *Memorial das proezas da segunda Tavola Redonda* (Ibidem, pág.278).

El entusiasmo hacia el ciclo de Bretaña era lo mismo en toda la Península y hasta los moros de Granada debían de conocer algunas de estas historias, como podemos entender de la carta que el moro de Granada sabidor Benahatín había escrito para el rey don Pedro y que se lee en la *Crónica* de Ayala (año 1369, capítulo 3):

¡Cuánto crece en la fantasía el prestigio pavoroso de la catástrofe de Montiel, con aquella especie de fatalidad trágica que se cierne sobre la cabeza de don Pedro hasta mostrar cumplida en su persona la terrible profecía “que fue fallada entre los libros e profecías que dicen que hizo Merlin” y sometida por el Rey a la interpretación del sabio moro! (Ibidem, pág. 280)

Una composición poética del comendador Ferrant Sánchez Talavera contra el amor recuerda, después de ejemplos de la literatura clásica y de la Biblia, los nombres de Merlín y cita los caballeros del Santo Graal:

Onde se cuenta qu'el sabio Merlyn  
Mostró a una dueña atanto saber,  
Fasta que en la tumba le fyzo aver fyn  
Que quanto había nol'pudo valer...  
En la *demanda de Santo Greal*  
Se lee de muchos que anduvieron  
Grant cuyta sufriendo, asás mucho mal  
E nunca de ty jamás e dueñas murieron,  
Tan bien esso mesmo fermosas donzellas;  
Non digo quien eran ellos nin ellas,

Que por sus estorias sabrás quales fueron.

(Ibidem, pág. 282)

Hay una versión castellana del *Libro de Josep Abarimatea*, un fragmento cuyo manuscrito está fechado 1469 y demuestra una capa leonesa anterior y que hoy se conserva en la Universidad de Salamanca (manuscrito número 1877) con una correspondiente versión imparentada portuguesa fechada 1313 y que sobrevive en otras dos copias impresas de 1521 y 1557: estos dos ejemplos parecen surgir de una versión del ciclo del pseudo-Robert de Boron<sup>13</sup> realizado por fray Juan Vivas, aunque esta sea sólo una suposición, dada la escasez de los fragmentos que se han quedado (Lida de Malkiel, 2010).

Tampoco la fuente de los distintos textos conservados de *Merlín* se puede identificar con certeza: los testimonios de esta historia son un fragmento de la Universidad de Salamanca, la *Estoria de Merlín* de 1469-1470, un incunable de Burgos de 1498, el *Balardo del sabio Merlín*, de la Universidad de Oviedo y una versión impresa en Sevilla de 1535, reelaboraciones de la *Suite du Merlin* del siglo XIII (Alvar, 2010).

De la *Demanda del Santo Graal*, hay una versión portuguesa, copiada entre 1400 y 1438, y una versión castellana y ambas derivan de un texto de la Post-Vulgata, un fragmento de dos folios conservado en un manuscrito único de la biblioteca universitaria de Salamanca, fechado en 1469-1470 y estos textos derivan de una misma traducción de la *Queste* y de la *Mort Artu* del ciclo Pseudo-Boron. Hay otras dos versiones castellanas impresas en 1515 en Toledo y en 1535 en Sevilla con título *Demanda del Santo Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*. Además hay una *Storia del Sant Graal* en catalán basada en la Vulgata de la *Queste*, cuyo manuscrito fue completado probablemente por un mallorquín en 1380 (Lida de Malkiel, 2010).

---

13 Hasta los finales del siglo XIII, Robert de Boron decidió reunir en una única trilogía varios textos hasta aquel momento independientes: *Joseph d'Arimatea ou Roman de l'estoire du Graal*, *Merlin y Perceval ou Didot-Perceval*. Poco tiempo después, esta trilogía fue puesta en prosa por un autor anónimo, dando lugar al nacimiento de la Vulgata Artúrica. La Vulgata, escrita entre 1215 y 1230, está formada por la *Estoire del Saint Graal*, *Estoire de Merlin* más una *Suite Merlin*, *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* y *Mort Artu*. Entre 1230 y 1240 un autor anónimo atribuyó a Robert de Boron la reelaboración de la Vulgata, creando así la que se suele llamar Post-Vulgata, Roman de Graal o Pseudo-Robert de Boron. Este nuevo ciclo quería reunir todas las aventuras artúricas en un conjunto más homogéneo. (Alvar, 2010)

La *Historia de Lanzarote* está presente en un manuscrito único del siglo XVI, copia de un original de 1414, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta versión castellana presenta algunas novedades con respecto de la versión de la Vulgata artúrica. Este libro trata casi exclusivamente de las aventuras de Lanzarote, considerado como el mejor caballero del mundo que, a causa de su amor por la reina Ginebra, no se puede dedicar completamente al Graal, provocando involuntariamente la fin del reino artúrico. En esta versión castellana, además, hay seis capítulos acerca de Tristán<sup>14</sup> que no están presentes en la Vulgata, quizás una añadidura del mismo autor castellano (Alvar, 2010). El *Lancelot* hispánico se conserva sólo en redacciones tardías y a menudo fragmentarias. Hay un *Lançarote* gallego-portugués en un manuscrito de alrededor de 1350 que contiene trece breves capítulos basados en la parte segunda de la Vulgata del *Lancelot* (Lida de Malkiel, 2010).

**3.6** Otra narración que resultó de gran éxito en la Península Ibérica es la de Tristán e Iseo, enredo que ha sido traducido, cambiado y adaptado muchísimo. La leyenda tiene sus raíces en Gran Bretaña e Irlanda, probablemente antes del siglo IX, cuando ya tenemos pruebas de cuentos que hablan de la liberación de un pueblo a obra de un guerrero heroico y también de cuentos de *aithhed*, es decir cuentos de rapto de la mujer de un líder, a veces por parte de un sobrino del mismo. Entonces los dos cuentos pueden haber sido mezclados y plasmados alrededor de figuras históricas, como las de príncipe Drust o Drystan o el rey de Cornualles Marco. La historia de Tristán e Iseo es una historia de adulterio, una historia de pasiones y de prohibiciones eróticas y civiles: enamorándose de Iseo, Tristán no solo traiciona su tío, sino que también su rey, porque se apropia de algo que nunca podría alcanzar (Meneghetti, 1994, págs. 153-154).

Los testimonios que se conservan de las versiones peninsulares de la historia de Tristán se pueden dividir en grupos diferentes: hay el *Cuento de Tristán* (manuscrito Vaticano 6428), escrito alrededor de 1400 en castellano y en aragonés; el *Libro de Tristán de Leonís*, copiado a principio del siglo XV e incompleto, escrito en castellano; el *Tristany*

---

<sup>14</sup> La moda de las novelas de caballerías en prosa del siglo XIII comprendió la inclusión de la leyenda tristaniana dentro de los ciclos de materia artúrica. En la segunda parte del *Tristan en prose*, que sería el resultado de un trabajo a cuatro manos de tal Luce del Chastel del Gat, cerca de Salisbury, y de un Hélie de Boron, que se jacta haber estado un compañero de armas del celebre Robert, Tristán pasa así de simple caballero al servicio de su tío a ser uno de los caballeros de la Tabla Redonda, gran amigo de otros caballeros como Lanzarote y Galván y uno de los caballeros que participa en la Demanda del Grial. (Alvar, 2010)

de Cervera, compuestos por cuatro folios de hacia 1400, en catalán; el *Tristany* de Andorra, en cuatro folios, del siglo XV, también en catalán y un *Tristán* gallego-portugués, un fragmento de dos folios que remonta a finales del siglo XIV. (Alvar, 2010). Estos *Tristanes* hispánicos coinciden en el contenido, pero no en la letra ni en otros detalles y parecen provenir de un arquetipo común que no se habría basado en ninguna versión francesa conocida, sino que su antecedente sería un texto italiano, el *Tristano Riccardiano*<sup>15</sup>(Lida de Malkiel, 2010).

Además de estos testimonios manuscritos, hay otras obras que demuestran la presencia y la difusión de la leyenda tristaniana en la Península Ibérica: los *Lais de Bretanha* son cinco composiciones líricas y anónimas que tenían que ser enjerdidas dentro de textos narrativos, escritas en gallego-portugués que representan versiones de poemas similares incluidos en el *Tristan en prose*.

Conservadas en un manuscrito del último cuarto del siglo XV, hay dos cartas ficticias, una enviada por Iseo la Rubia a Tristán de Leonís, en la que lamenta el casamiento de su enamorado Tristán con Iseo de las blancas manos, y la respuesta de Tristán. El autor de estas falsas cartas, Juan de Flores o tal vez Juan Rodríguez del Padrón, quiso reelaborar de manera muy libre algunos materiales sueltos de materia tristaniana para organizarlas en cartas siguiendo así la moda de la ficción sentimental, que tuvo un éxito extraordinario durante el reinado de los Reyes Católicos (Isabel de Castilla y Fernando de Aragón) en la segunda mitad del siglo XV.

Hay también diferentes versiones impresas de materia tristaniana: las mayores fueron publicadas en Valladolid en 1501 y en Sevilla en 1520, 1528 y 1534. Esta última se diferencia de las otras porque en su parte final se introducen los dos hijos fruto del amor entre Tristán e Iseo, jamás apreciados antes, y esta versión será la base para la traducción italiana de 1555, publicada en Venecia con el título de *Opere magnanime dei due Tristani cavalieri della Tavola Rotonda*.

---

15 Esta obra se llama así porque el manuscrito que conserva su versión mejor se conserva en la Biblioteca Riccardiana de Florencia. Es una reelaboración en vulgar toscano compuesta entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV del francés *Tristan en prose*.

## Capítulo 4: Realidad en la literatura, literatura en la realidad

4.1 Por tomar muchos juntos se le cayó uno a los pies del barbero, que le tomó gana de ver de quién era, y vio que decía: *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*.

- ¡Válame Dios! -dijo el cura, dando una gran voz-. ¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmelo acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste 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 todo los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa, y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho. (I, VI, págs. 76-77)

Como ya subrayado en el capítulo 2, el juicio pronunciado por el cura sobre el *Tirante el Blanco*, y entonces el juicio que podemos hipotizar Cervantes mismo tenía acerca de él es positivo y la obra está salvada del fuego. El juicio positivo afecta el estilo, que hace de él “el mejor libro del mundo”, pero sobre todo su salvación se debe al realismo que se encuentra en sus páginas. El cura se detiene a explicar al barbero que lo acompaña durante el escrutinio que este libro es insólitamente verosímil, y los caballeros protagonistas no están descritos sólo como héroes que luchan contra monstruos y que dedican su victorias a sus damas, sino que están descritos como hombres que comen, duermen y hasta mueren en sus camas, y no en el campo de batalla. En contraste a los otros libros de caballería, autores del daño y responsables de la locura de don Quijote y de su voluntad de transformar su vida en una obra de arte siguiendo las empresas de aquellos míticos caballeros que carecen de detalles reales, este libro está elogiado aquí por la realidad que en él está contenida. Salta a los ojos una frase un poco ambigua del pasaje, ya que el cura, después de haber afirmado que el



*Tirante* es una obra sobresaliente, afirma que el que la compuso merece que “le echaran a galeras por todos los días de su vida”. Esta afirmación parece contrastar con las palabras precedentes, pero esta afirmación puede ser explicada gracias a una interpretación diferente, ofrecida por Martín de Riquer (Morales Ardaya, 2006, pág.16): se trata de un juego de palabras que afecta el sintagma “echar a galeras”, que tiene dos significados diferentes, es decir “condenar a alguien a remar en galeras como forzado” y “imprimir un libro”. Según este punto de vista, la afirmación del cura sería un reproche de Cervantes al impresor por no haberse dado suficiente cuenta de la importancia del libro para haberlo reimpresso, dado que está considerado como una obra que merece la pena conocer y que no es tan dañosa como las otras, que sólo se ocupan de llenar la cabeza de los lectores de magia e impresas imposibles. Entonces el juicio de Cervantes por boca del cura resulta con esta aclaración completamente positivo y está seguido por un consejo de lectura de la obra que el clérigo dirige al barbero.

