



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**“ANÁLISIS DE LOS PARATEXTOS DEL *QUIJOTE* Y SU RELACIÓN CON EL CANON CABALLERESCO
DEL SIGLO XVI”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA EN HUMANIDADES, LÍNEA ACADÉMICA DE
LITERATURA, ÁREA DE CONCENTRACIÓN FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁREA E HISPANOAMERICANA DE
LOS SIGLOS XVI AL XVIII

PRESENTA:
MARIANA GUEVARA ROBLES

MATRÍCULA: 2183801203

CORREO ELECTRÓNICO: guevaramariana9@gmail.com

DIRECTOR:

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

JURADO:

PRESIDENTA: DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

SECRETARIO: DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

VOCAL: DRA. KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO, 12 DE NOVIEMBRE DE 2024

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1	
1.1 Estado de la cuestión	6
1.2 Marco teórico	22
Capítulo 2. Análisis de la parodia	34
2.1 Dedicatoria	35
2.2 Prólogo	43
2.3 Intertítulos	56
2.4 Síntesis	70
Capítulo 3. Análisis de la ironía	78
3.1 Dedicatoria	78
3.2 Prólogo	86
3.3 Intertítulos	95
3.4 Síntesis	111
Conclusiones	117
Fuentes citadas	124

INTRODUCCIÓN

El *Quijote* es una obra que ha resultado apasionante e intrigante a lo largo de ya varios siglos y que ha sido estudiada desde diversos ángulos, siempre con el fin de develar un poco más las maravillas contenidas en sus páginas. Existe infinidad de acercamientos desde distintas teorías, con diferentes enfoques y que se preocupan por diversos aspectos, pero los paratextos son de las cuestiones a las que menos atención se ha prestado. Si bien el prólogo de la *Primera parte* ha sido objeto de vastos análisis, el conjunto de instancias paratextuales, en su generalidad, se ha ignorado como parte constituyente de la obra.

El presente trabajo nace como continuación de la investigación y el análisis de la obra maestra de Cervantes que se llevó a cabo durante la maestría, donde se realizó un acercamiento a los epígrafes¹ y se descubrió que el estilo que tanto ha encantado a lectores y estudiosos no es exclusivo de la narración, sino de todas las instancias textuales. En esta ocasión el objetivo es hacer un trabajo más profundo que no se limite a los intertítulos, sino que se enfoque, además de en estos, en las dedicatorias y los prólogos, con la intención de establecer una poética del paratexto² en el *Quijote* que permita comprender de qué manera y con qué propósito los paratextos en esta novela se alejan de la tradición paratextual canónica de los libros de caballerías. La hipótesis de este trabajo es que la dedicatoria, el prólogo y los intertítulos del *Quijote* tienen la función de generar un alejamiento del género, por medio de la apropiación de todos los elementos textuales, mediante técnicas de ironía y parodia, que permite la creación de una nueva forma de ficción.

¹ Dada la elección del marco teórico, en esta investigación los epígrafes serán llamados intertítulos.

² Enfocaré mi atención únicamente en los paratextos en prosa y escritos por Cervantes, es decir, las dedicatorias, los prólogos y los intertítulos de ambos *Quijotes*. Dejo fuera, por lo tanto, las portadas, las tasas, los testimonios de erratas, los privilegios del rey y aprobaciones, y los versos preliminares de la *Primera parte*.

Parte del trabajo de preparación para la investigación fue la lectura de textos que permitieran la familiarización con las investigaciones e interpretaciones que se han hecho sobre los temas relativos al enfoque de este trabajo, es decir, los relacionados a la ironía y la parodia, así como los que se enfocan en las dedicatorias, los prólogos y los intertítulos. Los resultados más significativos de esta primera etapa de trabajo se ven reflejados en el primer capítulo, donde se presenta un somero estado de la cuestión que abarca los diversos temas que serán tratados a lo largo del trabajo. En este apartado se expone igualmente el marco teórico que sirve como base para el análisis.

Los capítulos dos y tres corresponden, respectivamente, al análisis de la parodia y al estudio de la ironía. En el primero se hace un contraste de los paratextos en cuestión del *Quijote* y cuatro emblemáticas novelas de caballerías: *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Oliva*, *Amadís de Grecia* y *Espejo de príncipes y caballeros* partes I y III.³ El propósito aquí es descubrir de qué manera Cervantes retoma la tradición caballeresca para reformularla en sus propios paratextos y, como dice Linda Hutcheon, desviarse del canon genérico. Primero se buscó identificar cuáles son los elementos constituyentes de los paratextos en las novelas de caballerías canónicas y de qué forma son tratados, para posteriormente contrastarlos con la forma en que son configurados en la novela de Cervantes. Respecto de la dedicatoria, el enfoque estuvo en las estrategias mediante las cuales se dotaba de afecto al paratexto y se demostraba la admiración hacia el dedicatario. En lo tocante al prólogo, la atención se abocó en el análisis de la intención que se declara en el paratexto y en la veracidad que se atribuye a este texto preliminar. En cuanto a los intertítulos, los temas analizados son los tópicos caballerescos, los espacios, los personajes, la perspectiva, las transparencias, las reticencias y la enunciación.

³ La justificación de esta selección de novelas se expone en el capítulo correspondiente.

El capítulo tres se centra en el estudio de la ironía en la dedicatoria, el prólogo y los intertítulos. Para esta sección se consideró la definición de Pinciano respecto de este concepto y se amplió con las consideraciones de Hutcheon. Igualmente se retomó lo que postulan Pierre Schoentjes y Wayne C. Booth para identificar los indicadores de ironía presentes en estos paratextos, como los cambios de tono, las palabras de alerta, las valoraciones, las yuxtaposiciones contradictorias, las simplificaciones, las advertencias del autor en su propia voz, los conflictos de hechos dentro de la misma obra, el contraste de estilo y la falta de lógica.

Como parte complementaria, en estos dos capítulos se lleva a cabo un análisis de la voz en los paratextos estudiados pues, dado que la ironía y la parodia parten de una intención, resulta relevante estudiar la subjetividad de donde surgen estas estrategias. De esta manera se busca dilucidar cuál es la función y el posible propósito de estos mecanismos en los paratextos. Igualmente, de forma tangencial y somera se estudia la posible influencia del *Quijote* apócrifo en la construcción de las instancias textuales que interesan a este trabajo.

Con esta investigación se espera contribuir al conocimiento en torno a la novela cervantina más conocida y que ha generado mayor curiosidad entre los estudiosos. Si bien la complejidad del *Quijote* lo convierte en una obra cuyos temas de estudio son inagotables, la intención de este trabajo es hacer una contribución a la comprensión del modo en que los paratextos han sido configurados, a la riqueza que poseen y a la forma en que constituyen parte integral del tono y el estilo general de la obra.

CAPÍTULO 1

1.1 Estado de la cuestión

La revisión de los textos críticos acerca del *Quijote* es una tarea tan apasionante como demandante. La obra maestra de Cervantes ha cautivado a lectores y estudiosos desde hace más de 400 años, por lo que no es poco lo que se ha dicho respecto de ella ni son escasas las maneras en las que ha sido leída. Debido al enfoque de este trabajo, ya expuesto en la introducción, fue necesario hacer un recorrido por los estudios cervantinos que se abocan a la novela en cuestión desde las perspectivas que guían esta investigación.

Por un lado, ya que el objetivo es conocer la forma en que los paratextos en el *Quijote* se alejan de la tradición caballeresca, resultó natural hacer una revisión acerca de lo que el cervantismo ha dicho en relación con los paratextos que conciernen a este trabajo: la dedicatoria, el prólogo y los intertítulos. Por otro lado, ya que en el segundo capítulo se realiza un análisis de la manera en que esta novela parodia el canon caballeresco, fue necesario examinar los textos más importantes que tratan la relación paródica entre el *Quijote* y las principales novelas de caballerías. Como soporte para el tercer apartado, donde se desarrolla el análisis de los paratextos en función de la ironía, resultó importante también explorar textos que abordan estos temas y que sirven como antecedente. De forma similar, dado que es imposible negar la influencia que tuvo la publicación del *Quijote* de Avellaneda en la redacción de parte del *Ingenioso hidalgo*, fue indispensable considerar el libro de Stephen Gilman *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, así como el de A. Martín Jiménez *Cervantes y Pasamonte: La réplica Cervantina al Quijote de Avellaneda*.

En cuanto a los paratextos —dedicatoria, prólogo e intertítulos—, José Manuel Martín Morán analiza las dedicatorias. En “Paratextos en contexto: Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autoral” (2002) hace un estudio de la evolución de este paratexto en *La Galatea*, el

primer *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, las *Ocho comedias*, el segundo *Quijote* y el *Persiles*. La conclusión a la que llega es que precisamente en las dedicatorias se muestra el nacimiento, en Cervantes, de una nueva conciencia autoral que confía en el valor literario de la obra y que por lo tanto se desliga de la necesidad de validación del mecenas.

J. Ignacio Díez también centra su atención en la dedicatoria. En su artículo “La dedicatoria de Cervantes «Al Duque de Béjar»” (2015) expone, de manera contundente y con base en la aportación de Juan Eugenio Hartzenbusch, que gran parte de este paratexto es un plagio de la dedicatoria que hace Fernando de Herrera al marqués de Ayamonte en sus *Anotaciones*, y del prólogo de Francisco de Medina en la misma obra. Aquí, Díez expone la forma en que Cervantes retomó cinco frases de la dedicatoria y una del prólogo y las hilvanó en su propio texto —donde, por cierto, en ningún momento menciona el nombre del duque. El autor del *Quijote* modificó el orden en que aparecen en la obra original de forma que incluso cambió el sentido que tienen y construyó un paratexto que, al parecer de Díez, es parte de la misma estrategia que se puede reconocer en el prólogo y en los versos preliminares. Inclusive, el hecho de que Cervantes haya fusionado frases de la dedicatoria y del prólogo de Herrera es evidencia, para Díez, de la cercanía de ambos paratextos. En palabras del autor:

Más allá de considerar una «humorada» la dedicatoria, [...] conviene insertarla en la unidad que forman las tres piezas liminares, soldadas por un idéntico deseo de no escribir las piezas esperables, [...] y la quiebra de esa asentada práctica a partir de la composición de tres piezas muy peculiares: una dedicatoria que es en su mitad un plagio; un prólogo que explica cómo escribir un prólogo; y unos poemas que no son de los amigos del autor.⁴ (p. 45)

Tanto Martín Morán como Díez interpretan la dedicatoria del primer *Quijote* como un paratexto que se aleja de la tradición canónica caballeresca. Para uno, el alejamiento surge del

⁴ Díez, J. Ignacio. “La dedicatoria de Cervantes «Al duque de Béjar»”. *Criticón*, 124 (2015), pp. 29-51.

desafío a la necesidad del mecenas y, para el otro, de la configuración de un sistema paratextual complejo que comparte una misma intención, si bien encubierta o escondida.

Carmen Escudero comparte también la visión del prólogo de la *Primera parte* como un paratexto poco convencional cuyo estilo y propósito es compartido por el resto de la obra. En su artículo “El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra” (1990) apunta que Cervantes aprovecha este paratexto para indicar de forma cifrada las características de su novela a través de la novelización del prólogo, en vez de presentar la obra de forma directa, como solía hacerse. Escudero afirma al respecto:

Igual que la novela cervantina, al dar cabida a la crítica, se convierte en una antinovela, también el prólogo se convertirá, de la misma forma, en un antiprólogo; un prólogo que se hace y se destruye ante los ojos del lector, señalando con ello no sólo esa peculiaridad esencial que se va a dar en la obra de creación, sino también algo tan importante como la plurivalencia de tonos y la ironía patentes en la novela (pp. 182-183).

En relación con los textos críticos acerca de los paratextos en el *Quijote* destaca lo que Margit Frenk postula en su libro *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas* (2015). Aquí la autora expone su asombro hacia la forma en que Cervantes logra establecer una complicidad lúdica con el lector, a quien le ofrece, desde el prólogo, un texto plagado de estrategias diseñadas para entretenerlo: “Es impresionante ver a cada paso hasta qué punto ese prólogo está trabajado y hasta qué punto logró Cervantes, una vez escrita la primera parte, imprimir a su prólogo la genialidad de la obra entera” (p. 9). Con estas últimas palabras se hace evidente la postura de Frenk respecto de cómo el prólogo de la *Primera parte* no es un paratexto con una pura función de presentación, sino que está dotado de varias de las estrategias literarias empleadas por Cervantes a lo largo de la narración.

Los paratextos del *Quijote* también son estudiados por Marisa Susana Disanti en su artículo “La función del peritexto en el prólogo del *Quijote* de 1605” (2006). En este artículo apunta respecto del prólogo: “El estatus de ficción que rige manifiestamente en la novela, rige de igual manera en este elemento del paratexto, implícitamente y dejado a la sagacidad del lector, quien encuentra en el mismo prólogo los indicios de su calidad de ficticio” (p. 353). La autora afirma que, además, en el prólogo se hacen presentes más elementos que acentúan la parodia, como los poemas cuyos autores son personajes de obras de ficción o los versos de cabo roto que implican, por su mismo género, humor y sátira. Por tanto, refiere Disanti, Cervantes evidencia en el prólogo su desacuerdo con la retórica del momento y hace uso de los paratextos para sugerir su postura al lector. En este sentido, su postura es similar a la de Frenk y Díez en relación a la idea de que el prólogo funciona en conjunto con el resto de la obra y, de forma similar a Frenk, también reconoce que en este paratexto se establece un pacto con el lector acerca del tono de lectura.

En lo que respecta a la interacción con el lector, Roberto J. González-Casanovas en *Autodescubrimiento y autodomínio de Colón a Calderón* (2001) reconoce en el prólogo del *Quijote* de 1605 el primer indicio de la intención de Cervantes de reeducar al lector, pues por medio de su «desocupado lector» genera un “nódulo de ambigüedad e ironía que se burla de las convenciones retóricas e invita a una lectura seria y activa” (p. 100). Esta misma idea es compartida por Ricardo Cuéllar Valencia en “Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes” (2005), donde manifiesta que en este paratexto Cervantes firma un pacto con el lector y le ofrece un texto que sirve de estatuto para guiar su lectura de la novela, interpretación bastante popular entre los cervantistas, como ya hemos visto.

Por su parte, Lillian von der Walde en su artículo “El prólogo a la segunda parte del *Quijote*” (1989) expone los ardides de Cervantes para lograr vilipendiar a Avellaneda a pesar de

afirmar no tener la intención de hacerlo. La autora analiza también cómo el autor del *Quijote* retoma las ofensivas palabras del escritor del apócrifo respecto de su edad y su manquedad para convertirlas en una exaltación de su valor, al mismo tiempo que hace una velada burla a Lope de Vega. Todo lo anterior lo logra a través de un habilidoso juego en el que Cervantes hace del lector un colaborador suyo. De esta forma, podemos ver que las estrategias mediante las cuales Cervantes utiliza el prólogo para hacer su cómplice al lector no son exclusivas de la *Primera parte*, sino que están presentes también en el *Quijote* del 1615.

Ahora bien, con respecto a la atención que han recibido los intertítulos de esta novela, se puede mencionar la publicación de una conferencia dada por Thomas A. Lathrop, “Las contradicciones del *Quijote* explicadas” (1989), donde el autor explica por qué atribuye a una intención creativa de Cervantes lo que generalmente han sido considerados errores en el *Quijote*. Su postulado es que, en novelas como el *Amadís de Gaula*, principal novela que el caballero manchego intenta emular, frecuentemente aparecían incongruencias como llamar a cierto personaje un nieto y más tarde referirse a él como biznieto. Ejemplo de esto en la novela de Cervantes es cuando se dice que el primo de un licenciado llevó a don Quijote a la cueva de Montesinos, y en el capítulo 24 de la *Segunda parte* se menciona que era su sobrino. Otro error frecuente en los libros de caballerías es la discordancia entre epígrafe y narración, como sucede en el capítulo 14 del primer libro del *Amadís*: las 25 palabras del título capitular describen únicamente la acción de las primeras 51 de la narración, sin referir ninguno de los eventos posteriores. De esta manera, Lathrop afirma que Cervantes no descuidó su obra al llenarla de errores, sino que imitó el estilo descuidado de los libros de caballerías. Incluso, de forma opuesta a lo que planteará Robert M. Flores unos años más adelante, afirma que la desaparición del capítulo 43 de la *Primera parte* se debe a esta misma intención:

En la primera parte vemos que el libro salta del capítulo 42 al 44 sin mencionar nunca un capítulo 43 —no hay ni número ni epígrafe 43. Pero estoy seguro que Cervantes omitió el epígrafe a propósito. En la tabla de los capítulos de la *princeps*, es evidente que el impresor dio título al capítulo que faltaba y que también decidió dónde comenzarlo. Otro servicio dudosísimo que se ofreció al «olvidadizo» autor (p. 639).

Flores, de forma opuesta, plantea que la omisión es motivo de una decisión del cajista. En su artículo “El caso del epígrafe desaparecido: capítulo 43 de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*” (2005) hace una detallada investigación para explicar por qué en la primera edición el título capitular 43 no aparece en la narración, pero sí en la tabla final. A su parecer, hubo cuatro personas encargadas de la composición de la *Primera parte*, de las cuales una trabajaba particularmente despacio. Al momento en que los otros tres cajistas ya habían terminado sus pliegos y los habían mandado a la imprenta, el cuarto aún no terminaba de ordenar los suyos. Flores afirma que seguramente le sobraron unas líneas, y al no poder pedir a alguno de sus compañeros que las absorbiera en sus pliegos, como era costumbre en tales casos, y al sentir una especial aversión por los pliegos con número disparate de líneas, decidió eliminar el epígrafe del capítulo 43 y unir en la narración el principio de este capítulo con el final del anterior. Así, dentro de la narración no se percibe el salto de capítulo, pues no hay división formal más allá de un punto y seguido, pero en la tabla sí se aclara en qué página comienza la narración del capítulo cuadragésimo tercero. No obstante, esta página no coincide con el inicio del capítulo, pues éste ha comenzado un poco antes; se indica que empieza una vez que la eliminación del epígrafe niveló el número de líneas de la página, y el cambio de página sirve como distinción entre los capítulos 42 y 43. De esta manera, el autor concluye que la discordancia entre los epígrafes de la narración y los del índice no se debe ni a un error de Cervantes ni del cajista, sino a una intención por mantener cierto equilibrio visual en los pliegos al momento de componer la obra para la imprenta.

Por otro lado, está también la hipótesis que plantea el reconocido hispanista Francisco Rico en su prólogo al *Quijote* disponible en el sitio Cervantes Virtual. Aquí, afirma que algunas de las anomalías del *Quijote* como omisiones, ruptura de la continuidad o epígrafes erróneos, ya se atribuyan al novelista, ya a los impresores, se originan en las costumbres editoriales del momento. Los textos, una vez acabados por el amanuense, eran frecuentemente revisados por el autor para corregir errores o hacer anotaciones, y las modificaciones eran tales que podían incluso llegar a afectar la estructura de la obra. Así, Rico asume que las faltas de concordancia entre epígrafes y narración, entre otros errores, son consecuencia de este modo de trabajar.

También interesados por este fenómeno tan popular en el *Quijote*, Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón Gijón explican en “La composición del *Quijote*” que las incongruencias entre los epígrafes y la narración de los capítulos uno al dieciocho se deben a que Cervantes escribió esa porción de la novela de forma corrida y fue hasta más adelante que los separó en capítulos, escribió los epígrafes e intercaló la historia de Marcela, la cual, por cierto, les parece haber sido escrita para formar parte de los capítulos veintiuno a veinticuatro. Así, concluyen los autores, la falta de correspondencia entre paratexto y narración se debe a confusiones causadas por una cierta distancia temporal hacia el texto que provocó que Cervantes no recordara con exactitud, por ejemplo, si la batalla con los vizcaínos ya había sucedido. En este sentido se puede ver una línea de interpretación muy distinta a la de Lathrop y más cercana a la de Flores y Rico, pues la presencia de estas incongruencias es leída como un error o una consecuencia del armado, y no como una intención creativa.

José Montero Reguera estudia igualmente los intertítulos en su artículo “Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: Los epígrafes de la primera parte” (2005), donde analiza la cadencia y armonía en la construcción de este paratexto y sugiere que está dotado de una eufonía que no sólo

informa al lector lo que sucederá, sino que lo evoca. Principalmente reconoce el efecto que tiene la sintaxis elegida por Cervantes y las vocales que utiliza —abiertas o cerradas—, para estudiar el efecto que logran. Concluye que no se trata de elementos puramente didascálicos, sino que tienen plena significación literaria proyectada hacia la generación de sentimientos en el lector. Esta interpretación de los paratextos resulta de cierta forma similar a lo que proponen Díez, Frenk, Disanti, Escudero, González-Casanovas, Cuéllar y Von der Walde respecto de los prólogos, en el sentido de que se reconoce en estos paratextos la intención creativa que los dota de significados particulares, a veces desestabilizadores y encubiertos, al igual que al resto de la obra, y que no se trata simplemente de textos puramente informativos.

No obstante, se puede reconocer que existe un tema sobre el que aún no se ha dicho mucho: la presencia de ironía o parodia en los paratextos del *Quijote*. Alfred Rodríguez y José A. Pérez, en “Los epígrafes del *Quijote*: Función y finalidad cómica” (1990-1991) se aproximan de forma tangencial a este estudio y se enfocan en la comicidad. En su artículo afirman que los epígrafes de ambas partes de la novela tienen una evidente función cómica que se puede reconocer en la presencia de los siguientes mecanismos: la multiplicación de elementos gramaticales, los casos en que no se informa acerca del contenido de la narración, las ocasiones en que se engaña con respecto a lo que se leerá más adelante, la intención desinformativa, la presencia de aliteraciones, el estilo no correspondiente al esperado en un epígrafe y los disloques sintácticos. En su conclusión ofrecen estadísticas irrefutables respecto de la finalidad cómica en estos paratextos: en la *Primera parte*, el 73% de los epígrafes presentan algún elemento cómico paródico, mientras que, en la *Segunda*, el 75%.

Por su parte, José María Paz Gago en su artículo “Texto y paratexto en el *Quijote*” (1993) analiza, entre otros, la comicidad de los epígrafes. En él, estudia diversos elementos paratextuales

dentro de la novela, como el título, las dedicatorias y los epígrafes internos. Con respecto a estos últimos dice que Cervantes utiliza procedimientos como el epíteto, la hipérbole o los juegos de palabras para conseguir un efecto cómico. Establece también una relación entre el epígrafe y el contenido de la narración —algo que no hacen Rodríguez y Pérez—, al mencionar los casos en que se describe como “brava y descomunal batalla” la pelea de don Quijote con los cueros de vino, o la “descomunal y nunca vista batalla” que no sucede contra Tosilos. Cita también como mecanismo cómico los juegos de palabras, los epígrafes distractivos donde no se informa respecto del capítulo correspondiente, o los títulos en los que aparecen palabras que quieren dar a entender lo contrario de su significado real. Paz Gago menciona también otros autores que reconocen la comicidad de los epígrafes del *Quijote*, como Thomas Mann, para quien representan la quintaescencia del humor, y Genette, quien los considera un modelo fuertemente lúdico o humorístico. Sin embargo, si se toma en cuenta la vastedad de los estudios acerca de esta novela, la cantidad de aquellos que se aproximan a los paratextos, especialmente los intertítulos, resulta limitada.

En este punto parece conveniente mencionar también el libro *Image on the edge: The margins of medieval art*, de Michael Camille. Si bien el autor analiza las imágenes que aparecen al margen de diversos textos medievales, es decir, se enfoca en un paratexto visual, sus conclusiones se pueden extender hacia los paratextos verbales. Tras un detallado análisis, Camille plantea que el espacio que rodea al texto escrito durante la Edad Media, a partir de que los libros fueron leídos en vez de escuchados, permitió que los márgenes se convirtieran en un lugar de disidencia: “Things written or drawn in the margins add an extra dimension, a supplement, that is able to gloss, parody, modernize and problematize the text’s authority while never totally undermining it” (p. 10). De esto se puede concluir que los márgenes, tales como los espacios

paratextuales, son los que permiten dotar al texto de una mayor riqueza y complejidad de sentidos, como la parodia.

Ahora bien, respecto de la parodia en la novela, no en sus paratextos, la crítica ha dicho más. Un ejemplo es lo que plantea Eduardo Urbina en “Sobre la parodia y el *Quijote*” (1983), donde hace una revisión de los tratamientos que ha recibido el concepto de parodia desde el contexto de las teorías literarias contemporáneas a Cervantes, desde la práctica cervantina y desde la crítica moderna. Observa que hasta el momento de su investigación no había estudios comprensivos de la parodia, de su extensión y diversidad, ni de la significación de su papel para la obra. No obstante, sí reconoce que los acercamientos que se han hecho a este concepto distinguen un carácter doble: crítico y creativo. En sus palabras:

A través de la parodia, como proceso crítico y autoconsciente de creación, se lleva a cabo de manera paradójica la imitación y subversión de un texto y la simultánea creación de otro que, exponiendo su propia ficcionalidad, es crítica y superación de los valores y ficcionalidad de su modelo (p. 395).

En la misma línea de estudios se encuentra el trabajo de José Manuel Lucía Megías, “Don Quijote de la Mancha y el caballero medieval” (1990). Aquí, el autor afirma que la relación de la obra de Cervantes con los libros de caballerías no es solamente de parodia, sino también de dependencia pues, así como hay elementos que se parodian, hay otros que se mantienen. Para hacer la comparación del ideal de caballero medieval con don Quijote, Lucía Megías se basa en *El libro de la orden de caballerías* de Ramón Lull y toma en cuenta tres aspectos: las características propias del caballero, las armas y el rito de investidura. Con respecto a las primeras, las únicas que se parodian son las no espirituales: la fuerza, la instrucción apropiada y la buena crianza. Respecto de la segunda, al igual que las características exteriores de don Quijote, su armadura forma parte de la parodia. Por último, en relación al rito de investidura, se comprueba que el protagonista no cumple con uno solo de los requisitos enlistados por Lull para poder ser armado caballero. La

reflexión final que alcanza Megías es que, si bien por un lado don Quijote sí es un verdadero caballero andante pues mantiene el espíritu de la Orden de Caballerías, el mundo que lo rodea es el que no es caballeresco. Afirma, finalmente, que es en esta oposición que se desarrolla la parodia de los libros de caballerías.

José Montero Reguera, por su parte, sostiene en “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*” que la parodia en la primera parte del *Quijote* consiste en una de las formas a través de las cuales Cervantes crea un nuevo género de literatura y sienta las bases de la novela moderna:

Convenciones como la de los sonetos preliminares o el culto a una erudición ya mostrenca, concebida como un fin en sí misma, sin otro propósito que el alardear de un saber que en realidad no se posee, se critican en diversos lugares de su magna obra: ya no tenían lugar dentro de los límites de ese género nuevo que Cervantes está creando (s. p.).

Así, lo que se puede entender es que Cervantes parodia los paratextos convencionales para, a través de esto, criticar una tradición y, al mismo tiempo que rompe con ella, iniciar una nueva forma de concebir la literatura. Lo que se reconoce entre estas líneas es que Cervantes plantea en su *Quijote* una nueva forma de literatura en donde todo elemento textual, no solamente la narración, está dotado de una postura ideológica que se aleja de las tradiciones literarias del momento.

Por su parte, Nora González Gandiaga en su artículo “La parodia entre la ficción y la realidad en el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*” reconoce que ciertos paratextos como la dedicatoria y el prólogo en el *Quijote* presentan estrategias irónicas y paródicas que permiten al lector avisado adentrarse en la poética cervantina:

[La actitud paródica] emerge ya en el comienzo de la obra, en el armado total que conforman discursos documentales de registros variables. La referida actitud paródica actúa desde esos

discursos como *disparador* de la gran parodia que se inscribe después a modo de simulacro [...] en todos los capítulos de la primera y segunda partes [sic] de la obra” (s. p.).

Menciona también, retomando a Riquer, que esta tendencia a parodiar el prólogo no es exclusiva del *Quijote*, pues aparece en la novela picaresca, e incluso la caracteriza, y más adelante llega a ser una estrategia presente en muchas obras de la literatura española y el medioevo europeo.

De forma muy diferente, Svetlana Piskunova en su texto “El *Quijote* y los libros de caballerías: los límites de la parodia” afirma que el *Quijote* no es una parodia. Preocupada, de forma similar que Eduardo Urbina, con la distinción entre conceptos, asegura que si bien en la novela hay parodia, ironía y burla, en su totalidad genérica no se trata de una parodia. Asevera que ésta no es ni un género, ni un tropo retórico ni una modalidad artística, sino una práctica semiótica carnavalesca y una variante de relaciones hipertextuales. Por otro lado, afirma también que la ironía no es ni un género, ni una práctica carnavalesca ni un tipo de relaciones textuales, sino una modalidad artística y un tropo retórico. Así, concluye que la novela cervantina “no es una imitación-transformación cómica de los libros de caballerías, sino una narración irónica en estilo indirecto libre [...] de la historia de Alonso Quijano quien, con su vida y habla, parodia los libros de caballerías.” (p. 350)

Ahora bien, a propósito de la ironía en el *Quijote*, Eduardo Urbina en “Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*” reconoce y recalca la importancia de la distinción de conceptos aplicados a esta obra y critica el uso indeterminado de humor, comicidad, burla, sátira, parodia e ironía. Después de realizar un repaso y comentario de la forma en que han sido tratados estos términos, concluye que el *Quijote*, como parodia de los libros de caballerías, es burlesco e irónico, y que es esto último porque logra esconder su burla detrás de una fachada de seriedad.