A la luz de esta diferencia entre el *Tirante* y las demás obras pasadas por las manos de los dos escrutadores, se pueden delinear dos filones dentro del mismo género narrativo, siguiendo la reflexión de Martín de Riquer (Ruta, 2000): el filólogo distingue entre los libros de caballerías, derivados directamente por los *romans courtois*, entrelazados de elementos maravillosos e inverosímiles, y novelas caballerescas que, modeladas sobre modelos de caballeros realmente existidos, se proponen crear historias en las que los héroes viven acontecimientos realísticamente atendibles.

Este filón más realista del género caballeresco, lejano de la novela de materia artúrica, está definido por Martín de Riquer de manera muy precisa:

un nou tipus de narració que té com a protagonista el cavaller errant, o sia la fictícia biografia d'un cavaller inventat que duu a terme les seves aventures en temps contemporani, en terres conegudes i realitza accions i empreses de total versemblança. Aquesta biografia fictícia i inventada és just que sigui anomenada <<novel.la caballeresca>>, si fos llegut utilitzar un terme molt gastat, podríem qualificar-la de <<novel.la realista>>, car intenta reflectir fidelment la fesomia i els trets d'un personatge real dintre d'un ambient i d'un tramat reals. ( Riquer, 1990, pág. 65).<sup>16</sup>

16 “Un nuevo tipo de narración que tiene como protagonista el caballero errante, es decir la biografía ficticia de un caballero inventado que lleva a cabo sus aventuras en época contemporánea, en tierras conocidas y realiza acciones y empresas totalmente verosímiles. Esta biografía ficticia e inventada

El *Tirant* se considera entonces una novela caballeresca que se propone de reflejar una realidad social donde los hechos y las circunstancias en las que esos acaen están profundamente ligadas a la realidad que rodea al autor. De hecho Amador de los Ríos afirma que:

Nada hay en este libro de sobrenatural, nada que no pueda ser realizado por un heroico caudillo y que no tuviera ya ejemplo y modelo en las regiones orientales, llevada a cabo a la expedición de catalanes y aragoneses. (Citado por Riquer, 1990, pág. 16-17)

Por el contrario, las novelas de materia artúrica están definidas como:

narracions fabuloses, situadas en terres i regnes exòtics o inexistents, que relaten aventures que se suposen fetes en segles molt llunyans per uns cavallers de força física prodigiosa i descomunal i en les quals abunda l'element meravellós i inversemblant. (Ibidem, pág. 71).<sup>17</sup>

Hay algunos aspectos a los que se hace muy atención, sobre todo detalles que tienen que ser correctos y precisos para donar aquel aire de realismo que se quiere transmitir a través de esas obras que se quedan obras de entretenimiento pero que quieren entretener a través de hechos verosímiles. Muchísima atención se concede a la descripción de los lugares y a los topónimos que representan los elementos fundamentales para crear un marco literario real que haga soñar el lector sin burlarse de él. Como para el otro filón de libros de caballerías, hay que mirar hacia Francia, cuya producción literaria siempre representa un modelo de gusto para autores y lectores. Si para el *Tirant* hay una particular cura de los detalles para las aventuras orientales, y entonces para el Mediterráneo y el Levante, hay otras aventuras citadas por Varvaro (2004, pág. 534) que se sitúan totalmente o parcialmente en la Península Ibérica: es el caso del *Roman du Comte d'Artois*, anterior a 1467, que ambienta allí las aventuras del conde que había

---

está justamente llamada “novela caballeresca” y, utilizando una definición muy usada, se podría calificar como “novela realista”, dado que intenta reflejar fielmente la fisonomía y los tratos de un personaje real dentro de un medio y de un enredo reales.”

17 “Narraciones fabulosas, situadas en tierras y reinos exóticos o inexistentes, que relatan aventuras y hechos que se refieren a siglos muy lejanos para un caballero de fuerza física prodigiosa y no habitual y en las cuales abunda el elemento maravilloso e inverosímil.”

dejado su mujer por no lograr darle descendencia. La Península Ibérica aparece aquí sin algún detalle fantástico ni mágico, sino que se citan con muchos particulares las ciudades de Toledo, Gibraltar, Zaragoza y muchos lugares de Cataluña. Otra novela, *Jehan de Paris*, escrita entre 1494 y 1495, cuenta de un viaje de Inglaterra a Burgos, con una parada y el cuento de algunas aventuras a Segovia que aparece presentada de tal manera que podría ser reconocida hasta por un lector moderno.

Por lo que afecta a los protagonistas de estas novelas caballerescas, hay una atención minuciosa para los nombres y sobre todo para los títulos nobiliarios, implicando incluso a personajes históricos: esto es el caso del *Olivier de Castille*, donde el protagonista Olivier lleva a cabo una difícil travesía de la Mancha con un compañero de viaje que resulta ser Sir Johan Talbot, famoso guerrero que acabó por ser el primer Conde de Shrewsbury (Varvaro, 2004, pág. 537).

Muy a menudo se utiliza dentro de este tipo de novela, el subgénero de la saga familiar, mucho más difusa en forma oral y discursiva que documentada por la literatura, pero que permite controlar las relaciones entre los personajes por el autor y también por el público y limita cualquiera tentación de usar elementos fantásticos o inexistentes (Varvaro, págs. 545-546).

La localización en el tiempo requiere también datos precisos y definidos, y hay la necesidad de un tiempo histórico en el que colocar las aventuras presentes en la obra, en contraste con la novela de materia artúrica, que estaba ambientada en un indefinido *jadis* o *al tans passé* (Varvaro, 2004, pág. 539-540).

Una característica muy frecuente de este tipo de novela es la necesidad de autenticar la narración, no sólo a través de una ambientación temporal y espacial contemporánea, sino también gracias a una forma particular de *auctoritas*: la existencia de un relato en otro idioma, del que el narrador se presenta como un simple narrador y no como el verdadero autor de la historia que cuenta, haciendo así parecer más creíbles todos los acontecimientos que se pueden encontrar en la obra (Varvaro, pág. 544).

Se puede entender que en esta época no hay una distinción clara entre ficción y realidad: hay cierta angustia para tener historias con detalles los más realísticos posibles para entretener de una manera sana, llevando la realidad dentro de la ficción. Cervantes, con su afirmación a través de las palabras del cura, querría quizás decir que, con más obras

de este tipo, don Quijote no habría enloquecido, como en vez ha hecho, y no habría querrido partir para buscar aventuras caballerescas y fantásticas. Pero se puede afirmar también que incluso en este filón más realístico de las novelas caballerescas no se suprime el elemento de la caballería andante, y entonces aunque don Quijote hubiese leído más libros pertenecientes a este género, y no sólo el *Tirant*, la locura no se habría evitado y el deseo indisoluble de evadirse de una vida miserable para volver a ser caballero andante se habría quedado y, con más detalles reales, se habría probablemente ido a buscar los lugares precisos de ambientación de aquellas obras.

Don Quijote no es el único que quiere ser algo que no puede ser, ni por su condición, ni por la época que ya no es la misma. En el siglo XV no se intenta sólo hacer confundir las fronteras entre ficción y realidad haciendo entrar dentro de la literatura de entretenimiento la realidad, sino que en el mismo tiempo se intenta hacer entrar la ficción dentro de la realidad, para no poder admitir la fin de una época y de cierto tipo de sociedad.

**4.2** Para la mentalidad del siglo XV la nobleza es el elemento social que conserva incuestionablemente la primera plaza: su importancia fue sobrestimada por los contemporáneos, y la de la naciente burguesía fue considerada bajo de su valor real. No se dan cuenta que las verdaderas fuerzas motrices del desarrollo social no están en la vida y en las acciones de una nobleza guerrera (Huizinga, 1992, pág. 74).

En esta época la aspiración caballerescas a la gloria y al honor está indivisible del culto de los héroes, en el que confluyen los elementos de la Edad Media y los del Renacimiento. La vida caballerescas ya es una imitación: no se hace mucha diferencia entre los héroes del ciclo de Artús y los de la Antigüedad, lo fundamental era imitar individuos del pasado que resultaban famosos en aquel tiempo por sus hazañas y que se imponían como modelos (Huizinga, 1992, pág. 90).

Los caballeros han perdido su importancia militar, pero se quedan protagonistas a través de los espectáculos en los que tenían que participar: los torneos y las justas no representaban sólo el juego y el ejercicio físico, sino que son nada más que literatura puesta en práctica y ofrecida a los ojos de todos. De esta manera los deseos y los sueños poéticos buscan en la vida misma una manifestación dramática y una satisfacción

teatral: la vida verdadera no era bastante hermosa, es más, era dura, cruel y falsa y se intentaba crear una vida mejor y más agradable a través del juego precioso. La fantasía con la que se organizaban todas las garas y los espectáculos era la misma de las historias de la Tabla Redonda, cierta imaginación infantil típica del cuento y lo que se intentaba hacer era producir aventuras reales en las que todos los valores del pasado sobrevivían.

El caballero es un noble que vive de sus tierras y del salario que recibe del señor cuando combate por él, pero el caballero está utilizado también para el entretenimiento de la nobleza y de todo el pueblo, durante las fiestas organizadas por los monarcas para cualquiera ocasión y donde tiene la oportunidad de demostrar sus méritos y su preparación. El caballero tiene que someterse a algunas reglas precisas durante el combate, si quiere ser considerado un caballero virtuoso. (Martín y Serrano-Piedecabras, 1991, pág. 186)

Existían varios tipos de espectáculos que preveían la participación de caballeros y la puesta en escena de enfrentamientos caballerescos para el gusto de nobles y burgueses en toda Europa: el torneo representa la forma original de los juegos caballerescos y consiste en el enfrentamiento de dos grupos de caballeros con armas de guerra. Originariamente es un simulacro de guerra que acaba por degenerar muy a menudo, dado que objetivo era el de tomar algunos prisioneros para luego pedir un rescate. La organización era elemental: el torneo se desarrolla en el campo y es una práctica colectiva que prevee el uso de la espada, arma noble por excelencia.

Las justas corresponden al deseo de ponerse en luz individualmente y demostrar cierta proeza: es un combate a caballo entre dos adversarios dotados de lanza con el objetivo de desarzonar al adversario, o más simplemente de romperle la lanza. Varias justas pueden tener lugar simultáneamente (Van der NESTE, 1996, pág. 51-52).

**4.3** Los pasos de armas aparecen en el siglo XIII y luego se desarrollan sobre todo en el siglo XV: representan quizá la manifestación más clara, dentro de los espectáculos caballerescos, de la tendencia a novelizar la vida, sobre todo en las relaciones con las damas, por las que casi siempre se organizaban estos pasos. Aunque fiestas con el único objetivo de entretener y de reanimar el papel de la caballería a los ojos del pueblo y a sus propios ánimos, los pasos de armas se consideraban muy seriamente y a veces

incluso como instrumentos políticos y de ostentación de poder: se invertían grandes cantidades de dinero para ofrecer un espectáculo digno de ser recordado (Andrés Díaz, 1986, pág. 95).

Este espectáculo deportivo-militar veía como protagonista un caballero, llamado mantenedor, que tenía que efectuar un desafío caballeresco individualmente o con otros caballeros, contra cualquier otro caballero o caballeros, llamados aventureros. Esta práctica deportiva preveía generalmente un combate armado en un sitio fijo precedentemente decidido e indicado por el mantenedor, a menudo una puerta, una fuente o un puente, que prohibía la entrada o el paso a los demás caballeros, excepto por los contra los cuales quería combatir. Cada caballero que quiere pasar se compromete a un determinado duelo según las reglas declaradas por el mantenedor. El paso duraba generalmente un número determinado de días o de semanas y se solía fijar cierta cantidad de lanzas que se tenían que romper en cada combate o en el total (Ibidem, 1986, pág. 94).

Lo que distingue el paso de armas de los torneos y de las justas es el número de medios necesarios para llevarlo a cabo: la convocatoria del paso preveía que el mantenedor o los mantenedores pusieran por escrito las condiciones del paso, para asegurarse que todas las reglas fuesen claras y conocidas por los caballeros adversarios. De este elemento de los pasos de armas nace un tipo de literatura, estrictamente ligada al universo de los torneos y de los pasos, las cartas de batalla.

Otra condición fundamental de los pasos de armas era el voto, un concepto caballeresco explicado por Huzinga (1992, pág. 121): “di regola il voto implica una privazione cui si sottomette per stimolare il compimento dell'azione promessa. Nella maggior parte dei casi la privazione riguarda il cibo”.<sup>18</sup>

Esta rigurosa reglamentación incluida en el desenvolvimiento de estos espectáculos hacía necesario el involucramiento y la presencia de árbitros y jueces que tenían que controlar el respecto de las reglas previstas. Los caballeros que aceptaban el desafío y se empeñaban a combatir necesitaban por su parte unas garantías de que se iban a respetar las condiciones de seguridad leídas en el reglamento del paso.

Después de haber fijado las normas necesarias, de haber difundido el contenido del paso

18 “Por lo general, el voto conlleva una privación que tiene que funcionar como estímulo para el cumplimiento de una acción prometida. En la mayoría de los casos la privación afecta a la comida.”

y de haberse hecho cargo de todo lo necesario para organizarlo, llegaba al final el día en el que mantenedores y aventureros se encontraban en el lugar y en la fecha fijados para llevar a cabo el paso. Los jueces, notarios y oficiales, después de haber verificado la corrección de los contendientes, decidían el comienzo de la fiesta, una fiesta que entre combate y combate preveía la convivencia de una clase señorial convocada por el ocio, la fama o el dinero y ante un público deslumbrado por el alarde de destreza, lujo y fantasía de los protagonistas, sus señores (González Cuenca, 1999, pág.14).

**4.4** En la Península Ibérica los pasos más famosos fueron el Paso de la Fuerte Ventura de 1428 y el Paso Honroso de Suero de Quiñones, organizado en 1434.

El paso de la Fuerte Ventura tuvo lugar en Valladolid, Castilla-León, entre los días 18 y 24 de mayo de 1428, a petición del infante Enrique de Aragón, para honrar la presencia en la ciudad de la infanta doña Leonor, su hermana, hija de Fernando de Aragón, que hizo en Valladolid una etapa durante su viaje hacia Portugal para casarse con el príncipe don Duarte, heredero al trono lusitano. Esta celebración debe su nombre a un castillo construido en madera y tela, el escenario donde tuvieron lugar los combates, en cuya entrada se hallaba un arco con la escrita: “Este es el arco del pasaje peligroso de la Fuerte Ventura” (Riquer, 1970, pág. 91-92).

La infanta Leonor había llegado a Valladolid el 29 de abril de 1428, acompañada por un séquito cortés que incluía desde Medina del Campo sus hermanos los infantes de Aragón, don Enrique, maestre de Santiago y don Juan, rey de Navarra. El rey de Castilla, Juan II, primo de los Infantes de Aragón, salió a recibir a la comitiva pocas leguas antes que ellos llegasen a Valladolid, acompañado de su favorito, el condestable Álvaro de Luna, enemigo de los Infantes, a causa de sus diferentes puntos de vista sobre el gobierno de Castilla, donde tan Enrique como Juan tenían muchos territorios y cierto prestigio entre los nobles. Parece que esta ocasión tenía que ser vivida en la concordia entre ambas partes, vista ya la reconciliación firmada por las dos partes el 30 de enero del mismo año. Por esta razón don Álvaro utilizó todos los medios económicos a su disposición para dar a la infanta Leonor una digna acogida, organizando una justa caballeresca donde sólo los más grandes caballeros nobiliarios podían participar y que

tuvo lugar en Valladolid el 2 de mayo de 1428. Pero esta acogida no fue considerada suficiente por el Infante Enrique que, intentando humiliar de alguna manera al condestable y demostrar el poco esfuerzo de éste en la preparación de la justa, decidió organizar algo más adecuado para celebrar su hermana. De esta manera, en los días siguientes, Enrique empezó a asumir varios albañiles, carpinteros y criados del séquito aragonés para construir todo lo necesario para elevar, en la Plaza Mayor de la ciudad, un castillo de madera y tela, con su torre y torrejones de defensa, un campanario y un pilar sobre el cual se alzaba un grifo dorado: este castillo tomó el nombre de Castillo de la Fuerte Ventura. Sin duda este tipo de construcción y de celebración tenía también como objetivo lo de impresionar y deslumbrar al pueblo, mostrándole toda la riqueza y el poder que él tenía que respetar y al que someterse, representando así su efectivo status social privilegiado (Rico, 1965, págs. 518).

Las celebraciones empezaron el 18 de mayo, cuando el infante Enrique llegó a la Plaza Mayor desde afuera, escoltado por una comitiva de ocho damas a caballo, seguidas por otra dama, llamada la diosa del Paso, acompañaba por otras doce damas y varios músicos y poetas. La diosa fue entronizada fuera del Castillo y los caballeros de ambas formaciones, es decir, los mantenedores que tenían que defender el paso, y los aventureros que tenían que luchar para pasar, se prepararon para el inicio de los choques (Riquer, 1962, pág. 11-12).

Hay una testimoniancia directa de este paso por parte de uno de los presentes, Pedro Carrillo de Huete, halconero mayor de Juan II, que era uno de los jueces elegidos del Paso, que nos describe el inicio de esta manifestación, y más precisamente el desafío entre mantenedores y aventureros:

En la fortaleza avía muchos gentiles omes, con unas sobrecotas de argentería, de la librea que el señor ynfante avía dado [...] E salían luego de la fortaleza una dama encima de una facanea e un faraute con ella, e dezía: - Cavalleros, ¿qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que se llama de la Fuerte Ventura? Cúnplevos que vos volbades; si non, non podredes pasar sy justa. E luego ellos respondían que para ello eran prestos. (Barrientos, 1946, pág. 60)

El entero Paso de la Fuerte Ventura, junto a los banquetes, las danzas y la música que formaron parte de las celebraciones, acabaron por entretener la ciudad de Valladolid y



todos sus habitantes durante un periodo de más de treinta días que comprendieron una reacción del condestable de Luna que, por no ser menos de sus rivales políticos, antes de despedir la infanta Leonor, organizó un torneo entre dos grupos de alrededor de cincuenta caballeros en los días del 9 y 10 de junio (Ruiz, 1988, pág. 253).

La total inutilidad de estas suntuosas celebraciones que intentaron parar la inesorable decadencia tardomedieval del ideal caballeresco a través de unas representaciones falsas de una vida de guerra y de torneos que ya no existía está atestiguada incluso por algunos versos de Jorge Manrique, que subraya el triste reverso de las luces festivas medievales en unas estrofas:

¿Qué se fizo el rey don Juan?

Los infantes de Aragón

¿qué se hizieron?

¿Qué fue de tanto galán,  
qué fue de tanta invención  
como traixeron?

Las justas y los torneos,  
paramentos, bordaduras  
y cimeras,

¿fueron sino desvaneos,  
qué fueron sino verduras  
de las eras?

¿Qué se hizieron las damas,  
sus tocados, sus vestidos,  
sus olores?

¿Qué se hizieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?

¿Qué se hizo aquel trobar,  
las músycas acordadas  
que tañían?

¿Qué se hizo aquel dançar?

¿Y aquellas ropas chapadas

que traían?

(Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, estrofas XV-XVI, citado por Rico, 1965, pág. 516)

**4.5** El paso de Valladolid está estrictamente ligado a lo que se suele considerar el paso de armas más importante de la Edad Media peninsular: el Paso Honroso. Este paso tuvo lugar seis años después, en 1434, y protagonizado por el caballero leonés Suero de Quiñones, que formaba parte de la compañía bélica de nada menos que don Álvaro de Luna, que insistió en organizar este paso, para borrar de la memoria del pueblo el paso vallisoletano. Si en 1428 don Enrique había querido impresionar y avergonzar a don Álvaro, ahora es él mismo que quiere demostrar la superioridad de Castilla sobre Aragón a través de este nuevo espectáculo (Riquer, 1967, pág. 53).

El Paso Honroso es el nombre del paso de armas que tuvo lugar entre el 10 de julio y el 9 de agosto de 1434, con el objetivo de honrar a la dama de la que Suero de Quiñones estaba enamorado. Se considera uno de los pasos de armas más famosos de la Edad Media europea. El punto de partida del paso era un voto caballeresco del que el mantenedor se tenía que liberar: el rescate del caballero, prisionero de amor, había sido fijado en trescientas lanzas que tenía que romper, y para alcanzar este objetivo, Suero de Quiñones y todos los que le acompañaban como mantenedores, tenían que combatir todas las batallas necesarias. La prisión del caballero estaba simbolizada por una argolla de hierro que Suero llevaba al cuello todos los jueves. El lugar que se eligió para la celebración del paso fue el puente sobre el río Órbigo, poco lejano de Astorga. De tal manera, todo caballero que quisiera cruzar el puente estaba obligado a justar contra Suero de Quiñones o contra uno de los otros caballeros mantenedores del Paso (Andrés Díaz, 1986, pág. 94).

Todo empezó el 1 de enero de 1434, cuando el rey Juan II de Castilla, que se encontraba en Medina del Campo con su corte regia, recibió una visita inesperada: Suero de Quiñones, llevando un traje militar de gala, armado y con una argolla de hierro al cuello y acompañados por otros caballeros que quería pedir el permiso para la organización del paso. Juan II y su corte decidieron concederle lo que demandaba, es decir establecerse con sus caballeros cerca del paso en el puente de Órbigo para librarse de su prisión

amorosa. El desafío fue lanzado así por Suero a todos los caballeros de Europa, salvo el rey Juan II y del condestable Álvaro de Luna, de los que se consideraba al servicio.

El reglamento del Paso Honroso preveía veintidós artículos que prescribían las condiciones mínimas de seguridad para un enfrentamiento correcto para ambas partes, sobre todo por lo que afecta armas, caballos y ropas. Los caballeros que aceptaban participar tenían además que declarar su identidad, su procedencia y su estado y no podían elegir contra quien combatir, excepto si habían precedentemente roto tres lanzas. Para hacer respetar todas estas normas fueron nombrados dos ancianos caballeros que formaban parte de la corte de Juan II (Ibidem, pág. 95).

Un obstáculo al normal respeto de las reglas estaba representado por el hecho de que el lugar donde se celebraba el paso de armas estaba situado en una de las principales rutas del Camino de Santiago. Por esta razón, la reglamentación decía que cualquier caballero que entrase en el puente a causa de la peregrinación sería libre del deber de justar a cambio de que dejase, como prenda, una de sus armas y la espuela derecha y tenía que prometer que no volvería a calzar espuelas hasta que no se encontrase en apuro más peligroso que lo que había encontrado antes. El sentido de esta regla era doble: ante todo se prestigiaba la grandeza del Paso a través de la divulgación oral de todos los caballeros que cruzasen por el puente del Órbigo, y luego estaba seguro que una grande cantidad de caballeros regresarían después de la visita a Santiago para volver a tener sus bienes y, de camino, quebrar unas lanzas (Riquer, 1967, pág. 57).

El 9 de agosto los jueces aclararon el paso como acabado y a Suero de Quiñones como libre del voto, aunque no se hubieran roto las trescientas lanzas que estaban previstas por la reglamentación, sino sólo ciento setenta y siete (Andrés Díaz, 1986, pág. 95).