Más tarde, en 1993, afinó su acercamiento al tratamiento de la ironía en “La ironía temática en el *Quijote*: una aproximación.” Aquí, parte de la premisa de que la ironía es el medio por el que se lleva a cabo la parodia, por lo que ésta es el principio narrativo central a través del cual Cervantes satiriza lo que los libros de caballerías representaban como literatura y como lectura. Urbina considera cinco tipos de ironía: temática, verbal, narrativa, dramática y estructural, y enfoca su estudio en el tratamiento del primero: la ironía temática, basada en los temas básicos de la literatura caballeresca, la caballería, y el amor. Tras examinar algunos ejemplos donde se pone en evidencia la ironía temática, determina, como se podría esperar, que el uso y la función de ésta es parodiar los libros de caballerías.

Jesús G. Maestro, en una de las cátedras que publica en la plataforma de videos YouTube,⁵ sostiene que la ironía es la forma de materia cómica predominante en el *Quijote*. Entiende este concepto como una estrategia que se puede manifestar tanto en acciones como en el discurso, y que se caracteriza por presentar una dialéctica entre el sentido literal y el sentido intencional de las palabras. Reconoce que la intención irónica está presente en los paratextos de la novela en cuestión, pues para él resulta evidente que la intención explícita de Cervantes de desprestigiar los libros de caballerías, expresada en el prólogo, es una afirmación irónica.

Relativo a la comicidad en la obra se ha dicho demasiado. El trabajo que parece haber inaugurado esta línea de estudios es el de Peter Russell “*Don Quixote as a Funny Book*” (1969). Aquí, el autor intenta dilucidar si la intención de Cervantes al escribir su obra maestra era la de generar la risa del lector o si pudo haber tenido algún otro propósito. En primer lugar, se enfoca en la recepción de la novela en 1605, la cual fue cómica tanto en España como en los países donde fue traducida. Russell se apoya en el episodio de la *Segunda parte* donde se habla de la *Primera* y

⁵ Jesús G. Maestro [Jesús G. Maestro] (14 de marzo de 2018). *En el «Quijote» no hay humor, ni sátira, sino ironía.* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ae-Jw9QGrUw>

llega a la conclusión de que los contemporáneos de Cervantes parecen haber leído la novela en el tono que él esperaba, ya que Sancho y Sansón Carrasco no dan indicios que hagan pensar que Cervantes creyó que el libro fue erróneamente interpretado por sus lectores.

Existen otras aportaciones al entendimiento de diversos aspectos de la comicidad en esta obra, como las de Daniel Eisenberg, Augusto Hachoun, Adrienne Laskier Martín, Anthony Close, Steve Hutchinson, John J. Allen, Luisa Lopez Grigera, Cristina Gonçalves y Albert Sicroff. Si bien éstas son valiosas, no se considera imprescindible considerarlas para este trabajo, pero queda la bibliografía a disposición del lector en nota al pie.⁶ Basta por el momento mencionar que entre los aspectos humorísticos más estudiados están el debate respecto de si se trata en verdad de una obra cómica o no, el posible tratamiento de asuntos serios detrás de una fachada de humor, los mecanismos que sirven para construir el tono jocoso, y las estrategias para dotar de comicidad algunos episodios en particular.

Por último, antes de dar paso a la exposición del marco teórico, se dedicarán unas líneas a la presentación las dos interpretaciones más difundidas acerca de la relación existente entre el

⁶ Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del Quijote*. S. cd. Compañía Literaria S.A., 1995; Eisenberg, Daniel. "Teaching *Don Quixote* as a funny book." *Approaches to teaching don Quixote* (1984): 62-68; Hachoun, Augusto. "Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza." Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, Paul Malak and Son (1980): 365-367; Laskier Martín, Adrienne. "Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*." S. ed. *Actas del primer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Anthopos, (1990): 349-356; Close, Anthony. "El narrador humorístico de *Don Quijote*." *Cervantes en Italia* (2001) ed. Alicia Villar Lecumberri: 73-85; Close, Anthony. "La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes." *Estudios públicos* 100. Primavera (2005): 115-130; Close, Anthony. "La comicidad innovadora del *Quijote*: Del extremismo tradicional a la normalidad casera." *Edad de oro XV* (1996): 9-23; Hutchinson, Steven. "Poética de la emoción: de la risa a la grandeza de Sancho." Ed. Alicia Villar Lecumberri. *Actas V. Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, (2004): 1373-1384; Allen, John J. "Risitas y sonrisas: El duradero encanto del *Quijote*." *Estudios públicos* 100. Primavera (2005): 89-102; López Grigera, Luisa. "Algo más sobre lo risible en el *Quijote*: La retórica causante de risa." Ed. Miguel Zugasti. *Calamo Currente: Homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce* 23.1. Navarra, Universidad de Navarra, (2007): 133-143; Gonçalves Migliari, Giselle Cristina. "Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*." Ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asturias, Gráficas Apel. 2014: 398-405; Sicroff, Albert. "En torno al *Quijote* como obra cómica." S. Ed. *Actas II-CIAC*. Alcalá de Henares, Anthopos, (1991): 353-366.

Quijote de Avellaneda y el de Cervantes. En 1951 Stephen Gilman publicó el libro *Cervantes y Avellaneda: Estudio de una imitación*. En éste reconoce que las semejanzas se pueden dividir en las que presentan, por un lado, igualdad casi literal de algunos pasajes, y por otro, similitud de determinados sucesos. Ante esto ofrece tres posibles explicaciones: la primera, que Cervantes haya retomado elementos del apócrifo a pesar de afirmar conocerlo sólo después del capítulo LIX; la segunda, que Avellaneda haya copiado a Cervantes; y la tercera, que se trate de coincidencias resultantes del desarrollo de las posibilidades narrativas que presentan don Quijote y Sancho. De estas tres posibilidades, la que a Gilman le parece más acertada es la segunda.

Por un lado, Cervantes declara conocer el apócrifo a partir del capítulo LIX, algo para lo que Gilman no encuentra motivo de duda. A esto se suma que Cervantes sólo después de este capítulo copia algunos rasgos de estilo de Avellaneda, además de que el cambio de ritmo y los acontecimientos demuestran premura por terminar la obra. También encuentra relevancia en el hecho de que las semejanzas entre las obras se encuentran a lo largo de todo el apócrifo, pero únicamente en parte del original, lo que comprueba que Cervantes supo de la existencia de la novela de Avellaneda a partir del capítulo donde hace mención a ella. Gilman explica que el autor fingido y tordesillesco fue capaz de copiar al autor original porque Cervantes solía leer a otros lo que escribía antes de imprimirlo, por lo que Avellaneda pudo enterarse de ciertos incidentes de la obra. De este modo se explica el parecido general entre las obras a pesar de haber carencia de paralelismos exactos.

Por otro lado, Alfonso Martín Jiménez sostiene una postura opuesta a esta en su libro *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Aquí, afirma que Cervantes imita la segunda parte de Avellaneda, y no únicamente a partir del capítulo LIX, sino desde el primero y hasta el último. A través de una cuidadosa lectura del libro *Cervantes*,

Pasamonte y Avellaneda, de Martín de Riquer, de la *Vida* de Jerónimo de Pasamonte, del *Quijote* de Avellaneda y del *Quijote* y otras obras de Cervantes, llega a la conclusión de que éste, en su *Segunda parte*, denuncia la falsedad de nombre y de lugar de origen del imitador, así como sugiere su verdadero nombre: Jerónimo de Pasamonte, excompañero de batalla de Cervantes que quiso adjudicarse la honorable conducta que éste tuvo en Lepanto. Según afirma Martín Jiménez, Cervantes supo de esto y en consecuencia lo ridiculizó en su primer *Quijote* mediante el personaje de Ginés de Pasamonte, a lo que éste respondió con la usurpación de sus personajes y la publicación de la apócrifa segunda parte de sus aventuras.

Martín Jiménez explica el brusco cambio de estrategia que se puede percibir después del capítulo LIX del original en el hecho de que Cervantes se enteró de la publicación del apócrifo, pero asegura que conocía el manuscrito desde que empezó la redacción del *Ingenioso caballero*. De esta manera, reconoce en todos los capítulos de la *Segunda parte* de Cervantes una alusión ya sea al *Quijote* Avellanedesco o a la autobiografía de Jerónimo de Pasamonte. No obstante, si bien en la comparación que hace de ambas novelas se puede ver una lectura crítica y minuciosa, hay algunos argumentos que se perciben forzados y que requieren una gran labor de interpretación para que cobren sentido. En ciertos casos las coincidencias apuntan a lo que parecería ser una inequívoca alusión de Cervantes al apócrifo, como la calca de ciertas expresiones o la similitud de detalles en determinados sucesos. Aun así, las evidencias que presenta no son en su totalidad convincentes, pues muchas veces toma expresiones coloquiales como si se tratara de guiños a la obra de Avellaneda, además de que hace una desordenada mezcla de argumentos basados en alusiones al apócrifo, a la vida de Cervantes y a la autobiografía de Avellaneda. Asimismo, la precisión de las similitudes que encuentra entre ambos *Quijotes* requeriría que Cervantes hubiera

tenido el original a la mano en todo momento para cotejar y parodiar, lo que parece improbable dada la falta de concordancia en el orden en que se presentan las coincidencias en ambas obras.

1.2 Marco teórico

Una vez hecho el recorrido por los estudios críticos más relevantes acerca de los temas que conciernen a este trabajo se hará una revisión de las teorías que servirán como base para el análisis. Dado que el enfoque de esta investigación es la manera en que los paratextos de esta obra cervantina se alejan de estas instancias textuales en los libros canónicos de caballerías, resulta importante empezar por abordar lo que Gérard Genette dice con respecto a los paratextos:

[Son] una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y de sus aliados (p. 8).

A partir de esta definición inicial se puede comprender que el paratexto no es una instancia aislada del texto, sino que contribuye activa y enérgicamente en la creación del significado de éste. Se trata de un lugar donde el autor puede establecer una comunicación más directa con su lector y darle pistas acerca de cómo desea que reciba e interprete la obra. De eso surge la pregunta: ¿qué esperaba Cervantes que el lector entendiera en sus paratextos —dedicatoria, prólogo e intertítulos?

Ahora bien, habrá quien crea que Cervantes podría no ser necesariamente autor de algunos de estos paratextos, como sostiene Rico respecto de la primera dedicatoria, o que en el proceso de edición e impresión entran en juego más voluntades que la del autor.⁷ Si bien esta segunda idea es

⁷ Lathrop, en el artículo ya citado, hace referencia a los epígrafes de los capítulos 29 y 30 de la *Primera parte*, donde lo que se anuncia en el 29 sucede en el siguiente, y viceversa, y a la libertad que se toman los editores modernos de invertirlos.

cierta, importa poco pues, como menciona el mismo Genette: “El destinador [de un mensaje paratextual] se define por una atribución putativa y por una responsabilidad asumida” (p. 13). Además, si Cervantes hubiera estado en desacuerdo con estos paratextos o con su contenido, ¿por qué los habría mantenido en las ediciones posteriores a la primera?

Así, no parece que se trate de una casualidad que el conjunto de paratextos en el *Quijote* contenga funciones distintas de la canónica, por lo que se considera necesario dilucidar de qué manera se diferencia de ésta y cuál podría ser el propósito de este fenómeno. Para lograrlo es conveniente primero identificar la finalidad que cumplen los paratextos, por lo que se parte de la clasificación que hace Gérard Genette en *Umbrales*, donde no solamente define cada uno de los elementos textuales, sino que realiza un cuidadoso estudio de su evolución en la literatura.

Respecto de la dedicatoria, Genette afirma que se trata de la exposición de una relación entre el autor y alguna persona, grupo o identidad. De esta manera, en el análisis que se llevará a cabo en el siguiente capítulo se realizará una comparación de cómo se establece, por medio de este paratexto, una relación entre los autores de las novelas de caballerías canónicas y sus mecenas, y qué similitudes o diferencias se pueden identificar con las dedicatorias de ambos *Quijotes* para, así, reconocer la función de este elemento paratextual en la novela de Cervantes.

Por lo que concierne al prólogo, al cual Genette se refiere como prefacio, hace de éste una definición un tanto tautológica: “discurso producido a propósito del texto que sigue” (p. 137), pero deja ver que se trata de un paratexto donde el autor declara sus intenciones de forma sincera y transparente: “El único mérito que un autor puede atribuirse por vía del prefacio, sin duda porque emana de la conciencia más que del talento, es el de la veracidad, o al menos de sinceridad, es decir, de esfuerzo hacia la veracidad” (p. 176). A esto, además, añade que la ficción no ignora este contrato de veracidad (*ídem*). Concluye, respecto de la función de lo que él llama el prefacio

original, que consiste en una “interpretación del texto por el autor, o, si se prefiere, en una declaración de intención” (p. 188). En otras palabras, el papel que el prefacio —o prólogo, como aparece en el *Quijote*— desempeña tradicionalmente en los textos literarios es el de exponer de forma sincera y comprensible, mediante la voz del autor, sus intenciones respecto del texto que presenta. En los siguientes capítulos el análisis permitirá ver qué tanto el prólogo del *Quijote* se apega a esta definición y si muestra de forma clara la voluntad de Cervantes.

Finalmente, en cuanto a los intertítulos Genette no hace una definición clara ni explica de manera general su función, sino que recorre la historia de este elemento paratextual y muestra distintas formas en que ha existido. En primer lugar, menciona que, a diferencia de lo que ocurre habitualmente con los títulos de los libros, que son accesibles a un amplio número de personas, lean o no la obra, los intertítulos son conocidos únicamente por quienes sí la leen. Es por esto que se genera una íntima relación entre el contenido de la obra, la narración, las intenciones del autor y los intertítulos que segmentan sus apartados. Se podría deducir así que la intención que guía el mensaje del autor hacia el lector podría estar plasmada tanto en la narración como en los encabezados que dividen sus secciones. También, el autor de *Umbrales* asevera que Cervantes, en el *Quijote*, “inaugura [...] un modelo de carácter fuertemente lúdico o humorístico ([como se puede ver en los capítulos con los siguientes intertítulos:] “Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare ver”, “Que trata de muchas y grandes cosas”, “Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna”)” (p. 256). De este modo es posible inferir que si Genette afirma que Cervantes es quien inaugura un modelo de intertítulo lúdico, hasta ese momento este paratexto había tenido una función seria. En los capítulos que siguen se estudiará cómo la parodia y la ironía contribuyen al alejamiento del canon de este elemento paratextual.

Por otro lado, a propósito del aparato teórico que servirá de fundamento para el análisis, se retomará lo que propone Linda Hutcheon con respecto a la parodia en su artículo “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” En éste, refiere:

En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (p. 177).

En el caso del *Quijote*, la norma literaria es la de los paratextos que forman parte de la tradición caballerescas, en este caso, *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Oliva*, *Amadís de Grecia* y *Espejo de Príncipes y Caballeros* partes I y III. La dedicatoria, el prólogo y los intertítulos en el *Quijote* son considerados la desviación que busca marcar una diferencia estética genérica. Así, en el segundo capítulo se busca establecer un canon de paratexto caballeresco a partir de las obras mencionadas de Garci Rodríguez de Montalvo, Francisco Vázquez, Feliciano de Silva, Diego Ortúñez de Calahorra y Marcos Martínez, de modo que se pueda reconocer de qué manera se modifica el tratamiento de estos paratextos en la obra maestra de Cervantes.

El tercer capítulo será dedicado al análisis de la ironía en los paratextos en cuestión. Dada la complejidad de este término se tomó en consideración a varios autores cuyas aportaciones en conjunto permiten alcanzar una definición apropiada para los fines de este estudio. En primer lugar, se contempla a Sebastián de Covarrubias, quien ofrece una definición de ironía que, si bien no es exhaustiva, permite un acercamiento al panorama general de cómo se entendía este concepto en la época que concierne a este trabajo: “[Ironía] es una figura de retórica, cuando diciendo una cosa en el sonido, o tonecillo que la decimos, y en los meneos se echa de ver que sentimos al revés de lo que pronunciamos por la boca” (p. 1048). Es importante conocer qué se entendía por ironía en

los tiempos en que Cervantes vivió pues, aunque fue hasta siglos más adelante que la crítica literaria se dio a la tarea de estudiarla a profundidad, de proponer definiciones y de describir la manera en que funciona, al retomar esta definición es posible reconocer que lo que se entendía por ironía en el siglo XVII aún se mantiene vigente y coincide, en términos generales, con lo que proponen Hutcheon, Schoentjes y Booth, como se verá ahora.

Para hacer un tratamiento más detallado del funcionamiento de este mecanismo se hace mención nuevamente del artículo ya citado de Linda Hutcheon, del libro de Pierre Schoentjes *Poética de la ironía* y, finalmente, de *Retórica de la ironía* de Wayne C. Booth. El primero es un estudio acerca de la naturaleza de la ironía, de donde se puede extraer algo similar a una definición; del segundo se recupera principalmente cómo es que ésta funciona y el tercero proporciona sus rasgos distintivos y las posibles formas en que se manifiesta.

Hutcheon afirma que la función pragmática de la ironía es hacer un señalamiento valorativo casi siempre peyorativo. Considera, en primer lugar, que la evaluación es un elemento fundamental, ya que “la ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada)” (p. 188). Hace hincapié en que, ya que se requiere una interpretación del lector, es decir, que éste sea competente para detectar la ironía, debe haber necesariamente una intención del autor, quien codificó su mensaje con un determinado propósito: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud de autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (p. 177). A este respecto menciona que, al hablar de intencionalidad, forzosamente se debe considerar la cuestión del sujeto de la enunciación, pues la ironía, como mecanismo retórico, no tiene una

posición permanente en la lengua, sino que extrae su significación del acto de producción, de la enunciación. Más adelante abordaremos este asunto. Por el momento, podemos resumir que Hutcheon entiende la ironía como un modo de expresión a través del cual el autor codifica un mensaje hacia su lector, cuya lectura debe dirigirse más allá del texto y hacia el desciframiento de una intención evaluativa, para lo que debe poseer una competencia lingüística, genérica e ideológica.

Ahora bien, el acercamiento de Pierre Schoentjes a la ironía es similar al de Hutcheon en algunos aspectos, pero hay ciertos matices que él aporta que enriquecen la propuesta de la teórica canadiense. Ambos coinciden en la consideración de la ironía como una evaluación que espera ser interpretada por el lector, quien debe ser suficientemente perspicaz para reconocerla. A esto Schoentjes añade la noción de un ideal moral: “El irónico se concede la satisfacción de hacer surgir en las palabras un mundo ideal, al mismo tiempo que observa una realidad imperfecta” (p. 76). Con esto el autor se refiere a que la carga evaluativa de la ironía reside en la distancia que se puede reconocer entre una realidad que no es perfecta y el ideal de cómo debería ser, ya que la crítica que se esconde tras las palabras se hace posible únicamente a través de este contraste. En relación con esto, menciona que un constituyente primordial de la ironía es que genere apertura y cuestionamiento en el lector:

La ironía no será verdadera ironía nada más que cuando saber crear [sic] un momento de apertura en el texto y permite así al lector implicarse en la obra. La ironía aparece entonces como un juego de reflexión que, al poner las cosas a distancia, las pone en entredicho; fiel a su etimología, esta ironía pregunta (p. 265).

De esto se podría desprender, pues, que el autor del mensaje irónico desee que éste sea reconocido por su lector y que reconozca la necesidad de involucrarse con el texto, por lo que posiblemente busque la manera de transmitirlo sin impedir el acceso al significado de su intención.

En función de esto, Schoentjes propone ciertos indicadores que se pueden reconocer y que pueden sugerir la presencia de una intención irónica en el texto.

En primer lugar, refiere que para reconocer la ironía es necesario considerar la tonalidad básica de la obra, y que para identificar el tono es preciso observar las características que remiten a la oralidad. Menciona también la puntuación pues, como no hay un signo particular para señalar la ironía, ésta debe apoyarse de los signos de puntuación existentes. En tercer lugar, hace referencia a las palabras de alerta como “en verdad”, “ciertamente”, “sin ninguna duda”, o sustantivos, adjetivos, adverbios, pronombres y adjetivos valorativos.

Las repeticiones y yuxtaposiciones de elementos contradictorios también pueden apuntar a una intención irónica. En palabras del propio autor: “Cuando introduce en su discurso hechos incompatibles, errores evidentes, contradicciones internas o razonamientos falsos, el irónico obliga a su público a pararse y a preguntarse por el sentido de las palabras. Cada vez que se frustra la expectativa, la ironía puede surgir” (p. 145). A esto agrega que los juegos de ruptura pueden aparecer dentro de la composición global de la obra, en la yuxtaposición de episodios enteros, y no solamente en frases.

Otros indicadores de ironía son las simplificaciones y los desvíos como cambios de registro o de tono. Igualmente lo son la lítote, la hipérbole, el oxímoron y la antítesis, pues constituyen un desvío de sentido.

Por su parte, Booth habla de la ironía en dos tipos de manifestaciones, la estable y la inestable, de las cuales la primera es la que atañe a este trabajo. Ésta se caracteriza por tener tres rasgos, además de la estabilidad: es intencionada, encubierta y finita. Con estable, Booth se refiere a que una vez que el lector ha reconstruido el significado, no es invitado a socavarlo nuevamente mediante nuevas reconstrucciones. Por encubierta se entiende que el autor pensó en un significado

que se pudiera reconstruir de forma diferente de lo que parece a primera vista —esto explica también la intencionalidad a la que alude—. Por último, la ironía es finita en cuanto los significados reconstruidos son locales o limitados.

Según lo que plantea este autor, el lector a quien se le presenta una ironía estable sigue cuatro pasos para reconstruir el significado irónico. El primero es que debe sentir que se le invita a rechazar el significado literal. Después ensaya interpretaciones o explicaciones alternativas que serán todas hasta cierto punto incongruentes con lo que parece decir la afirmación literal. El tercer paso es donde el lector toma una decisión acerca de los conocimientos o creencias del autor y, por último, una vez que se decidió acerca de éstas, elige un significado congruente con estas mismas.

Ahora bien, ya que el significado irónico está encubierto con la intención de ser develado, Booth reconoce ciertas pistas que permiten reconocerlo. Es posible que el autor haga advertencias claras a través de su propia voz en los títulos, los epígrafes u otras afirmaciones directas provenientes de esta voz. En este caso se trata de información que levanta la sospecha de que hay intenciones ocultas detrás de las palabras elegidas. La “proclamación del error conocido” es la segunda pista para reconocer un significado irónico escondido. Este es el caso de cuando un narrador manifiesta una locura o ignorancia que parece increíble. Los conflictos entre hechos dentro de la obra son una tercera forma de reconocer la ironía encubierta:

Muchas obras de ironía estable tienen dentro de sí mismas el conocimiento necesario para determinar que el autor no comparte la ignorancia de su portavoz. Siempre que un relato, drama, poema o ensayo presente algo verdadero y luego lo contradiga, sólo nos quedan dos posibilidades. O el autor ha tenido un descuido o quizá nos ha hecho una invitación irónica ineludible (p. 100).

El contraste de estilo entre la forma particular de una afirmación y el estilo habitual del narrador también puede apuntar a un significado irónico escondido. De igual manera lo hace la

falta de lógica o los conflictos de creencias entre las expresadas y las que el lector sospecha que tiene el autor.

El último aspecto a tratar en este aparato teórico es el referente a la voz. Cuando se trató el tema de la ironía surgió la cuestión de la enunciación, la cual es de suma importancia en un trabajo de esta naturaleza, ya que no se puede hablar de ironía sin considerar la intención. Para tratar este tema se consideró el libro *La voz y la mirada* de María Isabel Filinich porque se deriva de los postulados de Genette con respecto a la narración y construye su teoría sobre esta base. Al respecto menciona que todo texto narrativo está constituido por tres niveles: el de las acciones, que Genette llama *historia*, el del discurso narrativo, al que designa *relato*, y el del acto de producir el relato —considerando tanto la situación ficticia como la real de enunciación— al cual denomina *narración*. Mientras que Genette estudia el relato, el propósito de ella es analizar los aspectos que configuran el nivel de la narración, enfoque pertinente para este trabajo.

En primer lugar, con relación al circuito de la comunicación que se establece a través del texto literario, y más aún cuando las obras todavía se vocalizaban, como es el caso del *Quijote*, parece acertado apuntar lo que Filinich expresa, refiriendo asimismo una idea de Raúl Dorra: “Todo texto escrito representa imaginariamente el circuito de la comunicación oral: en el interior del texto, el sujeto que ordena su mensaje para dirigirse a otro «no *escribe* sino *habla*, dirige su voz a ese otro que no *lee* sino *escucha*»” (p. 208). De esta manera surge el primer concepto que es necesario abordar: el autor. Esta entidad es la responsable del conjunto de la obra y de todas las elecciones, tanto temáticas como formales. Los modos en que el autor se puede manifestar son explícita, implícita o ficcionalizadamente. Filinich afirma que se trata de un autor explícito cuando éste habla en su propio nombre y se reconoce como creador del universo de ficción. Declara que son manifestaciones de este tipo algunos paratextos como la dedicatoria, el prólogo, las notas, o

intervenciones en la obra que apuntan a su calidad de ficción. Es manifestación implícita del autor la que permite reconocer la estrategia de composición de la obra, como las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica del texto (segmentación de capítulos, puntuación) y las convenciones del género. En esta forma de representar al autor, éste no habla, sino que escribe: “Son los rasgos de la escritura los que acusan la presencia de una inteligencia narrativa que dispone las partes de una obra, realiza elecciones estilísticas, selecciona estrategias narrativas, compone la obra entera” (p. 45). Por último, el autor se manifiesta de forma ficcionalizada cuando asume el mismo estatuto de existencia que los personajes que pueblan su universo de ficción.

Ahora bien, otra instancia a considerar es la de sujeto de la enunciación. Éste es quien, en el relato literario, al igual que en todo discurso, configura el enunciado —la historia, en este caso— mediante su voz y su perspectiva. Respecto de la enunciación, Filinich apunta:

La enunciación, en tanto acto de producir un enunciado, implica los siguientes procesos: 1) la apropiación por parte del locutor del aparato formal de la lengua para señalarse a sí mismo como sujeto; 2) la postulación del otro al cual se dirige el discurso, y 3) la expresión de cierta relación con el mundo, un modo de referir.

En el caso del relato literario, podríamos hablar de manera análoga, de un locutor que adopta el papel de sujeto de la enunciación, el narrador, de un alocutario al cual el locutor dirige el discurso, el narratario, y de un modo de referir la historia, una posición adoptada frente a lo narrado, manifiesta en la percepción y la voz narrativa (p. 54).

Filinich propone una equiparación, en el relato literario, entre sujeto de la enunciación y narrador, lo que implica necesariamente la presencia de su contraparte, el narratario. El primero es la entidad de donde nace la voz que guía el relato y que marca el estilo, la perspectiva y la información que se ofrece al narratario. Éste se puede manifestar de manera explícita, implícita o virtual. El narrador explícito destina a otro su discurso mediante una voz plena, identificable,

distinta de las voces de los personajes. El implícito lo hace a través de una “voz ambivalente que puede mezclarse con la del personaje al punto de crear una identidad ambigua” (p. 64). Por último, el virtual, igual que todo narrador, también destina su discurso a otro, pero carece de una voz que lo manifieste; en vez de hablar, muestra al narratario. Su función narrativa se evidencia en lo que permite que los personajes expresen, en la perspectiva que guía la selección de los parlamentos y el grado de saber frente al de los personajes.

Para terminar, la autora de *La voz y la mirada* explica que el narratario puede aparecer de manera explícita, implícita o virtual. Lo hace explícitamente cuando no solamente es el receptor del relato del narrador, sino que es reconocido en su carácter de interlocutor. Se identifica un narratario implícito cuando no se apela a él de forma explícita, pero es posible percibirlo a través de las huellas de su presencia que deja el narrador en su discurso. Filinich enlista las siguientes, propuestas por Gerald Prince:

- a) Pasajes del relato que, sin estar en segunda persona, implican al narratario: expresiones impersonales, pronombres indefinidos, primera persona del plural.
- b) Pasajes presentados en forma de preguntas o pseudopreguntas que indican el género de curiosidad que anima al narratario o el tipo de problemas que se plantea.
- c) Pasajes que se presentan en forma de negación y que contradicen creencias del narratario o disipan sus preocupaciones.
- d) Pasajes donde figura un término con valor demostrativo, el cual remite a otro texto que sería conocido por el narrador y el narratario.
- e) Las comparaciones y analogías que suponen bien conocido por el narratario el segundo término de una comparación.

- f) Las “sobrejustificaciones”, explicaciones y motivaciones del narrador a nivel del metalenguaje, del metarrelato: excusas del narrador por tener que interrumpir su relato, por no lograr describir bien un sentimiento (p. 71).

Finalmente, el narratario es apelado virtualmente cuando no hay señales que lo identifiquen y sólo es posible reconstruirlo a partir del modelo básico del relato, el cual implica forzosamente una situación comunicativa donde un yo apela a un tú.