Está claro que sobre todo por lo que afecta al Paso Honroso, el componente literario hizo de fundamento a la realización del evento, lo que subraya la voluntad de seguir combatiendo contra un enemigo imaginario hasta crear sus propios enemigos en una época donde los enfrentamientos caballerescos ya no tienen razones para existir. Hay la necesidad de crear un juego en el que los caballeros vuelven a ser importantes y exponen su vida a algunos riesgos totalmente falsos y artificiales. Estos caballeros decaídos buscan el choque, la lucha y piensan en todas las maneras para hacer pasar

esto. Personalmente opino que lo que se ha inventado Suero de Quiñones para llegar a encontrar y a combatir contra algunos enemigos, no lo hace menos loco que el mismo don Quijote: este afán de combatir y de sentirse importante de alguna manera tiene el mismo fundamento de intoxicación literaria ya descubierta en el *Don Quijote*.

**4.6** Para lograr entender verdaderamente las efectivas semejanzas entre las aventuras novelescas de los caballeros y las espectaculares organizadas a través de los pasos de armas, es mejor encomendarse al mismo texto del Paso Honroso, que afortunadamente tenemos en completo. La crónica del Paso que poseemos es un relato minucioso y detallado día por día, hecho por el escribano real y notario público Pedro Rodríguez de Lena, que se halló presente en los caballerescos encuentros, relato que se conserva en la Biblioteca de El Escorial y del cual se publicó en Salamanca, en 1588, una versión abreviada hecha por fray Juan de Pineda con el título *Libro del Passo Honroso defendido por el excelente cavallero Suero de Quiñones* (Riquer, 1962, pág. 7).

Voy ahora a analizar un choque armado para ver si efectivamente los motivos narrativos que ya hemos encontrado en las escenas de choque caballeresco en el *Don Quijote*, y también en las escenas del mismo tipo del *Amadís* y del *Palmerín de Inglaterra*, en los capítulo 1 y 2, podrían ser aplicados a estas batallas fingidas y organizadas, confirmando así esta extraña osmosis entre realidad y ficción.

La escena es la de lunes 12 de julio, pero hay que hacer algunas premisas que afectan al sábado 10 de julio, primer día del Paso Honroso, cuando el rey de armas Portugal y el heraldo Monreal anunciaron a Suero de Quiñones que, delante de los jueces de la empresa, Pero Barba y Gómez Arias de Quiñones, se habían presentado tres aventureros: uno era un caballero alemán, Arnaldo de la Floresta Bermeja, de unos veintisiete años, y los otros, dos hermanos valencianos, de más o menos la misma edad, llamados Joan Fabra y Pere Fabra, hijos de Joan Fabra señor de Xella. Suero de Quiñones recibió en su tienda los tres caballeros y rogó a los valencianos que no lo obligasen a combatir de domingo y de permitir que el alemán fuese el primero a luchar con él, dado que había llegado quince días antes. Los Fabra concedieron todo lo que Suero les había pedido y de hecho el primer a entrar en liza el lunes fue el caballero alemán (Riquer, 1970, pág. 107-108).

El choque armado está introducido por mucha música, que funciona como acompañamiento a la entrada de los caballeros que tienen que enfrentarse. Tenemos que acordarnos que se trata de un espectáculo, y no de un verdadero choque armado, aunque tenga todos los rasgos. Si en las novelas caballerescas, el ruido o la visión del enemigo que se está acercando es una alerta que precede la preparación a la batalla, la música en este primer día de luchas del paso de armas funciona como una llamada para una batalla que los dos contendientes ya han aceptado combatir. Así que se puede entender esta música como un estímulo externo que invita y llama al choque armado, definiendo así el primero de los motivos ligados que ya hemos encontrado en todos los episodios analizados en los capítulos anteriores.

[a] Suero de Quiñones vino a la liza muy acompañado e con mucha música, é poco despues entró el Aleman acompañado de los dos hermanos Valencianos é de otros caballeros , que le quisieron honrar é con buena música. [...] (*Libro del Passo Honroso* 1783, XIV, pág. 11)<sup>19</sup>

Sigue una simple descripción de lo que pasa entre la llamada de los caballeros y el efectivo ataque: los jueces tienen que añadir alguna norma a la reglamentación ya leída y firmada por el caballero aventurero, antes que la batalla pueda tener inicio.

Esta descripción se puede considerar análoga a las descripciones previas a la batalla encontradas en los episodios novelescos ya analizados.

[b] Mandaron los Jueces, que con ningun justador entrassen en la liza mas de dos criados, el uno á caballo é el otro a pie, para le servir de lo que le fuesse menester: é al Caballero Aleman tornaron la espuela, que le avian quitado el sabado antes. Aqui los Jueces sonar toda la musica con grandes estruendos, é un tono rasgado de romper en batalla. (XIV, pág. 12)

En un caso de batalla concordada y organizada, no tendrían mucho sentido amenazas llenas de cólera dirigidas de uno a otro caballero, incluso porque no hay una verdadera razón para combatir, si no fuese por la idea de un hombre con aspiraciones novelescas como lo es Suero de Quiñones. La amenaza verbal se puede convertir en una incitación a combatir:

[d] [...] é mandaron luego al Rey de Armas é al faraute dar otra grida, ó viva la gala, en esta manera: *Legeres allér, legeres allér, é fair son debér.* (ibidem)

---

<sup>19</sup> Todas las citas del Paso se harán por esta edición.

Listos para su batalla, los caballeros se preparan para atacar, asumiendo las típicas posas y acciones que preceden el ataque, y esta es la que se considera una amenaza gestual:

[f] Los Caballeros arrancaron al punto sus lanzas en los ristes, (ibidem)

Los caballeros empiezan su batalla: antes de terminar y romper las lanzas que deben tendrán lugar seis carreras:

[g] é Suero encontró al Aleman en el arandela, é salió della, é tocóle en el guardabrazo derecho, é desguarnecioselo é rompió su lanza en él por medio. El Aleman le encontró a él en el guardabrazo izquierdo, é desguarnecioselo, é llevóle un pedazo del borde sin romper la lanza. [...] En la quinta carrera faltaron ambos de se encontrar, mas en la sexta Suero encontró al Aleman en mitad de la falda del guardabrazo izquierdo en derecho del corazon: é entró el fierro de la lanza en el guardabrazo, é colóle hasta la mitad, mas non le falsó del todo, é rompió su lanza por medio, é el Aleman non encontró. (ibidem)

Dado que se supone que este enfrentamiento no sea una batalla real sino un juego, no tendrían que haber verdaderos daños físicos: seguramente los caballeros habrán sido cansados y un poco achacosos después de muchas horas de combatimiento, aun fingido. No se puede tener en este caso, entonces, un verdadero daño físico que no sea un simple y obvio daño a las armas de los caballeros. Aquí los jueces deciden declarar terminado el enfrentamiento, dado que suficientes lanzas han sido destruidas. Los caballeros adversarios acaban por comer juntos. Es aquí que se halla la mayor diferencia entre un verdadero choque armado caballeresco y un espectáculo como lo es el choque de los pasos de armas: cuando se termina de actuar, toda hostilidad termina también.

[h] Luego subieron al cadahalso donde los Jueces dieron sus justas por complidas; pues avian rompido tres lanzas entre ambos, é les mandaron salir de la liza, é Suero convidó a cenar al Alemán. (ibidem)

Aun cuando de manera muy diferente, todos los motivos narrativos individuados en los episodios novelescos del Quijote, del Amadís y del Palmerín se pueden encontrar aquí, en este primer ejemplo de un choque armado sacado de la crónica oficial de un paso de armas tan importante como lo es lo de Paso Honroso. Los motivos ligados que preludian el choque [a], [b] y el núcleo central que prevee la batalla, con los motivos [d], [f], [g] y [h] están presentes, y además en el mismo orden.

Todos los episodios de batalla descritos en la crónica del Paso resultan ser muy parecidos entre ellos, aunque el caso que apenas he presentado es el ejemplo en el que más se pueden distinguir los diferentes motivos de la estructura morfológica del duelo dentro de este espectáculo. Siendo una crónica que mira a registrar minuciosamente todos los ataques y a subrayar la gloria y la habilidad de los caballeros protagonistas, es lógico que casi toda la atención está concentrada en el momento del ataque y en el desarrollo del mismo duelo, mientras que los momentos preparatorios a él pasan al segundo plano. En el episodio que voy ahora a presentar se puede claramente ver como la atención se concentra en la batalla sin particular interés para el preludeo del ataque.

Este enfrentamiento tuvo lugar el martes trece de julio, poco después del amanecer, entre Pero Fabla Valenciano, aventurero, y Diego de Bazán, mantenedor, aunque él fuese convencido que iba a combatir contra Suero de Quiñones. En pocas líneas se concentran los momentos de preparación al ataque:

“**[a]** El martes trece de Julio, comenzando á amanecer, sonó la musica llamando á batalla, **[b]** é luego se armó Diego de Bazan por defensor, é Mosen Pero Fabla Valenciano, al qual restituyeron la espuela, que le fuera quitada quando se presentó en el Paso” (XVII, pág. 14)

Larguísima atención se concede al momento del enfrentamiento entre los dos caballeros: este duelo se prolongará hasta la quinta carrera cuando se romperá la tercera lanza, sinónimo de fin del espectáculo. No está presente un momento de amenaza verbal, y esto se puede justificar con el hecho de que la aceptación por parte del aventurero del reglamento redaptado antes del inicio del Paso por Suero de Quiñones representa la aceptación e incluso la respuesta a una amenaza.

“**[f]** é falladas sus armas iguales arremetieron al son de las trompetas, sin se encontrar. **[g]** A la segunda carrera encontró Bazán á Fabla en el piastron falsandosele, é le tocó en el peto de las platas, é rompió su lanza: é fizole revolver el caballo [...]. A la carrera quinta encontró otra vez Bazan al Valenciano en la guarda del brazo izquierdo, é falsóla, é tambien al guardabrazo é el bolante, **[h]** é tocóle en el peto rompiendo su lanza por tres partes, forzandole á tomar un gran

revés. E complieron sus armas, por aver rompido Bazan todas tres lanzas.”

Se puede observar que incluso en este caso, a pesar de la falta del motivo **[d]** de amenaza verbal, los otros motivos ligados presentes, **[a]**, **[b]**, **[f]**, **[g]** y **[h]** siempre están presentes en el mismo orden de las otras análisis hechas hasta este momento, tanto estrictamente literarias como las de los pasos de armas.



## Capítulo 5: Realidad caballerescas y realidad literaria

Antes de terminar y ver efectivamente como Cervantes, a través del uso de la parodia, consigue llevar a cabo sus intenciones críticas burlándose de un género literario y con él de una entera sociedad, querría hacer un balance de lo que he tratado hasta ahora.

A través de lo que he tratado en los primeros cuatro capítulos de este trabajo, voy a individuar dos líneas de críticas que según mi punto de vista están presentes a lo largo de toda la novela. Una línea de crítica es quizás la más evidente y afecta a los riesgos de fanatismo que trae consigo un género novelesco como el de los libros de caballerías, un género que va a exaltar valores de gloria y honor patriótico dentro de una sociedad que los está perdiendo y que intenta hacer lo posible para anclarse a ellos y a un pasado que ya no existe. De hecho este género ofrece una posibilidad perfecta para evadirse de lo cotidiano y de lo que ya no funciona en la vida y en la sociedad de los lectores, pero el riesgo fundamental de esta evasión es la posibilidad de un camino de vuelta y la pérdida del sentido de la realidad. La otra línea no salta a los ojos de la misma manera, pero afecta una manera de combatir, un modelo cristalizado que desnaturaliza el enfrentamiento espontáneo y casi animal y que intenta y logra encontrar una organización precisa donde no tendría que estar.