Los conceptos de autor y su tipología, al igual que los de narrador y narratario, resultarán relevantes más adelante para poder identificar desde qué posición subjetiva nace la intención irónica y paródica presente en los paratextos de ambas partes del *Quijote*. Igualmente, ayudarán a reconocer el tipo de lector al que parece dirigirse y, por lo tanto, permitirán examinar la intención evaluativa que guía la configuración de la ironía, al igual que la forma en que se retoman las convenciones genéricas de las novelas de caballerías con la intención de alejarse de ellas.

CAPÍTULO 2

Análisis de la parodia

Tal como se ha mencionado anteriormente, el propósito de este trabajo de investigación es conocer de qué forma los paratextos de ambas partes del *Quijote* se alejan de la tradición, por lo que resulta imprescindible hacer una comparación con las novelas de caballerías canónicas, pues de éstas surge la norma literaria. Las obras que se consideraron como referentes son las siguientes: *Amadís de Gaula* (1508), *Palmerín de Oliva* (1511), *Amadís de Grecia* (1530), *Espejo de príncipes y caballeros* parte I (1555) y *Espejo de príncipes y caballeros* parte III (1587). Se eligieron estas novelas por dos motivos: el primero, porque son los libros de caballerías que gozaron de mayor popularidad, y el segundo, porque son una muestra representativa de obras publicadas en distintos momentos desde la aparición del *Amadís*, primera novela de caballerías impresa en castellano, hasta la publicación del *Quijote*. Ahora bien, es necesario aclarar que no se estudiaron todos los paratextos de todas las obras. Más adelante, en el análisis de cada elemento paratextual, se aclarará qué novelas específicamente se contrastaron con la de Cervantes.⁸

La manera en que Cervantes retoma la tradición paratextual caballescica es a través de la parodia, la cual Hutcheon entiende como la síntesis de un texto viejo y uno nuevo con la intención de marcar la diferencia entre ambos, donde la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (p. 177). A continuación, se verá qué normas literarias retoma Cervantes y de qué modo se desvía de ellas.

⁸ Se eligieron las dedicatorias y prólogos en prosa que están presentes en los libros de caballería mencionados. Así, no aparece en este trabajo un análisis de las dedicatorias de *Amadís de Gaula* ni de *Espejo de príncipes y caballeros I* ya que las obras no contienen estos paratextos. Igualmente, no se consideró la dedicatoria de Marcos Martínez a Lucas Rodríguez, conde de Melgar, por estar en su mayoría escrita en verso. Por su parte, *Palmerín de Oliva* no tiene prólogo, motivo por el que tampoco se hace mención de él en el presente estudio.

2.1 Dedicatoria

El primer paratexto que aparece en el *Quijote* de 1605, a excepción de la tasa, el testimonio de erratas y el privilegio del rey, es decir, el primero escrito por Cervantes, es la dedicatoria al duque de Béjar. Según lo que Genette plantea con respecto a este tipo de paratexto y a la función tradicional que ha cumplido en la literatura, se esperaría que fuera, como suelen serlo las dedicatorias, la exposición de una relación entre el autor y alguna otra persona, pues esta es la norma literaria de la dedicatoria canónica. En el *Palmerín de Oliva* se puede reconocer claramente este vínculo, ya que desde la primera línea se hace explícito el nombre del receptor de la dedicatoria: “Al illustre e muy magnífico señor don Luis de Córdoba” (p. 3). De igual manera, en el *Amadís de Grecia* se puede leer que la novela está “dirigida al ilustríssimo señor don Diego de Mendoça, duque del Infantadgo, conde del Real...” (p. 3).

De forma muy diferente, la dedicatoria que Cervantes hace al duque de Béjar carece de cualquier mención de su nombre, a pesar de enlistar sus títulos: “Al duque de Béjar, marqués de Gibrleón, conde de Benalcázar y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcocer, señor de las Villas de Capilla, Curiel y Burguillos” (p. 6). Esto llama aún más la atención considerando que Cervantes declara haber “determinado de sacar a la luz al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia” (*ídem*), ya que aquí el clarísimo nombre brilla por su ausencia.

Debido a que este tipo de paratexto sirve para establecer la relación entre el autor y otra persona, resulta lógico que se trate de un texto dotado de cierta intimidad y que busque elogiar a su receptor. Así, Francisco Vásquez, en el *Palmerín de Oliva*, menciona y celebra el linaje de don Luis de Córdoba:

Antes que naciédeses quiso daros tales principios de nobleza que toviédeses por padre al muy yllustre caballero el señor don Diego Hernandes de Córdoba, Conde de Cabra, no menor en virtud

e fama qu'el Conde su padre [...]. Tovistes también, de la otra parte, por madre a la muy illustre señora doña Francisca de Castañeda e Çúniga, Condesa de Cabra (p. 4).

Vásquez hace, igualmente en muestra de agradecimiento y aprecio, explícita su intención de celebrarlo públicamente: “no hallé a quien mejor se pudiesse dirigir pintura de tanto ingenio” (p. 3). De forma similar, reconoce su propia limitación para alabar debidamente las virtudes de don Luis: “Y dado que las fuerças de mi ingenio no puedan no digo loar pero ni en summa contar vuestras grandes virtudes [...]” (p. 4).

Muy diferente es la dedicatoria que hace Cervantes al duque de Béjar. En primer lugar, no sólo omite el nombre de don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, sino que se percibe una clara frialdad y una total falta de trato personal. Se refiere a él como Vuestra Excelencia en tres ocasiones, y en ninguna utiliza apelativos afectuosos o admirativos como sucede con frecuencia en la de Vásquez a don Luis de Córdoba, a quien se refiere como “muy magnífico señor” (p. 3), “muy mañífico cavallero” (p. 4), “glorioso cavallero” (p. 5), o como De Silva se refiere a don Diego de Mendoça: “illustríssimo y magnífico señor” (p. 4), “vuestra ilustríssima persona” (p. 5), y de quien no cesa de alabar la autoridad y “manifecentíssima grandeza” (*ídem*).

Sin embargo, lo que más evidencia el indudable distanciamiento de Cervantes hacia don Alonso López es el hecho de que esta dedicatoria es un plagio de la que Fernando de Herrera hizo al marqués de Ayamonte en sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso de la Vega y del prólogo que escribió Francisco de Medina para la misma obra. Con respecto a este paratexto, Francisco Rico asegura que el plagio no se debe atribuir a la pluma de Cervantes, sino a su editor, Francisco de Robles, dado que el primer pliego del *Quijote* contiene una cantidad insólita de blancos, lo que hace pensar que al momento de componer la obra no se contaba con todos los textos preliminares.

Así, el hispanista supone que junto con la licencia y aprobaciones perdidas se extravió también la dedicatoria, y que el editor, con un proceder propio de su oficio, improvisó una.

A este respecto parece más acertada la interpretación de J. Ignacio Díez, quien en su artículo “La dedicatoria de Cervantes «Al duque de Béjar»” (2015) debate la aseveración de Rico, pues el extravío inicial no explica que esta dedicatoria se mantuviera en las ediciones posteriores, además de que, de haber sido escrita por Robles, bien podría haber sido firmada por él. Es así como Díez asegura que “antes que a las prisas de un editor poco cultivado, el procedimiento se parece mucho más al juego de un autor que conoce bien los límites y utilidades de la *imitatio* [...] y que escribe un libro divertido” (p. 35). Igualmente sostiene que la pérdida de la dedicatoria original es una mera conjetura que no se ha podido comprobar.

De cualquier modo, y de acuerdo con Díez, se puede observar que la dedicatoria del primer *Quijote*, que firma Cervantes y que ampara bajo su nombre en todas las ediciones posteriores, se aleja de la norma literaria establecida por las novelas canónicas de caballerías. Se trata de un texto que no establece una relación de admiración y agradecimiento hacia el dedicatario y que, además de marcar una clara distancia con él a través de una total falta de intimidad en el lenguaje, omite el elemento que debería tener más peso en un paratexto como éste: el nombre de la persona a quien se ofrece la obra. Más aún, Cervantes parece no haber siquiera escrito esta dedicatoria, pues el corto texto no es más que un hilvanado que resignifica, mediante un orden distinto, cinco frases de otra dedicatoria y una de un prólogo.⁹ Más adelante, en el siguiente capítulo, se abordará con profundidad la carga irónica presente en la resignificación de este texto. No obstante, el hecho de que Cervantes no sea el autor no hace que este paratexto carezca de significado. Ya sea que él haya retomado la dedicatoria y prólogo de las *Anotaciones* o haya permitido que Robles la escribiera y

⁹ El texto de Díez explica claramente cómo las seis frases tomadas de la obra de Herrera son organizadas en el texto de Cervantes de tal forma que el significado se modifica.

la hubiera amparado bajo su firma, la intención de manifestar un alejamiento de la función de este paratexto resulta incuestionable.

Ahora bien, con respecto a la dedicatoria del segundo *Quijote* también hay algunas cosas que vale la pena mencionar. La primera es que el orden en que aparecen prólogo y dedicatoria es inverso a como se muestran en la *Primera parte*. En *El ingenioso hidalgo* el prólogo sigue a la dedicatoria, y no así en *El ingenioso caballero*, donde la dedicatoria se encuentra después de éste. El segundo aspecto que cobra importancia al comparar las dedicatorias de ambas partes del *Quijote* es que se puede reconocer una gran diferencia en el estilo. La dedicatoria al duque de Béjar es, como se ha mencionado, fría, distante y un plagio de los textos preliminares de las *Anotaciones* de Herrera. Por otro lado, la que Cervantes ofrece al conde de Lemos demuestra mayor familiaridad y un incuestionable afecto. A pesar de que el nombre de don Pedro Fernández de Castro tampoco aparece en el texto preliminar, éste sí se lee en la portada: “Segunda Parte del Ingenioso Cavallero don Quixote de la Mancha [...]. Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos...” (p. 535), lo cual no sucede en la portada del *Quijote* de 1605. Aunado a esto, se percibe mayor afecto a través del lenguaje empleado para referirse a don Pedro: “gran conde de Lemos” (*ídem*), y de la forma en que Cervantes le ofrece su obra: “Si bien me acuerdo dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino” (*ídem*).

De forma similar, en el segundo *Quijote* se puede leer una dedicatoria dotada de cercanía y afecto: “Venga Vuestra Excelencia con la salud que le es deseado, que ya estará el *Persiles* para besarle las manos, y yo los pies, como criado que soy de Vuestra Excelencia” (*ídem*), por lo que resulta imposible creer que la frialdad de la dedicatoria de la *Primera parte* no sea intencional. Además, mientras que la dedicatoria del *Ingenioso hidalgo* no es una ofrenda real de la obra a don

Alonso López, en la *Segunda Cervantes* no sólo le dedica el *Ingenioso caballero*, sino también la que considera ser su obra de mayor valor, el *Persiles*: “Con esto le despedí y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*” (*ídem*). Más aún, este agradecimiento genuino hacia el conde de Lemos se extiende más allá de la dedicatoria, pues se puede leer también en el prólogo de 1615: “Viva el gran conde de Lemos, cuya cristiandad y liberalidad, bien conocida...” (p. 545).

Adicionalmente, si en la dedicatoria del primer *Quijote* se puede percibir un cuestionamiento de la norma literaria a través de la reinención del texto preliminar mediante un plagio, en el segundo se puede notar igualmente un alejamiento del paratexto canónico por medio de una dedicatoria donde se rompe la barrera entre la ficción y la realidad. No es Cervantes autor quien se ofrece a besar las manos del conde de Lemos, sino que ofrece enviar a don Quijote, lo que resulta en una superposición de planos donde el personaje principal de la novela y el conde de Lemos, benefactor real del creador de dicho personaje, pueden coexistir. Así, se crea una deliberada ambigüedad en la que ya puede ser que Cervantes entre al plano ficcional al ir a besar los pies del conde de Lemos junto con don Quijote, o don Quijote se inserte en el plano real al acompañar a Cervantes cuando besa los pies de “Vuestra Excelencia”.

Podemos decir que la voz de donde surgen las dedicatorias en ambas partes del *Quijote* es la de un autor explícito, dado que habla en su propio nombre —firma ambas dedicatorias— y se asume como creador del universo de ficción. No obstante, da la impresión de que este autor explícito tiene distintos propósitos en sus dos dedicatorias. En la primera, más allá de las cuestiones biográficas que pudieran arrojar cierta luz a si Cervantes tenía motivos para crear una velada burla al duque de Béjar, es evidente una intención de alejamiento de la dedicatoria convencional de los libros de caballerías.

Ahora bien, por tratarse de un paratexto claramente dirigido a un lector particular, el dedicatario, se puede distinguir que existe, en la primera dedicatoria, un triple desdoblamiento de narratarios. Por un lado, existe evidentemente un narratario explícito, el duque de Béjar, a quien Cervantes dedica tanto la dedicatoria como la novela. Igualmente se puede identificar un narratario virtual en cuanto que la publicación de la novela implica forzosamente una situación comunicativa donde un yo apela a un tú. De igual modo, la presencia de un mensaje oculto que tiene como protagonista al duque de Béjar, y que podría no necesariamente estar dirigido hacia él, hace patente también la existencia de un narratario implícito. En este caso, la necesidad de un lector que sea capaz de reconocer el plagio de la dedicatoria de Herrera, así como la velada burla al duque, implica a un narratario. Éste, aunque no se presente precisamente como sugiere Prince, mediante pasajes que contienen expresiones impersonales, pronombres indefinidos o la primera persona del plural, sí requiere de un lector competente capaz de descubrir el mensaje cifrado que le ofrece.

En este sentido, pareciera que Cervantes reconoce la utilidad que tienen todos los elementos que incorpora a su obra, textuales o paratextuales, y se apropia de ellos para reconfigurarlos de acuerdo con novedosos códigos ficcionales hasta ese momento desconocidos. De la misma forma en que mediante un orden distinto (re)construyó un mensaje diferente a partir de la dedicatoria de Herrera, da la impresión de que, al hacer un uso singular de los paratextos, está resignificando estos elementos textuales y dotándolos de una carga ficcional que tiene como consecuencia una nueva forma de interacción con el resto de la obra. Dedicatoria y ficción narrativa ya no son dos textos independientes, cada uno con su propia finalidad, sino que se entrelazan y juntos configuran un universo de ficción más amplio y complejo que, además, conlleva la necesidad de un lector crítico y competente.

A este respecto, la función que se reconoce de la parodia a las dedicatorias canónicas caballerescas se une a la línea de interpretación de J. Ignacio Díez, Ricardo Cuéllar, Nora González y demás cervantistas que ven en los paratextos y texto del *Quijote* una unidad significativa que responde al tono y la intención de la obra completa. Así como toda la historia es una parodia de los libros de caballerías en cuanto a los personajes y la narración, la dedicatoria también es una parodia de los ofrecimientos en extremo afectuosos de los libros canónicos de caballerías. Incluso podría considerarse que se parodia la propia intención del género, ya que, de forma distinta a los libros canónicos de este género, el de Cervantes llama a cuestionar, a retar las convenciones, ¡incluso a plagiar!

Se ha dicho ya que la parodia, según Hutcheon, constituye un alejamiento de un género mediante la incorporación de su mismo código. Así, si reconocemos el código del afecto, del respeto y de la admiración de las dedicatorias caballerescas canónicas, queda preguntarse qué es lo que Cervantes está rechazando y de lo que se está alejando. ¿De los sistemas de mecenazgo? No parece haber algún otro elemento constituyente de la dedicatoria con tanta preponderancia como la intención de la creación de una relación de subordinación y agradecimiento hacia los patrocinadores de los autores, por lo que no es descabellado deducir que es justo esto de lo que el autor del *Quijote* parece querer distanciarse.

Caso distinto es el de la dedicatoria del *Quijote* de 1615, pues en ésta no se percibe una parodia al agradecimiento de los autores a sus benefactores ni a la búsqueda de hacer explícita la intención del autor. Al contrario: se lee un afecto genuino y una honesta ofrenda de la obra al conde de Lemos. Es posible que la falta de innovación paródica en este texto preliminar se deba a la publicación del *Quijote* apócrifo y a la intención de Cervantes de apropiarse de la legítima continuación por medio de todos los recursos a su alcance, tanto textuales como paratextuales, y

que por este motivo optara por un paratexto convencional y transparente, independientemente de su gratitud al conde.

Así, ya sea verdad lo que postula Stephen Gilman respecto de la copia de Avellaneda a Cervantes, o lo que sugiere Alfonso Martín Jiménez en relación a los motivos que tenía Cervantes para ridiculizar a Jerónimo de Pasamonte, que el autor del *Quijote* tenía motivos para detestar al autor del apócrifo es innegable. De tal suerte, el reclamo de su legítima continuación de las aventuras de don Quijote y Sancho se torna transparente y directo en los paratextos del *Ingenioso caballero*, como se seguirá viendo más adelante.

En la misma línea, se puede conjeturar que en su *Quijote* de 1615 Cervantes creó una dedicatoria más canónica para alejarse de la que aparece en el *Segundo tomo*. En éste, Avellaneda presenta un paratexto bastante creativo, puesto que dedica la novela “al alcaide, regidores e hidalgos de la noble villa del Argamasilla de la Mancha, patria feliz del hidalgo caballero don Quijote” (p. 4), y no a algún benefactor real. Posiblemente esto obedezca a la intención de su autor de permanecer en el anonimato, pero sea cual fuere el motivo, la realidad es que la obra ofrece un paratexto bastante poco convencional y la seriedad contrastante en el paratexto de Cervantes crea un evidente alejamiento de la apócrifa segunda parte.

No obstante, también es verdad que la dedicatoria del autor fingido y tordesillesco en cierto sentido coincide con la segunda dedicatoria de Cervantes, pues ambos fusionan el plano ficcional con el real. Cervantes lo hace como se ha mencionado anteriormente y Avellaneda al hacer gala de la “antigua [...] costumbre de dirigirse los libros de las excelencias y hazañas de algún hombre famoso a las patrias ilustres que como madres los criaron y sacaron a la luz” (*ídem*). Llama la atención el modo en que el autor del apócrifo habla del protagonista de la novela como un hombre famoso, y de la Mancha como el lugar que le ha dado nacimiento verdadero, como si se tratara de

una persona y no de un personaje de ficción. Es curioso que justamente la estrategia que aparece más innovadora en la dedicatoria del segundo *Quijote*, la de fusionar el plano real y el ficcional, se había visto ya en el mismo texto preliminar en la obra de Avellaneda. Si bien por el momento no se puede ofrecer una explicación a este fenómeno, no deja de considerarse digno de mención.

2.2 Prólogo

Genette dice respecto del prólogo que éste “emana de la conciencia más que del talento” (p. 176) y que se trata de un paratexto caracterizado por la veracidad y la presentación de una interpretación de la obra por parte de su autor, o bien, una declaración de intención. Los prólogos que se contrastaron con los de ambas partes del *Quijote* son los de *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, y *Espejo de Príncipes y Caballeros* parte I, de Diego Ortúñez de Calahorra. En las tres obras se puede reconocer la presencia de estas características.¹⁰

En primer lugar, es evidente una voz que habla desde la veracidad en estos tres prólogos, pues en todos ellos se hace mención de poetas, historiadores, lugares o acontecimientos reales, a diferencia de los personajes, escenarios y sucesos que se presentan en las narraciones subsecuentes. En el prólogo que escribe Rodríguez de Montalvo menciona a Titus Livius, Troya, Jerusalén, Constantinopla y la conquista de Granada. Igualmente, en el texto preliminar de *Amadís de Grecia* son citados Tulio y Homero. Por su parte, Plinio, San Agustín, Claudiano, Julio César, Tito Livio y Virgilio son nombrados en el prólogo que escribe Ortúñez.

¹⁰ Si bien la naturaleza de este análisis implica la definición del modelo de prólogo caballeresco en función de las obras mencionadas, vale la pena tomar en consideración el texto de Claudia Demattè “Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías”, donde identifica y explica los cinco lugares comunes presentes en los prólogos pertenecientes a este género. Estos son la falsa modestia, el recurso a las *auctoritates*, la *causa scribendi*, el *modus scribendi* y el topos paradigmático caballeresco.

Los autores de las novelas de caballerías también aprovechan este espacio textual para presentar una interpretación de su obra; es en este paratexto donde declaran cómo la literatura enaltece al hombre y lo aleja de los animales. En su prólogo, Ortúñez de Calahorra hace mención de que Dios otorgó al hombre la razón, el habla, el entendimiento y el ingenio, y lo que “más engrandece su superioridad y señorío [...] es la grande abundancia de libros” (p. 11). Además, se declara que estas novelas son consideradas por sus autores ejemplos de moral, pues muestran “con divinos ingenios y santísimas doctrinas el puerto seguro donde hemos de ir a parar” (*ídem*). Se puede ver que Garci Rodríguez de Montalvo comparte esta visión pues menciona que, una vez corregidos los cinco libros originales, los acompaña de ejemplos y doctrinas.

Es el prólogo también el lugar donde el autor hace una explícita declaración de su intención al escribir el libro. Con frecuencia se trata del deseo de obtener fama y permanecer en la memoria, como se puede ver en el prólogo del *Amadís* de Rodríguez de Montalvo, quien escribe al respecto: “desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse” (p. 223). Muy similar es la intención de Feliciano de Silva al expresar lo siguiente: “A cuya causa por gozar yo de algún privilegio de fama como aquel a quien el soberano Señor hizo tanto bien que en vuestro bienaventurado tiempo fuesse, quise poner la pluma en el atrevim[i]ento de vuestros notables y grandes hechos” (p. 6).¹¹

El deseo de alabanza a Dios también se hace explícito en los prólogos, como se puede observar en el *Amadís de Gaula*: “seyendo permitido de ser imprimida en nuestros coraçones las gracias del muy alto Señor para a ellas nos llegar, tomemos por alas con que nuestras ánimas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas” (p. 223). Además de estas alabanzas hacia el Señor, también se encuentra en los prólogos canónicos la intención de celebrar al rey. Ejemplo de esto es la forma en que De Silva se expresa respecto de él: “¡Cuán grandes y maravillosas son,

¹¹ Como se podrá ver más adelante, este prólogo se atribuye al sabio Alquife, pero podemos observar que, en este sentido, se mantiene apegado al modelo canónico de prólogo caballeresco.

illustríssimo y muy magnífico señor, las obras del universal Hazedor, y con cuánta grandeza muestran la de su omnipotentíssimo Rey” (p. 3). Por su parte, la intención de Ortúñez de Calahorra es particularmente explícita en este sentido: “ha seído mi principal intento de servir a vuestra señoría con él” (p. 16).

Según Genette, la voluntad de presentar un texto verídico es también frecuentemente expuesta en los prólogos, y los paratextos de los libros de caballerías no son la excepción. La preocupación por la veracidad tiene un papel preponderante en el del *Amadís de Gaula*, pues el paratexto es una extensa disertación respecto de la falta de verosimilitud en las narraciones de los hechos de armas. En el texto preliminar de esta obra, Rodríguez de Montalvo hace una tajante distinción entre la crónica y la ficción, pues habla de las “historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas” (p. 223).

Llama la atención, por su parte, que el prólogo del *Amadís de Grecia* se aleja de este modelo, pues este texto preliminar aparenta haber sido escrito por el gran sabio Alquife para el rey Amadís, ambos personajes de la historia; es decir, se trata de un paratexto que parte de un narrador, explícito y ficticio, que se dirige a un narratario igualmente explícito y ficcional.¹² Por otro lado, este paratexto está situado entre la dedicatoria y una nota aclaratoria al lector donde De Silva, como autor explícito, reniega del octavo libro de la saga de *Amadís* y hace una invectiva contra su autor. En este caso se hace patente una convergencia entre el autor explícito que firma la dedicatoria y la nota, y el autor implícito reconocible en la decisión de enmarcar un texto ficcional, supuestamente escrito por un personaje de ficción, entre dos preliminares claramente atribuibles a

¹² A este respecto resulta interesante el artículo “Las ‘historias contadas’ en el libro de caballerías”, de Emilio José Sales Dasí, donde el autor analiza el modelo narrativo por medio del cual los personajes de vuelven narradores de su propia historia, técnica claramente presente en el prólogo del *Amadís de Grecia*.

sí mismo, el autor real de la novela. Curiosamente, esto se distancia del modelo de prólogo caballeresco presente en las otras novelas de caballerías.

Ahora, volviendo a los elementos usualmente presentes en los prólogos canónicos de las novelas de caballerías, en estos suele existir una voluntad de convencer al lector de la veracidad de la narración mediante la estrategia del libro encontrado (muchas veces manuscrito), supuestamente real, que el autor retoma para corregir o traducir. Rodríguez de Montalvo habla del pergamino hallado en Constantinopla que corrigió y enmendó, así como Ortúñez de Calahorra dice haber “traduzido un libro intitulado ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CAVALLEROS, que es la primera parte de las historias de Trebacio” (p. 16).¹³

Por último, el prólogo también expresa una voluntad de disculparse ante el lector por las fallas de la obra. Rodríguez de Montalvo dice en este respecto: “E si por ventura en esta mal ordenada obra algún yerro paresciere de aquellos que en lo divino y humano son prohibidos, demando humilmente dello perdón” (p. 225). Feliciano de Silva, por medio del sabio Alquife, hace algo similar:

Assí que, soberano señor, supla la vuestra grandeza la falta de mi servicio por lo que d'él sobra para mí, que fue la merced de acompañar a vuestros grandes hechos y fama la mía con osar gozar de tal atrevimiento como fue poner y trasladar del natural los grandes y hazañosos hechos de vuestro descendiente (p. 6).

De este modo, se puede caracterizar al prólogo caballeresco canónico como un texto preliminar donde el autor de la obra declara de una manera veraz su interpretación de la obra y la intención que tuvo al escribirla. La interpretación generalmente se relaciona con la literatura como

¹³ En este sentido, Ma. Carmen Marín Pina, en su artículo “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles” (1994), ofrece un detallado estudio acerca del modo en que distintos autores de libros de caballerías retoman este tópico. El texto resulta especialmente valioso en cuanto que evidencia que se trata de un tópico presente en gran número de libros del género, si bien con ligeras variaciones.

manifestación artística que resalta la distancia entre el hombre y los animales, además de ser un medio para moralizar al lector. La intención, por su parte, suele ser obtener fama e inmortalidad a través de la letra, alabar a Dios y al rey, recalcar la veracidad —o aparente veracidad— de los hechos narrados y ofrecer una disculpa por las fallas que pudiera contener la obra. Esta es la norma literaria que se considerará al analizar la manera en que Cervantes parodia este elemento textual.

En primer lugar, en el prólogo del *Quijote* de 1605 no se reconoce una intención de veracidad. Cervantes no le ofrece a su lector un texto preliminar donde le presenta la obra de forma auténtica y donde se escucha su voz aislada de los ardides de la ficción que le sigue, sino que más bien le da un metaprólogo, un texto que trata acerca del proceso de escritura del prólogo, cuyo estilo se asemeja más a la forma compleja e intrincada de narrar la historia. Esta semejanza entre el prólogo (junto con la primera dedicatoria) y el resto de la novela ya había sido reconocida por algunos estudiosos, como Díez y Disanti, pero los cervantistas no muestran haber reparado en que esta estrategia parece tener la finalidad de actuar en conjunto con la intención, declarada por el mismo Cervantes, de alejarse del modelo caballeresco.

En la misma línea, el diálogo que ocurre en el prólogo entre Cervantes y su amigo corresponde más a una narración que a la franca presentación de una obra literaria. A esto se suma que se hace mención del gusto que tiene el autor del prólogo por ofrecer a su lector mensajes cifrados, pues se puede leer la siguiente insinuación respecto de Sancho Panza: “[...] en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles” (p. 14).

Se puede notar también una contradicción dentro del prólogo, que parece ser intencional y que apunta hacia un alejamiento de la veracidad, pues el amigo de Cervantes hace aseveraciones ambivalentes. En un momento describe a la novela como “luz y espejo de toda la caballería andante” (p. 10), para más adelante asegurar del libro que “todo él es una invectiva contra los

libros de caballerías” (p. 13). Otro momento donde hay una ruptura de la veracidad es al inicio de este mismo paratexto, cuando Cervantes reniega de su obra y se llama a sí mismo “padraastro”, no padre, de don Quijote, y unas cuantas palabras después se refiere a este mismo como su hijo, no su hijastro: “Pero yo, que aunque parezco padre, soy *padraastro* de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi *hijo* vieres” (p. 7).¹⁴

En el modelo de prólogo canónico caballeresco pudimos ver que una estrategia de los autores para dotar de veracidad a este texto preliminar es la mención de autores y sucesos reales, para así situar al lector en un plano real, en oposición a uno ficticio. En el prólogo del *Ingenioso hidalgo*, en contraste, se hace referencia a Aristóteles, Platón, y “toda la caterva de filósofos” (p. 8) que Cervantes ni siquiera se toma la molestia de nombrar. La sugerencia que le hace su amigo acerca de presentar sonetos y elogios apócrifos también rompe la barrera entre la realidad y la ficción cuando le hace recomendaciones acerca de cómo salvar la falta que lo acongoja: “[que] vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda” (p. 10). Esto no sólo demuestra un evidente alejamiento de la veracidad al proponer inventar unos textos preliminares y adjudicarlos a un autor que no existe, sino que también se lee una voluntad de fundir en un solo plano al supuesto autor real de la obra con personajes legendarios de frecuente mención en los libros de caballerías.

De manera similar tenemos que, por un lado, Rodríguez de Montalvo hace referencia a la toma de Granada como argumento en su disertación respecto de la veracidad de los hechos de armas narrados en los libros de caballerías. De forma muy disímil, el amigo de Cervantes carece

¹⁴ Las cursivas son mías.

de interés en recomendarle la inclusión de sucesos reales para crear una apariencia de veracidad, por lo que le recomienda simplemente mencionar de forma superficial los nombres de Virgilio o Julio César, o tocar las historias de Fonseca u Homero, para dotar su libro de cierta autoridad. Además de poder percibir aquí un claro alejamiento del canon —ya que mientras que el autor del *Amadís* se empeña en demostrar lo verídico de su relato, Cervantes apenas hace mención superficial de otros autores de obras literarias— resulta curioso que Rodríguez de Montalvo hace referencia a un hecho histórico de gran orgullo para el pueblo español mientras que Cervantes nombra a autores de historias de ficción. Esto podría ser un reflejo de los intereses autorales que cada uno imprimía a su obra: el primero buscaba retratar la virtuosa y orgullosa vida de los caballeros andantes; Cervantes, por su parte, parece haberse preocupado más por la creación artística.

Respecto de la interpretación que los autores de los libros de caballerías hacen con relación a su obra, como que ésta enaltece al hombre y es un ejemplo de moral, se puede ver también que Cervantes se aleja de esta tradición. Si Ortúñez de Calahorra dice de su obra que “de más de parecerme que será agradable en su lectura, tiene alguna moralidad que a bueltas de las historias no será tan enojosa quanto provechosa para el que lo leyere” (p. 16), Cervantes declara que la suya es una “leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda educación y doctrina” (p. 8).¹⁵ En la misma línea, la única alabanza —que por cierto es a Cervantes como autor, no a su obra— aparece en boca del amigo, quien se dirige a él preguntándole: “¿Cómo que es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro?” (pp. 9-10).

¹⁵ Esta descripción de la obra es proferida por el autor del prólogo, no por su amigo.

De cualquier manera, en vista de la contradicción que suele haber en los juicios del amigo, resulta poco prudente tomar este elogio como una aseveración seria.

La frase inicial del primer prólogo, “desocupado lector”, también se aleja del receptor ideal de los libros de caballerías, quien buscaba doctrinas y ejemplos de moral. En cambio, el lector que espera Cervantes para su obra es uno que lee por placer, no uno que está buscando enseñanzas. De forma semejante, el amigo de Cervantes asegura que esta obra literaria “ni tiene para qué predicar a ninguno” (p. 13).

Adicionalmente, si bien en los prólogos de los libros de caballerías canónicos, como *Espejo de Príncipes y Caballeros I*, se menciona que al leerlos “se recrea el ánimo y se levanta el corazón, adelgázase el ingenio, avívase el juicio, despiértase el sentido. Los enfermos alivian sus enfermedades, los presos sus prisiones, los afligidos sus infortunios [...]” (p. 13), en ningún momento se hace mención de la risa. A diferencia de esto, en el prólogo de la *Primera parte* el amigo le hace la siguiente recomendación a Cervantes: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade [...]” (p. 14). De esta forma, se puede advertir que la interpretación que hace Cervantes de su obra no coincide con la que hicieron de sus novelas los autores de los libros de caballerías que lo precedieron. A esto se suma que el tono cómico del que habla el amigo no está presente únicamente en la historia que se narrará posteriormente, sino que también se pone en evidencia desde el prólogo, en los versos de cabo roto, propios de la poesía cómica.

El último aspecto característico de los prólogos de los libros canónicos de caballerías es la manifestación de la intención del autor. Si bien en el prólogo de la primera parte del *Quijote* sí existe una declaración de intención, esta no se halla en boca de Cervantes, sino en la de su amigo: “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” (*ídem*). Cervantes también, por su propia voz, se refiere a éstos como “libros vanos de caballerías” (*ídem*), aunque sería exagerado asegurar que esta afirmación va más allá de un comentario y que esconde una intención respecto de la novela entera.

A diferencia de la expresa intención de los autores de *Amadís de Gaula* y *Amadís de Grecia*, Cervantes no hace referencia a buscar fama o memoria eterna a través de su libro. A pesar de esto, en el prólogo de la *Segunda parte* sí se evidencia una clara voluntad de reclamar el reconocimiento de su autoría respecto de la *Primera parte*, de desconocer el *Quijote* apócrifo y de vilipendiar a su autor.

De la misma forma, en el prólogo del primer *Quijote* está ausente el deseo de alabar al rey o al Señor. Dios aparece nombrado únicamente en boca del amigo en una frase más coloquial que de alabanza: “Por Dios, hermano” (p. 9). De igual modo, el amigo le propone irreverentemente a Cervantes, al hablar de la escritura divina: “Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios” (p. 11). De esta manera, no sólo le sugiere citar la sagrada escritura de la misma superficial manera en que le ha aconsejado mencionar tangencialmente la obra de Homero, sino que, al hacer una equiparación indirecta entre estas obras se insinúa que la sagrada escritura tiene el mismo valor que las palabras del Preste Juan de las Indias o el Emperador de Trapisonda, a quienes aconseja atribuir sus versos apócrifos. Esto resulta no sólo en una ausencia de alabanza hacia Dios, sino en un desplazamiento del lugar de divina autoridad, donde generalmente se le situaba, al nivel de personaje ficticio. Vale la pena señalar aquí también que el amigo de Cervantes no ve tanto mérito en hacer mención de las palabras de Dios, sino en presentarlas en latín, pues le dice, respecto de las citas que puede hacer de la biblia

y de Catón: “Y con estos latinicos y otros tales os tendrán por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy” (*ídem*). Esto resulta, además, en una ridiculización de la intención de los autores medievales, quienes buscaban hacer coexistir el ideal religioso con el cortes. ¹⁶

En el prólogo de *Amadís de Grecia* se menciona al “universal Hazedor” y se alaba su obra: “¿qué hacen [la tierra, plantas, flores y animalias, montañas y sierras] sino con su vista denunciar la grandesa de su Hazedor, y con sus obras guardar cada uno la ley por Él puesta [...]?” (p. 3) De forma opuesta, en el de Cervantes la creación no se atribuye a Dios, sino a la “naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante” (p. 7).

Por último, la intención de disculparse ante el lector, presente en el *Amadís de Gaula* y *Amadís de Grecia*, tiene su contraparte en el prólogo del *Quijote* de 1605:

No quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado [...] (*ídem*).

Por si fuera poca esta demostración del alejamiento de Cervantes del prólogo canónico caballeresco, retomo aquí las palabras donde él mismo reniega de este paratexto: “Sólo quisiera dártela [la historia] monda y desnuda, sin el ornato del prólogo” (*ídem*).

Ahora bien, a pesar de que hasta ahora se ha hablado de Cervantes como el autor del prólogo, vale la pena hacer una aclaración al respecto. Debido a que éste se encuentra después de la dedicatoria y de la firma del autor, no es posible atribuir este texto preliminar, como el paratexto que lo precede, a un autor explícito. En este caso se puede hablar de un autor implícito —aunque con rasgos también de autor explícito y ficcionalizado—, que se manifiesta en las elecciones

¹⁶ Para abundar en este tema se recomienda la lectura de María Stoopen *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*.

estilísticas y en su manera de responder a las convenciones del género. De esta manera, el autor implícito realiza un desplazamiento que le permite expresar ideas un tanto provocadoras, como la creación de textos apócrifos, la presentación de una obra que busca hacer reír en vez de instruir moralmente o la mofa de prestigiosos autores, e incluso de la divina escritura.

En este sentido, el autor implícito del prólogo de la primera parte del *Quijote* se reconoce a sí mismo como creador del universo de ficción, dentro del cual claramente enmarca este texto preliminar. Es éste a quien se puede adjudicar la autoría del metaprólogo y quien innova en este paratexto, pues revela una conciencia literaria capaz de crear distintos planos de existencia ficcional. Uno: el “autor real” emulado por la voz del autor implícito disfrazado de autor explícito que podría confundirse con Cervantes, el autor real; dos: el amigo con quien habla, quien claramente ya es un personaje de ficción; tres: el plano donde convive el “autor real” con el preste Juan de las Indias o con el emperador de Trapisonda; cuatro: el plano donde coexisten personajes de distintas novelas de caballerías, como Babieca y Rocinante. En la misma línea, cuando se hace referencia al plano donde Cervantes convive con personajes ficcionales se hace presente el tercer tipo de autor, ficcionalizado, ya que asume el mismo estatuto de existencia que sus personajes.

Se podría concluir que el autor implícito, quien dicta el estilo de todo elemento de la obra y orienta las decisiones respecto de las convenciones del género, incorpora a sus textos preliminares por momentos un autor explícito y por otros uno ficcionalizado. Esta estrategia le permite distanciarse de su texto y le facilita la ruptura de la tradición del paratexto caballeresco canónico, pues de esta forma la subversiva alteración del canon no se le atribuye directamente a Cervantes, sino que se manifiesta indirectamente dentro de la ficción.

En el prólogo del segundo *Quijote*, a diferencia del *Ingenioso hidalgo*, sí se lee la voz del autor real, Miguel de Cervantes, pero el paratexto de 1615 se distingue de su contraparte en las

novelas de caballerías canónicas porque no es únicamente un texto preliminar dedicado al lector de la novela, sino que se trata también —y principalmente— de un mensaje al autor del *Quijote* apócrifo; sin embargo, éste no se transmite de forma explícita. Como ya apuntó Lillian von der Walde, en el prólogo del *Ingenioso caballero* hay un desplazamiento donde el vituperio no se pone en boca de Cervantes, sino a través de la mención de lo que el lector seguramente desearía encontrar: “Quisieras tú que lo diera de asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento” (p. 543). De esta forma se puede ver que el criterio de veracidad, tan presente en los textos preliminares de los libros de caballerías canónicos, no se cumple en ninguno de los prólogos del *Quijote*.

Por otro lado, sin embargo, la manifestación de intencionalidad sí está claramente presente en el prólogo del *Ingenioso caballero*. Es evidente que Cervantes busca servirse de este paratexto para, por un lado, reclamar su autoría de la auténtica segunda parte del *Quijote* y, por otro, vilipendiar al autor del apócrifo. Así, Cervantes le pide al lector que, si llegara a encontrarse con el autor del *Segundo tomo*, le haga llegar dos cuentos donde, mediante historias de locos y de perros, se espera que el autor fingido y tordesillesco “no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas” (p. 545).

A diferencia de las intenciones declaradas por Rodríguez de Montalvo y Feliciano de Silva de obtener fama y memoria eterna a través de sus obras, Cervantes no busca grandeza, pues pide al lector: “Dile también [al autor del *Segundo tomo*] que de la amenaza que me hace que me ha de quitar la ganancia con su libro no se me da un ardite” (*ídem*), y asegura que no le importa que “se impriman contra mí más libros que tienen letras las coplas de Mingo Revulgo” (p. 546). Por el contrario, se muestra conforme y agradecido con el conde de Lemos y con don Bernardo de

Sandoval y Rojas por su generosidad, que asegura siempre ha sido suficiente para mantenerlo en pie.

Más aún, Cervantes critica la voluntad de obtener crédito y ganancia mediante la publicación de libros cuando expresa: “Sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama” (p. 544). De este modo hace una crítica explícita a la intención de obtener riquezas a través de la publicación, un tema indiscutiblemente relacionado con la fama, aunque omitido en las intenciones explícitas de los prólogos de los libros de caballerías. En este sentido, podría ser que este reproche de Cervantes responda a la aparición del apócrifo, pues es claro que es esto lo que Avellaneda buscaba con su *Segundo tomo*.

Ahora bien, si se comparan los prólogos de ambos *Quijotes* se podrá reconocer una evidente diferencia en sus estilos y aparentes intenciones. Mientras que el paratexto de 1605 parece buscar un alejamiento del canon caballeresco por medio de distintas estrategias como el desplazamiento, la fusión de planos ficcionales y la creación de distintas voces autorales (explícita, implícita, ficcional), el texto preliminar de 1615 no resulta tan innovador. Es posible conjeturar nuevamente que esto obedece a la aparición del *Quijote* de Avellaneda, hecho que probablemente llevó a Cervantes a preocuparse más por reclamar la autoría de la legítima *Segunda parte* que por hacer una crítica hacia los cánones paratextuales o a las convenciones del género.

La voz que se puede leer en el segundo prólogo corresponde a un autor explícito, pues está situado antes de la dedicatoria y de la firma del autor, además de que Cervantes claramente habla en su propio nombre como creador de la ficción. Acaso la violenta invectiva de Avellaneda hacia Cervantes al burlarse de él y llamarlo manco, viejo, amargado y despreciado en el medio literario

lo impulsó a escribir un paratexto claramente entendible, que no dejara ambigüedades en su denuncia contra el autor fingido. En este punto vale la pena mencionar que el único procedimiento de desplazamiento presente en el prólogo de la *Segunda parte* sirve al mismo propósito de injuriar al autor del apócrifo. En vez de ser Cervantes mismo quien lo llama asno, mentecato y atrevido, pone estos adjetivos en boca de los lectores. De este modo no sólo se aleja de la autoría de la ofensa, sino que además hace que el insulto no provenga de una sola boca, la suya, sino que la atribuye a una colectividad popular, la de los múltiples lectores de este prólogo.

2.3 Intertítulos

Finalmente, en cuanto a los intertítulos, aunque Genette no explica claramente su función, sí asevera que en el *Quijote* Cervantes “inaugura [...] un modelo de carácter fuertemente lúdico o humorístico” (p. 256), lo que permite deducir que hasta ese momento este paratexto había tenido una función seria, distinta de la que tiene en esta obra. Así, a falta de una definición de intertítulo canónico, retomo los elementos constituyentes de los intertítulos de *Amadís de Gaula*, *Amadís de Grecia* y *Espejo de príncipes y caballeros* parte III para reconstruir el paratexto caballeresco canónico y poder estudiar la manera en que Cervantes se desvía de la norma literaria. El análisis de estos elementos se basa en el estudio de los motivos y tópicos caballerescos, los espacios, los personajes, la perspectiva, las transparencias y reticencias, y la enunciación.

Se puede decir, en primer lugar, que los motivos y tópicos caballerescos¹⁷ que se hacen presentes en los intertítulos de las novelas canónicas de caballerías estudiadas son los siguientes:

¹⁷ Me sirvo de la categorización que hace Mari Carmen Marín Pina en su texto “Motivos y tópicos caballerescos” en la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico.

los desafíos,¹⁸ la defensa del menesteroso, la guerra y los ejércitos, los encantamientos y el amor entre el caballero y la dama. Se mencionan desafíos entre caballeros, batallas, venganzas por la muerte de algún personaje, la defensa de la fama de otros (*Amadís de Gaula*), la ganancia por fuerza de armas, la liberación de prisión y la conquista de Roma (*Amadís de Grecia*), y justas y desafíos por la libertad (*Espejo*). En *Amadís de Gaula* se hace referencia a la guerra, y en el *Amadís de Grecia* se insinúan conflictos bélicos cuando los personajes se pierden en el mar y son tomados por corsarios (*Amadís de Grecia*); en *Espejo de príncipes...* los intertítulos hacen mención de revueltas. También son referidos encantamientos y desencantamientos en los tres libros estudiados. El tópico amoroso se evidencia en las pruebas de leales amadores mencionadas en el *Amadís de Gaula*, y la querida señora Rosamundi, los bizarros amantes o el querido Orístides, personajes de *Espejo de Príncipes y Caballeros III*.

En los intertítulos de ambas partes del *Quijote* también aparecen tópicos caballerescos.¹⁹ Se habla de la investidura del protagonista (I, 3), el tópico bélico se manifiesta en la ganancia del yelmo de Mambrino (I, 21),²⁰ y la defensa del menesteroso en la liberación que se hace de unos desdichados (I, 22). En la *Segunda parte* también aparece la defensa de otros personajes (II, 34, 65) y el tópico del desafío se hace presente en la promesa que el protagonista mantiene por un año a consecuencia de un enfrentamiento (II, 67). Se hace referencia también al tópico del encantamiento al mencionarlo con relación a personajes como Dulcinea (II, 10, 34, 35) y la dueña (II, 50), o cuando se habla de un barco y una cabeza encantados (II, 29, 62); igualmente, aparece un mono adivino en el capítulo 25 de la *Segunda parte*. Llama la atención que en la *Primera parte*

¹⁸ Marín Pina habla del desafío por la dama. Yo generalizo este tópico a cualquier tipo de desafío.

¹⁹ Entre paréntesis se indicará a qué parte del *Quijote* pertenece el intertítulo, primera (I) o segunda (II), y el capítulo. Los ejemplos referidos son una muestra, mas no un listado exhaustivo de las ocurrencias.

²⁰ La cuestión de si se trata de sucesos que realmente corresponden a lo presentado en el intertítulo —como la presentación del yelmo de Mambrino, que en la narración se comprueba que es una bacía de barbero— se llevará a cabo en el capítulo siguiente, cuando se trate el tema de la ironía.

no sólo se hace alusión a la caballería andante por medio de los tópicos caballerescos, sino que incluso se mencionan libros de caballerías (capítulo 48), lo que quiere decir que se hace una distinción entre la caballería real y los libros que tratan sobre ésta. En este sentido, es necesario aclarar que estos intertítulos no parecen en sí mismos ser parodia de los que aparecen en los libros de caballerías canónicos, sino que el alejamiento de la norma literaria se percibe una vez que se contrastan los tópicos caballerescos presentes en los títulos capitulares con la narración correspondiente.

No sucede lo mismo con el tópico de la guerra, pues los ataques y aventuras mencionados, por sí solos, demuestran ser una parodia de lo referido en los intertítulos caballerescos canónicos. Especialmente en el *Ingenioso caballero* resulta evidente que lo denominado aventura no lo es en un sentido tradicional, como lo define Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611): “puede ser nombre, y entonces es término de libro de caballerías, y llaman aventuras los acaecimientos en hechos de armas” (243). Ejemplo de esto son la aventura del pastor enamorado (II, 19), la del rebuzno (II, 25), y los ataques donde se azota a la dueña y se pellizca y araña a don Quijote (II, 50).

Los espacios que se mencionan en los intertítulos de las obras de Rodríguez de Montalvo, De Silva y Martínez suelen ser, ya sea ciudades o países reales como Londres, Constantinopla (*Amadís de Gaula*), Roma, Francia, Jerusalem (*Amadís de Grecia*) o España (*Espejo*), o escenarios siempre relacionados con la nobleza: Corte del rey Languines, Castillo de la dueña, Palacio del rey Lisuarte (*Amadís de Gaula*), la corte (*Amadís de Grecia*) o el Castillo de Fangomadán (*Espejo*).

En cambio, los escenarios relativos a la nobleza no son frecuentes en el *Quijote*. En el *Ingenioso hidalgo* se hace mención de un castillo en el capítulo 16, pero únicamente para aclarar que don Quijote se imagina toparse con uno, cuando en realidad se trata de una venta. Esto pone

en evidencia la parodia, pues el hecho de que este espacio exista únicamente en la mente del protagonista acrecienta la distancia con el modelo canónico. En la *Segunda parte* se habla del “castillo o casa del Caballero del Verde Gabán” en el capítulo 18 y aparece el castillo de los duques en el 44. En el primer ejemplo es de notarse la equivalencia de términos *casa* y *castillo*, lo que resalta también la parodia, pues se equiparan términos que no son coincidentes.

A diferencia de los intertítulos de las novelas de caballerías canónicas, en los de ambas partes del *Quijote* son mencionados espacios que no tienen que ver con la nobleza, como la venta (mencionada en I, 4, 16, 17, 32, 36, 42, 43, 44), la librería de don Quijote (I, 6), la Sierra Morena (I, 23, 24, 25, 26, 28), la aldea del protagonista (II, 71, 72, 73) o incluso unas galeras (II, 63).

Respecto de los personajes, los que aparecen en los títulos capitulares de *Amadís de Gaula*, *Amadís de Grecia* y *Espejo de Príncipes y Caballeros III* generalmente son presentados de forma que se dé a conocer a qué clase social pertenecen y qué cualidades poseen. Con este propósito se introducen los títulos nobiliarios antes de sus nombres. Ejemplo de esto son la “Infanta Elisena”, el “Rey Perión” (*Amadís de Gaula*), el “Príncipe Fulurtín”, la “Duquesa de Saboya” (*Amadís de Grecia*) o el “Emperador de los romanos” (*Espejo*). El parentesco también suele ser resaltado, como se muestra a continuación: “hija del rey Lisuarte”, “su madre Elisena”, “su hermano Galaor” (*Amadís de Gaula*), “Claramante, su tío”, y “su hija Rosalvira” (*Espejo*). El otro tipo de personajes que aparece son los sirvientes, tales como doncellas, peones de los caballeros (*Amadís de Gaula*) o guardas (*Espejo*), lo cual, al crear oposición, contribuye a la caracterización noble de los personajes principales. También se hace hincapié, mediante una caracterización indirecta, en su cualidad de respetados o amados, pues se dice de ellos que son recibidos con honra (*Amadís de Gaula*), se les describe como sabios, se refiere que otros partieron en su busca al estar ausentes o que se genera un gran sentimiento cuando no están (*Espejo*).

Caso muy distinto es el de los personajes que aparecen en los intertítulos de ambas partes del *Quijote*, pues los únicos pertenecientes a la nobleza son la infanta Micomicona (I, 37) y los duques (II, 33 48, 57). En ambos casos, si bien el intertítulo no parodia por sí solo a los libros de caballerías, al leerlos en conjunto con la narración que los sigue la desviación del modelo literario se evidencia, pues tanto la infanta como los duques sirven como contrapunto de don Quijote con el objetivo de exhibir su locura. Lo mismo sucede cuando se habla del caballero don Quijote, de “su escudero”, de “su señora Dulcinea” o del caballero del verde gabán.

Podríamos considerar también aquí la caracterización del protagonista, pues se presenta a don Quijote bajo el título de hidalgo. En este caso, su descripción, desde las líneas iniciales de la *Primera parte*, contribuye a la creación del efecto paródico dado que se presenta como un hombre pobre, lo que evidencia una ironía en su título y una parodia de los protagonistas de los libros de caballerías. A excepción de ellos, todos los demás personajes son plebeyos, como el cura (I, 6, 27, 28, 48, 50; II, 1), el barbero (I, 6, 27, 28; II, I), los cabreros (I, 11, 12, 51, 52), la sobrina (II, 2, 6), el pastor enamorado (II, 19) o Basilio el pobre (II, 20).

En relación con la sobrina, si bien en las novelas canónicas de caballerías se hace referencia al parentesco, la forma en que ésta es presentada en la novela de Cervantes es muy distinta, pues éste no se aclara para exaltar el linaje, sino que es una mera forma de designar al personaje. Además, a diferencia de como sucede en *Amadís de Gaula* o *Espejo de príncipes y caballeros III*, donde se presenta al personaje por su nombre y se aclara el vínculo con los otros, en el caso del *Quijote* en los intertítulos nunca se hace mención del nombre de la sobrina.

Respecto del cura y el barbero salta a la vista que casi siempre se muestran juntos. En este caso, al aparecer yuxtapuestos se acentúa la diferencia entre sus ocupaciones y la similitud de sus comportamientos, por lo que el personaje del sacerdote resulta una parodia de los personajes

dignos y respetables de los libros de caballerías canónicos. A esto se suma, además, que en ambas partes del *Quijote* hay intertítulos donde algunos personajes son tratados de forma tan vaga que ni su nombre, ni su linaje, ni su ocupación, ni sus cualidades son mencionadas, y únicamente son referidos como “los que estaban” (I, 12) o como “toda la cuadrilla de don Quijote” (I, 32).

Por otro lado, la forma en que son descritos los personajes sí coincide con el modelo del género pues, al igual que en los *Amadises* o *Espejo de príncipes...*, se resaltan sus altas cualidades: se retrata a don Quijote como famoso (I, 1, 20, 23), valiente (I, 1, 25, 51), bueno (I, 7, 46), valeroso (I, 8; II, 11, 12, 20, 22), invencible (I, 21) y extremado (II, 23). También se describe a Dorotea como hermosa (I, 29), y en la *Segunda parte* se hace mención de una bella cazadora (30) y se introduce a Altisidora como discreta (57).²¹

En contraste, existe una marcada diferencia respecto de los personajes que cumplen el rol de antagonistas en el *Quijote* y las novelas de caballerías canónicas, pues si bien en el *Amadís de Grecia* los oponentes son los gigantes Leofán, Malfadea, Monstruofurón y Mascarón, y en la obra de Martínez hay una nave de corsarios, gigantes y un minotauro, los adversarios a quienes se enfrenta don Quijote son muy distintos. En la *Primera parte* desafía a unos molinos de viento (8), a un vizcaíno y unos yangüeses (10, 15), y tiene una batalla con un cuerpo muerto (19) y unos cueros de vino (36).

En lo que concierne a la perspectiva, tanto en el *Amadís de Gaula* como en ambos *Quijotes* se pueden reconocer juicios de valor que el autor implícito expone en los intertítulos, y desde los cuales se distingue una particular posición respecto de los acontecimientos narrados. En la obra de Rodríguez de Montalvo se hace referencia a una mujer alevosa, a un caballero malamente muerto y a unos personajes “sin haber justa razón por que morir debiesen”. Por su parte, en la obra de

²¹ La ironía en la configuración de los personajes y sucesos se analizará en el siguiente capítulo.

Cervantes la presencia de juicios de valor por parte del autor implícito en los títulos capitulares es más notable. En la *Primera parte* se habla de aventuras “dignas de ser contadas” (18), de “cosas de mucho gusto y pasatiempo” (29) o de “cosas dignas de saberse” (42). Similarmente, en el *Ingenioso Caballero* se mencionan “sucesos dignos de felice recordación” (5), “sucesos tan ridículos como verdaderos” (10) o “cosas en verdad harto buenas” (26).

En los comentarios subjetivos del *Amadís* es posible entrever una moral que considera que las mujeres deben ser nobles y sinceras, y que para terminar con la vida de otro hombre debe existir una buena justificación —respecto de cuáles serían buenos motivos para esto, no se habla. De forma distinta, la perspectiva reconocible en los intertítulos de ambas partes del *Quijote* no apunta a una conducta moralmente adecuada, sino que se pone de manifiesto una conciencia autoral respecto de la ficción; se percibe igualmente el reconocimiento de un receptor de la obra, para quien los sucesos que leerá posiblemente resulten tan valiosos como el autor implícito señala. Acaso esta diferencia nazca de la intención manifiesta de los libros de caballerías respecto de ser ejemplos de moral, objetivo que no comparte Cervantes.

Por otro lado, los autores implícitos, tanto de las novelas de caballerías canónicas como del *Quijote*, ofrecen al lector cantidades de información distintas mediante dos estrategias opuestas: transparencias y reticencias. En cuanto a las transparencias, éstas proporcionan mayor información, principalmente por medio de la comunicación de detalles precisos: “al tercer día”, “acompañado de doce caballeros” (*Amadís de Gaula*) o “estando cabo una fuente tañendo con un harpa y cantando” (*Espejo*). También desde los intertítulos se devela el desenlace de las batallas, como se puede ver en el *Amadís de Gaula*: “Se combatió con el gigante [...], lo venció e mató.” Lo mismo sucede en la obra de Feliciano de Silva, donde en los títulos capitulares se anuncia una “extraña aventura que estuvo a punto de se perder si no fuera por Gradamarte”, o se habla de una

batalla donde la reina fue vencida. De manera similar, en la misma obra hay misterios que son resueltos desde el intertítulo: “El Cavallero del Vado fue conocido ser don Florelus” o se clarifica que el caballero extraño era Lucencio, o el caballero negro, Balán.

Respecto de los personajes también se ofrece información específica, como se puede ver en el *Amadís de Grecia*, donde por medio de frases sustantivas se puntualizan detalles precisos acerca de los personajes. Algunos ejemplos son: “Busendo, el enano”, “Anastárax, su hermano”, “Zair, soldán de Babilonia”. Igualmente, hay puntualidad respecto de los sucesos, pues se revelan detalles que explican sus causas: “Porque quiso sacar de prisión”, “A causa de sus promesas” (*Amadís de Gaula*), “Por causa de la reina Burica” (*Espejo*). Asimismo, es frecuente una relación detallada de la sucesión de varios acontecimientos: “Cómo el príncipe ovo el escudo [...], se enamoró [...], tomó la figura de Amadís [...], se fue”, “Zahara contó a Nereida [...], Nereida descubrió a Zahara [...], se partieron [...], fueron bien recibidas [...], la sacaron y se la llevaron.”

Las reticencias, por otro lado, son los mecanismos mediante los cuales el autor implícito expone una cantidad menor de información. Estos no son tan vastos, pues sucede únicamente por medio del ocultamiento de nombres de personajes o de resúmenes vagos. Ejemplo de lo primero es cuando se hace alusión a un personaje sin explicitar de quién se trata: “caballero extraño” (*Amadís de Gaula*), “quién fueron los que tomaron la ciudad de Maquenca”, “quién fue quien prendió a Bussendo”, “en la que declara quién era el caballero” (*Amadís de Grecia*). Los resúmenes vagos son comunes a las tres novelas de caballerías estudiadas y aparecen frecuentemente en todas ellas. En el *Amadís de Gaula* se lee “e de lo que en ella le avino [en una fortaleza]”, “e de lo que con ellos [unos caballeros] le acaesció”. Muy similar es la fórmula utilizada por Feliciano de Silva: “y de lo que acaeció con”, “de otra aventura que allí le avino”, “y otras cosas”. En la misma línea, se hacen resúmenes que poco aportan al lector en *Espejo de príncipes y caballeros III*: “y de lo

que más les aconteció la vía de la ciudad”, “y de lo que más les sucedió”, “y de las grandes cosas que sucedieron”.