He empezado mi trabajo con un análisis ingenuo de las escenas de enfrentamiento caballeresco contenidas en ambas partes del *Don Quijote de la Mancha*, dedicándome de hecho a lo que más está presente en la vida de un caballero andante, aunque fingido y loco: los duelos. Todas estas aventuras han acabado por presentar algo en común, tanto las aventuras que he definido “completas”, las que terminan con un efectivo daño físico del hidalgo, de su escudero o de sus adversarios, como las “incompletas”, las aventuras deseadas que no se han concretizado, que comparten una estructura igual en sus elementos fijos, claro señal que Cervantes nada dejó al caso y que quiso dibujar su novela a total imagen y semejanza de las novelas caballerescas que el mismo don Quijote cita, en las que se inspira y las que toma como modelo de vida. Estos momentos que se repiten en cada escena, que he denominado motivos ligados adoptando la terminología de Tomaševskij, van así a constituir una secuencia de motivos que me puse

a buscar en otras obras.

En el capítulo 2, tras haber tratado del efectivo y enorme éxito de la novela de género caballeresco, primer género considerado de origen autóctono en cuanto presenta enredos sustancialmente originales, aunque de clara derivación francesa, he intentado buscar y encontrar en las dos obras más citadas por el protagonista dentro de la novela, y dos de las tres obras que sobrevivieron al cruel escrutinio de la librería de don Quijote por parte del cura y del barbero, amigos suyos, detrás de los cuales se esconde el mismo autor, una estructura morfológica de los duelos que se sobrepusiera perfectamente o casi a la que había encontrado antes en los episodios del *Quijote*. Entonces, leyendo con atención el *Amadís de Gaula* y el *Palmerín de Inglaterra*, acabo por concluir que los episodios de enfrentamiento caballeresco que forman parte de ambas obras no sólo tienen la misma estructura de las encontradas en el *Quijote*, sino que ambas obras presentan un mismo caso, ya existente y denominado como una excepción en mi análisis precedente, en las que un motivo libre, un motivo que normalmente se podría quitar sin alguna consecuencia fatal para la lógica del enredo, se transforma en un motivo ligado, un motivo fundamental para el desarrollo del mismo. Aquí aparece entonces evidente que Cervantes usó las obras consideradas fundamentales para el viraje en la vida de su protagonista y las obras que de hecho él mismo quiere criticar para crear una parte contraria del género caballeresco, una novela en la que el caballero no sabe vencer, donde su escudero es barrigudo y su yelmo es un bacía, pero una novela en la que la estructura de los enfrentamientos coincide perfectamente con la de las novelas de caballerías auténticas y muy amadas por un público decisamente variado. Luego he nombrado algunos ejemplos de casos muy similares a lo que Cervantes nos cuenta del hidalgo que llega a ser caballero andante, hombres que han enloquecido por culpa de los libros de caballerías porque ya no podían hacer una diferencia entre ficción y realidad. A través del gran escrutinio de la librería del protagonista Cervantes nos hace entender su opinión acerca de la mayoría de las obras pertenecientes a este género porque, excepto por pocas excepciones, las condena a la hoguera sin muchas reflexiones.

En el capítulo 3 he querido ver cual fue exactamente la recepción de los libros de caballerías franceses en la Península Ibérica, partiendo de una citación del texto cervantino en la que don Quijote demuestra conocer de manera muy profundizada obras

de género caballeresco procedentes de varias tradiciones. Se habla del ciclo carolingio, del troyano y del bretón, tratados todos con la misma consideración: las obras pertenecientes a estos ciclos fueron acogidas muy bien en la Península Ibérica y fueron realizadas numerosas traducciones y refundiciones durante todo el siglo XV y por gran parte del siglo XVI. Don Quijote de hecho cita estas obras de manera muy natural y experta, dando por descontado que sus interlocutores conocieran bien estos personajes y estos enredos, y el mismo pensamiento debía tenerlo Cervantes, que pone en boca de su protagonista esta sarta de nombres que su público tenía que conocer, o en cambio su fin polémico no habría sido recogido de manera adecuada. Gracias a estas citas de nombres y enredos Cervantes nos hace entender que el fanatismo por este género de obras ya estaba enraizado en el territorio ibérico antes de la creación del género autóctono y este fanatismo y este total involucramiento está testimoniado por los nombres de muchos niños pertenecientes a las clases más altas cuyos padres, grandes consumidores de la literatura caballeresca, eligieron quizás con la esperanza que ellos mismos se convirtieran en grandes y valorosos caballeros.

En el capítulo 4 se ve como realidad y literatura tuvieron en el siglo XV, la etapa conclusiva de la Edad Media, una relación de colisión, dado que no se pudo evitar una interferencia entre las dos. Se intentaron introducir en el género caballeresco algunos elementos de verosimilitud hasta formar un filón realista de este género, lejano de la materia artúrica y carolingia, y que más intenta acercarse a la realidad, incluyendo acciones consideradas plausibles. Cervantes parece ser de alguna manera favorable a este nuevo tipo de novela caballeresca, dado que uno de los representantes de este filón, el *Tirante el Blanco*, se salva sin dudas durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote. Si todas las novelas de materia caballerescas hubieran sido de este género quizás no se habría necesitado una intervención tan fuerte como la de Cervantes, que ideó una novela para intentar detener el poder de esta literatura. La literatura consigue entrar a formar parte de la vida cuando empieza la tradición de los pasos de armas, espectáculos farsescos en los que el fanatismo ligado a este tipo de novelas y a la idea de la caballería como poseedora de los grandes valores de los siglos pasados. Se organizan estas manifestaciones como una manera de evasión extrema hija del fanatismo y de una nostalgia asustada de perder lo que ha sido. La literatura se toma

aquí como modelo de referencia para duelos que siguen la estructura morfológica que ya he encontrado en los episodios de las novelas caballerescas analizados y obviamente en el *Quijote*. Lo que Cervantes acaba precisamente por criticar es la estructura del enfrentamiento caballeresco que se puede encontrar tanto en los episodios novelescos como en las actuaciones reales de los enfrentamientos literarios. Pero este tipo de estructura morfológica propia de todos los casos analizados en los capítulos anteriores no puede ser exclusivamente algo de literario, o una imitación de la literatura en la realidad, sino que debe tener un fundamento pre-literario que se puede hacer remontar a la antigüedad y que se ha seguido utilizar a través de los siglos. Si intentamos acordarnos de los enfrentamientos entre los héroes de la épica griega, como por ejemplo el duelo entre Héctor y Aquiles, ya se puede formular un paradigma de duelo que se identifica en varias fases: los dos contendientes avanzan el uno contra el otro con gestos y signos de amenaza, pronunciando palabras de desafío para luego pasar al enfrentamiento espectacular de las armas que no tendría que pararse hasta la muerte de uno de los adversarios. Es un esquema muy definido y todo pasa a través de las palabras (Drusi, 2010, pág.7). Claramente este ejemplo primordial debía basarse sobre enfrentamientos reales que siempre se han realizado de la misma manera y que han acabado por haberse incluso inmortalizado en papel, siempre siguiendo la misma estructura y las mismas fases. Pero un enfrentamiento real entre dos adversarios armados o no armados no debería tener reglas: tendría que pasar en un terreno cualquiera y durar hasta que uno de los adversarios muere, de manera voluntaria o accidental y la muerte de uno de los adversarios constituye la natural consecuencia lógica de un enfrentamiento de este tipo (Spina, 2010, pág. 122). El duelo es algo muy diferente: es una tentativa de condicionar la violencia natural de la guerra, del enfrentamiento cruel entre los hombres, del primero impulso de matar. Este tipo de enfrentamiento quiere reglas determinadas: en él hay elementos espectaculares y ceremoniales y el enemigo está respetado, así que en la lógica de este modelo se excluyen a priori astucias de cualquier tipo y golpes bajos a traición, y esto es lo que consigue de un principio de lealtad total que deriva de un reconocimiento del valor y de la identidad del adversario. El duelo quiere ser espectacular, porque por lo general se celebra en una dimensión pública y en un lugar reglamentado y en el centro de la

atención y quiere espectadores y testigos y el público contribuye de manera esencial a codificar el duelo y su presencia actúa en dos perspectivas: como garante de las reglas y como testigo de los acontecimientos (Drusi, 2010, pág. 9).

El duelo sigue siempre la misma estructura, y se efectúa de la misma manera tanto en la literatura como en la realidad y esta estructura particular que Cervantes quiere parodiar en su obra maestra es la que está presente en la ficción literaria, en la ficción real y en la realidad misma, así que el mismo Cervantes, representando enfrentamientos armados entre caballeros no habría podido representar algo diferente. Si la ficción organizada de los pasos de armas se inspira en la literatura, la literatura tiene que inspirarse en la realidad.

Riquer (1970, pág. 10) afirma que las batallas individuales que podían tener lugar a causa del odio existente entre los adversarios por varias razones, personales o políticos, tienen exactamente el mismo nivel de organización que los duelos organizados como espectáculos. Este tipo de contiendas estaban reglamentadas por epistolarios a veces muy largos entre los adversarios, un curioso tipo de correspondencia sujeto a un formulismo y a distinciones jurídicas que logran reprimir la ira, la pasión y la ironía de los que firman las cartas. Riquer nos informa de la existencia de tres grandes manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (los números 7809, 7811 y 18.444) en los que están juntados unos doscientos epistolarios caballerescos del siglo XV que se necesitaban para establecer las reglas que se tenía que seguir durante los enfrentamientos. Estas cartas se consideraban como el primer paso del mismo enfrentamiento, un nivel inicial y absolutamente fundamental y el epistolario causaba la ruptura de la paz entre los dos caballeros, y en consecuencia una ruptura que ponía una contra la otra familias y facciones. Las cartas eran casi siempre muy largas porque en ella se solía precisar la razón exacta de la disputa y la determinación de la identidad del solicitador y del solicitante, porque este papel iba a determinar el caballero que tenía el poder de elegir el tipo de armas con las que tenían que luchar. Se solía decidir por medio de estas cartas incluso los jueces que tenían que seguir el curso del enfrentamiento, la fecha y el lugar exacto del mismo. Muy a menudo el poder regio prohibía el desenvolvimiento de estas batallas individuales, así que los caballeros recurrían a batallas clandestinas que tenían lugar en terrenos apartados y delante de un

escaso número de testigos. Cuando la batalla acababa se redactaba una acta notarial de lo que había pasado y se publicaba la sentencia del juez (Riquer, 1970, págs. 12-13).

De lo que nos dice Riquer sobre estos epistolarios y estos hábitos que precedían el efectivo desarrollo del enfrentamiento real se puede efectivamente ver como este tipo de batalla con reglamentación previa, jueces, en lugar y fecha establecidos se refleja tanto en la realidad como en los pasos de armas. Las batallas que retrae Cervantes en su novela tienen un carácter más espontáneo y fortuito, no tienen la misma organización puntual de los duelos dignos de este nombre, pero incluso en el caso del *Quijote* los enfrentamientos no son enfrentamientos ferinos ni crueles, sino que don Quijote, y lo mismo no se puede decir para sus adversarios, siempre tiene un enorme respeto para su enemigo y jamás se encuentra por su parte un golpe bajo o a traición: don Quijote será un caballero fingido, pero sus valores son auténticos y son los valores de lealtad e integridad de la caballería.

## Capítulo 6: El *Quijote*, una novela paródica

5.1 El *Quijote* fue concebido por su autor, Miguel de Cervantes, como una novela humorística y burlesca, y como tal fue también recibida por sus contemporáneos (Riquer, 1976, pág. 145). Muchas veces en la novela el autor insiste en su propósito de divertir al lector y de hacerle reír y para conseguir este propósito Cervantes ridiculiza algo preciso que hay que determinar exactamente. Muy a menudo se ha dicho que el *Quijote* es una sátira de la caballería, del heroísmo y del noble idealismo y se ha querido ver en él una especie de libro derrotista que ridiculizaba las más altas ambiciones haciéndolas fracasar constantemente en cuanto se oponían a la realidad elemental y materialista (Riquer, 1976, pág. 145).