En los intertítulos tanto del *Ingenioso hidalgo* como del *Ingenioso caballero* también se reconoce la presencia de transparencias y reticencias. De forma similar a como en *Amadís de Grecia* se declara que Balán era el caballero negro, en la primera parte del *Quijote* el autor implícito devela ciertas verdades que el lector podría descubrir al leer la historia. Ejemplo de esto es cuando habla de la “venta que él [don Quijote] se imaginaba ser castillo” (I, 17). De forma semejante a lo que ocurre en la novela de Feliciano de Silva, en el *Quijote* se ofrecen detalles respecto de los personajes a través de frases sustantivas: “Sancho Panza, su escudero” (I, 31), “dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi” (II, 36), “Teresa Sancha, mujer de Sancho Panza” (II, 50), “La segunda dueña Dolorida, o Angustiada, llamada por otro nombre doña Rodríguez” (II, 52).

Por otro lado, de forma distinta a como ocurre en las novelas de caballerías canónicas que he mencionado, en las dos partes del *Quijote* hay un gran número de reticencias. Los mecanismos que comparten los *Amadises*, *Espejo de príncipes...* y los dos *Quijotes* son el resumen vago y el ocultamiento de nombres. El primero parece casi ser replicado por Cervantes, a excepción de que añade algún descriptor y la perspectiva del autor implícito: “con otros sucesos dignos de felice recordación” (I, 8), “con otras aventuras dignas de ser contadas” (I, 18), “con otros sujetos graciosos” (II, 2), “con otros sucesos famosísimos” (II, 7), “y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos” (II, 10). La omisión de nombres aparece de forma muy parecida a las novelas canónicas: “quién era el Caballero de los Espejos” (II, 15), “quiénes eran maese Pedro y su mono” (II, 27), “quién fueron los encantadores y verdugos” (II, 50), “quién era el de la Blanca Luna” (II, 65).

En este respecto, las reticencias de la obra de Cervantes contienen estrategias más complejas que las que aparecen en las novelas canónicas de caballerías. Una de estas es el pleonasma vacío, mediante el cual el intertítulo no ofrece información clara ni específica respecto de la historia que está introduciendo. Ejemplos de estos son los que aparecen en el *Ingenioso caballero*: “donde se cuenta lo que en él se verá” (9), “cosas que las sabrá quien las leyere” (28) “que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna” (54), “que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer” (66), “que sigue al de sesenta y nueve” (70).

Asimismo, la presencia de antítesis como “discretas altercaciones” (I, 50) contribuye a una información poco clara. Algo similar sucede con los sinónimos o repeticiones que, aunque aparentan proporcionar información, no lo hacen, pues solo reiteran lo ya dicho. Muestra de estos son las fórmulas como “concluye y da fin” (I, 9), “topó en topar” (I, 15), “dudas y preguntas” (II, 4), “se cuenta y da noticia” (II, 15), “amores de la enamorada Altisidora” (II, 46) o “fin y remate” (II, 53). Muy semejante es lo que sucede con las perífrasis rebuscadas que, por tener una construcción demasiado compleja, terminan por no aportar información inteligible: “De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada del famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha” (I, 20), “De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote con la felicemente acabada aventura de los leones” (II, 17).

La enunciación es otro de los aspectos que se consideró al analizar el *Quijote* como parodia de los libros de caballerías. En este sentido, hay estructuras que Cervantes retoma y mantiene, y algunas otras que modifica. Las frases con que se inician los intertítulos suelen ser claras y directas: “De cómo...”, “En que trata...” (*Amadís de Gaula*), “Que habla”, “De lo que hizo” (*Amadís de Grecia*), “De lo que aconteció a...”, “De la aventura que...”, “Del fin que hubo...” (*Espejo*). Es

cierto que Cervantes recupera esta fórmula en el inicio de los títulos de algunos de sus capítulos, como se puede ver a continuación, “De lo que sucedió a...” (I, 4, 11, 16; II, 16, 18, 48, 49, 60, 61, 71), “Donde se cuenta...” (I, 15, 18, 33, 43; II, 8, 9, 10, 15, 19, 20, 24, 36, 38, 52, 59), “De lo que [...] pasaron” (II, 1), “Donde se da noticia” (II, 65). No obstante, suele modificarlos mediante calificativos, de modo que los dota de mayor complejidad: “Del buen suceso...” (I, 8), o redundancias: “Donde se concluye y da fin” (I, 9).

También por medio de distintas categorías gramaticales o estructuras sintácticas el narrador de las novelas de caballerías canónicas hace un ensalzamiento de lo alto de los hechos referidos. Así, se utilizan adjetivos o adverbios enaltecidos como “muy honradamente”, “muy bienquisto” (*Amadís de Gaula*), “poderoso”, “valeroso”, “sabio”, “famoso” (*Espejo*), o relativos a lo asombroso de las aventuras o batallas: “reñida”, “peligrosa y sangrienta”, “rigurosa”, “mortal” (*Espejo*). En completa oposición a las aventuras y batallas que se introducen en las novelas de Montalvo, De Silva y Martínez, donde los héroes son valientes y siempre salen victoriosos, en la primera parte del *Quijote* hay una “espantable y jamás imaginada aventura” (8), una “desgraciada aventura” (15) y una “aventura con un cuerpo muerto” (19). En éstas es fácil reconocer que se insinúa no sólo un héroe débil, pues la aventura se describe como espantable o desgraciada, sino incluso una concepción de aventura completamente alejada del canon, dado que resulta absurdo considerar a un cuerpo muerto un digno contrincante de batalla.

La tendencia de la adjetivación en los intertítulos del *Quijote* es también distinta a la del género canónico, pues no siempre parece tener una intención enaltecida. Por un lado, se puede reconocer que la forma en que el protagonista es descrito es elogiosa e incluso hiperbólica, pues don Quijote es caracterizado en la *Primera parte* como “famoso” (I, 1, 20, 23), “valiente” (I, 1, 9, 25), “valeroso” (I, 8, 20; II, 11, 12, 22), “bravo” (I, 17) e “invencible” (I, 21). Otros sustantivos

también están acompañados de adjetivos que los califican de forma positiva, tales como “buen caballero” (I, 7, 46), “discretas razones” (I, 19), “discreto, nuevo y suave coloquio” (II, 13) o “memorables adivinanzas” (II, 25). Sin embargo, también se presentan adjetivaciones con una intención claramente paródica e irónica, como “ridículo razonamiento” (II, 3). Llama la atención también que los sucesos suelen ser calificados menos como admirables y más como “raros” (I, 36), “extraños” (I, 43) o “inauditos” (I, 44).

A su vez, los complementos circunstanciales tienen la función de construir un ambiente de nobleza y valentía en las novelas de caballerías, mas no así en el *Quijote*. En el *Amadís de Gaula* se menciona lo que sucede a los personajes “saliendo de caza”, en el *Amadís de Grecia* se hace referencia a lo que hacen “por librar al enano”, “por amor a la reina” o “en busca del sabio”, mientras que en *Espejo de príncipes...* se narra lo que sucede a un personaje “partido del emperador” o navegando. En contraste, en el *Ingenioso caballero* se narran sucesos cotidianos y poco impresionantes, como cuando los personajes están “rondando su ínsula” (II, 49), “yendo a Barcelona” (II, 60), “en la entrada de Barcelona” (II, 61) o “yendo a su aldea” (II, 71).

Finalmente, vale la pena hacer notar que en los intertítulos tanto del *Quijote* de 1605 como del de 1615 existe una notable presencia de una conciencia metaliteraria por parte del autor implícito, la cual está completamente ausente en los intertítulos de las novelas de Rodríguez, De Silva y Martínez. Ésta se puede distinguir en el hecho de que se hace alusión a la veracidad de la historia, en la referencia a capítulos anteriores o posteriores, en la mención de la vocalidad y la escritura, y en la adjetivación de la propia historia.

Se hace referencia a la veracidad cuando la historia se califica explícitamente como verdadera (23) o cuando se introducen “aventuras sucedidas, con toda verdad” (45), tal como sucede en la *Primera parte*. En la *Segunda parte* la estrategia para llamar la atención sobre la

veracidad de los hechos narrados es más compleja, pues se introducen construcciones más rebuscadas y juicios por parte del narrador, como se puede ver en los siguientes ejemplos: “sucesos tan ridículos como verdaderos” (10), “cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta historia por apócrifa” (23), “con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto” (61) y “con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia” (73).

La alusión a capítulos que han pasado ya o a los que aparecerán posteriormente evidencia igualmente la conciencia del autor implícito respecto de la historia que está narrando y del orden que ésta sigue. Muestra de esto es cuando en los intertítulos se lee “donde se prosigue [la narración de...], [los innumerables trabajos], [la aventura de...], [las finezas], [la novela de...], [la historia de...]” (I, 5, 17, 24, 26, 34, 37, 40, 41, 44, 48), “donde se da fin [al cuento de...], [a la novela de...]” (I, 13, 35), o incluso una descripción tan tautológica como la del capítulo setenta de la *Segunda parte*: “que sigue al de sesenta y nueve” (II, 70).

Muestra de la conciencia metaliteraria es también la interacción que se insinúa entre el autor implícito y el lector. En el *Ingenioso hidalgo* se habla de aventuras “dignas de ser contadas” (18) y de “cosas dignas de saberse” (42). Aquí se puede leer, además de la perspectiva subjetiva mencionada con anterioridad, una instrucción de parte del autor implícito, dirigida al lector, en donde le indica que debe considerar importantes ciertos episodios. Lo mismo sucede en el *Ingenioso caballero*, donde el autor implícito presenta “sucesos dignos de saberse y de contarse” (4). No obstante, en esta segunda parte la conciencia de su cualidad de autor se enriquece mediante mecanismos más complejos, como la redundancia en el intertítulo donde “se cuenta y da noticia” (15), o la tautología “donde se cuenta lo que en él se verá” (9), “cosas que las sabrá quien las leyere, si las lee con atención” (28) o “que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer” (66).

En suma, se puede decir que las novelas de caballerías canónicas y ambos *Quijotes* comparten ciertos elementos presentes en sus intertítulos, como la presencia de tópicos caballerescos, la descripción de los personajes, la presencia de valoraciones, transparencias y reticencias, y las fórmulas iniciales. Por su parte, también hay componentes en los que difieren, tales como la configuración de las guerras y las batallas, los escenarios, la presencia de personajes nobles, el tipo de antagonistas y los calificativos que no siempre resultan enaltecedores, además de una marcada conciencia metaliteraria que se advierte en el *Quijote* de 1615 y que no se reconoce en las novelas canónicas.

En función de esto se puede reconocer que la voz de donde surgen estos intertítulos retoma los aspectos esenciales de la novela caballeresca canónica, como la notable presencia de tópicos caballerescos, la configuración de personajes y sucesos como valientes e imponentes, y algunos aspectos estructurales como los sintagmas iniciales y el equilibrio entre la cantidad de información que se da y que se oculta en los títulos capitulares. No obstante, también crea grandes contrastes con el canon mediante la construcción de intertítulos en donde no se anuncian batallas soberbias ni hay interacción entre personajes de la nobleza, además de que se hace patente una innegable conciencia metaliteraria.

El balance entre lo que se retoma del canon y lo que se aleja de éste permite que se genere la parodia, pues mientras se conserva la esencia de la novela caballeresca, el *Quijote* se construye mediante la presentación de un héroe que participa en batallas y sucesos que sí se llevan a cabo, pero que se configuran como poco impresionantes. Aunado a esto, los frecuentes guiños a la calidad de ficción de la propia obra potencian el efecto paródico, pues pone de manifiesto la conciencia de un canon respecto del cual se posiciona la novela. Así, es posible afirmar que la voz que configura los intertítulos en función de aquellos de las novelas de caballerías canónicas retoma

suficientes elementos para que el lector reconozca el texto como perteneciente al canon, al mismo tiempo que se lo ofrece con suficientes variaciones para que distinga que no se trata puramente de una novela de caballerías, sino de una respuesta a estas mismas.

2.4 Síntesis

Tras el análisis expuesto se puede concluir que Cervantes retoma la tradición literaria de la dedicatoria para marcar una separación de la finalidad que convencionalmente tenía este paratexto. Si por un lado las novelas de caballerías eran dedicadas genuinamente a un benefactor, el autor del *Quijote* hace uso de este formato para alejarse de dicha costumbre, pues mediante ardidés y estrategias paródicas sutiles deja claro que no tiene intención de dedicarle su *Quijote* al duque de Béjar, aunque aparente hacerlo, ya que en ningún momento hace mención de su nombre, no se dirige a él de forma admirativa o afectuosa y, sobre todo, le ofrece una dedicatoria que no fue escrita ni por él mismo ni para don Alonso López de Zúñiga. La dedicatoria del *Ingenioso caballero* es distinta de la del *Ingenioso hidalgo* en el sentido de que en la de 1615 sí se reconoce el vínculo afectivo tan característico de este paratexto, pero a diferencia de las novelas canónicas, se puede reconocer que la barrera entre realidad y ficción es rota por Cervantes. Esta es una completa innovación en comparación con lo que se pudo ver en las obras escritas por Vázquez y De Silva.

También es posible concluir que el autor explícito que se reconoce en ambas dedicatorias tiene distintos propósitos. En el primer *Quijote* se manifiesta una intención de alejarse de la tradición de la dedicatoria caballescá canónica. Aparentemente, el objetivo de esto es lograr una apropiación de todos los elementos textuales para reconfigurarlos de acuerdo con nuevos códigos ficcionales, lo que da como resultado una nueva interacción entre elementos paratextuales y texto.

Por su parte, en el *Quijote* de 1615 la dedicatoria está más apegada al canon, pues demuestra un afecto genuino al conde de Lemos, hacia quien se lee una ofrenda sincera de la obra. Esto parece obedecer a la voluntad de Cervantes de apropiarse de la legítima segunda parte del *Quijote* y de crear un alejamiento de la ingeniosa dedicatoria de Avellaneda.

En comparación con las dedicatorias, en los prólogos de ambas partes del *Quijote* es mucho más evidente la síntesis de un texto viejo —los paratextos de las novelas de caballerías canónicas— con uno nuevo —los paratextos del *Quijote*—, de la que habla Hutcheon respecto de la parodia. En las dedicatorias, Cervantes parece tener una clara intención de alejarse del tratamiento convencional del paratexto ya que, a excepción del trato afectuoso hacia el conde de Lemos en su *Quijote* de 1615, no hay características que comparta con el *Palmerín de Oliva* ni con el *Amadís de Grecia*. No obstante, en los prólogos de ambos *Quijotes* parece haber retomado un poco más la tradición paratextual caballeresca, pero con la evidente intención de desviarse de ella.

De manera similar a como sucede en los prólogos caballerescos, Cervantes hace cierta alusión a la veracidad y a su intención, pero siempre marcadamente distante de la forma convencional. Si bien en el prólogo del *Ingenioso hidalgo* hace alusión a su intención, que es la de vilipendiar los libros de caballerías, lo hace indirectamente, a través de la voz de su amigo. De forma semejante, el propósito de burlarse del autor fingido y tordesillesco del *Quijote apócrifo* aparece en un desplazamiento donde no es Cervantes mismo quien lo llama asno, mentecato y atrevido, sino el supuesto lector.

En el prólogo del *Ingenioso hidalgo* se reconoce algo similar a una intención de veracidad al estilo de los prólogos canónicos, pues Cervantes menciona a Platón y Aristóteles, filósofos que sin duda existieron, pero los nombra en un discurso que los equipara a personajes de libros de caballerías, como el Preste Juan de las Indias. Este mecanismo de fundir los planos ficcionales y

reales se reconoce también en la dedicatoria del segundo *Quijote*, donde el protagonista de la novela se dirige a besarle las manos al conde de Lemos. Igualmente se alejan de una intención de veracidad el metaprólogo que ofrece Cervantes al inicio del *Ingenioso hidalgo* y las contradicciones que se encuentran en el discurso de su amigo.

Aunado a esto, la interpretación que se ofrece en este paratexto inicial es cabalmente distinta a la de los libros de caballerías, pues en vez de considerar la literatura un medio para exaltar al hombre, Cervantes dice que su libro es seco como un esparto. Lejos de dirigirse a lectores que buscan lecciones morales, él le habla a un desocupado lector, como bien menciona Roberto J. González, a quien le dice que preferiría entregarle la narración sin prólogo y ante quien evita disculparse por las fallas de su libro. Las intenciones que se hacen explícitas en los prólogos canónicos caballerescos, como la de alabar a Dios, resultan igualmente contrastantes con la actitud irreverente del autor implícito presente en el primer prólogo de Cervantes.

A la luz de estas conclusiones tal vez sea posible encontrar una explicación para la inversión en el orden de la dedicatoria y el prólogo en ambas partes del *Quijote*. En *El ingenioso hidalgo* primero está la dedicatoria, y no así en *El ingenioso caballero*, donde ésta sigue al prólogo. Es posible que en el *Quijote* de 1605 éste aparezca después para, al estar posicionado en segundo lugar, encontrarse fuera de la firma del autor. De esta manera sería posible que el alejamiento de la tradición canónica de la dedicatoria caballerisca se lleve a cabo, pues la firma de Cervantes respalda notoriamente la supuesta autoría de una dedicatoria claramente plagiada. Al mismo tiempo, el prólogo, de forma distinta a lo que sucedía en las novelas canónicas, podría considerarse como parte de la ficción, lo que hace que la finalidad de ser un paratexto transparente desaparezca, al convertirse en parte del texto ficcional y estar alineado con el tono cómico e irreverente de la narración. En el caso del prólogo y la dedicatoria del *Quijote* de 1615, parece que ésta aparece

situada en segundo lugar para acoger bajo la firma del autor tanto el genuino agradecimiento al conde de Lemos como la invectiva contra el autor del apócrifo. También, la actitud desfachatada en el prólogo del *Quijote* de 1605 se puede atribuir a un autor implícito que, mediante la creación de diversos planos ficcionales y la cesión a otras voces autorales (explícita y ficcionalizada), genera una distancia que aleja a Cervantes de la autoría de las ideas provocadoras que aparecen en su texto.

Por otro lado, el prólogo del *Quijote* de 1615, como se ha explicado ya, no es tan innovador como el primero, puesto que en éste se puede distinguir un autor explícito que hace una clara y llana denuncia contra el autor del apócrifo. No obstante, de forma similar a como sucede en el prólogo del *Ingenioso hidalgo*, en el segundo existe también un desplazamiento que le proporciona a Cervantes cierta distancia, ya no de las ideas provocadoras que aparecen en el texto preliminar de su *Primera parte*, sino de la violenta burla que hace de Avellaneda.

A partir de la conciencia metaliteraria que se manifiesta en estos textos preliminares se puede ver que la obra de Cervantes no es solamente una excusa para hablar del quehacer literario, como en el Prólogo I, sino también el medio para llevar a cabo un cuestionamiento del funcionamiento de los paratextos y su forma de interrelacionarse con la ficción. Al reconocer el autor la ilimitada libertad para crear su obra y dotar de significado cada elemento que la constituye, se percibe el nacimiento del juego de fusión entre los planos real y ficcionales.

En lo tocante a los intertítulos, pudimos ver que tanto las novelas canónicas de caballerías como ambas partes del *Quijote* hacen referencia a tópicos caballerescos, con la diferencia de que algunos de estos son parodiados por Cervantes, como el de la guerra y el ejército. Los referentes al desafío, la defensa del menesteroso y los encantamientos resultan en una parodia únicamente perceptible al hacer el contraste con la narración que les sigue.

En relación con la parodia de los espacios, es posible distinguir que mientras en las novelas de caballerías los sucesos se desarrollan en escenarios propios de la nobleza, en el *Quijote* los personajes se desenvuelven en sitios comunes, a excepción de la *Segunda parte*, en la cual don Quijote y Sancho hacen una visita al castillo de los duques. Los sucesos que ocurren ahí contribuyen considerablemente a la construcción de la parodia de las novelas de caballerías canónicas, puesto que este espacio sirve únicamente para resaltar la locura y torpeza del caballero y su escudero.

Respecto de los personajes pudimos notar que hay una gran diferencia en la forma en que son caracterizados en las novelas de caballerías y en ambas partes del *Quijote*. Por un lado, en las obras de Rodríguez, De Silva y Ortúñez la clase social es un elemento de gran importancia, dado que gracias a ésta se definen dos distintos tipos de personajes antípodas: los nobles, respecto de quienes se realza el linaje y las cualidades admirables, y los sirvientes.

De forma distinta, en los títulos capitulares de la obra de Cervantes hay una casi absoluta ausencia de personajes pertenecientes a la nobleza, fuera de la referencia a la infanta Micomicona y dos menciones a la duquesa y una al duque. Vale la pena indicar que además de que sólo aparecen en dos intertítulos, en ninguno de estos se les califica con modificadores enaltecedores. En cambio, las altas cualidades son asignadas con frecuencia a los personajes plebeyos, ya sean protagonistas, principales o secundarios. También existe una gran diferencia en los personajes antagonistas, ya que en las novelas canónicas de caballerías los protagonistas se enfrentan a gigantes, corsarios o minotauros, y don Quijote se opone a unos molinos de viento, un vizcaíno, un cuerpo muerto o unos cueros de vino. Esto claramente contribuye a la caracterización de un personaje evidentemente paródico de los héroes que protagonizaban peligrosas y admirables hazañas en las novelas canónicas de este género.

Si bien tanto en las novelas canónicas de caballerías como en la de Cervantes se puede distinguir la perspectiva personal de un autor implícito, éstas son muy diferentes. En ambos *Amadises* y en *Espejo de príncipes...* las observaciones subjetivas apuntan a un proyecto moralista, y no así en el *Quijote*. En éste, en cambio, la perspectiva del autor implícito permite vislumbrar una conciencia autoral que establece comunicación con su lector para indicarle aspectos que estima valiosos y donde le sugiere poner su atención.

Este mismo autor implícito desarrolla estrategias que permiten mantener la atención del lector mediante transparencias o reticencias que construyen un ritmo de tensión por medio de mayores o menores develaciones de verdad.²² Las transparencias mediante las cuales el autor implícito dota de mayor detalle a sus intertítulos son similares a las que aparecen en las novelas canónicas de caballerías, como la clarificación de detalles que el lector podría descubrir en la narración. Ejemplo de esto son los desenlaces de batallas o el descubrimiento del misterio acerca de la identidad de algún personaje.

No es igual el caso de las reticencias, pues éstas son mayores en número en la obra de Cervantes, además de que están construidas a partir de mecanismos más complejos. Si bien tanto en las novelas canónicas como en el *Quijote* es frecuente que el autor implícito oculte la identidad de un personaje o haga un resumen impreciso, el autor implícito que dispone los intertítulos en el *Quijote* elabora construcciones más complicadas. A los resúmenes vagos les añade descriptores y su propia perspectiva, además de que les agrega pleonasmos vacíos, antítesis, sinónimos, repeticiones y perífrasis rebuscadas.

Con respecto a la enunciación que profiere el autor implícito de la obra de Cervantes, se encuentran ciertas coincidencias con las novelas canónicas de caballerías. Un ejemplo es la frase

²² Si bien pudimos reconocer ese ritmo, el enfoque de esta investigación permitió ahondar en este tema, pero se sugiere como posible línea de investigación para futuros cervantistas.

que da inicio al intertítulo, pues en todas las obras estudiadas se trata de construcciones claras y directas que introducen la acción que se leerá. No obstante, en el *Quijote* estas estructuras se dotan de mayor complejidad por medio de la inclusión de calificativos o redundancias. Otro punto de confluencia entre las novelas canónicas y la de Cervantes es el elogio de los personajes. Por el contrario, el tratamiento con respecto a las hazañas es muy diferente. En el *Quijote* los adjetivos tienen una evidente intención paródica que se manifiesta a través de antítesis como “ridículo razonamiento” o mediante la presentación de aventuras absurdas. A esto se suma que los sucesos no se muestran tan admirables, sino más bien raros.

Una de las diferencias más llamativas entre los intertítulos de las novelas de Cervantes y de Rodríguez, De Silva y Montalvo es la innegable presencia de una conciencia metaliteraria en los títulos capitulares del autor del *Quijote*. Esta se evidencia en las menciones respecto de la veracidad de la historia, la referencia a capítulos anteriores o posteriores y la comunicación con el lector. Inclusive en el capítulo 28 de la *Segunda parte* se hace referencia al mismo Benengeli, supuesto autor de la narración que se ofrece al lector. De este modo se puede entrever una conciencia del autor implícito que dispone de los medios textuales a su disposición para configurar su mensaje. Si bien es cierto que en los intertítulos de las novelas de caballerías canónicas hay algunos guiños que develan una perspectiva moralizadora de parte del autor implícito hacia el lector, en ningún momento se establece una comunicación directa con éste, fuera de la dedicatoria o el prólogo, textos preliminares que tradicionalmente se han caracterizado por permitir la creación de un vínculo entre el autor y el lector.

Con respecto a la voz que enuncia los intertítulos, podemos concluir que detrás de ellos se lee un autor implícito con una actitud irreverente hacia el canon caballeresco y hacia las cualidades admirables que se plasman en ese género literario, ya que el tópico caballeresco que presenta la

más clara parodia es el de la guerra y el ejército. A esto se suma la ausencia de espacios relacionados con la nobleza y la preponderancia de personajes plebeyos sobre los nobles. Se puede interpretar, en la misma línea, la parodia de los temibles oponentes de las novelas canónicas de caballerías, quienes en el *Quijote* son representados por personas, e incluso objetos, inocuos. En este sentido, se puede hablar de una postura desestabilizadora de los intertítulos en esta obra de Cervantes, puesto que indirectamente ponen en entredicho los valores aceptados del momento, como la fuerza, la valentía y el honor. Si consideramos también su prólogo construido a partir de un plagio, incluso parece que se cuestiona la honradez y la sinceridad. Todo esto tiene congruencia, además, con la falta de la perspectiva moralizadora tan presente en las novelas de caballerías canónicas y que no se puede reconocer en la de Cervantes.

En segundo lugar, es posible percibir un autor implícito interesado en construir un diálogo con su lector, ya sea a través de los momentos en los que apela a él directamente, como cuando le proporciona valoraciones que le indican cómo interpretar la obra, o mediante estrategias más sutiles que fuerzan al receptor a leer con atención para reconocer las parodias e ironías. La complejidad de las reticencias, mayor en el *Quijote* que en las novelas de caballerías canónicas, igualmente parece ser una invitación del autor implícito al lector para crear un diálogo un tanto lúdico. Es más, los intertítulos que hacen referencia a capítulos anteriores y posteriores parecen hacer del lector un partícipe del diálogo que existe dentro de la misma obra.

CAPÍTULO 3

Análisis de la ironía

En el capítulo anterior se estudió de qué forma la obra maestra de Cervantes retoma la tradición caballeresca para alejarse de este canon genérico. Ahora se analizará el modo en que se construye la ironía de los paratextos del *Quijote* que conciernen a este trabajo. Como punto de partida se puede considerar la definición que ofrece Sebastián de Covarrubias con respecto a este concepto. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* afirma que la ironía es una figura mediante la cual se expresa lo opuesto a lo que se dice.

Por su parte, Linda Hutcheon, Pierre Schoentjes y Wayne C. Booth desarrollan una definición más detallada. Al respecto postulan, dicho de manera general, que la ironía es un modo de expresión a través del cual el autor codifica su mensaje, mismo que el lector debe descifrar. Tanto Schoentjes como Booth enlistan una serie de indicadores que pueden servir para reconocer un mensaje cifrado irónicamente. Los propuestos por el primero son: tonalidad, puntuación, palabras de alerta o con valoraciones, repeticiones y yuxtaposiciones contradictorias, simplificaciones y cambio de registro o tono. En lo que respecta a Booth, éste sugiere que dicho mecanismo se puede reconocer en las advertencias del autor en su propia voz, como en los epígrafes y títulos, en la proclamación del error conocido, en los conflictos entre hechos dentro de la misma obra, en el contraste de estilo y en la falta de lógica.

3.1 Dedicatoria

En función de los indicadores anteriores se puede ver que la dedicatoria del primer *Quijote* tiene una gran carga irónica. El texto dedicado al duque de Béjar consiste en un hilvanado de frases de

los textos preliminares de las *Anotaciones a Garcilaso de la Vega* de Fernando de Herrera, y aunque podría pensarse que Cervantes modifica el orden para ocultar el plagio, en realidad, al reordenarlas en un texto nuevo, las dota de una carga irónica cifrada y les da un sentido completamente distinto al del autor original. A continuación se presenta la de Herrera, seguida por la publicada en el primer *Quijote*.