Creo que la definición mejor para identificar esta novela es la etiqueta de novela paródica, porque lo que Cervantes elige parodiar son las absurdidades y las peregrinas fantasías de los libros de caballerías, concentrándose entonces en un género literario determinado. Lo que el autor se propone desacreditar es la caricatura del heroísmo que aparece en las degeneraciones de la novela caballerescas medieval y también en la organización de los espectáculos caballerescos como los pasos de armas. Los libros de caballería seguían teniendo muchísimo éxito hasta en los siglos XVI y XVII, mientras que la actuación novelesca de los pasos de armas han encontrado su término a finales del siglo XV. La sociedad española es todavía una sociedad que lee muchos libros de caballería y que está de alguna manera envenenada y muchos son los casos de locura y extrañamiento de algunos lectores impenitentes que ya no fueron capaces de distinguir ficción y realidad, como ya hemos visto en el capítulo 2.

Seguramente Cervantes alcanzó su intento paródico y los resultados son evidentes incluso hoy en día: Eisenberg (2003) afirma que de hecho, estos libros de caballería de origen ibérico se han muerto y que nadie lee estas novelas con anterioridad a su conocimiento del *Quijote*. Para entender verdaderamente los objetivos y el juego que pone en ejecución Cervantes no se puede prescindir de un conocimiento extenso del panorama literario caballeresco peninsular. García Pradas (2005, pág. 46) afirma hasta que el *Quijote* se podría considerar como la última novela caballerescas que contiene en

sí misma la destrucción de este género mediante el empleo de la parodia, a través de la cual Cervantes deconstruirá las principales premisas de la literatura caballeresca. Desde los detalles con los que muchos de estos libros están descritos en su novela y hasta algunos juicios positivos acerca de algunos de ellos a través de la voz del cura en el escrutinio del capítulo VI, se puede entender que el mismo Cervantes leyó muchos de ellos y que de alguna manera tenía que apreciarlos, pero lo que Cervantes a lo mejor quería destruir fue la recepción de éstos, esta confusión que se creaba entre realidad y ficción que hacía creer a los lectores que los caballeros librescoes fuesen realmente existidos. El autor quiere mostrar a sus lectores cuales son los riesgos de este tipo de literatura, no de la literatura en sí, cuanto en la interpretación que los lectores están listos a darle. Por esta razón dibuja un hombre cualquiera con la pasión por la lectura, un hombre que enloquece porque lee demasiado y acaba por actuar como un caballero andante en un espacio y en un tiempo que ya no están aptos para algo similar, y quiere sacar a la luz como el simple hablar de caballería en este tiempo no es nada más que algo ridículo, y esto es el deber de la parodia.

**5.2** Una definición de la parodia que me parece muy apropiada se encuentra en una novela de Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, de 1939, donde la parodia está definida como “Fromme Zerstörung, lächelnde Abschiednehmen”<sup>20</sup>: de hecho, en el momento en el que contribuye a derribar una obra o un género hasta ahora venerados para dejar lugar a nuevas expresiones literarias, la parodia participa al movimiento dialéctico con el que el presente se libera del pasado y se abre al futuro (Bonafin, 2001, pág.13). En la mayoría de los casos la parodia se considera como un signo de saturación, de agotamiento de una tendencia y de una *Weltanschauung*, de una manera de hacer literatura que se quiere enterrar por medio de una risotada para dejar espacio a ideas y estilos nuevos (Bonafin, 2001, pág. 33). Pero la parodia sería completamente inútil y erraría el blanco si no fuese por el receptor: la completa eficacia de la parodia reside en la capacidad del receptor de poner en correlación los contenidos críticos de la parodia con los de su modelo. Es, entonces, una estructura literaria que para realizarse necesita el empeño cooperativo del lector y de su interés para una lectura emancipada. La condición optimal de éxito de la

---

20 “Piadosa distrucción, sonriente adiós del pasado”



parodia presupone una compartición de códigos entre emisor y receptor, de la que participan una competencia lingüística y un conjunto de valores estéticos y sociales, además de una conciencia de las obras tomadas como modelo. Sólo de esta manera se puede asistir a una verdadera modificación de las esperas del lector y sólo así la parodia podrá alcanzar su objetivo (Hutcheon, 1985, pág. 93).

La parodia se puede así definir como una técnica narrativa que presupone otros enunciados literarios a los que reacciona de una manera determinada, incorporándolos críticamente y manteniendo así una distancia real y perceptible entre el modelo y su deformación cómica (Freund, 1967 pág. 193). Max Beerbohm<sup>21</sup> afirma que el parodista tiene que ser capaz de hacernos adquirir una visión más aguda del objeto en el momento en el que reímos a causa de un efecto grotesco y superficial; el elemento cómico de la parodia no afecta entonces sólo al texto tomado como modelo que está recontextualizado, sino que afecta también al destinatario que está inducido a ponerse de una manera nueva enfrente al texto parodiado.

La parodia se puede así entender como una operación dialéctica de un punto de vista hegeliano, porque pone y niega su mismo modelo: lo pone, y esta es la tesis, en cuanto el texto parodiante mantiene, conserva, reactiva y hace reconocible para el público el texto parodiado a través de una reproducción de los rasgos más distintivos. Luego lo niega, y esta es la antítesis, lo lleva al extremo para enfatizar su obsolescencia. Por esta razón se dice que la parodia es síntesis dialéctica de parodiante y parodiado, donde el primero está generado por la transformación y refuncionalización del segundo (Bonafin, 2001, pág. 35).

Heinrich Heine afirma en su *Einleitung zum Don Quichotte* (1837) que Cervantes logra crear una nueva forma para la novela moderna a través de la destrucción paródica de la novela caballerescas y que la grandeza cervantina se manifiesta sobre todo a través de la creación de la pareja cómica de un héroe desdoblado, el noble hidalgo y el amo Sancho Panza, de una manera que alcanza representar dentro del texto, a través de las aventuras y de los diálogos, el contraste paródico de pensamiento y de lenguaje entre el idealismo patético de don Quijote y el realismo de Sancho (Bonafin, 2001, pág.21).

En su obra maestra Cervantes no hace que parodiar el mundo en el que vive, donde

---

21 Citado por Riewald en *Parody as Criticism*, 1966, pág.131

mucha gente compra y lee los libros de caballería para evadirse de una vida monótona y triste, y donde hasta el siglo anterior se organizaban farsas caballerescas espectaculares para mantener vivo un espíritu caballeresco ya decaído. Cervantes se burla de un mundo en el que nadie se contenta de su vida y e de la realidad efectiva que lo rodea y está obligado a crear otra ficticia: don Quijote que enloquece a causa de la lectura es una invención extrema de Cervantes que va así a criticar la locura pasada de los pasos de armas y el afán de exotismo y sueños de un público que no deja de comprar libros de caballerías y lo hace a través de aventuras caballerescas que sólo los lectores aficionados podían efectivamente reconocer como pertenecientes a otras obras del mismo género y sólo a través de un resultado ridículo y diferente de lo que se esperaban podía lograr lo que quería.

El *Quijote* tenía que servir a sus lectores para entender lo que don Quijote había confundido, que las novelas caballerescas son obras de ficción y mentirosas que sólo sirven para entretener y que no tienen que ser confundidas por obras históricas, pero para atraer a este tipo de lectores y hacerles entender todo esto había sólo una manera posible, es decir escribir lo que podía parecer una novela caballeresca como todas las otras (Eisenberg, 2003). Cervantes logra crear una novela caballeresca que tiene todos los rasgos principales del género y en el mismo tiempo los transforma de una manera tal que acaba por destruir el mismo género. De hecho, lo que nos cuenta Cervantes en su novela es completamente verosímil: todas las acciones de don Quijote son plausibles, por cuanto locas puedan resultar. No dudamos ni una vez que lo que está pasando sea verdad, y esto pasa porque siempre vemos las cosas desde puntos de vistas diferentes en el mismo momento: vemos los gigantes con los que don Quijote combate, pero vemos también los molinos contras los que acaba por derrumbar. El lector ve la realidad ficticia y la realidad aparente que se mezclan, y sólo de esta manera la parodia puede funcionar y alcanzar su fin.

**5.3** Simonatti (2003) propone una distinción entre dos momentos paródicos distintos dentro de la obra de Cervantes, dos momentos que en el texto aparecen como perfectamente coordinados: el *Quijote* como parodia de un canon literario (el caballeresco) y don Quijote como motor de parodia, es decir como activador, en clave

caballeresca, del cambio de la realidad que lo rodea, con el primer momento que sigue perdiendo importancia enfrente al mecanismo paródico empezado por el personaje. El hidalgo, a través de sus acciones, pone en tela de juicio la integridad de del personaje-héroe de carácter clásico-épico y conduce a la formulación de un nuevo tipo de héroe.

El primer cambio fundamental con respecto al canon caballeresco está ofrecido por Cervantes en el momento en el que nos presenta su protagonista:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicó las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de canes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. (I, I, 31-34)

Ya desde su presentación nos parece imposible que este individuo pueda ser un héroe que quiere combatir contra monstruos y salvar damas. Es todo lo que un héroe no tendría que ser: está descrito como flaco y ya tiene cincuenta años, cuando un héroe tendría que ser joven y lleno de fuerzas para acabar sus aventuras ganando y añadiendo gloria y honra a su nombre. Este hidalgo sueña una vida diferente gracias a su lecturas de libros de caballerías y desea ser armado caballero para convertirse en un nuevo Amadís y realizar así el sueño de una vida. El lector mismo, ya desde este momento, puede entender que esta novela no será una novela como las otras, ya puede entender que nada bueno resultará por un hombre viejo para su época, un ser miserable y sin fuerzas del que conocemos la alimentación, el descarnado guardarropa y las mujeres con las que comparte su casa. No hay ninguna descripción de su linaje y de su pasado genealógico ilustre, no se hace mención de la gloria y de los fastos de su familia, ni de su nacimiento. El lector que lee estas líneas entiende que no está delante de un verdadero héroe, sino de un hombre como un otro que puede parecer al mismo lector y

con el cual el lector puede identificarse, factor que podría resultar como peligroso. Pero Cervantes elige un protagonista que forma parte del pueblo de clase medio-baja para hacerlo volver a ser caballero con un propósito claro, el de hacerlo luego fracasar sonoramente. Sólo de esta manera el lector puede entender que es totalmente inútil insistir para convertir la realidad en ficción y que nada mejor puede resultar de esta acción.

La complejidad paródica del *Quijote* encuentra su primer nivel de actuación en el cambio de canon literario, pero Cervantes no se para aquí: el segundo nivel paródico del texto se asienta en el primero exactamente cuando el protagonista enloquece y la red de la realidad se desmalla. Este mecanismo paródico se puede explicar sólo a partir de la dialéctica apariencia-realidad: de la sustitución o de la sobreposición de estas dos entidades, buscada y deseada ardientemente por don Quijote, se genera la parodia. El momento de ruptura es la locura del protagonista, cuando don Quijote se despegaba de Alonso Quijano y vuelve a ser un caballero andante, así que su locura será la lente deformante que cambiará la realidad (Simonatti, 2003).

Don Quijote se vuelve loco ante los libros: su enajenación mental no se debe a desengaños amorosos, como la demencial furia de Orlando<sup>22</sup>, sino ante la letra impresa y su locura estriba exclusivamente en dos conclusiones falsas: que todo cuanto había leído en aquellos libros era verdad histórica y narración de hechos que ocurrieron en realidad; y que en su época, a principios del siglo XVII, era posible resucitar la vida caballerescas de antaño de los libros de caballerías y mantener los ideales medievales de justicia y equidad. La manifestación de la locura de don Quijote alcanzará su cumbre cuando pondrá en práctica todas las fantasías que bullen dentro de su cabeza. Orlando enloquece por los desdenes de la Angélica la Bella, don Quijote enloquece leyendo. A Orlando el amor lo llevó a la locura, a don Quijote la locura lo llevó al amor (Riquer, 1992, pág. XLVIII).