Ilustrissimo i Ecelentissimo Señor,

No me parece que satisfago a la estimacion de Garcilasso, i a lo que yo mesmo estoi obligado, si no ofreciese a la grandeza de V. Ecelencia este trabajo, empleado en ilustracion de sus obras. Porque ni la nobleza del autor, tenido siempre, entre los que sienten bien destas cosas, por Principe de la poesia Española; ni la voluntad i obligacion, que tengo al servicio de V. Ecelencia, podran sufrir que se dedique a otro que al clarissimo nombre de V. Ecelencia. Servicio es pequeño, i que no corresponde a mi desseo, aunque dino de ser admitido con generosidad i cortesia de animo, virtudes propias de V. Ecelencia; i (si se permite dezillo) merecedor por la dinidad del sugeto del buen acogimiento i onra, con que favorece V. Ecelencia todas las obras de ingenio. Bien es verdad que esta se halla desnuda de aquella elegancia i erudicion, que suelen tener las que se crian en las casas de los ombres, que saben; pero alguna parte desta culpa, si a caso merece este nombre, està en la pobreza i falta, que tenemos de semejantes escritos en nuestra lengua; i la mayor en la rudeza y temeridad de mi ingenio, pues no conteniendome en los limites de mi inorancia, o poca noticia, escogi este argumento, con tanta novedad i estrañeza casi peregrina al lenguaje comun, assi en tratar las cosas, como en escrevir las palabras; i me quise obligar al juicio delos que tienen menos conocimiento desto, que son los que condenan con mas rigor i menos justicia los errores agenos. Mas si V. Ecelencia, acordandose alguna vez por ventura dela merced i favor, que solia hazer en otro tiempo a los primeros exercicios de mi corto ingenio, es servido recibir i acoger agradablemente esta muestra de mi voluntad; i atiende solamente a lo que deve merecer un buen desseo; osarà parecer ante V. Ecelencia, i saliendo a la claridad de la luz podra tener vida, y no se ascondera en la oscuridad del silencio.

Ilustrissimo i Ecelentissimo Señor

Béso las manos a V. Ecelencia
su servidor
Fernando de Herrera.

AL DUQUE DE BÉJAR

MARQUÉS DE GIBRALEÓN, CONDE DE BENALCÁZAR Y BAÑARES, VIZCONDE DE LA PUEBLA DE
ALCOCER, SEÑOR DE LAS VILLAS DE CAPILLA, CURIEL Y BURGUILLOS

En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo, he determinado de sacar a la luz al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien, con el acatamiento que debo a tanta grandeza, suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no conteniéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos; que, poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Excelencia en mi buen deseo, fío que no se desdeñará la cortedad de tan humilde servicio.

Miguel de Cervantes Saavedra

Como se puede ver, el texto de Cervantes comienza con la mención del “buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros” (p. 6),²³ lo que recuerda las palabras de Herrera cuando habla del “buen acogimiento i onra, con que favorece V. Ecelencia todas las obras de ingenio” (fol. VI). Aquí nos encontramos con una yuxtaposición contradictoria, pues, por un lado, Herrera habla de “obras de ingenio”, y Cervantes menciona “toda suerte de libros”. Así, mientras que Herrera reconoce en don Antonio de Guzmán un riguroso juicio que lo lleva a

²³ Todas las citas de la dedicatoria de Cervantes proceden de la misma página.

amparar las obras de valor, Cervantes insinúa que don Alonso López de Zúñiga carece de tal discreción y cobija cualquier obra, ya sea digna de estima o no.

Enseguida Cervantes se refiere al duque de Béjar como “príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo”. Llama la atención que se refiera al dedicatario como “príncipe”, ya que no corresponde con el estilo frío y distante de la dedicatoria y porque expresa un respeto y admiración que no se perciben en el resto del paratexto. En este caso el cambio de tono, el contraste de estilo y la falta de lógica indican una posible ironía.

Aunado a esto, el uso del apelativo *príncipe* hace referencia a una de dos posibilidades, de las cuales ninguna resulta halagadora. La primera es que esté haciendo una comparación directa entre el duque y Garcilaso, pues Herrera habla de él como el príncipe de la poesía española. Esto es una clara ironía, si se considera que se le acaba de insultar al insinuar que carece de juicio para distinguir las obras de ingenio de las que no lo son. Ahora bien, es más probable que haga referencia a lo que dice Francisco de Medina en el prólogo: “[...] aviendo sido nuestros principes i republicas tan escassas en favorecer las buenas artes; mayormente las que por su hidalguia no se abaten al servicio i grangerias del vulgo”. Si este es el caso, entonces el príncipe con el que se está comparando a don Alonso López es uno que no favorece las artes, lo cual coincide con la insinuación acerca de su falta de juicio respecto de la literatura.

Además, la sección retomada del prólogo aparece en la página seis, es decir que no es particularmente fácil de identificar ni se encuentra especialmente accesible dentro de este paratexto. De esta forma cobra aún más relevancia dentro de la dedicatoria de Cervantes, pues no parece tratarse de una frase retomada arbitrariamente o por simple comodidad para construir una dedicatoria de forma rápida, pues su inclusión demuestra una cuidadosa lectura, selección y

reconfiguración de los textos preliminares de *Las obras de Garcilaso de la Vega*. En este sentido, tampoco parece que haya sido Francisco de Robles quien, a falta de una dedicatoria escrita por el propio Cervantes, tomara una de otra obra para llenar los blancos que quedaban, tal como sugiere Rico. Si la intención del editor era hacerse de una dedicatoria de forma fácil, resulta inexplicable que buscara y eligiera una única frase escondida en el prólogo además de las que retoma de la dedicatoria.

No obstante, a pesar de que Cervantes insinúe la ignorancia del duque, la envuelve en halagos que al mismo tiempo modifican el sentido del prólogo de Medina. Así, lo convierte en un aparente elogio hacia el favorecimiento de las buenas artes por parte de don Alonso, lo que resulta evidentemente contradictorio con las sugerencias que ya ha hecho anteriormente respecto de su limitado entendimiento. En este caso, la yuxtaposición contradictoria entre el sentido original de la frase de Herrera y la tergiversación que hace Cervantes de éste manifiestan una probable intención irónica.

Un poco más adelante, el autor del *Quijote* expresa su determinación de “sacar a la luz al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia”. En esta instancia, la ironía resulta del conflicto de hechos dentro de la obra, como menciona Booth, pues Cervantes afirma sacar su obra al abrigo del nombre del duque, mismo que no es mencionado. En contraste, Herrera, al dedicar sus anotaciones a don Antonio de Guzmán, escribe: “ni la voluntad i obligacion, que tengo al servicio de V. Ecelencia, podran sufrir que se dedique a otro que al clarissimo nombre de V. Ecelencia” (fol. IV). Para Herrera resulta impensable ofrecer su obra a otra persona, mientras que Cervantes apenas le dedica la suya a don Alonso.

Tanto en la dedicatoria de las *Anotaciones* como en la del *Quijote* de 1605 los autores presentan sus obras desnudas “de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen

andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben” (Cervantes).²⁴ El autor del *Quijote*, en la dedicatoria, se disculpa por la ausencia de ornamentos eruditos, pero en el prólogo se burla desenvueltamente de ellos y sugiere recurrir al plagio para salvar esta falta en su novela. No es una coincidencia, entonces, que la disculpa por dicha ausencia venga, precisamente, de un texto plagiado. Esta falta de lógica bien puede ser leída como un indicador de ironía que apunta a la crítica de Cervantes hacia la solemnidad innecesaria dentro de los textos preliminares, misma que se refuerza claramente en el prólogo.

Finalmente, Cervantes pide a don Alonso que reciba agradablemente su *Quijote* para que éste “ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no conteniéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos”. Esta es posiblemente la cita que Cervantes tergiversa con más holgura, pues Herrera dice “no conteniendome en los limites de mi inorancia, [...] me quise obligar al juicio delos que tienen menos conocimiento desto, que son los que condenan con mas rigor i menos justicia los errores agenos” (fol. V). Aquí llama la atención el cambio de posesivo: Herrera habla de su propia ignorancia, mientras que Cervantes se refiere a la de aquellos que condenan con rigor los trabajos ajenos. A través de esto se puede percibir un reproche en la dedicatoria de Cervantes, mismo que está ausente en la de Herrera. El primero atribuye la dureza de las críticas a una ignorancia que se sanciona, mientras que el segundo utiliza la palabra ignorancia para referirse a la propia, y en cambio una fórmula más suave para aludir a la ajena (“juicio de los que tienen menos conocimiento de esto”, fol. V), además de que, en vez de increparlos, busca ganarse su voluntad. Este cambio de posesivo puede ser considerado una palabra de alerta para el lector, además de que aparece previo

²⁴ En esta frase, las diferencias con la dedicatoria de Herrera son mínimas. La suya dice: “Bien es verdad que esta se halla desnuda de aquella elegancia i erudicion, que suelen tener las que se crian en las casas de los ombres, que saben” (fol. V).

a una evidente valoración, ambos indicios de una posible intención irónica que busca criticar la actitud servil de aquellos autores que intentan conseguir el beneplácito de los lectores.

La alusión que hace Cervantes a la ignorancia que condena los trabajos ajenos se puede leer en la misma línea de la primera frase que Cervantes toma de Herrera, donde da a entender la falta de juicio de don Alonso por acoger toda suerte de libros. Esto apunta hacia una dura crítica al duque de Béjar, quien, por un lado, no distingue una obra de ingenio de una que no lo es (y que tampoco se da cuenta de que se le ofrece una obra que no se le está dedicando realmente), y por otro, se le insinúa que se contenga en los límites de su ignorancia.

En este sentido, si se considera que todas las frases retomadas de las *Anotaciones* por Cervantes son transformadas mediante la ironía, tenemos suficiente motivo para creer que la parte restante de la dedicatoria, la que no fue plagiada de Herrera y de Medina, también está dotada del mismo carácter irónico. Así, cuando se refiere al “acatamiento que deb[e] a tanta grandeza”, a la “prudencia de Vuestra Excelencia” y a “la cortedad de tan humilde servicio”, cuesta trabajo creer que realmente esté alabando a don Alonso y pidiendo su aprobación humildemente; más bien, parece acrecentar el tono de mofa hacia el duque.

Lo que resulta evidente en esta dedicatoria con indudable carga irónica es una actitud crítica e incluso burlona por parte de Cervantes hacia el duque de Béjar. Se le insinúa que es ignorante, falto de razón, se le minimiza al omitir su nombre y, encima de todo, se le dedica un texto escrito por y para otra persona. Más aun, en el prólogo Cervantes parece jactarse de que sus mentiras no serán reconocidas, puesto que en tres ocasiones “su amigo” le recomienda recurrir a esta solución y le asegura que pasará inadvertida. Como se puede leer, el amigo, al sugerirle que él mismo haga los poemas preliminares y se los atribuya a algún famoso poeta, le dice “[...] no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo

escribistes” (p. 10). Incluso más adelante recalca la falta de importancia que tiene el copiar textos ajenos, ya que le aconseja buscar un libro que contenga todos los autores que quiera incluir en su novela: “Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que teníades de aprovecharos de ellos, no importa nada” (p. 13). Por último, demuestra la confianza en que la mentira pase desapercibida, dado que garantiza que nadie se tomará el tiempo de contrastar su libro con los otros que pueda mencionar: “Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello” (*ídem*).

A esta burla hacia el duque se suma también la contrastante diferencia en la actitud que Cervantes tiene hacia él en la dedicatoria y la que en el prólogo se percibe hacia el lector. Llama la atención que en el segundo se dirige hacia el lector de forma que reconoce y alienta la libertad que tiene de recibir su *Quijote* como mejor le plazca:

No quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere [...] (p. 7).

Por otro lado, y de manera muy distinta, a don Alonso López, en la dedicatoria, sí le dice de qué manera recibir su novela: “[...] poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Excelencia en mi buen deseo, fío que no desdeñará la cortedad de tan humilde servicio” (p. 6). Todo esto contribuye a la creación de un dedicatario ignorante que es exhibido despiadadamente y así, mediante una mordaz burla, aunque velada, el autor implícito del *Quijote* no parece criticar solamente este género de paratextos, sino principalmente al sistema de mecenazgos donde una

obra de ingenio puede estar amparada por un hombre tan ignorante como se pinta a don Alonso en esta dedicatoria.²⁵

Parecería que el objetivo del autor implícito de este texto preliminar al incorporar un tono irónico es, más que retar las convenciones del género caballeresco, desafiar incluso las convenciones de mecenazgo del momento. Aquí, vale la pena retomar las palabras de J. Ignacio Díez (2015): “Los preliminares de 1605, los tres, son de otro tipo e inauguran un libro humorístico y ciertamente único, donde las parodias, paradojas y plagios enhebran todo un juego no siempre reconocido por «los hombres que saben»” (p. 46).

En lo que respecta a la dedicatoria que hace Cervantes del segundo *Quijote* a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, ésta, al contrario de la primera, no parece presentar ningún tipo de ironía. A diferencia de este paratexto en el *Quijote* de 1605, el de 1615 es un mensaje de genuino agradecimiento y no se reconoce ninguno de los indicadores de ironía sugeridos por Schoentjes y por Booth. Como se ha dicho ya, posiblemente esta falta de ironía se deba a la publicación del *Segundo tomo* y al impacto que tuvo sobre Cervantes.

3.2 Prólogo

Booth sugiere que las advertencias del autor en su propia voz, en paratextos como los epígrafes o los títulos, pueden servir como indicadores de la presencia de un tono irónico. De esta forma, tanto el prólogo de 1605 como el de 1615 son textos que, por su propia naturaleza, podrían expresar intenciones y valoraciones irónicas por parte de Cervantes. Por momentos ésta se reconoce gracias

²⁵ Lamentablemente, el alcance y enfoque de esta investigación no permite estudiar los aspectos biográficos respecto de la relación que existía entre Cervantes y don Alonso de forma que se puedan sugerir posibles explicaciones a esta actitud. Sin embargo, se considera que se abre una interesante línea de investigación para futuros cervantistas.

a la falta de lógica, a veces se manifiesta en el tono, y en otras ocasiones se evidencia mediante simplificaciones o contradicciones.

En primer lugar, se percibe una posible intención irónica cuando Cervantes habla de su novela o su personaje como su hijo en reiterados momentos: “este libro, como hijo del entendimiento” (p. 7), “¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado” (*ídem*), y luego lo desconoce: “pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote” (*ídem*). No obstante, poco más adelante se vuelve a referir a él como hijo, no como hijastro: “no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte [...] que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres” (*ídem*).

Según los postulados de Schoentjes, esta falta de lógica puede ser leída como un indicador de ironía, y si bien Hutcheon afirma que ésta esconde un mensaje que el lector debe descifrar, no me parece que este sea el caso, pues no parece haber ninguna intención detrás de llamar o dejar de llamar hijo a don Quijote y a su novela. Sin embargo, da la impresión de que se trata de una pista, al estilo de las que reconoce Margit Frenk, que encamina al lector hacia un tono de lectura irónico, donde deberá estar pendiente de los guiños que Cervantes le hace y de las invitaciones que le presenta para, esta vez sí de acuerdo con lo que dice Hutcheon, descifrar la intención evaluativa del autor y demostrar su competencia lingüística, genérica e ideológica.

Es similar la falta de lógica en la manera en que Cervantes se refiere a su obra. Al inicio del prólogo habla de su “estéril y mal cultivado ingenio” (*ídem*), que no puede engendrar más que un hijo “seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” (*ídem*). Salta a la vista el hecho de que por un lado menosprecie su ingenio, pero por otro exalte sus pensamientos “varios y nunca imaginados de otro alguno” (p. 7). De forma parecida, en la dedicatoria habla de “la cortedad de tan humilde servicio” (p. 6), respecto de su obra, y más

adelante se refiere a su historia como una “leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina” (p. 8). En este mismo sentido existe una muy evidente yuxtaposición contradictoria que manifiesta la falsa modestia de Cervantes cuando, al hablar con su amigo y encontrarse supuestamente frustrado por no poder adornar su libro con citas y poesías, dice:

Yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi *insuficiencia y pocas letras*,²⁶ y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que me digan lo que yo me sé decir sin ellos (p. 9).

Si primero se reconoce a sí mismo incapaz de remediar las faltas, ¿cómo es que al final rechaza la idea de buscar autores que digan lo que él mismo puede decir? Sobre todo, se hace patente la contradicción si consideramos que inmediatamente antes de su afirmación respecto de ser capaz de decir él mismo lo que no necesita que diga alguien más, habla de su “insuficiencia y pocas letras”. De forma contrastante, al finalizar el prólogo Cervantes no sólo enaltece a su personaje principal, sino que exige también el reconocimiento por la creación de Sancho Panza: “Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero” (p. 14). De esta forma, mediante repetidos momentos en que se rompe la lógica de la apreciación que tiene Cervantes de su obra, se pone de manifiesto una posible intención irónica respecto de la falsa modestia del autor. Si sumamos esto a la inclemente crítica que hace al duque, parece que Cervantes está invitando al lector a realizar una lectura atenta donde reconozca un rechazo tanto al canon literario como a los sistemas sociales que lo mantienen.

²⁶ Las itálicas son mías.

Ahora bien, ejemplo de su rechazo al canon caballeresco es la contradicción cuando Cervantes afirma que quisiera darle al lector su obra “monda y desnuda, sin el ornato del prólogo” (*ídem*), pero poco después refiere a su amigo que “ni quería hacerle [el prólogo], *ni menos sacar a la luz así las hazañas de tan noble caballero*”²⁷ (p. 8). En este sentido, este paratexto está plagado de incongruencias y falta de lógica pues, respecto de los textos preliminares, en repetidas ocasiones Cervantes se contradice.

Otra muestra de lo mismo es la relacionada a la ausencia de sonetos y epigramas que le agobia y le impide sacar su obra a la luz. A pesar de afirmar: “[si] los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España” (p. 9), asegura que dejará sepultado a don Quijote “hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas” (*ídem*).

Un aspecto más en el que existen contradicciones y falta de lógica es el que respecta a la relación del *Quijote* con los libros de caballerías. Por un lado, el amigo afirma que el famoso don Quijote es la “luz y espejo de toda caballería andante” (p. 10), pero posteriormente dice que la obra “es una invectiva contra los libros de caballerías” (p. 13), que “no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (*ídem*) e inclusive lo invita a “derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros” (p. 14).

La actitud de irreverencia hacia la tradición literaria que el autor implícito demuestra se puede identificar en varios momentos más. Uno es mediante la simplificación irónica con la cual se refiere a los filósofos que suelen citarse en los libros, pues únicamente nombra a Aristóteles y Platón, y para hacer referencia al resto utiliza la fórmula “toda la caterva de filósofos” (*ídem*). De

²⁷ Las itálicas son mías.

igual manera, hay un claro tono irónico hacia la autoridad que les atribuye, pues respecto de esta “caterva de filósofos” dice “que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes” (*ídem*). Incluso se burla del extremo al que se llega cuando algunos, al simplemente citar la Divina Escritura, aunque en un renglón hablen de un enamorado de cuestionable moral y en otro den un sermón cristiano, son considerados “unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia” (p. 9). Se sirve igualmente de la yuxtaposición contradictoria para enfatizar la ironía cuando dice “ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro” (*ídem*). Esta manera en que el autor implícito engloba en una misma categoría a hombres tan dispares (un filósofo, un historiador y un pintor) contribuye a la percepción de la ironía al referirse a ellos como autoridades dignas de ser citadas.

Cuando Cervantes ha terminado de exponer a su amigo sus preocupaciones respecto de la falta que tiene su libro de acotaciones al margen o de sonetos al principio, éste suelta una carcajada y le presenta los motivos por los que considera absurdas sus inquietudes. En el largo razonamiento que hace al respecto se puede percibir una clara burla a las convenciones literarias y a la rigidez de la tradición, pero esta vez no encubierta mediante estrategias de ironía. Más bien, el tono del amigo se caracteriza por su apertura y transparencia, e incluso hace una explícita crítica a los “pedantes y bachilleres” (p. 10) que pudieran criticarlo. Asimismo, llama la atención el cambio de tono presente en la falta de adjetivos en su argumentación, sobre todo al contrastarlo con la abundancia de calificativos que se pueden leer en el tono irónico del discurso de Cervantes.

En este respecto, se puede percibir un gran contraste entre los comentarios mordaces hacia la tradición literaria y las actitudes comúnmente tomadas por los escritores, y el estilo abiertamente

burlón y sincero de su amigo. En este discurso, si bien se percibe una clara mofa, no se observa un mensaje cifrado bajo el código de la ironía, a excepción de si se considera todo el discurso del amigo como un fragmento del texto con tono distinto al resto. Es posible que esto tenga relación con las estrategias paródicas presentes en el mismo paratexto, pues como se vio en el capítulo anterior, Cervantes como autor logra un distanciamiento de su propia voz al hacer los comentarios más duros hacia la tradición literaria por medio de la palabra de su amigo, lo que le permite externar su inconformidad con las convenciones del género. Del mismo modo, cuando habla en “su propia voz”, para crear una separación, recurre a un encubrimiento mayor mediante la ironía.

En este diálogo Cervantes expresa su voluntad de entregar su *Quijote* sin prólogo, sonetos, epigramas o elogios, como la tradición literaria dictaba que se hiciera. No obstante, la respuesta del amigo es un ataque a las costumbres literarias del momento, pues le sugiere que él mismo haga los sonetos y se los adjudique, no a otro autor, sino a un personaje frecuentemente mencionado en los libros de caballerías, algo que asegura que nadie reconocerá. La crítica academicista y a las digresiones vacías continúa con la propuesta que hace el amigo de insertar sentencias en latín o citas de otras obras “que vengan a pelo” (p. 10) sólo para “dar de improviso autoridad a la obra” (p. 13).

En la misma línea, en el prólogo del primer *Quijote* el amigo expone estrategias puntuales para hacer una suerte de prólogo mediante la imitación del estilo de este paratexto. La ridiculización de la tradición se manifiesta también en su reticencia a presentar su libro con acotaciones en los márgenes, anotaciones al final o sentencias de filósofos. En cuanto a estas últimas, que faltan en los márgenes, afirma que es suficiente con recurrir a sentencias o latines que se sepa de memoria o que le cueste poco trabajo encontrar, y para dar la apariencia de hombre

erudito, no hace falta más que hacer digresiones extensas. Todo esto resulta en sugerencias irónicas acerca de cómo escribir un prólogo.

Estos consejos que aparecen en el prólogo, escrito por Cervantes pero puestos en boca de su amigo, son una clara crítica al canon paratextual caballeresco, pues una vez que el amigo ha terminado su consejo, le dice a Cervantes: “Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón” (p. 13). Entonces surge la duda: ¿Si Cervantes escribe el prólogo y llega a la conclusión de que no necesita ninguna de las cosas que dice que le faltan, por qué no se corrige y elimina la disertación de su amigo al respecto? Da la impresión de que el razonamiento sirve para hacer una crítica al canon literario mediante la ridiculización de sus características.

En este sentido cobra importancia lo que el mismo autor implícito dice en su prólogo respecto de la imitación. Al hablar con su amigo acerca de que, por tratarse de un libro que es una invectiva contra los libros de caballerías, y que por lo tanto no necesita citas de autores ni comentarios en los márgenes, refiere: “Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (p. 13). Así, el prólogo se puede considerar el paratexto que presenta, cifrado, el tono en el que debe ser leída la obra: como una imitación irónica y una parodia de los libros de caballerías.

Así, si bien se lee que el amigo le sugiere a Cervantes que dé “a entender [sus] conceptos sin intrincarlos y oscurecerlos” (p. 13-14), el autor implícito menciona que a través de Sancho Panza ofrece al lector “cifradas todas las gracias escuderiles” (p. 14). Es por este motivo precisamente que cobran relevancia las estrategias paródicas y de ironía que confrontan los paratextos en el

Quijote a la tradición canónica caballeresca, pues es mediante éstas que el lector avisado podrá hacer una interpretación adecuada de la obra.

Es igualmente importante reconocer la importancia de la risa para este propósito, ya que la comicidad desempeña un papel fundamental con respecto al objetivo de la obra. En este sentido, el autor implícito apunta, por medio de la voz del amigo: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. *En efecto*,²⁸ llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros” (p. 14). Si, como comenta Francisco Rico en su nota al pie, “en efecto” puede entenderse como ‘en fin, en suma’, entonces la risa es un medio para lograr poner en aborrecimiento los libros de caballerías.

A través de la burla a la tradición literaria del momento que hace Cervantes en su prólogo se puede leer una dura crítica hacia los lectores poco cuidadosos que no se darían cuenta de estas estrategias. Muestra de esto son las afirmaciones que hace al respecto: “ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes” (p. 10), “puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos de ellos, no importa nada, y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado (...) Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello” (p. 13). Igualmente hace una burla a la labor de los gramáticos, ya que, aunque se dice que “el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy” (p. 11), incluir unos cuantos latinicos en su libro sería suficiente para pasar por uno de ellos. También continúa su crítica a los lectores pasivos mediante un tono irónico cuando dice: “¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el

²⁸ Las cursivas son mías.

antiguo legislador que llaman vulgo?” (p. 8), cuya intención parece cobrar sentido a partir de lo que dice en su dedicatoria respecto de la gente que no se contiene en los límites de su ignorancia.

En lo tocante al prólogo del *Ingenioso caballero*, se puede decir que se trata de un paratexto evidentemente más serio y con menor presencia de tono irónico. Como dice Booth, es un texto que permite leer las advertencias del autor en su propia voz. Así, en este caso se trata de un texto preliminar que Cervantes aprovecha para dirigir una invectiva hacia el autor del apócrifo, de forma bastante directa. Aun así, se puede leer cierto tono irónico en la falta de lógica que existe al decir Cervantes que no hablará mal del autor del *Segundo tomo*, pero lo llama asno, mentecato y atrevido, y lo compara con un loco y un perro en los cuentos que le pide al lector hacer llegar al autor de *Segundo Quijote*.

Por otro lado, la velada mención que hace de Lope de Vega para negar las acusaciones de envidia hacia él sí resulta claramente irónica gracias a las valoraciones con que se refiere a su persona: “del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa” (p. 544). Como menciona Francisco Rico en su nota al pie, la “ocupación continua y virtuosa” se puede entender como un guiño irónico hacia la disipada vida personal del escritor. Más allá de esta insinuación es difícil reconocer indicadores de ironía, pues el paratexto que presenta la *Segunda parte* hace una abierta y nada velada crítica hacia el autor del apócrifo, por lo que la sutileza de la ironía no juega parte de este paratexto. Da la impresión de que Cervantes busca ser explícito y claro en su invectiva contra el autor fingido y tordesillesco, y que no quiere dejar campo a la interpretación del lector con respecto a su reclamación de autoría. Aunque en el prólogo de 1615 la crítica hacia la tradición literaria no está presente, sí se puede reconocer que el tono irónico en ambos prólogos es una estrategia relacionada con la labor del escritor y con su figura.

Así, se puede asegurar que la subjetividad de la que surge la ironía como mecanismo con fuerte presencia en el prólogo del *Quijote* de 1605 es una que busca hacer patente una crítica al canon literario del momento, y no sólo en lo que respecta a los libros de caballerías, sino a las convenciones y tradiciones de la época. Por su parte, la falta de ironía del prólogo del *Ingenioso caballero* parece responder a la misma motivación que hace que tampoco se muestre una intención paródica en él: en el caso del texto preliminar del segundo *Quijote* la relación de la novela con su género literario y el diálogo con el canon pasan a segundo plano por resultar más importante para Cervantes hacer una clara respuesta al autor del apócrifo.

3.3 Intertítulos

Uno de los aspectos que más salta a la vista en los intertítulos de ambas partes del *Quijote* es la configuración irónica del protagonista, pues la presentación y actuación del héroe en la narración no siempre resulta tan elogiosa como en los títulos capitulares. El indicador más común de ironía en los intertítulos de la *Primera parte* es el que se reconoce a través de las palabras de alerta o valoraciones. De los 52 títulos capitulares del *Ingenioso hidalgo*, solamente 15 (es decir, el 28.8%) contienen adjetivos que califican a don Quijote de forma positiva, como famoso, valiente, valeroso o bravo, entre algunas formas más.²⁹ Por otro lado, en 19 capítulos³⁰ (el 36.5%) se le presenta de una forma neutral, sin hacer alusión a su valentía o poder, sino que se le menciona de forma simple y llana. Ejemplo de esto son los intertítulos en los que se le nombra sencillamente “don Quijote”, “nuestro caballero” o “el ingenioso hidalgo”. Es casi igual el número de intertítulos donde no se hace mención de este personaje (18, es decir, el 34.6%).

²⁹ Capítulos 1, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 30, 46, 49 y 51. Incluyo aquí los capítulos 18, 19 y 49 que, si bien no describen al protagonista como fuerte o invencible, sí lo presentan como amo de su escudero Sancho Panza, lo que implícitamente lo convierte en un personaje poderoso.

³⁰ Capítulos 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 15, 16, 22, 26, 31, 32, 36, 38, 47, 50, 52.

Así, si tomamos en consideración los intertítulos donde el personaje principal no es presentado como un héroe, o como un hombre valiente y bravo, tenemos un total de 37 capítulos, o sea el 71%. Esto quiere decir que casi en tres cuartas partes de los títulos capitulares el héroe caballeresco no es presentado como tal. Esto apunta claramente a una desviación del canon caballeresco, dado que la mayor parte de los títulos capitulares de la obra de Cervantes no contiene las características principales de la representación del héroe de los libros de caballerías canónicos, quienes generalmente son exaltados de forma que se realce su linaje, sus cualidades admirables y su estatus como caballeros.

Vale la pena mencionar que, de los 15 capítulos en donde se configura a don Quijote de manera positiva, once, es decir el 21.15% del total, hacen una caracterización del protagonista mediante la utilización de adjetivos que resultan irónicos, como famoso, valiente, valeroso o bravo. De esto deriva que solamente en 4 capítulos (7.7% del total) los intertítulos crean una configuración del personaje protagonista al estilo de los libros de caballerías canónicos.

Por ejemplo, el vocablo *famoso*, con sus variantes de género y número, es mencionado cuatro veces en los intertítulos de la *Primera parte*.³¹ La definición más antigua de esta voz es la que aparece en el *Diccionario de Autoridades, Tomo III* (1732), donde se expone la siguiente definición: “Lo que tiene fama y nombre en la acepción común, tomándose tanto en buena como en mala parte [...]”. Así, se puede considerar que este calificativo tiene una carga irónica, pues se puede ver que las apariciones de este vocablo en el primer *Quijote* son contradictorias con la definición puesto que el desquiciado caballero andante no es conocido por nadie.

³¹ Capítulos 1, 20, 23 y 37.

Las voces *valeroso*, que aparece una vez,³² y *valiente*, que forma parte únicamente de dos intertítulos,³³ tienen una gran carga irónica. El *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas define ambas voces dentro de la misma entrada, por lo que se reconoce una estrecha relación semántica entre ellas. El origen de éstas es el verbo latino *valēre*, “ser fuerte, vigoroso, potente” o “estar sano” (596), lo que genera un evidente contraste entre lo que estos adjetivos evocan en el lector y la descripción que se hace del personaje: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (I, 1, 28). En este sentido, sobresale igualmente la contradicción presente en el intertítulo del capítulo 8 del primer *Quijote*: “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación”, pues hay una clara oposición entre el “estar sano” y lo maltrecho que queda don Quijote después de su encuentro con los molinos de viento.

Retomemos ahora una definición algo posterior, del *Diccionario de Autoridades* (1739), que arroja una luz distinta al vocablo *valiente*: “se aplica también al sugeto esforzado, animoso y de valor”. En relación con esto llama la atención el hecho de que en algunos capítulos donde se describe a don Quijote como valiente o valeroso no hay acciones que sustenten realmente su valor. Ejemplo de ello es el capítulo octavo de la *Primera parte*, donde el protagonista se enfrenta a unos molinos de viento que él está seguro son gigantes, a unos frailes que se imagina ser encantadores y a un vizcaíno enfurecido. Si bien demuestra valentía al afrontarlos, no se trata de contrincantes que sostengan una batalla real que exija verdadera valentía. En el capítulo nueve, por su parte, sí demuestra cierto valor al atacar al vizcaíno, a pesar de que esto no se anuncie en el título

³² En el capítulo 8.

³³ Capítulos 1 y 51.

correspondiente. El capítulo primero igualmente describe al protagonista como valiente, pero en la narración no hay acciones que exhiban gran valor en su comportamiento.

De manera parecida, el título capitular número 17 describe a don Quijote como bravo. Covarrubias define esta voz como: “Al hombre llamamos brauo quando es valiente, o quando està enojado, o quando sale muy galan, y bizarro” (p. 151). Sin embargo, en la narración se cuenta cómo el héroe y su escudero buscan una solución para sus dolores, resultante en el bálsamo de Fierabrás, que provoca a ambos un gran malestar. Es similar el caso del intertítulo 25, donde se presenta al “valiente caballero de la Mancha”, pero la historia sólo nos cuenta cómo don Quijote intenta imitar las locuras de los caballeros enamorados, mas no aparece retratado con actitudes especialmente valientes. El penúltimo capítulo, el 51, de manera análoga introduce la narración hablando del “valiente don Quijote”; no obstante, la historia comprende solamente el cuento que comparte el cabrero. Aquí, la valentía del protagonista resulta tan irrelevante como ausente.

Un punto intermedio se encuentra en el capítulo 20, donde don Quijote muestra una actitud valiente en su disposición de afrontar una aventura, aunque ésta nunca llegue y los espantables sonidos resulten ser el ruido de los mazos de batán. Si bien su comportamiento recuerda al valor de los héroes de los libros de caballerías canónicos, el narrador sí deja saber al lector que en realidad el héroe estaba tan asustado como su escudero, pues habla de don Quijote, quien disimula su flaqueza³⁴ al buscar el origen del agua, o cuenta cómo se avergüenza cuando descubre de dónde proviene el ruido. ¿De qué puede avergonzarse, si no es de haber sentido temor por algo que al final de cuentas demostró ser inofensivo?

De esta forma, se puede ver que a través del uso que hace Cervantes de las palabras más comúnmente asociadas a las hazañas de los protagonistas de los libros de caballerías, como

³⁴ P. 183.

famoso, valiente y valeroso, proporciona al lector guiños respecto de la intención irónica de la obra. A esto se suma, además, que en los intertítulos que preceden a tres capítulos (16, 17 y 36) se sugiere la locura del protagonista, pues en los primeros dos se habla de la venta que don Quijote imaginaba ser castillo, y en el último de la batalla que éste mismo tuvo con unos cueros de vino tinto. Así, una vez más, es posible decir que la forma en que se configura al héroe caballeresco en los intertítulos del primer *Quijote* es una imitación irónica de cómo son presentados los héroes de las novelas de caballerías canónicas.

Además, de los 52 capítulos, en únicamente seis ocasiones³⁵ (el 11.5% del total de intertítulos) las batallas y aventuras son descritas como sucesos positivos o admirables mediante palabras como *espantables, altas, estupendas, dignas de ser contadas*. Solamente el intertítulo del capítulo 15 hace referencia a un evento desafortunado (se habla de una “desgraciada aventura”), y en ocho títulos capitulares³⁶ los calificativos son neutros. Esto quiere decir que apenas poco más de la décima parte de los intertítulos coincide con el estilo del canon del género en cuanto a la configuración de los tópicos caballerescos.

Respecto de estos últimos, los tópicos relativos a las batallas y las aventuras se perciben configurados irónicamente también, pues en ocasiones se presenta un conflicto entre los hechos dentro de la misma obra, como se verá a continuación. La voz *aventura* aparece en 13 intertítulos del *Ingenioso hidalgo*.³⁷ El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) la define de la siguiente manera: “puede ser nombre, y entonces es término de libro de caballerías, y llaman aventuras los acaecimientos en hechos de armas” (243). Es claro por qué Cervantes la menciona tantas veces en su obra, pues ésta es una parodia de los libros de caballerías

³⁵ En los capítulos 8, 9, 18, 20, 21 y 36.

³⁶ En los capítulos 19, 23, 24, 28, 37, 45, 46 y 52.

³⁷ 8, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 37, 45, 46 y 52.

y por ende debe ser un elemento recurrente en la novela; sin embargo, no hace un tratamiento canónico de ésta, ya que se percibe una gran ironía en lo que denomina aventura.

Tomemos por ejemplo los intertítulos correspondientes a los capítulos 8, 9, 20, 21 y 36, que presentan una “espantable y jamás imaginada aventura”, una “estupenda batalla”, una “jamás vista ni oída aventura”, una “alta aventura” y una “brava y descomunal batalla”, los cuales muestran una carga de ironía en la forma de calificar los eventos. El capítulo 8, en lugar de narrar una verdadera aventura, cuenta cómo don Quijote imagina que unos molinos de viento son gigantes y después la forma en que el protagonista se encuentra con un vizcaíno. Sin embargo, la aventura no se cuenta realmente, pues el capítulo termina cuando los oponentes se encuentran frente a frente, con las espadas levantadas. Por su parte, el capítulo 9, donde se desarrolla la historia del encuentro entre el caballero andante y el vizcaíno, presenta una batalla bastante simple que consta de un golpe recibido por don Quijote y su agresiva respuesta al vizcaíno. Este encuentro tan rápido difícilmente puede ser considerado una estupenda batalla.

Es más evidente la ironía de los capítulos 20, 21 y 36. El capítulo vigésimo hace un juego de palabras basado en la ironía, donde el ruido de los batanes que espantan a don Quijote y Sancho se describe como una aventura jamás vista. En este sentido, parecería que se trata de un suceso tan maravilloso que jamás se había presenciado algo similar, pero, en cambio, la aventura es “jamás vista” porque en realidad no había peligro ni contrincante. El capítulo siguiente es presentado como donde se relata la “alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino”. Sin embargo, la rica ganancia se refiere a una bacía de barbero, y la aventura no se lleva a cabo, pues don Quijote sorprende al barbero que llevaba la vacía en la cabeza y éste huye, por lo que no hay pelea ni aventura. Por su parte, el capítulo 36 presenta una “brava y descomunal batalla” con unos cueros

de vino tinto, pero no es más que el actuar de don Quijote quien, dormido, ataca unos sacos con vino al soñar que se trataba de un gigante.

Vladimir Nabokov en su libro *Curso sobre el Quijote* hace un recuento de las victorias y derrotas de don Quijote en los cuarenta episodios donde “«hace de caballero andante»”; se utilizarán los datos que revela para realizar el análisis del tratamiento que hace Cervantes de la palabra *aventura*. De los trece³⁸ intertítulos de la *Primera parte* en donde aparece esta voz, once son evaluados por Nabokov (los capítulos 23 y 28 no aparecen), y de éstos considera que don Quijote sale derrotado en siete ocasiones y victorioso en seis —divide el capítulo 8 en tres hechos de armas distintos: los molinos de viento, los frailes, y el vizcaíno, lo que da como resultado trece encuentros.

Ahora, si se hace un ejercicio distinto y no se consideran los títulos capitulares que contienen la voz *aventura* y se retoma únicamente la evaluación de Nabokov de los momentos en que don Quijote se ve envuelto en un hecho de armas, el resultado es el siguiente: trece victorias contra trece derrotas. En ambos casos resulta evidente la contradicción entre lo que el sustantivo *aventura* sugiere y los pobres eventos donde participa el protagonista. En resumen: en siete de los trece títulos capitulares donde se describe la narración como aventura, es decir, en más de la mitad, don Quijote sale derrotado, al igual que en la mitad de los encuentros caballerescos donde participa, sin importar si son calificados como aventura en el título capitular.

En este momento parece inevitable pensar que no es una coincidencia la contradicción entre las aventuras anunciadas y los sucesos poco peligrosos o donde el protagonista es derrotado, sino

³⁸ 8, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 37, 45, 46 y 52.

que había una clara conciencia autoral jugando con la codificación irónica y dando pistas al lector para que descifrara su mensaje respecto del género caballeresco.³⁹

Existen también contradicciones entre lo que el intertítulo anuncia y lo que sucede en la narración. El capítulo décimo de la *Primera parte* reza “De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses”, a pesar de que el encuentro con aquél ya terminó y don Quijote no se encontrará con éstos hasta el capítulo 15. De manera similar, el episodio trece anuncia que “se da fin al cuento de la pastora Marcela”. No obstante, en ese capítulo ella es irrelevante y participa activamente en el siguiente, por lo que, claramente, no se da fin a su cuento.

Algo parecido sucede en el capítulo 27, pues en éste se anuncia que se sabrá “cómo salieron con su intención el cura y el barbero”. Lo que estos dos personajes buscan es engañar a don Quijote para regresarlo a su aldea, donde intentarán encontrar una cura para su demencia. Sin embargo, en este episodio conviven con Cardenio y no es hasta el 29 donde consiguen embaucar a don Quijote y lograr su cometido. Ocurre lo mismo en el capítulo trigésimo sexto, que anuncia la “brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto”, cuando ésta sucedió en el capítulo anterior. El intertítulo 47 introduce la narración donde se sabrá “el extraño modo con que fue encantado don Quijote”, mas el supuesto encantamiento ha sucedido en el capítulo anterior.

La representación irónica de los paratextos de las novelas de caballerías canónicas también se puede ver reflejada en la presencia de personajes y escenarios plebeyos, lo cual no sucede en obras como *Amadís de Gaula*, *Amadís de Grecia* o *Espejo de príncipes y caballeros III*. En este caso, se puede hablar de que el indicador de ironía es la yuxtaposición contradictoria resultante de

³⁹ Varias de las victorias que Nabokov atribuye al caballero andante son de encuentros en donde no hay un verdadero contrincante, como el capítulo 37 de la *Primera parte*, donde don Quijote se enfrenta a unos cueros de vino, o la victoria moral del capítulo 38 del primer *Quijote*, donde hace el discurso de las armas y las letras.

la comparación entre los libros de caballerías canónicos y el *Quijote*. Aquí resulta evidente que las estrategias irónicas y paródicas están estrechamente relacionadas, pues la ironía se construye en función del canon paratextual respecto del cual se aleja.

En 16 capítulos⁴⁰ se hace mención de personajes alejados de la nobleza. También son referidos en cinco capítulos⁴¹ espacios que no son frecuentemente asociados con ésta, como una venta y una librería. Así, en el primer *Quijote* son el cura, el barbero, pastores y cuadrilleros quienes interactúan principalmente en espacios abiertos, donde conviven con la naturaleza, o en ventas. De los 52 capítulos⁴² de la *Primera parte*, 18 intertítulos hacen mención de este tipo de espacios y personajes, lo que se traduce en el 34.6% del total de los capítulos.

Existe otro tipo de yuxtaposiciones contradictorias que también es un indicio de una posible intención irónica, como sucede en el intertítulo que introduce el primer capítulo, y en el título mismo de la obra, donde se yuxtaponen las palabras *hidalgo* y el título “don”, puesto que los hidalgos no eran nombrados con este título nobiliario. Lo mismo sucede en el capítulo 36, ya que se yuxtaponen la brava y descomunal batalla que don Quijote tiene, con su supuesto contrincante, unos cueros de vino tinto. Más evidente resulta la yuxtaposición que aparece en el capítulo 50, donde se habla de unas “discretas altercaciones”.

Las simplificaciones también sirven para dotar de ironía los intertítulos de la *Primera parte*, pues en quince capítulos⁴³ se pueden leer frases que describen vagamente los sucesos. Ejemplo de estas son: “con otros sucesos dignos de felice recordación” (capítulo 8), “con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero” (capítulo 21), “con otros famosos sucesos”

⁴⁰ Capítulos 6, 10, 11, 12, 13, 14, 27, 28, 29, 36, 43, 46, 48, 50, 51, 52. Incluyo aquí el capítulo 36, donde se habla de unos “cueros de vino tinto” como si se tratara de un personaje contra quien se opone don Quijote.

⁴¹ Capítulos 5, 6, 32, 42 y 44.

⁴² 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 27, 28, 36, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 51 y 52.

⁴³ 8, 14, 18, 19, 21, 27, 29, 31, 37, 42, 43, 45, 47, 48 y 50.

(capítulo 47). Además, llama la atención que son también valoraciones en boca del autor implícito, pues juzga los hechos como “dignos de...” (capítulos 8, 18, 27, 42, 48), “no esperados” (capítulo 14), “raro, verdadero” (capítulo 23, 36, 45), “de mucho gusto y pasatiempo” (capítulo 29), “graciosas” (capítulo 37), “extraños” (capítulo 43).

Ahora bien, antes de pasar al análisis de la ironía en los intertítulos de la *Segunda parte*, vale la pena hacer mención de los títulos capitulares del primer *Quijote* que no contienen ningún tipo de guiño irónico. Se trata de seis capítulos,⁴⁴ divididos en dos claros bloques, donde se refiere la narración de cuentos insertados. El primero es la novela del «Curioso impertinente» y, el segundo, la historia del cautivo.

En relación con los intertítulos del segundo *Quijote*, una de las formas más evidentes mediante las que se presenta la ironía es, al igual que en la *Primera parte*, por medio de la valoración que se hace de los personajes, principalmente del protagonista. En este respecto, el adjetivo *valeroso* aparece en tres títulos capitulares,⁴⁵ y *valiente*, a diferencia del primer *Quijote*, no es mencionado en la *Segunda parte*. Además de esto, también se le describe como “extremado” en el capítulo 23.

Respecto de esto, se puede ver que en el undécimo capítulo don Quijote efectivamente se muestra valeroso, como se le describe en el intertítulo, pues muestra disposición de enfrentar a la “Muerte” que viene en la carreta. En el siguiente capítulo conoce al Caballero del Bosque, y en este episodio no hay ocasión de que el caballero manchego exhiba su valentía, pues su interacción con el del Bosque es pacífica y se sientan juntos “en buena paz y compañía” (p. 636). Por lo tanto, se puede ver que el personaje no se configura como valeroso en la narración, en oposición a como es presentado en el intertítulo. El capítulo vigésimo segundo, por su parte, tampoco muestra un

⁴⁴ Capítulos 33, 34, 35, 39, 40 y 41.

⁴⁵ En los capítulos 11, 12 y 22.

protagonista que se comporte de manera particularmente valerosa. De forma similar, “extremado”, como se califica a don Quijote en el capítulo vigésimo tercero, tampoco se muestra, pues en el episodio de la cueva de Montesinos no hay acciones o actitudes que lo hagan ver particularmente notable o admirable, como define este vocablo el *Diccionario de autoridades*.⁴⁶

Cabe aclarar también que, a diferencia del protagonista, cuando se habla de otros caballeros andantes éstos no son frecuentemente presentados con adjetivos enaltecidos. Únicamente en los capítulos 12 y 15 se habla del “bravo Caballero de los Espejos”, pero en los capítulos 13, 14 y 18, donde también se mencionan, no aparece ningún tipo de valoración, pues son designados únicamente como “Caballero del Bosque” y “Caballero del Verde Gabán”.

En lo tocante al resto de los personajes se puede ver también una ironía. En este caso existe una yuxtaposición contradictoria entre la nobleza de los personajes que aparecen en ciertos intertítulos, como los caballeros ya mencionados, el duque, la doncella y la duquesa (capítulo 57) o Dulcinea del Toboso (capítulos 8 y 34), y los plebeyos como el cura y el barbero (capítulo 1), el titerero (capítulo 26), maese Pedro (capítulo 27) y la sobrina y la ama de don Quijote (capítulos 2 y 6). La interacción entre personajes tan dispares parece apuntar a una intención irónica al momento de configurarlos de forma tan diversa dentro de una misma historia, sobre todo si se trata de una de caballerías, donde las historias solían girar alrededor de personajes pertenecientes a la nobleza. Además, a diferencia de lo que sucede en las novelas canónicas, en el *Quijote* los personajes plebeyos no aparecen con la función de reforzar el carácter noble de los protagonistas por medio de una oposición, sino que son ellos mismos los que tienen más relevancia en la novela.

Por otro lado, salta a la vista también el hecho de que algunos capítulos sí mantienen algunos aspectos de la fórmula caballerescas canónica, como presentar al personaje y precisar su

⁴⁶ Esta voz no aparece en el *Diccionario* de Corominas, por lo que se retoma únicamente la definición que aparece en el de *Autoridades*.

parentesco con los demás. Tal es el caso de los capítulos 48 y 50, donde aparece “doña Rodríguez, la dueña de la duquesa” y “Teresa Sancha, mujer de Sancho Panza”.

También las valoraciones, que se manifiestan mediante los adjetivos, parecen tener una carga irónica. Hay varios casos en los que éstas hacen referencia a una conciencia metaliteraria, lo que otorga cualidades de veracidad o de valor a la historia. Muestra de esto son las fórmulas del tipo: “con otros sucesos dignos de saberse y de contarse” (3), “y es uno de los importantes capítulos de toda la historia” (6), “cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (23), y “cosas no excusadas para la claridad de esta historia” (70).

Esta conciencia metaliteraria se manifiesta, además, en algunos títulos capitulares completos, como: “Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna” (54), y en la relación que se establece entre los capítulos y las narraciones: “Donde se prosigue la famosa aventura de la dueña Dolorida” (37), “Que sigue al de sesenta y nueve y trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia” (70) o “con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia” (73).⁴⁷ Esta demostración de la conciencia del autor implícito respecto de la obra que ofrece al lector bien podría ser parte de la estrategia del autor implícito de poner en aborrecimiento los libros de caballerías, ya que, en todo momento, tanto dentro de la narración como en los paratextos, se presenta de forma explícita la intención de imitar las novelas canónicas de caballerías. De esta forma, el autor implícito, incluso en los títulos capitulares, recuerda al lector que está leyendo un libro cuyo referente es otro libro. En palabras de Booth, este tipo de ironía se reconoce por medio de las advertencias del autor por su propia voz.

De modo similar, las valoraciones que se manifiestan mediante los adjetivos presentes en los intertítulos suelen ser hiperbolizaciones irónicas al estilo de las novelas canónicas. Así, hay

⁴⁷ Es similar el caso de los capítulos donde se presentan las narraciones insertadas en la *Primera parte*, pues el autor implícito hace patente su conciencia respecto del orden y secuencia que sigue la narración que ofrece al lector.

“importantes capítulos” (6), “admirables cosas” y una “profunda cueva” (23), así como “una grande historia” (73). Otra aparición muy frecuente de una hiperbolización irónica que parodia los libros canónicos de caballerías es la referente a los tópicos caballerescos relativos a las batallas y las aventuras.

En este respecto, de los 25 intertítulos que anuncian una “aventura”,⁴⁸ quince no aparecen en el análisis hecho por Nabokov,⁴⁹ lo que quiere decir que no se trata de capítulos en donde don Quijote realmente entre en combate. En los 25 casos en que una aventura es anunciada en el título capitular resultan bastante irónicas las yuxtaposiciones contradictorias entre la palabra *aventura* con que se designan los sucesos que se relatarán, y las narraciones; este tipo de ironía también es reconocida por Booth como conflicto entre hechos dentro de la misma obra. Ejemplo de esto son los capítulos 13, donde se presenta la “aventura del Caballero del Bosque”, y lo que se narra es únicamente el diálogo entre los escuderos; el capítulo 19, que introduce la “aventura del pastor enamorado” y sólo se cuenta una historia de despecho; y el 63, que hace al lector esperar una “nueva aventura” con una morisca, y más bien se cuenta la triste historia de una mujer que se ve obligada a huir para salvar su vida. A esto se suma además que, de los encuentros caballerescos que sí se llevan a cabo, ya se anuncien como aventura o no, de acuerdo con Nabokov el resultado es siete victorias contra siete derrotas.

Por su parte, de los diez títulos capitulares que anuncian un hecho de armas y éste sí sucede,⁵⁰ según el autor de *Curso sobre el Quijote* el protagonista sale derrotado en cuatro ocasiones y victorioso en seis —de las cuales, por cierto, se refiere a una como “victoria muy insignificante” (cap. 34), y otra sucede en el capítulo donde los duques se burlan de don Quijote

⁴⁸ Capítulos 11, 12, 13, 14, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 34, 36, 37, 40, 41, 44, 52, 58, 59, 62, 63, 64, 68.

⁴⁹ Los capítulos 11, 12, 13, 19, 22, 23, 36, 37, 40, 44, 52, 59, 62, 63 y 68.

⁵⁰ Capítulos 14, 17, 25, 26, 27, 29, 34, 41, 58, 64.

al hacerle creer que monta un mágico corcel, lo cual no parece una victoria real—. En este sentido, si cuando se anuncia una aventura ésta resulta una exageración de los hechos de armas que se narran, o bien se trata de encuentros donde el protagonista, un caballero andante, sale derrotado, se puede concluir que claramente hay un tratamiento irónico de la palabra *aventura*.

En este sentido, es similar el tratamiento que recibe el adjetivo *famoso*. Éste, con sus variaciones de género y número, al igual que en la *Primera parte*, está presente cuatro veces en el *Ingenioso caballero*,⁵¹ y de forma similar al *Quijote* de 1605, esta caracterización resulta irónica. Podría pensarse que no hay ironía si se presenta de esta forma a los personajes en los capítulos donde don Quijote y Sancho son reconocidos por la publicación de la *Primera parte*; no obstante, los intertítulos donde aparece este adjetivo corresponden a otros sucesos: un diálogo entre el caballero y su escudero (capítulo 7), cuando don Quijote pelea contra un barco que cree encantado (capítulo 29) y cuando los duques engañan al caballero andante con respecto a cómo desencantar a Dulcinea (capítulo 34). Esta ironía se reconoce dada la yuxtaposición contradictoria entre lo que el título capitular presenta y lo que la narración cuenta.

Además, salta a la vista que, a diferencia del *Quijote* de 1605, la mayoría de las veces el adjetivo no se refiere a la calidad de las personas, sino a la de las hazañas: ya no se habla del “famoso” caballero, sino de la “famosa” aventura. La única ocasión en que se describe a un personaje como tal es en el capítulo 37, que reza: “Donde prosigue la historia de la famosa infanta Micomicona, con otras graciosas aventuras”. En éste se hace una presentación irónica mediante la valoración de un personaje a quien se introduce como si fuera grandemente conocido, cuando en realidad se trata de una labradora que se hace pasar por infanta de un importante reino; puesto que la infanta Micomicona no existe, es imposible que sea famosa.

⁵¹ Capítulos 7, 29, 34 y 37.

Aunado a esto tenemos otro tipo de yuxtaposiciones contradictorias o conflicto de hechos donde no coincide el título capitular con la narración que le sigue. Tal es el caso de los capítulos 12 y 52. En el 12 se habla del Caballero de los Espejos, pero éste nunca es presentado así en la historia; más bien el narrador se refiere a él como el Caballero del Bosque,⁵² y no es sino hasta el capítulo 14 que se le conoce con el nombre anunciado en el intertítulo del capítulo décimo segundo. Asimismo, el capítulo 52 anuncia la aventura de la dueña Dolorida, o Angustiada, a pesar de que dicho personaje nunca es conocido por este nombre; aparece como doña Rodríguez, pero en ningún momento en la narración de este capítulo, ni del 56, donde se continúa con su historia, se hace alusión a la dueña Angustiada. A esto se suma que tampoco se habla de la dueña Dolorida; si bien doña Rodríguez representó a la dueña Dolorida o a la Trifaldi, esto ha sucedido dieciséis capítulos antes, en el 36.

Existen también contradicciones en palabras yuxtapuestas, como “castillo o casa” (18), “zarandajas tan impertinentes como necesarias” (24), “graves y graciosos” (32), “discretas altercaciones” (50), “niñerías que no pueden dejar de contarse” (62). En este caso da la impresión de que los elementos de la yuxtaposición corresponden, uno, al modelo canónico caballeresco, y otro a la interpretación irónica y paródica que hace Cervantes de ellos. Así, de los ejemplos mencionados, “castillo”, “necesarias”, “graves”, “discretas”, “que no pueden dejar de contarse” corresponden al estilo caballeresco, mientras que “casa”, “zarandajas tan impertinentes”, “graciosos”, “altercaciones” y “niñerías” esconden la intención cervantina de burlarse del género y alejarse del canon.

En lo que respecta a las simplificaciones en la parte final de los intertítulos, éstas también parecen ser irónicas. Algunas muestras son: “con otros sujetos graciosos” (2), “con otras cosas

⁵² Incluso a inicios del capítulo 14 se le denomina Caballero de la Selva, pero aún no Caballero de los Espejos.

extravagantes” (18), “y otras que no hay más que ver” (55). Si bien estas fórmulas eran frecuentes en los libros de caballerías canónicos, toman un tinte claramente irónico a la luz de la evidente parodia que el *Quijote* representa respecto de ellos, pues ¿por qué el autor implícito retomaría con seriedad el estilo de un género que abiertamente ha dicho que desprecia y que desea derribar? Además, como se vio en el capítulo anterior, las fórmulas canónicas son modificadas mediante calificativos irónicos o estructuras que evidencian la parodia mediante valoraciones que caricaturizan el canon.

Por último, es de notarse que en la segunda parte del *Quijote* únicamente cinco capítulos no están configurados con ningún componente irónico: “Donde se cuenta y da noticia de quién era el Caballero de los Espejos y su escudero” (15), “De los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza” (43), “Donde se prosigue cómo se portaba Sancho Panza en su gobierno” (47), “Del fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza” (53) y “De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte” (74). Estos cinco títulos capitulares, de 74 capítulos que contiene la segunda parte de la novela, representan el mínimo porcentaje de 6.75. Así, esto es un indiscutible indicador de una posible intención irónica que acompaña al objetivo paródico que se hace explícito por medio de la voz del autor implícito del prólogo de la *Primera parte*.

En suma, la voz de la que parte la ironía en los intertítulos de la obra maestra de Cervantes se sirve de los tópicos caballerescos y del estilo de las novelas canónicas de caballerías para presentar al lector intertítulos que, si bien hasta cierto punto coinciden con el canon, en la narración se devela el carácter irónico que poseen. Igualmente, se puede percibir una posible intención irónica en la continua contradicción que se hace patente constantemente a lo largo de la obra, ya sea entre lo que anuncian los títulos capitulares y lo que sucede en la narración, en la

caracterización de los personajes o en la valoración de los sucesos presentados. Este estilo irónico corresponde claramente al objetivo de vilipendiar las novelas de caballerías, enunciado por el autor implícito. De este modo, la perspectiva desde donde nace la ironía en los paratextos de la obra maestra de Cervantes es la de un autor implícito que busca presentar y configurar una obra que sea percibida inequívocamente como una novela que, si bien pertenece al canon caballeresco, se posiciona en los límites más lejanos al centro, donde comienza el territorio de la parodia.