La dama amada por don Quijote encarna en la mente del protagonista la perfección del ideal femenino y la esencia de la virtud. Es por eso que el amor del hidalgo nace de aquella percepción de la belleza que sólo se ve con los ojos del espíritu. Dulcinea, este es el nombre elegido por el caballero, representa esa virtud del alma que es el íntimo

<sup>22</sup> Héroe protagonista del *Orlando Furioso*, poema épico caballeresco escrito por Ludovico Ariosto, publicado en su redacción definitiva en 1532.

secreto de la armonía de la vida humana. Así se explica que el hidalgo no pueda comprender que los valores de su dama no sean evidentes para todos los hombres, aun cuando jamás la hayan visto. La figura de Dulcinea surge por una necesidad lógica que da coherencia a su delirio, propiamente porque es impensable que un caballero andante fuera sin una dama, como declara el mismo don Quijote: “[...] porque tan propio y tan natural le es á los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas” (I, XIII, pág.131). Este amor nacido por una locura caballeresca lo obliga a elegir una dama, y él elige “a una moza labradora de muy bien parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello.” (I, I, pág. 39-40).

Otra figura fundamental para cumplir la figura de caballero andante de don Quijote fue la de Sancho, introducida por Cervantes porque las posibilidades del monólogo le resultaban limitadas y don Quijote tenía que tener consigo un compañero, un asistente (Eisenberg, 2003). En las novelas de caballerías auténticas el escudero es un muchacho más joven que el caballero, que empieza su experiencia de esta manera y que un día volverá a ser caballero él mismo. Don Quijote no elige a un escudero joven, sino que a un hombre tan viejo como él, un labrador gordo, lascivo y bebedor, que acepta seguirlo no por la gloria o por el prestigio de las hazañas que podría vivir con su caballero, sino únicamente por el eventual lucro de sus aventuras. Sancho persigue el éxito y no la fama, no aspira al orgullo superior de ser un protagonista de la vida y de la historia y anhela simplemente a una vida mejor desde un punto de vista económico, aspecto que Don Quijote ni toma una vez en consideración (Peña y Lillo, 1996, pág. 161). Ya desde aquí se puede entender la diferencia fundamental entre el caballero y su escudero: las fantasías y los sueños de virtud de Don Quijote chocan con el realismo imperante de Sancho que intentará salvar muchas veces a su amo, pero sin éxito.

La primera transformación que don Quijote hace sobre la realidad está activada por la palabra: nombrar la realidad significa crear la realidad, y la prima cosa que tiene que nombrar es si mismo: Alonso Quijano cambia su nombre en don Quijote y se prepara así a vivir una nueva vida. Se puede decir que este nombre va a subrayar la personalidad del caballero: con toda probabilidad Cervantes tenía cierta debilidad por el sufijo *-ote*, que en español indica algo burlón y gracioso, para significar que el hidalgo Alonso Quijano se había transformado en un ser grotesco por su locura. Además Quijote tiene

cierta semejanza fonética con Lanzarote, poniendo paródicamente en un mismo nivel un caballero literario auténtico y este apasionado lector que se cree lo que no es (Ruiz Gómez, 2006). Cervantes eligió este nombre también por otras razones: de hecho, “quijote” era una palabra poco común, aunque fuese conocida en el campo de las armas y de las milicias. Con esta palabra se designaba una pieza de la armadura que protegía el muslo: es un galicismo que proced de la palabra *cuissot*, formada por el sustantivo *cuisse*, muslo, y el sufijo *-ot*, y su traducción literal sería muslete.

Entonces el protagonista de la novela, fingido caballero andante y lector sin parar, elige como nombre propio de batalla, el nombre de una parte de la armadura, ulterior intento cervantino de pintar a su personaje de manera burlona y despiadada.

A partir de la primera salida oficial del caballero con su nuevo nombre, el lector verá delante de sus ojos dos realidades paralelas, una realidad efectiva, entidad invariada desde el principio hasta el final, una realidad en la que el protagonista ha vivido hasta el efecto más extremo de su intoxicación literaria, realidad vista por todos excepto él, y una realidad aparente, transformada y contaminada por la subjetividad de don Quijote. Los dos mundos funcionan completamente independientes el uno del otro, cada uno con sus leyes, sus equilibrios y sus relaciones causa-efecto, y absolutamente no comunicantes, así que, cada vez que las dos realidades entran en colisión, asistimos a los equívocos más grotescos e hilarantes. Y en el momento en el que el efecto alucinatorio se extingue, poniendo el protagonista delante de la realidad efectiva, pasará sólo un instante antes que don Quijote acabe por inventar otra nueva realidad aparente para justificar a sí mismo y contaminar el mundo exterior (Simonatti, 2003).

**5.4** Las aventuras caballerescas que ven el héroe contra un enemigo que hay que vencer representan los medios principales con los que Cervantes quiere parodiar el género de la literatura caballerescas, y lo hace haciendo casi siempre fracasar a su Don Quijote, porque sólo de esta manera podrá hacer entender a su público que toda ficción, si trasladada en la realidad, no podrá jamás tener el mismo éxito. Para construir las aventuras del hidalgo enloquecido Cervantes tiene necesariamente que sacar datos e inspiración de las novelas caballerescas que quiere parodiar, episodios que el público de su lector conoce muy bien, porque sólo así la referencia podrá ser captada y el intento

paródico podrá tener éxito.

Una de las aventuras más famosas y más divertidas del *Quijote*, es la de los molinos de viento tomados por gigantes por parte del hidalgo, que ya he analizado detalladamente en el capítulo 1, en cuanto esta aventura establece el paradigma para la análisis de todas las otras aventuras que incluyen un ataque y un daño físico. Riquer (1976, pág. 60-64) individua una filiación directa de este episodio con otro muy similar contenido en el *Amadís de Gaula*, una de las obras preferidas de Don Quijote, dada su frecuente citación, y quizás una de las preferidas del mismo Cervantes, visto el juicio positivo del cura durante el escrutinio, que hace de esta obra una de las tres que serán salvadas del fuego. Yo no creo que este episodio pueda ser considerado con toda seguridad hijo de la aventura contenida en el *Amadís*: la presencia de un gigante es un elemento casi imprescindible del libro de caballerías y es muy frecuente el utilizzo de este personaje pintado como un ser monstruoso que quiere causar gran daño al héroe de turno. No se puede negar que este texto sea de alguna manera parecido a la aventura escrita por Cervantes, y se puede pensar que lo tenía como inspiración mientras que estaba escribiendo este pasaje, pero según mi parecer no hay alguna frase o enunciación que pueda testimoniar la fuente directa sin alguna duda.

La parodia consigue ya antes del intentado ataque que don Quijote quiere lanzar a sus enemigos, dado que la visión de los molinos de viento, entonces de la realidad efectiva, va a chocar con la realidad subjetiva y aparente producida por la mente del protagonista. La segunda parte del episodio ve un claro fracaso de don Quijote que remedia unas heridas, mientras que en el *Amadís* hay un obvio éxito del caballero, en este caso Galaor, hermano de Amadís, que logra vencer al gigante y mantener, y hasta acrecer su honra. Además, si se hace una confrontación entre los mismos textos, se puede ver claramente la presencia del núcleo central de todas las aventuras completas del Quijote analizadas en el capítulo 1, formado por los motivos de amenaza verbal [**d**], amenaza gestual [**f**], ataque [**g**] y daño físico [**h**]. Lo que cambia aquí, y obviamente el cambio esencial, es que Galaor vence al gigante y sale ganador, mientras que Quijote sale del choque con los molinos maltrecho, humiliado y escarnecido por el lector, aunque la culpa de sus acciones va a recaer sobre los encantadores.

[d] El jayán le dijo: - Cautivo caballero, ¿cómo osas atender tu muerte, que te no verá más el que acá te envió? Y aguarda y verás como sé ferir de maza-. Galaor fue sañado y dijo: -Diablo, tú serás vencido y muerto con lo que yo trayo en mi ayuda, que es Dios y la razón-. (I, XII, 60)

Lo que hay aquí y no en el episodio del *Quijote* es claramente una doble amenaza, por parte de ambos enemigos, dado que en este caso los dos son seres dotados de palabra y no un hidalgo contra algunos molinos. Las amenazas de don Quijote tienen el mismo tono, un tono lógicamente de desafío y rabia, porque si no, no se podrían llamar amenazas.

[d] Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete. (I, VIII, 90)

El enfrentamiento entre Galaor y el gran gigante señor de la Peña de Galtares, su enemigo, continúa con una amenaza gestual y un verdadero choque que va a terminar con la victoria del caballero:

[f] El jayán movió contra él, que no parecía sino una torre. Galaor fue a él con su lanza baja al más correr de su caballo y [g] encontróle en los pechos de tal fuerza que la una estribera le hizo perder, y la lanza quebró. El jayán alzó la maza por lo ferir en la cabeza, y Galaor pasó tan aína que lo no alcanzó sino en el brocal del escudo, y quebrando los brazales y el tiracol ge lo fizo caer en tierra, y a pocas Galaor hobiera caído tras él. [...] Y quiso abrazar a Galaor con gran saña, mas no pudo ir adelante por la gran ferida de la pierna, y sentóse en el suelo. [h] Galaor tornó a lo ferir, y [...] dióle un golpe que los dedos le echó en tierra con la meitad de la mano; y el jayán que por lo trobar se había tendido mucho, cayó, y Galaor fue sobre él y matólo con su espada y cortóle la cabeza. (I, VIII, 60-61)

En cambio, el choque entre don Quijote y los molinos se desarrolla de una manera distinta: las intenciones de don Quijote y de Galaor seguramente se parecen, los éxitos son sin duda muy diferentes.

[f] Y en diciendo esto [...] bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo



galope de Rocinante [g] y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tata furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y caballero, [h] que fue rodando muy maltrecho por el campo. (I, VIII, 90)

El otro episodio que voy a analizar es el episodio de los encamisados, en el capítulo XIX de la primera parte del *Quijote*: esta aventura está llamada por otros críticos la aventura del cuerpo muerto, y el mismo Cervantes en el epígrafe del capítulo describe la aventura que seguirá como “De la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto” (I, XIX, 183). Riquer (1976, pág. 78) reconoce esta aventura como la natura parodia e imitación de otra aventura contenida en el *Palmerín de Inglaterra*, cuya epigrafe dice: “De lo que aconteció a Floriano del Desierto en aquella aventura del cuerpo muerto de las andas” (I, LXXVII, 136). La derivación directa de la aventura cervantina individuada por Riquer parece completamente justificada.

Si hacemos una confrontación entre el episodio que empieza en el capítulo LXXVI del primer libro de *Palmerín de Inglaterra* y el contenido en el capítulo XIX del *Quijote*, se pueden entender porque Riquer colega estas dos escenas de manera muy estrecha. En el episodio del *Palmerín* el caballero Floriano pregunta informaciones a un escudero sobre la identidad de su caballero muerto, y se empeña a vengar la ofensa hecha a él por otro caballero que lo mata gracias a una emboscada tendida por otro cinco caballeros.

[Los caballeros] vieron venir hacia sí unas andas cubiertas de un paño negro acompañadas de tres escuderos que hacían llanto por un cuerpo muerto que dentro dellas iba; llegando a ellas, Floriano quiso saber la causa de su lloro, y descubriendo el paño vio dentro un cuerpo muerto armado de unas armas verdes, tan envueltas en sangre que casi no se devisaba la color dellas; [...] movido a piedad de ver lo tal, detuvo al uno de los escuderos para preguntalle la razón de su muerte. (I, LXXVI, 135). <<Pues que, señor, desseáis saber quién es el que en las andas va, decirlo he, porque me parece que quien tanto dessea sabello será para no negar su persona a alguna venganza siendo menester. [...] Este caballero se llama Fortibrán el Esforzado, es natural deste reino, primo hermano del rey Frisol. Aconteció ayer que vino a su castillo un escudero mostrando con muchas lágrimas tener necesidad dél para un socorro, [...] y llevándole a una parte adonde le esperaban cuatro caballeros sus enemigos, y puesto que Fortibrán mi señor hizo en la batalla lo que un esforzado caballero pudiera hacer, como eran tantos, al fin le mataron. (I,

LXXVII, 136).

En el correspondiente episodio del *Quijote*, el hidalgo y Sancho, tras haber identificado erróneamente a los encamisados como fantasmas, se dan cuenta que se trata de algo diferente:

descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas. [...] Iban los encamisados murmurando entre sí, de voz baja y compasiva. [...] [Don Quijote] figuróse que la litera eran andas donde debía de ir algún mal ferido o muerto caballero, cuya venganza a él solo estaba reservada. (I, XIX, 186)

Desde esta comparación se puede ver claramente que el episodio cervantino resulta una parodia del episodio del *Palmerín*: don Quijote que había leído las aventuras de este héroe y de los otros caballeros de su corte (como Floriano, protagonista de esta escena), se acuerda de este caso particular, y apenas ve alguien que va de luto, no puede hacer nada sino pensar que el muerto seguramente es un caballero muerto tras de una traición y que entonces merece ser vengado. Pero si a Floriano es un fiel del caballero muerto a pedirle precisamente vengar la muerte de su señor, don Quijote decide todo él, sin alguien consejo exterior, que de hechos nadie le habría dado, vista la identidad efectiva del muerto de la que él se enterará sólo después del enfrentamiento.

A partir de este momento las dos historias difieren mucho la una de la otra: en el *Palmerín* esta venganza no tiene lugar, dado que Floriano, dispuesto a combatir por una justa causa, se embarca para ir a combatir contra el caballero responsable de la muerte injusta de Fortibrán, pero la embarcación en la que ambos se hallan, está atacada por cuatro galeras de turcos que raptan a Floriano y echan en el mar el cuerpo de Fortibrán.

Cervantes, en cambio, decide que su caballero don Quijote no puede dejarse escapar tan perfecta ocasión para combatir, vengar un pobre caballero matado y adquirir más honra y más prestigio, y entonces hace pasar un choque armado, un choque que llega hasta a vencer, dado que hace escapar todos los encamisados excepto uno, que está en el suelo porque se ha roto una pierna. Tras toda la batalla y la fatiga de un combate vencido, Cervantes decide dar su golpe de gracia al protagonista a través de dos simples y

brevísimas frases, que están suficientes para arruinar toda la gloria y la satisfacción que don Quijote pensaba haber adquirido. Durante el diálogo con el último encamisado que se ha quedado, que intenta explicarle que son simples sacerdotes que estaban yendo a Segovia para acompañar el cuerpo muerto en aquella litera, don Quijote quiere saber la identidad de aquel cuerpo, al que el encamisado le contesta que se trata de un caballero que murió en Baeza, donde fue depositado y que estaban yendo a Segovia para darle sepultura, porque era natural de allí.

- ¿Y quién le mató? - preguntó don Quijote.
- Dios, por medio de unas calenturas pestilentes que le dieron – respondió el bachiller. (I, XIX, 188)

Exactamente con estas dos frases se actúa la parodia cruel de Cervantes que va a romper así toda la tensión heroica que seguía un choque armado ganado por el protagonista. Está claro que don Quijote esperaba otra respuesta, una respuesta muy similar a la que había recibido Floriano, y quizás la misma respuesta que podría esperarse el lector. Pero una cosa es el mundo de los libros de caballería y otra es el mundo de la realidad, que Cervantes intenta representar a través de un fingido libro de caballerías.

**5.5** La parodia actuada por Cervantes no se para ni a los personajes, ni a las aventuras caballerescas, sino que va a incluir también el estilo de las obras que pertenecen a este género literario. Es lo que Cervantes actúa en los capítulos VIII y IX: en el capítulo VIII empieza la aventura de don Quijote contra el vizcaíno, aventura que ya he analizado en el capítulo 1. Ya he dicho también que al final de este capítulo la aventura se queda interrumpida, para terminar en el capítulo siguiente. De esta manera Cervantes quiere burlarse de una técnica muy frecuente de los libros de caballerías, es decir la técnica del *entrelacement*, usada muchísimo incluso en las obras españolas (de hecho tanto en el *Amadís* como en el *Palmerín de Inglaterra* se utiliza) que consiste en suspender continuamente la narración para luego retomarla, alternando varias historias que ven como protagonistas a personajes diferentes en lugares diferentes y que son contemporáneas. Pero en este caso Cervantes no suspende esta narración para continuar

otra narración, sino para introducir un recurso muy utilizado en el género caballeresco: Cervantes finge que va tomando la narración de otros autores. Hasta el capítulo VIII de hecho Cervantes ha fingido ser una especie de erudito que recobilaba datos de otros autores y de los archivos de la Mancha para ordenar la historia de don Quijote. En este momento Cervantes se nos introduce él mismo en las páginas de la novela muy afligido por no saber más de don Quijote y de sus aventuras, pero no tarda en contarnos el hallazgo, en Toledo, de una obra en árabe llamada *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Y a partir de este preciso instante hasta la última página de la segunda parte la novela será para sus lectores nada más que la traducción de un texto arábigo fingido, al que de cuando en cuando Cervantes se permite hacer algún comentario. Con este expediente Cervantes logra poner otro efecto paródico y burlador de los libros de caballería a lo largo de toda la obra, y hasta en su estructura exterior, y no sólo en las aventuras internas a ella. Este recurso se usaba mucho, tanto para donar un aire de misterio e interés a la obra, como para reforzar la autoridad del autor a través de la fingida utilización de una fuente más antigua (Riquer, 1992, pág. 99).

## **Bibliografía**

### **Bibliografía primaria**

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, texto, introducción y notas de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Planeta, 1992.

MORAES, Francisco de, *Palmerín de Inglaterra*, edición de Adolfo Bonilla y San Martín, en *Libros de caballería, segunda parte*, Madrid, NBAE, 1908.

RODRIGUEZ DE LENA, Pedro, *Libro del Passo Honroso defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*, 1973, Edición digital de Boston Public Library.

RODRIGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula vol.1*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, IV edición, Madrid, Catedra, 2001.

### **Bibliografía secundaria**

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, “La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el don Quijote”, en *Literatura : teoría, historia, crítica*, 7, 2005, págs. 45-67.

ALVAR, Carlos, *La materia de Bretaña*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

ANDRÉS DIAZ, Rosana de, “Las Fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara”, en *En la España Medieval*, V, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986, págs. 81-107.

BARRIENTOS, Lope de, *Refundición de la Crónica del Halconero*, Madrid, CSIC, 1946.

BARTHES, Roland, *La retorica antica*, traducción italiana de Paolo Fabbri, Milano, Bompiani, 1972.

BONAFIN, Massimo, *Contesti della parodia: semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.

DRUSI, Riccardo, “Premessa”, en *Il nemico necessario: duelli al sole e duelli in ombra tre le parole e il sangue. Atti dell'incontro di studio, Venezia 17-18 dicembre 2008*, a cura di Riccardo Drusi e Alberto Camerotto, Padova, S.A.R.G.O.N editrice e libreria, 2010.

EISENBERG, Daniel, *Cervantes y “Don Quijote”*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

FREUND, Winfried, Zur Theorie und Rezeption der Parodie, en *Sprache im technischen Zeitalter*, n.62, 1967, págs. 182-194.

GARCÍA PRADAS, Ramón, “Aucassin et Nicolette y Don Quijote de la Mancha o la parodia del género épico y cortés”, en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.20, 2005, págs. 45-62.

GIOVANNETTI MUÑOZ, Gianna, *Nuevo Manual de literatura española e hispanoamericana*, Torino, Petrini Editore, 2007.

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, “Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes”, en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 487-506.

GUMPERT MELGOSA, Carlos, La historia del emperador Carlomagno como fuente de Cervantes, en *DICENDA, Cuadernos de filología hispánica*, 7, Editorial Universidad Complutense, 1987, págs. 73-81.

HUIZINGA, Johan, *Autunno del Medioevo*, traducción italiana, Firenze, Sansoni, 1992.

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody*, New York-Londra, Methuen, 1985.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La Literatura artúrica en España y Portugal*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

LIMENTANI, Alberto e INFURNA, Marco, “L’epica”, en *La letteratura romanza medievale: una storia per generi*, a cura di Costanzo di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1994, págs. 19-62.

MARTÍN, José-Luis y SERRANO-PIEDecasas Luis, “Tratados de Caballería. Desafíos, justas y torneos”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, 4, 1991, págs. 161-242.

MENEGHETTI, Maria Luisa, *Il Romanzo*, in *La letteratura romanza medievale: una storia per generi*, a cura di Costanzo di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1994, págs. 127-91.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1961.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, “La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X”, en *Revista de Filología Románica*, 14, II, Madrid, Servicio de publicaciones Universidad Complutense, 1997, págs. 299-313.

MORALES ARDAYA, Francisco, “Interpretación de un pasaje ambiguo del Quijote: el juicio del cura sobre Tirante el Blanco durante el escrutinio de los libros del ingenioso Hidalgo”, en *Contexto: Revista anual de estudios literarios*, 12, 2006, págs. 7-22.

NABOKOV, Vladimir, *Lezioni sul Don Chisciotte*, a cura di Fredson Bowers, Milano, Garzanti, 1989.

OLEA MONTERO, Humberto, *Historia del Emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que tuvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del gran almirante Balan*, edición digital, Madrid, 2013.

PEÑA Y LILLO, Sergio, *El príncipe de la locura: hacia una sicología del Quijote*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1996.

RIEWALD, J.G., “Parody as criticism”, en *Neophilologus*, 50/1, 1966, págs. 125-48.

RICO, Francisco, “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428”, *Anuario de Estudios Medievales*, 2, 1965, págs. 515-24.

RIQUER, Martín de, *Caballeros catalanes y valencianos en el Passo Honroso: discurso leído en la sala des actos de la Delegación en Barcelona del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el día 4 de abril en la sesión solemne dedicada a San Isidoro*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Delegación de Barcelona, 1962.

-, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calipe, 1967.

-, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*, Bari, Adriatica Editrice, 1970.

-, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1976.

-, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Ed. del quaderns Crema, 1990.



RUIZ, Teófilo, “Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428”, en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 1988, págs. 249-66.

RUIZ GÓMEZ, Francisco, “El Cabellero Don Quijote. La mirada de un medievalista”, en *Cuadernos de historia de España*, 80, Buenos Aires, enero/diciembre 2006, edición digital.

RUTA, Maria Caterina, *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000

SIMONATTI, Selena, “I mondi possibili del Quijote: parodia come creazione, parodia come negazione”, en *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 2, 2003, págs. 1-12.

SPINA, Luigi, “Il gioco del duello. Lo spazio delle regole e il tempo dello scontro: fra Omero e i videogiochi”, en *Il nemico necessario: duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue. Atti dell'incontro di studi, Venezia 17-18 dicembre 2008*, a cura di Riccardo Drusi e Alberto Camerotto, Padova, S.A.R.G.O.N editrice e libreria, 2010.

TOMAŠEVSKIJ, Boris, “La costruzione dell'intreccio”, en *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

VAN DEN NESTE, Évelyne, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge: 1300-1486*, Paris, École des chartres, 1996.

VARVARO, Alberto, “El Tirant lo Blanch en la narrativa europea”, en *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa Romanza*, Roma, Salerno, 2004.