3.4 Síntesis

El análisis de la ironía en las dedicatorias y los prólogos de ambos *Quijotes* hizo posible identificar una clara postura del autor implícito respecto del canon del género caballeresco. Por un lado, la dedicatoria de la *Primera parte* retoma las *Anotaciones* de Herrera para, mediante una reconfiguración que las resignifica, hacer una velada burla al duque de Béjar. Cervantes dice de éste que acoge toda suerte de libros, en oposición a las obras de ingenio que refiere Herrera, y lo llama príncipe para burlarse de él y hablar de lo poco que favorece las artes. Igualmente, al decirle que quiere sacar su *Quijote* al abrigo de su clarísimo nombre, y omitirlo, se reconoce una evidente ironía. De esta forma, le ofrece una dedicatoria que no fue escrita para él, que lo ofende y que omite su nombre, además de que le insinúa que es ignorante y falto de razón. Todo lo anterior parece indicar una inconformidad de Cervantes no sólo respecto de los paratextos, sino también hacia el sistema de mecenazgos, que se logra insinuar mediante el tono irónico manifestado en las yuxtaposiciones contradictorias, los cambios de tono, el contraste de estilo, la falta de lógica y los conflictos de hechos dentro de la misma obra.

El prólogo de ese mismo *Quijote* respalda esta idea puesto que hace patente un evidente rechazo al canon y al sistema social que lo mantiene. Por un lado, se reconocen varias

contradicciones, como que Cervantes llama a don Quijote su hijo y poco más adelante, su hijastro. También hay incongruencias que se advierten en la oposición entre la supuesta falta de habilidad del autor implícito para escribir un prólogo y las insinuaciones que hace acerca de su ingenio. Igualmente se lleva a cabo una disertación sobre de la utilidad e importancia de las convenciones literarias respecto de los textos preliminares y la necesidad de referir obras y autores que confieran autoridad el texto. Es posible ver esto en las críticas referentes a la importancia de los textos preliminares mediante las absurdas soluciones que se ofrecen para solventar esta falta en la obra de Cervantes.

Igualmente, las simplificaciones irónicas de los nombres de filósofos y la mofa a las convenciones habituales de los escritos de la época dejan ver una conciencia que busca generar un alejamiento del canon. Éste aparece configurado de forma cifrada para que el lector avisado, mediante su competencia lingüística y genérica, descifre y reconozca las advertencias del autor en su propia voz, las faltas de lógica, los cambios de tono, las simplificaciones y las contradicciones que parecen haber sido dispuestas para él. Esto, con el propósito de que logre reconocer la intención de la obra: vilipendiar los libros de caballerías. Salta a la vista, en este sentido, que el autor implícito logra distanciarse de la crítica al canon literario mediante dos estrategias: la voz de su amigo, quien se mofa de las convenciones de forma abierta, y a quien se atribuyen las ideas desestabilizadoras, y la ironía con la que encubre estas ideas cuando habla bajo su propia voz.

Por su parte, ambos textos preliminares del *Ingenioso caballero* carecen de una gran presencia de mecanismos paródicos o irónicos, lo que posiblemente sea una respuesta a la publicación de la espuria segunda parte. No obstante, en ambos se puede advertir una preocupación por la labor de la escritura y por la figura del escritor.

Respecto de los intertítulos, el 71% de éstos, en la *Primera parte*, hace una presentación del héroe donde no es mostrado como tal, mientras que el 21% lo caracteriza de forma irónica. De forma similar, únicamente el 11.5% de los títulos capitulares anuncia una batalla o aventura admirable. Por su parte, en muchas ocasiones lo que se anuncia como batalla es un suceso poco notable o donde el protagonista es derrotado. Así, se puede ver que las valoraciones que presenta el autor implícito tienen una gran carga irónica. Se pudo observar también que hay una ironía reconocible en el conflicto entre los hechos relatados en la narración y aquellos que son anunciados en los intertítulos, como en los capítulos 10, 13, 27, 36 y 47.

Hay yuxtaposiciones contradictorias en conjuntos de palabras antitéticas como “discretas altercaciones” o el título del propio protagonista: “hidalgo don Quijote”; igualmente, hay simplificaciones irónicas que no anuncian el contenido de la narración. Los únicos capítulos en donde no se perciben guiños irónicos son los correspondientes a los relatos insertados del «Curioso impertinente» y del cautivo.

Por su parte, los títulos capitulares del *Quijote* de 1615 presentan una menor ironía respecto de la configuración del héroe, pues este es presentado como valeroso, sin serlo, en únicamente tres ocasiones. No obstante, el conflicto entre los hechos presentados como batallas y lo que realmente sucede en la narración es frecuente. También hay dos capítulos (12 y 52) en los que el intertítulo adelanta acontecimientos que no se llevan a cabo en ese capítulo.

Con respecto a la configuración de los personajes, éstos suelen ser presentados de forma irónica al hiperbolizar sus cualidades positivas, además de que también se genera un tono irónico al haber personajes plebeyos contrapuestos a los que son configurados de forma noble. Es llamativa también la presencia de una conciencia metaliteraria que no permite que se olvide el referente de los aborrecidos libros de caballerías, lo cual enfatiza la ironía en las valoraciones que

se hacen de los sucesos o personajes. Esta constante alusión al canon se logra también por medio de las simplificaciones finales que replican el estilo de las que aparecen en los intertítulos de las novelas de caballerías canónicas. Por último, al igual que en el primer *Quijote*, son pocos los capítulos en la *Segunda parte* donde no aparece ningún mecanismo irónico; en este caso, el 15, 43, 47, 53 y 74.

Todo lo anterior permite ver un autor implícito que cifra un mensaje de crítica y resistencia al canon literario de las novelas de caballerías. El reconocimiento de éste depende completamente de la competencia lingüística y genérica del lector, quien, si no logra distinguir los cambios de tono, las contradicciones, las palabras de alerta y las valoraciones, podría creer que la única intención de Cervantes es la que anuncia de forma explícita en su prólogo, la de poner en aborrecimiento los libros de caballerías, sin llegar a distinguir que se trata de una compleja y profunda crítica a unas convenciones literarias absurdas y a un sistema social que las enaltece y conserva.

Por último, respecto de la influencia que pudo haber tenido la publicación del *Quijote* apócrifo en la configuración de los paratextos, se pudo ver que tanto dedicatoria como prólogo de la *Segunda parte* se muestran muy distintos a los del *Quijote* de 1605. En ambos paratextos, en la novela de 1615, se puede advertir una llamativa ausencia de estrategias paródicas e irónicas, la cual llama aún más la atención al compararlos con el resto de la novela, donde intertítulos y narración están plagados de ellas. Da la impresión de que estos textos preliminares surgen de un autor explícito, a diferencia del prólogo de la *Primera parte*, que además sí habla con su propia voz y se apropia de los paratextos para hacer una clara crítica en contra del autor de la espuria segunda parte.

Con relación a los intertítulos del *Ingenioso caballero* y su relación con el *Segundo tomo* de Avellaneda, no da la impresión de que a partir del capítulo 59, en donde el autor hace patente su conocimiento de la publicación del apócrifo, haya alguna modificación en el estilo. Si bien se puede percibir cierta disminución, conforme avanza la novela, de la cantidad de mecanismos paródicos y de ironía presentes por título capitular, no parece que la publicación del autor fingido y tordesillesco haya tenido un impacto notorio en la composición de los intertítulos de la *Segunda parte*. Por ejemplo, la presencia de yuxtaposición entre personajes nobles y plebeyos está menos presente en los últimos capítulos, al igual que los espacios no relativos a la nobleza, pero esto no parece ser una respuesta al *Quijote* de Avellaneda.

Los títulos capitulares del apócrifo, por su parte, no se advierten especialmente distantes de la tradición caballeresca. En ellos se habla de don Quijote y Sancho y se presentan personajes como caballeros, Dulcinea del Toboso, don Álvaro Tarfe, y algunos relativos a la nobleza, como el rey católico de España y el Rey de Chipre. Los lugares mencionados son regiones que verdaderamente existen en España, como Ateca o Zaragoza.

Igualmente, se hace referencia al tópico caballeresco de las batallas. Se advierten también valoraciones del autor implícito que califica como admirables los sucesos: se habla de una “no menos estraña que peligrosa batalla” (6), de una “estraña y jamas pensada aventura” (12) y de una “peligrosa y dudosa batalla” (30). Ninguno de estos elementos constitutivos de los intertítulos del *Quijote* de Avellaneda es exclusivo de esta obra, por lo que la forma en que Cervantes configura los suyos no parece ser una clara respuesta al apócrifo.

En suma, da la impresión de que posiblemente Cervantes haya sido más afectado por la publicación del *Segundo tomo* a nivel personal que a nivel de autor, ya que cuando se manifiesta como autor explícito es cuando le da importancia al apócrifo y se burla de su autor o reclama la

legítima autoría. No obstante, los intertítulos, que se atribuyen al autor implícito, no responden de ninguna manera al estilo de estos paratextos en Avellaneda, pues no es posible identificar una modificación en la frecuencia ni en el estilo de las estrategias paródicas o de ironía en los títulos capitulares posteriores al 59.

CONCLUSIONES

Como conclusión, se puede decir que el principal hallazgo de esta investigación es que la lectura crítica y cuidadosa de los paratextos en ambas partes de la obra maestra de Miguel de Cervantes, si bien arroja luz acerca de cómo están constituidos los prólogos, las dedicatorias y los intertítulos, genera tantas preguntas como respuestas. No obstante, es posible asegurar, después de revisar la manera en que los paratextos de ambas partes del *Quijote* se relacionan con el canon caballeresco, que Cervantes genera una distancia entre su novela y el canon genérico únicamente en ciertas ocasiones. Por este motivo, se llega a la conclusión de que no buscaba establecer un rompimiento absoluto, sino más bien un distanciamiento del canon. Esto se puede ver en las innovaciones que inserta en su tratamiento de las dedicatorias, los prólogos y los intertítulos. Como ejemplo se pueden mencionar el alejamiento de la intención moralizadora de las novelas canónicas de caballerías y la complejidad en elementos estructurales canónicos, como los intertítulos, aunado a que se introdujeron estrategias que no se veían en las novelas de caballerías, como el plagio y la reconfiguración de textos anteriores. Igualmente, es innovador en este género el tono irreverente con respecto a obras y autores pertenecientes a la tradición literaria. Otro elemento claramente novedoso en la obra de Cervantes es la conciencia metaliteraria visible en los títulos capitulares, la cual parece buscar establecer un diálogo directo con el lector.

En este sentido se podría decir que, a pesar de que Cervantes parezca buscar alejarse de los modelos de la literatura caballescica del momento, también es probable que su intención de marcar una distancia de la tradición literaria no estuviera enfocada solamente en la que trata de caballeros andantes, sino que, mediante esta parodia, constituida por medio de repetidos guiños irónicos, buscara establecer un distanciamiento de los modelos literarios vigentes en su época. Así, el

balance entre los paratextos cuyo contenido y formato se aleja del género caballeresco y aquellos cuya forma es bastante similar a la del canon, como el prólogo y la dedicatoria del *Ingenioso caballero*, permiten entrever una posible postura de Cervantes ante la tradición literaria del momento.

A este respecto vale la pena hacer mención de la bien conocida práctica medieval de continuar la escritura de una obra publicada por algún otro autor. No obstante tratarse de una costumbre bastante común, la publicación de la apócrifa segunda parte del *Quijote* generó un gran descontento en Cervantes, reconocible en tanto la dedicatoria como el prólogo de la *Segunda parte*. Esto, en consecuencia, parece insinuar una redefinición por parte de Cervantes de lo que significa ser autor, creador de una obra de arte, cuyo genio no se debía atribuir a cualquier otro. Así, si bien la crítica al autor fingido y tordesillesco aparece hasta el *Quijote* de 1615, podría hipotetizarse que el plagio de la dedicatoria del *Ingenioso hidalgo* también muestra una reflexión acerca del valor de la autoría individual de las creaciones textuales. Es decir, el plagio de 1605 es mordaz en cuanto que Cervantes se apropia de las palabras de alguien más, de la misma forma que el *Segundo tomo* es ofensivo porque el autor se apropia de la historia y los personajes ajenos.

Es de este modo que se puede decir que las dedicatorias, los prólogos y los intertítulos en el *Quijote* representan un espacio en donde Cervantes tiene la mayor y más absoluta libertad creadora, pues en ellos puede expresarse abiertamente bajo su propio nombre o escudarse bajo la figura del autor. Así, es indispensable voltear la atención hacia los paratextos de la obra, pues en ellos se configura un esbozo de teoría literaria cervantina que no se puede reconocer en otras instancias textuales pues, si bien dentro del *Quijote* existen algunos episodios donde el protagonista debate acerca de las letras, su calidad ficcional pone en entredicho cuánto reflejan los diálogos de don Quijote una visión que compartiera Cervantes. Sin embargo, el espacio liminal

que ofrecen los paratextos, donde no hay una delimitación clara entre autor real y narrador, puede ofrecer más libertad para insinuar ideas novedosas e incluso polémicas respecto de la tradición literaria. Como bien dice Anna Bognolo respecto de los prólogos —yo me atrevo a extender su idea a todos los paratextos—, estos espacios son privilegiados en cuanto que permiten reconocer actitudes estéticas en periodos donde no hay poéticas explícitas. En este caso, Cervantes lo aprovecha para, en ocasiones, alejarse de la tradición, mientras que en otros se mantiene fiel a ésta para hacer una clara invectiva contra el autor del apócrifo. Queda claro que, en cualquier caso, Cervantes dispone de los paratextos con absoluta libertad para explorar su libertad creadora y expresiva.

De esta manera, surge la pregunta de cómo es que el *Quijote* se inserta en la tradición literaria y de cuál podría ser la postura de Cervantes con respecto a ésta. Por un lado, mediante diversos mecanismos, como se vio anteriormente, Cervantes se asegura de que su lector sea consciente, en todo momento, de que está leyendo una obra de ficción: le presenta un texto plagado, hace mención del mismo *Quijote*, tanto dentro de la narración como en los títulos capitulares, expone juicios respecto de lo que cuenta... Es decir, se presenta explícitamente en su carácter de autor y le recuerda al lector que lo que está leyendo no es verdad, que se trata de una obra escrita para entretener. De esta forma marca una clara ruptura con otro tipo de discursos, como el de la literatura caballerescas, por ejemplo, donde el autor busca mantener un efecto de verosimilitud. La novela de Cervantes, en cambio, constantemente está invitando a su *desocupado* lector a poner en duda lo que lee, a identificar sus ironías por medio del contraste entre lo que le dice que leerá y lo que realmente le presenta en la narración, a tener presente el modelo del género caballeresco para encontrar los puntos en común e identificar lo que diferencia esta novela de aquellas que pertenecen al canon.

Por otro lado, la competencia lingüística y genérica que exige Cervantes de su lector para reconocer la parodia implica un cuestionamiento mucho más profundo que el motivo por el cual el *Quijote* se aleja de la tradición. Invita a enfocar la atención en el género del discurso literario, a cuestionar qué tanto de éste es creíble, a reconocer cómo, dentro de este género, el autor puede hacer uso de todos los elementos textuales. El juego continuo que Cervantes le ofrece a su lector es una invitación a que se divierta con él, a que le siga la pista, a que lo cuestione, a que dude de él, lo que inaugura una nueva recepción de la obra literaria, incluso una nueva literatura que requiere que el lector la descifre para cobrar sentido.

Entonces, ¿hasta qué punto parece Cervantes alejarse de la tradición literaria, y hasta qué punto parece retomarla? La respuesta es simple, y no profundamente satisfactoria: hasta donde sus intereses le exijan. En su novela de 1605 se aleja las prácticas serviles, de las alabanzas a dios, de las glorificaciones de la nobleza, pero la de 1615 mantiene el lugar privilegiado de algunos paratextos, como la dedicatoria y el prólogo, para reclamar su autoría y vilipendiar a quien lo ha agraviado. Igualmente, se aleja del canon caballeresco al presentar un héroe que no lo es, cuyas hazañas no son admirables, pero sólo mediante la configuración de un personaje y unos sucesos lo suficientemente reconocibles como caballerescos.

Esto parece apuntar hacia una nueva forma de ficción en donde el autor se reconoce a sí mismo como creador del universo de ficción, como autor que da vida a sus personajes y al mundo en el que viven, y cuyo genio no necesariamente parte de las beneficencias de un mecenas o de la encomienda a dios, pues estos han sido ya —unos más que otros, y unos más explícitamente que otros— criticados o humillados. Igualmente, al mismo tiempo que se asume como creador, genera un nuevo tipo de literatura en donde establece contacto directo con el lector por medio de la obra,

presentada explícita y reiteradamente como ficción, invitándolo a descifrar sus mensajes y a participar en el juego que le presenta.

Los resultados de esta investigación aportan al campo literario y a la tradición cervantina una interpretación distinta —pues los paratextos han sido de los elementos menos estudiados en la novela— pero que se suma a la ya conocida línea de aquellos cervantistas que aseguran que el *Quijote* busca despertar un lector avisado. Igualmente, si bien existe infinidad de estudios acerca de los prólogos caballerescos españoles, un aspecto valioso de este trabajo es que se generó un modelo de dedicatoria, prólogo e intertítulo a partir de un análisis propio que buscaba explícitamente identificar los elementos característicos de estos paratextos. Esto en ningún sentido desestima el valor de las investigaciones existentes, pero se considera un acierto por contribuir a la heterogeneidad de los acercamientos a estos paratextos.

Asimismo, a pesar de que hay una gran cantidad de investigaciones que centran su atención en alguno de los paratextos del *Quijote*, son pocos los que tratan el conjunto como una unidad, y muchos menos aquellos que consideran los intertítulos. Aunado a esto, se puede decir también que a pesar de haber amplitud de estudios acerca de los prólogos caballerescos, son pocos los que los comparan o contrastan con su más grande parodia. Respecto de las dedicatorias y los intertítulos, la escasez de estudios comparativos con el *Quijote* es alarmante.

Ahora bien, esto no quiere decir que la presente investigación no tenga limitaciones. La primera, y más evidente, es lo limitado del corpus literario. Si bien este trabajo permitió alcanzar algunas conclusiones con respecto al tratamiento Cervantino de los paratextos y su posible relación con el canon literario, sería pertinente estudiar los paratextos de otras obras de Cervantes para evaluar si la disidencia que se puede ver en el *Quijote* es algo que se manifiesta también en ellas.

Especialmente valioso sería hacer una revisión de esto en *El persiles*, obra de la cual Cervantes estaba especialmente orgulloso.

Además de esto, sería preciso considerar un corpus de novelas de caballerías canónicas más amplio, pues la muestra de este trabajo de investigación es limitada. Si bien algunas estrategias narrativas presentes en el *Quijote* son novedosas en comparación con las novelas de Garcí Rodríguez de Montalvo, Francisco Vázquez, Feliciano de Silva, Diego Ortúñez de Calahorra y Marcos Martínez, eso no asegura que nunca antes hayan aparecido en las obras de este género. Un análisis más minucioso necesariamente implicaría una más profunda comprensión de la innovación en los paratextos de la novela de Cervantes.

Se suma también que esta investigación se vería enriquecida con la revisión de los aspectos biográficos que pudieran arrojar luz acerca de la relación de Cervantes con sus mecenas y que permitieran comprender mejor su posición ante los sistemas de mecenazgo; un ejemplo que aportaría información valiosa es la biografía de Cervantes escrita por José Manuel Lucía Megías. Esto sería útil, sobre todo, para aclarar con mayor certeza el significado y las implicaciones del plagio de la dedicatoria de Herrera.

Igualmente, si bien en este análisis se hizo evidente la aparente búsqueda de Cervantes por alejarse del canon, sería interesante indagar acerca de cuáles podrían haber sido sus motivaciones para hacerlo. Esto, ya que no basta con asumir que buscaba separarse del modelo literario canónico, sino que valdría la pena esclarecer qué creía Cervantes que debería dejar de aceptarse dentro del discurso literario. Nuevamente, con este fin podría ser útil el análisis de sus demás obras —no únicamente de sus paratextos— en busca de guiños al respecto.

En un sentido similar, este trabajo sienta las bases para futuros estudios que se enfoquen en la relación paródica entre el *Quijote* y los libros de caballerías, así como aquellos que busquen

comprender los mecanismos por medio de los cuales se construye la ironía en la obra. La principal contribución de este estudio radica en que ha logrado una clara identificación de la diversidad de matices en las similitudes y las diferencias entre los paratextos de las novelas de caballerías canónicas y el *Quijote*. De este modo, ahora es posible analizar con más detalle y de manera más profunda la relación entre la obra maestra de Cervantes y el canon genérico que parodia.

Si bien esta investigación tiene limitaciones, se espera que este estudio sirva para poner el foco de atención en los paratextos del *Quijote*, un elemento de la obra que, como se ha dicho ya, ha sido poco estimado, pero cuyo valor literario, tanto en sí mismo como en relación con la totalidad de la obra, es inmenso. Queda mucho por estudiar, pero baste por el momento saber que la mirada se enfoca cada día un poco más en los hilados más finos de esta novela, y que esto nos acerca a una mayor comprensión de una de las obras que más controversia, preguntas e incomprensiones ha generado en sus lectores.

FUENTES CITADAS

- Allen, John J. "Risas y sonrisas: El duradero encanto del *Quijote*." *Estudios públicos* 100.Primavera (2005): 89-102.
- Anderson, Ellen M. y Pontón Gijón, Gonzalo. "La composición del *Quijote*". *Don Quijote*. Centro Virtual Cervantes.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/anderson.htm>
- Bognolo, Anna. "El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía", *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Iternacional de AISO*, (1998): 275-282.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Taurus: España, 1986.
- Camille, Michael. *Image on the edge: The margins of medieval art*. Chicago, Reaction Books, 1992.
- Close, Anthony. "El narrador humorístico de *Don Quijote*." *Cervantes en Italia* (2001) ed. Alicia Villar Lecumberri: 73-85.
- "La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes." *Estudios públicos* 100.Primavera (2005): 115-130.
- "La comicidad innovadora del *Quijote*: Del extremismo tradicional a la normalidad casera." *Edad de oro XV* (1996): 9-23.
- Cobarruvias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editio Princeps. Madrid, 1611. Disponible en <https://archive.org/details/A253315/page/n341/mode/2up>
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. S. ed. Madrid: Gredos, 1987.

- Cuéllar Valencia, Ricardo. “Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. 7 (2005): 159-186.
- Dematté, Claudia. “Instancias autoriales en los libros de caballerías”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, (1999): 415-421.
- Diccionario histórico de la lengua española*. Diccionario de autoridades (1726-1739).
<https://apps2.rae.es/DA.html>
- Díez, J. Ignacio. “La dedicatoria de Cervantes «Al duque de Béjar»”. *Criticón*, 124 (2015): 29-51.
- Disanti, Marisa Susana. “La función del peritexto en el prólogo del *Quijote* de 1605.” *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario* (2006): 351-354.
- Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del Quijote*. S. cd. Compañía Literaria S.A., 1995.
- “Teaching *Don Quixote* as a funny book.” *Approaches to teaching don Quixote* (1984): 62-68.
- Escudero, Carmen. “El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra”. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (1990): 181-185.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El Quijote apócrifo*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, España: 2011.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. Plaza y Valdés Editores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: México, 1997.
- Flores, Robert M. “El caso del epígrafe desaparecido: capítulo 43 de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*.” Montero Reguera, José. *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX*. Centro Virtual Cervantes, 2005.

- Frenk, Margit. *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Siglo XXI: México, 2001.
- Gilman, Stephen. *Cervantes y Avellaneda: Estudio de una imitación*. Trad. Margit Frenk Alatorre. El colegio de México, FCE: México, 1951.
- Gonçalves Migliari, Giselle Cristina. “Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*.” Ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asturias, Gráficas Apel. (2014): 398-405.
- González-Casanovas, Roberto J. *Autodescubrimiento y autodomínio de Colón a Calderón*, Scripta humanística, 2001.
- González Gandiaga, Nora. “La parodia entre la ficción y la realidad en el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.” *Revista chilena de literatura*, 2005 (67), 131-147.
- Hachoun, Augusto. “Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza.” Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, Paul Malak and Son (1980): 365-367.
- Herrera, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega*. (1580) Ed. Alonso de la Barrera. Sevilla. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000015361>
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique*. No. 46 (abril 1981): 173-193.
- Hutchinson, Steven. “Poética de la emoción: de la risa a la grandeza de Sancho.” Ed. Alicia Villar Lecumberri. *Actas V. Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa,

- Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, (2004): 1373-1384.
- Laskier Martín, Adrienne. “Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*.” S. ed. *Actas del primer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Anthopos, (1990): 349-356.
- Lathrop, Thomas A. “Las contradicciones del *Quijote* explicadas.” Ed. Antonio Vilanova. *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989* 1. Barcelona, PPU, (1992): 635-639.
- López Grigera, Luisa. “Algo más sobre lo risible en el *Quijote*: La retórica causante de risa.” Ed. Miguel Zugasti. *Calamo Corrente: Homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce* 23.1. Navarra, Universidad de Navarra, (2007): 133-143.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética. Editio Princeps*. (1596) Ed .Thomas Iunti. Madrid. Biblioteca Nacional de España.
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000095964>
- Lucía Megías, José Manuel. “Don Quijote de la Mancha y el caballero medieval”. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (1990): 193-203.
- Maestro, Jesús G. [Jesús G. Maestro] (14 de marzo de 2018). *En el «Quijote» no hay humor, ni sátira, sino ironía*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ae-Jw9QGrUw>
- Marín Pina, Mari Carmen. “Motivos y tópicos caballerescos”, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Francisco Rico). Edición del Instituto Cervantes.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/marin.htm>

- “El tópico de la falsa traducción de los libros de caballerías españoles”. *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (1994): 541-548.
- Martín Jiménez, Alfonso. *Cervantes y Pasamonte: La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2005.
- Martínez, Marcos. *Espejo de Príncipes y Caballeros (Parte III)* (1587). Ed. Axayácatl Campos. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, (2006).
- Martín Morán, José Manuel. “Paratextos en contexto: Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial.” *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia* (2002): 257-271.
- Montero Reguera, José. “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*.” *Edad de Oro*, XV (1996), 87-109.
- “Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: Los epígrafes de la primera parte.” *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. Ed. Agustín Redondo. Navarra: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, (2005): 13-24.
- Morreall, John., ed. *The philosophy of laughter and humour*. Albany: State University of New York Press, 1987.
- Ortúñez de Calahorra, Diego. *Espejo de príncipes y caballeros. (El caballero del Febo) I*. Ed. Daniel Eisenberg. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- Paz Gago, José María. “Texto y paratexto en el *Quijote*.” Ed. Universidad de Salamanca. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro : actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro 2*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1993): 761-768.
- Piskunova, Svetlana. “El *Quijote* y los libros de caballerías: los límites de la parodia”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, (1998): 347-350.

- Rico, Francisco. "Historia del Texto". *Don Quijote de la Mancha*. De Cervantes, Miguel. Centro Virtual Cervantes.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/Clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico.htm>
- Rodríguez, Alfred y José A. Pérez. "Los epígrafes del *Quijote*: Función y finalidad cómica." *Revista de Estudios Hispánicos* 17-18 (1990-1991): 37-41.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula* (1508), ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1988-1990.
- Russell, P. E. "Don Quixote as a Funny Book." *The Modern Language Review*, Vol. 64, No. 2. (Abr., 1969): 312-326.
- Sales Dasí, Emilio José. "Las 'historias contadas' en el libro de caballerías", *Revista de poética medieval*, Vol. 7, (2001): 97-110.
- Schoentjes, Pierre. *Poética de la ironía*. Cátedra: España, 2003.
- Sicroff, Albert. "En torno al *Quijote* como obra cómica." S. Ed. *Actas II-CIAC*. Alcalá de Henares, Anthropos, (1991): 353-366.
- Silva, Feliciano de. *Amadís de Grecia* (1530). Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- Stoopen, María. *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, UNAM: México, 2005.
- Suárez Figaredo, Enrique. "Nivelación de los epígrafes de los capítulos del *Quijote*." 2004. *Works of Miguel de Cervantes*. Eds. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. <<http://users.ipfw.edu/jehle/wcotexts.htm>>.
- Urbina, Eduardo. "Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*". *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*. Volumen II, Madrid, Ediciones Istmo, (1986): 669-680.

- “Sobre la parodia y el *Quijote*”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (1990): 389-396.
- “La ironía temática en el *Quijote*: una aproximación”. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (1993): 243-250.
- Vázquez, Francisco. *El libro del famoso e muy esforzado caballero Palmerín de Oliva*. Ed. Giuseppe di Stefano. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- Von der Walde Moheno, Lillian. “El prólogo a la segunda parte de *El Quijote*”, en *Signos. Anuario de Humanidades 1989*, t. I. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México, (1989): 77-91.
- Zardoya, Concha. “Los ‘silencios’ de *Don Quijote de la Mancha*”. *Hispania*, Vol. 43, No. 3 (Sept. 1960), 314-319.

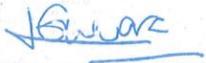


ANÁLISIS DE LOS PARATEXTOS
DEL QUIJOTE Y SU RELACIÓN
CON EL CANON CABALLERESCO
DEL SIGLO XVI.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 12 del mes de noviembre del año 2024 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MARIA JOSE RODILLA Y LEON
DRA. KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR




MARIANA GÚEVARA ROBLES
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)
DE: MARIANA GUEVARA ROBLES

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

REVISÓ


MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH


DRA. SONIA PÉREZ TOLEDO

PRESIDENTA


DRA. MARIA JOSE RODILLA Y LEON

VOCAL


DRA. KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

SECRETARIO


DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR