

El entrelazamiento en el *Quijote**

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN**

Resumen

El entrelazamiento en el *Quijote* ofrece a Cervantes la oportunidad de desarrollar la figura y las funciones de Cide Hamete, como responsable de la mayor parte de las alternancias narrativas de la historia principal. No es esta la única diferencia en el uso de esta técnica tradicional en la narrativa caballeresca entre el *Quijote* y los tres interlocutores privilegiados de su diálogo intertextual: el *Orlando furioso*, el *Orlando innamorato* y el *Amadís de Gaula*. El cotejo de las fórmulas y las ocasiones del entrelazamiento, así como de la relación de aquellas con la materia narrativa, revelan una utilización del recurso por parte de Cervantes que sí, por un lado, retoma modelos de los libros de caballerías, por el otro, reproduce los tonos y los modos en el tratamiento de la voz narrativa característicos de Ariosto y Boiardo.

Palabras clave: *Orlando furioso*; *Orlando innamorato*; *Quijote*; entrelazamiento; fórmulas de transición narrativa; ironía romántica.

Title: Interlace in *Don Quixote*

Abstract

Interlacing in *Don Quixote* provides Cervantes the opportunity to develop both the character of Cide Hamete and his role as the party responsible for the majority of the narrative shifts in the main story line. This is not the only difference in the use of this traditional chivalric novel technique between *Don Quixote* and the other three privileged texts with which there is an intertextual dialogue: *Orlando furioso*, *Orlando innamorato* and *Amadís de Gaula*. A comparison of how and when the interlace occurs, as well as the relationship between them and the narrative content itself reveal the ways in which Cervantes uses this technique that, on the one hand, takes up the models of the chivalric novels but, on the

* Una versión muy reducida de este trabajo será publicada en las actas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Se exponen aquí los resultados parciales del proyecto de investigación FAR 2019 «Trasposizioni e riscritture (XVI-XX secolo)» financiado por la Università del Piemonte Orientale.

** Università del Piemonte Orientale. martin.moran@uniupo.it / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8799-2820>

other hand, reproduces the characteristic tones and modes of treatment found in the narrative voices of Ariosto and Boiardo.

Keywords: *Orlando furioso*; *Orlando innamorato*; *Don Quixote*; Interlace; Narrative Transition Formulas; Romantic Irony.

Cómo citar este artículo / Citation

Martín Morán, José Manuel. 2021. «El entrelazamiento en el *Quijote*». *Anales Cervantinos* 53: 133-156. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.005>

Don Quijote y Sancho, inseparables compañeros de andanzas caballerescas, por exigencias de la acción, tienen que separarse en algunas situaciones, como en Sierra Morena (I, 25), cuando el caballero decide hacer penitencia por el hipotético desamor de Dulcinea y enviarle a Sancho como emisario de su acto de devoción; la embajada a Dulcinea, en formato reducido, y la consiguiente división de los andantes volverá a ocurrir a las puertas del Toboso (II, 9); amo y escudero se alejarán aún, y por más tiempo, esta vez, en el episodio del gobierno de la ínsula (II, 44-55). En los tres casos, el narrador desmadeja la trama unitaria de su relato en dos hilos diferentes, para poder seguir a los dos personajes en sus vicisitudes, según la técnica tradicional del entrelazamiento.

Es esta una de las muchas ventajas de dicha técnica, aunque no son menos los problemas que plantea al narrador de turno, el cual, ante todo, deberá decidir en qué momento de la acción interrumpir el relato para pasar a otro hilo narrativo; los *romans* medievales franceses (Chase 1983, 228), los *romanzi* italianos (Praloran 1992, 118) y el *Amadís* suelen hacerlo al final de un episodio, en un momento de inacción de su protagonista, aunque, en el caso de la obra de Montalvo, con predominio cambiante según el libro de que se trate (Cacho Blecua 1986, 247-249, 260-261). En cambio, los *romanzi* renacentistas de Boiardo y Ariosto no se atienen a tan rígido criterio y suelen cortar el hilo en medio de un episodio, en un momento culminante de la acción, para servirse del recurso como instrumento de seducción del lector (Rajna 1900, 144; Delcorno Branca 1973, 36; Giorgi 2004, 325).

Otro problema que deben resolver los autores que practican el entrelazamiento es cómo realizar la cesura: ¿declarándola con una fórmula de transición narrativa o no?; y en caso de optar por el sí, ¿qué relación debe guardar la fórmula con la materia ya narrada hasta allí y con la que está por comenzar?: ¿debe sintetizar brevemente la acción futura de la línea abandonada? Y para la línea que se retoma, ¿debe resumir su evolución? ¿Puede permitirse juzgar los hechos o ha de limitarse a mantener una distancia aséptica?

En las páginas que siguen trataremos de ver qué respuestas ofrece Cervantes a estas preguntas en los casos de entrelazamiento del *Quijote*, parándonos a reflexionar sobre sus implicaciones para el modo de entender la novela, con los dos *Orlandos* ferrareses, el *Innamorato* de Boiardo y el *Furioso* de Ariosto.

to, y el *Amadís*, como telón de fondo, en cuanto interlocutores del diálogo intertextual cervantino. No entrarán en el corpus del análisis los casos de interpolación de relatos secundarios, fenómeno paralelo al del entrelazamiento que algún crítico ha identificado con él (Caplan 1993; Quint 1997; García Berrio 2018, 626-633), pero que a mí me parece de índole diversa, porque en la interpolación se entretejen dos relatos diferentes y no dos hilos narrativos del mismo relato.

Cuando los cervantistas se han interesado por el entrelazamiento en el *Quijote*, han centrado su atención en la posible procedencia del fenómeno y, por regla general, se han decantado por el *Orlando furioso* (Garrone 1911; Hatzfeld 1949; Chevalier 1966; Hart 1989; Quint 1997; Segre 2002, 27), aunque una minoría de ellos defiende el influjo conjunto de los libros de caballerías y el *Orlando* de Ariosto (Avalle-Arce 1988, 36; Güntert 1998; Cuesta Torre 2007). A este respecto, Chevalier afirma que Cervantes lo tomó prestado de Ariosto para rivalizar con él (1966, 463); motivo más que suficiente para que la crítica se hubiera ocupado a fondo del fenómeno, algo que, sin embargo, no había ocurrido hasta entonces y sigue sin ocurrir hoy, añado yo, por más que algunos estudios sobre otros aspectos de la obra se detengan de pasada en el análisis del entrelazamiento (Juan Bolufer 1991 y 1993; Güntert 1998; Fine 2006, 60-62; Cuesta Torre 2007; Patrick 2008); con la excepción del artículo de Avalle Arce (1988) sobre la organización del relato en los capítulos dedicados a la ínsula Barataria, la voz de la *Gran enciclopedia cervantina* «Entrelazamiento» (Gómez Redondo 2007) y los dos trabajos de Caplan y Quint ya citados, aunque con las reservas apuntadas.

BREVE HISTORIA DEL ENTRELAZAMIENTO

Habría sido Chrétien de Troyes en el *Yvain*, pero sobre todo en el *Lancelot* en prosa, quien, a decir de la crítica (Rajna 1900, 144; Cacho Blecua 1986, 241; Praloran 1999, 2; Tomasi 2017, 62), habría inaugurado una técnica narrativa que le permitía no tener que esperar al final de la *quête* individual de un personaje para contar los sucesos de otro. Como si se hubiera dejado inspirar por las letras capitales miniadas de los códices románicos o los motivos vegetales de algunos frisos y capiteles contemporáneos, en los que pámpanos infinitos entrecruzan sus líneas con ramas de diferentes especies (Vinaver 1988, 101-144), el novelista de la corte de Marie de Champagne desplegaba en un único tapiz de varios hilos entrelazados las múltiples peripecias de los héroes artúricos.

Boiardo hereda, junto con esa arborescente materia de Bretaña, las técnicas narrativas de sus autores y las pliega a su necesidad de contar las aventuras de los héroes carolingios; la materia carolingia le llega, en cambio, de la tradición de los *canterini* italianos del *Trecento* y el *Quattrocento*, quienes, inspirados supuestamente por la *Historia Karoli Magni et Rotholandi* del

Pseudo-Turpín, recrearon en las cortes y las plazas del nordeste de Italia las aventuras de los Doce Pares, adoptando también ellos algunas técnicas del *roman courtois*, como la que nos ocupa ahora (Bronzini 1966, 105-108; Cabani 1988, 152). Para Rajna (1900, 144-145), el gran desarrollo en la técnica del entrelazamiento de Boiardo se explica justamente por la doble necesidad de hibridar los temas y las técnicas de las dos materias, y mantener viva la atención de sus lectores; para ello, hubo de infringir dos de las normas no escritas de la técnica de Chrétien de Troyes, como son la de no abandonar una línea narrativa hasta que el episodio corriente no haya llegado a su fin (Praloran 1992, 118) y la de mantener la coherencia temporal entre los diferentes filones diegéticos (Tomasi 2017, 75).

Ariosto potencia y desarrolla aún más el *maraviglioso artificio* (Giraldi Cinzio 1864 [1544], 47) de Boiardo, con una red de hilos narrativos más compleja y un recurso continuado a las interrupciones abruptas (Javitch 1988, 52), sobre todo en la segunda mitad del poema (Rajna 1900, 145). Según el cómputo de Dalla Palma (1984, 19), solo en tres ocasiones Ariosto interrumpe una línea narrativa con la conclusión de un episodio (VI, 16; XXXIII, 95; XXXV, 31); en todas las demás escoge una de estas tres opciones: a) situación de peligro, b) situación de incógnita, c) situación abierta. Un ejemplo del tipo a) lo tenemos en el episodio en que el narrador deja a Angélica atada a un escollo, a merced de la orca, y vuelve a contar el asedio de París por las tropas sarracenas (VIII, 66); uno de tipo b), en la aventura de la playa de Barcelona, en el instante en que un loco ataca sin motivo aparente a Angélica y Medoro, el narrador abandona el relato sin decir que se trata de Orlando y comienza a contar los sucesos de Marfisa (XIX, 42); y uno de tipo c), en el corte repentino en la narración del episodio de Olimpia y Bireno, después de que Orlando anegara en el mar el prototipo de una mortal arma de fuego, tras haber liberado a Bireno de las garras de Cimosco, pero antes de sustraer a Olimpia de las fauces de la orca. En la tela de Ariosto, junto a los lizos multicolores de las aventuras caballerescas, destaca la trama de la ironía de la voz narradora, aplicada también, cómo no, al entrelazamiento y las altas expectativas que podría haber creado en el lector:

D'una cosa in un'altra in modo entrai,
che mal di Bradamante mi sovenne:
sovienmene ora, e vo' narrarne inanti
che di Rinaldo e di Gradasso io canti.

Ma bisogna anco, prima ch'io ne parli,
che d'Agramante io vi ragioni un poco (XXXII, 2-3)¹.

1. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Turín, Einaudi, 1996.
«De tal manera entré en los dos asuntos,
Que ya no me acordé de Bradamante
Y ahora que me acuerdo, he de cantarlo
Antes que de Gradaso y de Rinaldo.
Pero antes de hablaros de este asunto
Conviene que hable un poco de Agramante».

El narrador se divierte en mostrar su poder omnímodo sobre la organización del relato, mientras ejerce una sutil crueldad lúdica con las expectativas del lector. Esta actitud irónica de Ariosto que se proyecta sobre la pragmática de la obra alterando los modos de la recepción sería la que, en opinión de una parte de la crítica (Hart 1989, 31; Caplan 1993, 376; Güntert 1998, 275-276; Cuesta Torre 2007, 565), habría inspirado a Cervantes en la suspensión repentina del combate entre el vizcaíno y don Quijote.

ALTERNANCIA VIZCAÍNO - MORISCO

Más de una vez se ha señalado (Chevalier 1966, 463; Gilman 1989, 64; Goic 2005; Avalor-Arce 2006, 138) como probable modelo del duelo interrumpido por el narrador cervantino el de Rengo y Tucapel en *La Araucana*, suspendido abruptamente en la misma situación, con los dos contendientes con las espadas en alto y dispuestos a descargar dos furibundos mandobles –en el caso de Ercilla la suspensión duró 11 años, los que mediaron entre la publicación del segundo (1578) y el tercer (1589) libro de la obra–. Claro que a Ercilla la interrupción no le sirvió para ceder el paso a otra línea narrativa, mientras que a Cervantes sí. En el primer ejemplo de entrelazado que encontramos en el *Quijote*, entre el levantamiento de las espadas y la descarga del golpe, el narrador del *Quijote* tiene tiempo y espacio (un capítulo) para subir un nivel en la espiral de la estructura comunicativa del relato (Segre 1974, 194), hasta el de la transmisión de la historia, y contar el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete. De interrupciones abruptas parecidas a la que acabo de citar encontré, sin duda, Cervantes muchos ejemplos en los dos *Orlandos* y seguramente también en los libros de caballerías; sobre manera, en el *Amadís*, en cuyo libro I Cacho Blecua (1986, 256) encuentra varias ocurrencias del fenómeno, aunque no en los siguientes. Vale la pena recordar que el *Amadís* es considerado por la crítica como uno de los hitos en el camino del entrelazamiento entre la novela artúrica francesa, y Boiardo y Ariosto (Cacho Blecua 1986, 264), lo que hace aún más intrincado su trayecto hasta Cervantes.

De vuelta a Ariosto, conviene no pasar por alto su consciencia de las posibilidades de la técnica del entrelazamiento que halla incluso formulación teórica en sus versos:

Come raccende il gusto il mutar esca,
così mi par che la mia istoria, quanto
or qua or là più variata sia,
meno a chi l'udirà noiosa fia (XIII, 80)².

Para la traducción española, he utilizado la siguiente edición: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, edición traducción y notas de José María Micó, Madrid, Austral, 2017.

2. «Pues así como enciende el apetito
La variedad de los manjares, creo

El mismo ideal literario –la variedad– y la misma conciencia teórica subyacen en la renuncia de Cide Hamete a la interpolación de novelas en 1615, al menos con la extensión y la cantidad de 1605; añade el morisco en su alegato teórico la ironía que no percibimos en los versos anteriores de Ariosto, cuando pide «alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (II, 44)³. La renuncia parcial a la estrategia clásica de producción de variedad, la adición de episodios a la fábula principal recomendada ya por López Pinciano (1953, 169), antes de esta declaración formal de Cide Hamete, había sido puesta en práctica por el narrador en los capítulos precedentes: hasta este punto de la narración podemos contar una sola interpolación, la de las bodas de Camacho (II, 19-22). El hecho de que la renuncia parcial a las interpolaciones se enuncie ahora tan enfáticamente, tal vez haya que ponerlo en relación con su sustitución por el entrelazamiento en la lucha por alcanzar la variedad (Chevalier 1966, 463; Brand 1977, 514; Williamson 1984, 163; Avalle Arce 1988, 34). En efecto, unas líneas más adelante Sancho partirá con su séquito para la ínsula Barataria, lo que obligará al narrador a ir alternando la narración de sus vicisitudes con las de don Quijote por espacio de doce capítulos. Cide Hamete, con su tirada metaliteraria, dice lo que es ya obvio para el lector (en 1615 ha cambiado la proporción entre historia principal e historias secundarias) y no dice, pero de algún modo indica, lo que va a ser obvio en breve: a partir de ahora, va a optar por el entrelazamiento como garantía de variedad.

Conviene, pues, registrar el alineamiento de Cervantes con Ariosto en lo referente a la conciencia de los efectos del fenómeno (entrelazamiento, para este; e intercalación de historias, para aquel) y a la conversión de esa conciencia en materia narrativa; pero también su desalineamiento en la identificación del agente de esa conciencia: en el *Furioso*, será el narrador; en el *Quijote*, el autor ficticio. Ariosto se preocupa por construir la voz y la figura de un *alter ego* al que terminará por quitar la máscara para fundirse con él en el canto final, cuando va reconociendo entre la muchedumbre que saluda la arribada a puerto de la metafórica nave escritural a los cortesanos de Ippolito d'Este (XLVI, 3-19). Cervantes, por su lado, sacrifica la figura de su *alter ego* el narrador en aras de la ampliación de la personalidad y las funciones del autor ficticio, lo que le permite poner en evidencia el complicado sistema de filtros narrativos que regula la relación del autor real con el texto.

PANORAMA DE LOS ENTRELAZAMIENTOS DEL *QUIJOTE*

En esta primera cala en el entrelazamiento del *Quijote*, con la mirada limitada a su primera ocurrencia en el episodio del vizcaíno y el hallazgo del ma-

Que mi historia será menos latosa
Si voy variando de una en otra cosa».

3. He utilizado la edición en línea del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.

nuscrito de Cide Hamete, no parece posible asignar un predominio del diálogo intertextual con ninguno de los tres candidatos, aunque el platillo ferrarés parece ser en definitiva el que más peso soporta; en efecto, si la técnica de la interrupción abrupta la encontramos tanto en Ariosto como en Ercilla y Montalvo, la intención irónica y lúdica del narrador para con las expectativas del lector y la consciencia de los efectos del recurso solamente las hallamos en Ariosto. Ahora toca ampliar la mirada a la totalidad de los casos de entrelazamiento del *Quijote*, para tratar de comprobar esa primera impresión.

Además de la cesura provocada por la falta de documentos para contar el duelo entre don Quijote y el vizcaíno, en el *Quijote* de 1605, encontramos la causada por la partida de Sancho de Sierra Morena con la embajada para Dulcinea, mientras don Quijote queda haciendo penitencia «entre sus suspiros y versos» (I, 26); la ausencia del escudero no da lugar a una nueva cesura, porque el narrador no lo abandonará ya hasta que no se produzca el reencuentro con su amo. Hay un tercer nudo de hilos entrelazados, este, en cambio, articulado en dos cesuras, en la venta de Palomeque, cuando el narrador desvía momentáneamente la atención del grupo formado en torno a don Luis y doña Clara, para relatar el altercado del ventero con un par de clientes que se quieren ir sin pagar (I, 44).

En el *Quijote* de 1615, los 26 ejemplos de entrelazamiento que he identificado (en el libro de 1605 no he encontrado más que los cinco que acabo de citar) se organizan en torno a tres nudos esenciales, con otros dos más de menor relevancia y un caso de cesura sin la vuelta correspondiente: el de la separación a las puertas del Toboso (II, 9-10). Los tres nudos esenciales organizan los diferentes hilos narrativos en las siguientes macrosecuencias: a) el momento inicial, con varias visitas a diferentes domicilios de los personajes: Sancho vuelve a su casa y luego visita a don Quijote, mientras el ama va a casa de Sansón Carrasco, el cual, inmediatamente después, acude a la de don Quijote (II, 5-7); b) el episodio del Caballero del Bosque, con dos grupos separados, los siervos por un lado y los amos por el otro, con atención alternada del narrador en tres distintas transiciones (II, 12-14), a las que hay que añadir dos más para introducir la cuña del desvelamiento retroactivo de la identidad del otro andante (II, 14-15); c) el nudo de la ínsula Barataria, en el que se cuentan hasta doce idas y venidas del narrador en pos de don Quijote y Sancho (II, 44-55), con el primero que cede el turno del capítulo II, 50, para que el narrador pueda seguir al paje de los duques, mientras entrega a Teresa Panza una carta de Sancho. Los dos nudos menos relevantes rompen la regla de la simultaneidad de los hilos narrativos, para contar dos episodios con doble cesura anteriores al momento del hilo principal que ofrecen informaciones sobre la identidad de Maese Pedro, en un caso (II, 26-7), y, en el otro, sobre las circunstancias y los motivos por los que los duques han preparado una segunda tanda de burlas en daño de don Quijote (II, 70).

La profusión de casos de entrelazamiento en el *Quijote* de 1615 respecto al de 1605 (cinco a uno), a mi modo de ver, ha de ponerse en relación con la autoconsciencia adquirida por don Quijote y Sancho con la noticia de la pu-

blicación de la primera parte. Las críticas de los lectores al tratamiento violento que les reserva el narrador de 1605 sugieren al de 1615 una evolución de sus respectivas personalidades que atenúe el peso del componente deficiente en ellas; solo así, con el desarrollo del componente listo y cuerdo alcanzarán una visión más cabal de la realidad que evite la conclusión violenta de las venturas (Martín Morán 2016). Su mayor autonomía individual y su capacidad de introspección aconsejan su división, con vistas a la manifestación de los nuevos atributos en su confrontación con el mundo. La dinámica del binomio hasta ese momento imponía una lógica de acción-reacción que los terminaba encerrando en papeles preestablecidos, el cuerdo-loco y el tonto-listo, sin posibilidades de desarrollo. Solo en casa, mientras espera la vuelta de Sancho con Sansón Carrasco, don Quijote se mira en el espejo del personaje del libro publicado y analiza las diferencias; a las puertas del Toboso, Sancho reflexiona apartado de su amo sobre la misión que le ha encargado (II, 10); en el palacio de los duques, alejado de su escudero, don Quijote se entrega al autoanálisis y cae en la melancolía (II, 44; II, 50). En todos estos casos, la soledad posibilita la manifestación de la autoconciencia del personaje; el entrelazamiento protege esos momentos de soledad, distanciando los espacios de reflexión individual y organizando la narración sucesiva de los mismos.

Otro elemento que puede explicar la abundancia del recurso en la segunda parte es la necesidad de dar espacio aún a la parodia de los libros de caballerías, en un momento en que el cambio de modelo narrativo ha reducido la capacidad de don Quijote para generar situaciones caballerescas con su visión deformada de las cosas. El conflicto entre el caballero y los demás personajes se ha trasladado ahora a la interpretación recta del sentido del libro de 1605, que para él es una crónica de sus hazañas y para los otros un libro de entretenimiento. La técnica del entrelazamiento, o mejor, las fórmulas de la alternancia narrativa, vuelven a situar bajo los focos al cronista y con él la parodia de la letra de los libros de caballerías.

ENTRELAZAMIENTOS CON FÓRMULA

En los varios casos de transición, el narrador del *Quijote* suele marcar el paso de la primera a la segunda línea narrativa con una fórmula que incluye los verbos «dejar» y «volver» o «ir» o sus sinónimos. Se trata de una correlación de verbos que ya se encuentra en el *Amadis* (Weber de Kurlat 1966, 31; Cacho Blecua 1986, 235-245, 260-264), pero también en los libros de caballerías (Caplan 1993, 377), en el mester de clerecía y en otras obras medievales (Cacho Blecua 1986, 243-244). Weber de Kurlat (1966, 32-33) encuentra posibles vínculos genéticos con la historiografía castellana; algo que Cacho Blecua (1986, 244-245) no descarta, a pesar de que se incline por la procedencia directa de los relatos artúricos de la tradición francesa y la espa-

ñola posterior (1986, 243). He aquí cuatro ejemplos de fórmulas de transición narrativa extrapolados del *Quijote*:

- 1) Y será bien dejalle [a don Quijote], envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho Panza (I, 26);
- 2) Donde le dejaremos [a don Quijote], yéndonos con Sancho Panza, que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor que él quedaba (II, 10);
- 3) Aquí le deja [a Sancho] Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de don Quijote (II, 55);
- 4) La historia vuelve a hablar dél [Sansón Carrasco] a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote (II, 15).

Como se ve, Cervantes declina la fórmula en múltiples variaciones huyendo de la rigidez propia de los libros de caballerías, modelos evidentes de las mismas, así sea por repulsión paródica. Se notará también que en cada una de ellas cambia el sujeto agente de la interrupción y que nunca se identifica con el enunciador; en efecto, de los 22 ejemplos de entrelazamiento con fórmula de alternancia registrados por mí, solo en uno el narrador asume la responsabilidad del salto: cuando da por concluida la analepsis sobre la identidad de Maese Pedro: «Esto es lo que hay que decir de maese Pedro y de su mono. Y, volviendo a don Quijote de la Mancha, digo que, después de haber salido de la venta, determinó de ver primero las riberas del río Ebro» (II, 27). En los demás casos, lo más habitual es que delegue la cesura en un «nosotros» cómplice que incluye al lector, como en 2) y en otras seis ocurrencias; o que la descargue directamente sobre el historiador arábigo, como en 3) y otros dos ejemplos más; o sobre la «historia», en referencia al manuscrito de Cide Hamete, como en 4) y otros tres casos. En su continua renuncia a la autoridad sobre la organización del relato, el narrador puede trasladarla a un ente impersonal, como en 1), o incluso llegar a señalar al lector y su apego a la primera línea narrativa como el culpable del retraso en el salto a la segunda: «Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho [...], y [...] atiendo a saber lo que le pasó a su amo» (II, 44). En el colmo de la desafección a sus deberes, el narrador atribuye a las exigencias de los personajes el cambio de hilo diegético que se ve obligado a realizar el ‘nosotros’ de antes, en tres ejemplos más que añadir al 2) y a los otros seis ya apuntados:

- 5) [Don Quijote] se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno (II, 44);
- 6) Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo, alborozado con la música de Altisidora (II, 45);
- 7) Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama, y el buen concierto de la historia lo pide (II, 48).

«Metalepsis ingenua» llama Fine (2006, 72) al ejemplo 5), porque en él ve un deslizamiento de un nivel temporal a otro de la instancia narradora en

relación con el tiempo de la historia; es decir, el narrador pasa de una posición temporal posterior («se acostó») a una presente («por ahora»), con la desdoblamiento de los «narradores personales» que ejercen un dominio cronológico absoluto sobre el relato. Pero tan interesante como el deslizamiento del narrador es, a mi ver, el de los personajes, quienes parecen asumir el poder de determinar los tiempos de la narración, en un ejercicio de *pirandellismo avant-lettre* (*sic*), como Zatti denomina al mismo fenómeno en el *Furioso* (1990, 17-18) –ya presente, por lo demás, en el *Innamorato*–.

PROBLEMAS CON LA CRONOLOGÍA

En muchas transiciones, en las fórmulas que el narrador usa para romper el hilo narrativo, se percibe un simulacro de metalepsis, un asomo de promoción de los personajes a un círculo de realidad superior al de la ficción –análoga a la que acabamos de ver (ejemplos 5-7), aunque sin esa potencia–, en el que pueden compartir existencia con el narrador o el lector:

8) Y así, le dejaremos [a Sancho] ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve (I, 25-26);

9) Y será bien dejalle, envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho Panza en su mandadería (I, 26);

10) Dejémosle aquí [al ventero], que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor, que le dejamos aparte, preguntándole la causa de su venida a pie y de tan vil traje vestido (I, 44).

La narración abandona a un personaje en su acción, como si tuviera una vida autónoma más allá de la historia relatada, y sugiriendo la anulación de barreras temporales y espaciales entre el personaje, el narrador e incluso el lector (Meyer-Minnemann 2004, 54-55). En el ejemplo 10), los dos últimos parecen hallarse al lado del ventero apaleado por los dos huéspedes gorriones, cuando deciden abandonarlo a su suerte y desplazarse cincuenta pasos hasta donde don Luis está charlando con el oidor. Se trata, sin duda, de un espejismo, de una forma de hablar, con el poder de la hipotiposis que solo los narradores orales saben conferir a un relato; aquí, el espejismo creado por las fórmulas del entrelazamiento, que sitúan en el mismo espacio y tiempo el presente del «nosotros» con sus imperativos («dejémosle», «volvámonos») y el pasado de los personajes («respondió»), ha sumido al relato en una especie de bucle temporal aporético, en el que el lapso que media entre la pregunta del oidor y la respuesta de don Luis, a cincuenta pasos de ellos, puede dar cabida a la pelea del ventero con los huéspedes, la solicitud de ayuda a don Quijote por parte de la mujer y la hija del ventero, la petición de licencia para afrontar la aventura de don Quijote a Micomicona, y, por último, la abstención

del combate del caballero y la recriminación de las tres venteras; todo ello sin que don Luis haya abierto todavía la boca.

Tanto el *Innamorato* como el *Furioso* incurren en este tipo de anisocronías, a causa, también, del uso un tanto inconsiderado de la técnica del entrelazamiento (Tomasi 2017, 75); son más abundantes en el libro de Boiardo, según Praloran (1999, 5, 12-13; 2009a, 85), para quien el relajamiento en el tratamiento del tiempo por parte de Boiardo hace que el desarrollo de las varias líneas temáticas no sea del todo coherente (Praloran 1992, 125). Era esta una de las críticas que se le hacían a Ariosto en la polémica en torno al *Orlando furioso*, especialmente Sasseti en su *Discorso contro l'Ariosto*, leído ante la *Accademia fiorentina* en 1573, para quien el entrelazamiento obligaba al autor a «tralasciare le incominciate materie; et hora indietro riuolgersi, hora passare auanti senza hauere alcun riguardo alla continuatione del tempo» (Weinberg 1961, 975)⁴.

El *Amadís*, en cambio, pone mucho cuidado en subrayar la coherencia temporal de los diferentes hilos narrativos con fórmulas como «a esta sazón que las cosas passavan» (I, iii, 164), aunque sin explicitar claramente las circunstancias cronológicas (Cacho Blecua 1986, 246): el tiempo le sirve únicamente como marco para las acciones de los personajes, sin que llegue a determinar su evolución, al igual que en los dos *Orlandos* (Praloran 2009b, 22); podríamos decir con Bajtín (1989, 243-244) que Montalvo, pero también Boiardo y Ariosto, conciben el tiempo en sentido técnico, como lo hacía la novela griega de aventuras, estudiada por el teórico ruso como prototipo del filón en el que se insertan los dos *Orlandos* y el *Amadís*. Esa debe de ser también la concepción cervantina del tiempo, cuando el narrador abandona al ventero en su mal paso, mientras vuelve atrás a escuchar la respuesta de don Luis; frente al rigor cronológico, el narrador parece haber dado prioridad a la voluntad de abrir el relato, mediante el entrelazamiento, a la totalidad del espacio de la venta —una de las finalidades de dicha técnica (Praloran 2007, 271; Rivoletti 2018, 32-33)—, como él mismo se encarga de subrayar acompañando la alternancia con la referencia a los cincuenta pasos. Con todo, no conviene perder de vista que el objetivo principal parece ser de tipo estratégico, más que epistemológico, pues, concediendo espacio al altercado del ventero, en realidad se lo está concediendo a don Quijote, el cual lleva muchos capítulos relegado al segundo plano de la acción, como consecuencia de la interpolación en serie de historias secundarias.

LOS AGENTES DE LA CESURA

En el *Quijote*, como ya hemos visto, las fórmulas de transición distribuyen la responsabilidad del corte entre varios sujetos agentes; un ente impersonal,

4. «Abandonar las materias comenzadas y ora volverse hacia atrás, ora avanzar sin respetar mínimamente la continuidad del tiempo» (traducción mía).

el narrador, el lector, un «nosotros» cómplice, Cide Hamete, la historia y los personajes desempeñan alternativamente esa función, aunque con mayor o menor asiduidad: el sujeto colectivo compite con Cide Hamete y su manuscrito por el primado, con los personajes en un segundo plano, mientras que el ente impersonal, el narrador y el lector apenas si participan en el reparto. Claro que si tenemos en cuenta que, en cuatro casos de los siete en los que el corte se atribuye a «nosotros», Cide Hamete o su historia resultan como los últimos responsables de la narración, con fórmulas como «entra Cide Hamete» o «el autor desta grande historia [...] dice que...», habrá que recomponer el panorama anterior otorgando al morisco el papel decisivo.

En comparación, los libros de caballerías y los dos *Orlandos* proponen un aparato organizativo más limitado: los primeros se sirven del autor ficticio o «la historia» («Aquí el autor dexa de contar desto y torna la istoria a hablar de don Galaor», *Amadís*, I, xv, 269) y el sujeto colectivo «nosotros» («Mas dexemos agora esto y tornemos al rey», I, xxxvi, 433), mientras que los dos *Orlandos*, sin renunciar al «nosotros» y al autor ficticio y la «historia», atribuyen casi siempre toda la responsabilidad de las cesuras al narrador que se confunde con el autor real, coadyuvado, en contadas ocasiones, por unos personajes tan exigentes como el Sancho y el don Quijote acuciantes de unas líneas más arriba.

Cervantes no sigue el impulso personalista de los ferrareses y prefiere arropar al responsable del corte con la primera persona de plural –como, por otro lado, también Boiardo, Ariosto y Montalvo– u ocultarlo tras las instancias enunciativas desgajadas del autor ficticio. En los *Orlandos*, el autor ficticio también tiene sus responsabilidades en la organización alternada del relato, con peso distinto entre el *Furioso*, donde Turpín interviene en una sola ocasión, y el *Innamorato*, donde lo hace en seis ocasiones en nombre propio y en tres más subsumido en la *istoria* (Martín Morán 2017). Montalvo sugiere la base mínima para la amplificación cervantina de las fórmulas de transición; los ferrareses el tono lúdico e irónico, y la transgresión de niveles narrativos de la metalepsis; y Boiardo la solvencia en la función del autor ficticio. Pero la amplia gama de responsables de las cesuras, con la participación del lector y el ente impersonal, así como el enorme peso concedido en la tarea a Cide Hamete y el sistema enunciativo, constituyen una aportación genuinamente cervantina.

En el *Amadís*, las fórmulas de la alternancia expresan con su rígida repetitividad poco más que la voluntad organizativa, la función pura reducida a su mínima expresión (Chevalier 2005, 749a). En el *Quijote*, en cambio, se prestan a la coloración estilística, a la pulla irónica («será bien dejalle [a don Quijote], envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho», I, 26), al juicio sobre algún personaje («dejémosle aquí [al ventero], que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos», I, 44), a la consideración ético-existencial («dejémoslos pasar [cuatro días] nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho», II,

54). Las fórmulas de alternancia cervantinas amplían la cesura, transforman el *limes*, la escueta tierra de nadie de las transiciones de los libros de caballerías, en amplia zona colonial en la que extienden sus reales Cide Hamete y sus acólitos.

EXORDIOS CON ALTERNANCIA

Nada de extraño, entonces, que en ese momento de transición entre los dos hilos narrativos se dilate aún más el espacio de intervención de las voces enunciadoras con exordios irónicos, metaliterarios o pseudomoralizantes. A las puertas del Toboso, cuando «el autor de esta historia» abandona a don Quijote en «la floresta, encinar o selva», para acompañar a Sancho en su embajada ante Dulcinea (II, 10), el narrador resume en estilo indirecto unas consideraciones del autor morisco sobre los deberes del verdadero historiador y sus temores de ser tenido por mentiroso. En la quiebra narrativa que, tras haber dejado a don Quijote y Sancho de camino a Zaragoza (II, 26), permite a Cide Hamete dar cuenta de la identidad de Maese Pedro (II, 27), se vuelve a oír su voz, aunque solo en la fórmula «juro como católico cristiano» que da pie a la glosa filológica del traductor sobre su significado recóndito. Y aún la escucharemos una vez más, al principio de un capítulo con alternancia narrativa, en una reflexión sobre la caducidad de la vida que le vale el calificativo de «filósofo mahomético» (II, 53) por boca del segundo autor. Entre los capítulos II, 44 y 45, en cambio, escucharemos al narrador mismo expresando todo su entusiasmo por la historia que tiene entre manos con una invocación a Febo en busca de inspiración (II, 45).

Estos exordios en los que oímos alternativamente la voz del autor ficticio, la del traductor y la del segundo autor, por un lado, subrayan el entrelazamiento, provocando una cesura aún más profunda, y, por el otro, desarrollan la presencia en el texto de Cide Hamete y el aparato enunciativo que conlleva (traductor, segundo autor) como un filtro irónico imprescindible.

TRANSICIONES CON FÓRMULAS NO CABALLERESCAS

Encontramos en el *Quijote* otros ejemplos de entrelazamiento precedido de fórmulas menos invasivas y connotadas con un género definido; se trata de expresiones temporales, como «en tanto que» o «apenas... cuando» o «en el tiempo que», que se limitan a señalar asépticamente la simultaneidad de dos hilos narrativos. Son los sintagmas conjuntivos de los varios encuentros separados de las escenas iniciales de la segunda parte (Sancho y su mujer, II, 6; don Quijote, la sobrina y el ama, II, 6; el ama y Sansón Carrasco, II, 7; don Quijote y Sancho, II, 7). Tratándose de situaciones análogas a las de los diálogos sucesivos entre los escuderos y los caballeros en el duelo con el del

Bosque (II, 12-14) presentadas de forma alternada con una fórmula de sabor caballeresco («la historia cuenta primero el razonamiento de los mozos y luego prosigue el de los amos», II, 13), el hecho de que estas iniciales hayan tenido un tratamiento diferente hace sospechar una concepción ajena a la parodia de los libros de caballerías. A este respecto, no parecerá casual que Eximeno y Pujades (1806, 83) compare estos frenéticos encuentros con los de una comedia cualquiera del periodo; lo que, por contraste, nos habla de la percepción por parte del narrador de las fórmulas de la alternancia como típica instrumentación caballeresca.

TRANSICIONES SIN FÓRMULAS

Hay otras transiciones que se producen sin que haya habido un aviso por parte del narrador, ocho en total, como las que hallamos entre los capítulos II, 49-50, II, 50-51, II, 51-52 y II, 53-54, dedicados, los impares, a las vicisitudes de Sancho en la ínsula y, los pares, a las de don Quijote en el palacio de los duques. En estos casos, la interrupción del capítulo provoca por sí sola el movimiento de vaivén entre las dos líneas diegéticas, aunque en un par de ocasiones el narrador utilice el anuncio del futuro de la línea que está abandonando como rampa de lanzamiento de la división editorial y del salto a la otra línea; en ambos casos la fórmula es la misma: «como se verá más adelante», que recuerda la empleada a menudo en el *Quijote* de 1605 en los ejemplos de suspense ilusorio (Chevalier 1966, 463) al final de un capítulo: «Vio (/ dijo) lo que se dirá en el siguiente capítulo» (I, 18; I, 19; I, 21; I, 23). Tanto en el suspense real como en el ilusorio, el narrador alimenta las expectativas del lector, mientras incide en su poder absoluto sobre la organización del relato, bien que se cele tras sendos entes impersonales («se verá», «se dirá»); a consecuencia de ello, dado que renuncia al primer plano, en el foco de atención del lector permanecerá la lógica del vínculo que construye la coherencia del relato. En cierto sentido, es el mismo efecto que produce una estrategia de conexión sin fórmula entre los dos elementos de las dos cesuras siguientes basadas en un zeugma:

11) Y con esto, se fue el ama, y el bachiller fue luego a buscar al cura, a comunicar con él lo que se dirá a su tiempo.

En el que estuvieron encerrados don Quijote y Sancho, pasaron las razones que con mucha puntualidad y verdadera relación cuenta la historia (II, 7);

12) Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos.

Los cuales, el uno durmiendo a sueño suelto, y el otro velando a pensamientos desatados, les tomó el día y la gana de levantarse (II, 70).

En los dos casos se produce un deslizamiento semántico del término elidido que permitiría la clasificación del zeugma entre los dilógicos: en 11) «tiempo» significa ‘momento específico’ en su primera ocurrencia y ‘periodo’ en la segunda; en 12) el término elidido no es «tontos» sino su doble referente, don Quijote y Sancho.

Vínculo construido sobre el vacío –el zeugma es una de las figuras de la omisión–, sobre la analogía, sobre el puente semántico tendido por encima de ese vacío y sobre la voluntad de tenderlo. La analogía y la voluntad de encontrarla nos remiten necesariamente al ente productor de ambas, el narrador, mente deseante omnipotente en la organización del relato. Sobre el vacío, sobre la omisión propia de una forma de zeugma, la silepsis narrativa, o sea, la simultaneización de dos niveles narrativos distintos (Meyer-Minnemann 2004, 53-55), como el de la recepción y la enunciación, se construye la gran doble cesura del *Quijote*, a saber: la interrupción de la historia en el episodio del vizcaíno, para dar paso al relato del hallazgo de un elemento de la enunciación, el manuscrito de Cide Hamete. Tampoco en este caso hallamos una fórmula de transición; solamente un cambio de voz narradora en el paso del capítulo I, 8 al I, 9, que promueve al primer lector de los ocho primeros capítulos a la función de narrador, en cuanto descubridor y *alter ego* del autor ficticio, para conseguir revitalizar un tópico de los libros de caballerías. De hecho, si quien contara el hallazgo del manuscrito hubiera sido el llamado «primer autor», el tópico podría haber sido integrado naturalmente en la estructura del relato, manteniendo separados los diferentes niveles, como sucede en los libros de caballerías y los dos *Orlandos*; solo el descenso del lector desde el nivel de la recepción del texto al de la enunciación de la historia, es decir, solo la silepsis del vínculo entre los dos niveles, la conexión por intereses comunes de fruición del texto entre el narrador y el lector, ha permitido el remozamiento del tópico literario. De algún modo, pues, ha sido la encarnación de la necesidad del entrelazamiento en una entidad enunciativa lo que ha permitido la confluencia de niveles narrativos, de vida (el lector) y literatura (el autor ficticio), en una especie de anticipación de lo que será la conocida marca de la casa del *Quijote* de 1615.

RELACIÓN ENTRE LAS FÓRMULAS DE TRANSICIÓN Y LA MATERIA NARRATIVA

Los modos de la alternancia entre líneas narrativas cuidan especialmente la relación entre las fórmulas de la transición y la materia narrativa, tanto en la ida como en la vuelta, o sea, tanto en la ruptura como en la reanudación. En la ida, suele ser habitual que el narrador anuncie sintéticamente los hechos que va a contar y en la vuelta suele recordar los sucedidos en el último segmento de la línea que retoma. He aquí un ejemplo:

Tomé Cecial se volvió y le dejó [a Sansón Carrasco], y él quedó imaginando su venganza; y la historia vuelve a hablar dél a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote.

CAPÍTULO XVI

De lo que sucedió a don Quijote con un discreto caballero de la Mancha Con la alegría, contento y ufanidad que se ha dicho, seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada vitoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo.

El narrador, al romper el primer hilo, anuncia la venganza del bachiller derrotado en el bosque, y al reanudar el segundo, retoma el estado de ánimo en que había quedado don Quijote, como punto de partida para la rememoración de su victoria. El relato, por un lado, prepara el terreno para los desarrollos futuros, y cita al lector y su deseo de saber cómo terminará esa aventura para más adelante; por el otro, consolida los resultados del último episodio en una evolución eufórica de la personalidad del caballero. Las dos intervenciones garantizan la unidad del relato, porque, en el momento en que parecen subrayar semánticamente la cesura, lo proyectan hacia puntos de enganche lejanos, en el futuro de la primera línea o en el pasado de la segunda, a los que amarran la cuerda narrativa del presente.

Otras veces, las cristalizaciones textuales en torno a la cesura prescinden de las repercusiones en la personalidad de los actantes, para limitar sus efectos en la construcción de la expectativa del lector:

Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa (II, 44).

En el caso específico, las expectativas del lector van a ser defraudadas en los episodios introducidos por esta rápida presentación del narrador, pues en los sucesos de don Quijote del capítulo II, 44 difícilmente podrá reír o desplegar «los labios con risa de jimia», dado que está todo él centrado en el estado melancólico en que la soledad lo ha postrado. El capítulo II, 45 narra tres juicios salomónicos de Sancho en su estreno como gobernador: el de las caperuzas, el del báculo y el de la bolsa de dinero, que difícilmente causarán «dos fanegas de risa» en el lector, sino más bien admiración por la sagacidad del escudero, cualidad que hasta ahora no le conocía. El narrador orienta la lectura según el metro habitual de recepción de las acciones de sus personajes (la risa para Sancho, y la admiración y la risa para don Quijote), en un momento en que estos parecen estar liberándose del corsé del decoro en que han estado constreñidos. En cierto sentido, pues, podríamos decir que los precipitados discursivos en torno a las cesuras de la alternancia narrativa son usados por el narrador para mantener al relato dentro de los límites de la coherencia

estructural, haciendo aceptable para el lector una evolución de los personajes que hubiera podido percibir como demasiado distante de lo establecido por sus límites caracteriales.

ENTRELAZAMIENTO CON DUPLICACIÓN SEMÁNTICA

Solo una mínima parte de cesuras se presenta sin una u otra de las dos formas de duplicación semántica de las que estamos hablando; es más frecuente la síntesis del pasado de la línea que se va a retomar, que no el anuncio de lo que se contará en la que se está dejando, con una proporción de cuatro a uno, por un total de veinte casos a cinco. El anclaje retrospectivo preferido a la cita prospectiva parece indicar una preocupación mayor en el arte narrativo cervantino por la construcción de la unidad del relato que por la búsqueda de nuevas líneas de desarrollo. Se diría que la autopropulsión de la historia genera en el autor más confianza que el ímpetu hacia las nuevas perspectivas diegéticas. Lo confirmaría, de algún modo, la curiosa tendencia a repetir la última escena narrada de la línea abandonada, antes de reanudar la narración de la misma tras un receso o bien como impulsora de otra diferente. Lo vemos en la cesura del hallazgo del manuscrito arábigo, que describe por dos veces la imagen de don Quijote y el vizcaíno congelados en el tiempo con las espadas en alto por la ausencia de fuentes para el narrador; la primera vez la recuerda el segundo autor como motivador de la búsqueda de la continuación y la segunda, él mismo, convertido ya en narrador, cuando por fin deja que el relato de la historia principal fluya de nuevo:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales que, si en lleno se acertaban, por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada (I, 9)...

Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo (I, 9).

Volvemos a encontrar un ejemplo de duplicación semántica en la separación de don Quijote y Sancho a las puertas del Toboso; al final del capítulo II, 9, el narrador cuenta la partida de Sancho y anuncia grandes sucesos:

Hallaron una floresta o bosque, donde don Quijote se emboscó en tanto que Sancho volvía a la ciudad a hablar a Dulcinea; en cuya embajada le sucedieron cosas que piden nueva atención y nuevo crédito (II, 9).

El capítulo siguiente comienza con un exordio de Cide Hamete, en estilo indirecto, tras el que el narrador vuelve a contar el momento de la separación

de los dos andantes, a despecho de la fórmula de alternancia narrativa con la que se cerraba el capítulo anterior.

Un tercer ejemplo de duplicación semántica y desmentido de la fórmula de transición narrativa lo tenemos en la cesura posterior a la batalla entre don Quijote y el Caballero del Bosque, para que Cide Hamete revele la identidad del derrotado con una analepsis. También en este caso, la clausura del capítulo II, 14 parece inequívoca en su formulación:

Don Quijote y Sancho volvieron a proseguir su camino de Zaragoza, donde los deja la historia, por dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su narigante escudero.

El capítulo siguiente, no obstante, comienza con la descripción del estado de ánimo de don Quijote y sus expectativas acerca de la promesa del caballero vencido de presentarse ante Dulcinea, y volver a buscar a su vencedor para darle cumplida noticia del recibimiento y la reacción de la dama. Volverá a repetirse una segunda vez, en términos parecidos, al comienzo del capítulo II, 16, después de que el narrador fije una cita entre el lector y Sansón Carrasco con la fórmula «la historia vuelve a hablar dél a su tiempo, por no dejar de regocijarse ahora con don Quijote». La doble reiteración de la escena de la victoria, así sea bajo forma de sus consecuencias en el estado de ánimo del personaje, no hace avanzar la historia y tampoco añade nada a la psicología del manchego; su único efecto sobre la estructura del relato parece ser el de dilatar el momento de la cesura y con él el área de influencia del aparato enunciativo, con la referencia doble a «la historia», es decir, a Cide Hamete, y al acto de contar y decir como inherente al autor ficticio.

LAS OCASIONES DE LA RUPTURA

La elección del momento en que cortar un hilo narrativo para retomar otro puede ayudar a comprender la concepción de la estructura del relato y la función del entrelazamiento en los planes del autor. En el *Quijote* podemos encontrar hasta tres ocurrencias de interrupción abrupta en el interior de un episodio, con una función común que difiere de la puramente pragmática, orientada a provocar un efecto en el lector, de los ferrareses. Al primer ejemplo, la interrupción abrupta en el relato del duelo con el vizcaíno y la inserción del tópico del manuscrito hallado, le atribuía, unas páginas más arriba, la finalidad de poner en el primer plano de la atención el sistema enunciativo del relato. Los otros dos responden a objetivos estrictamente diegéticos y podrían ser clasificados como de tipo b) en la tipología de Dalla Palma (1984, 19), en lo relativo al efecto pragmático, o sea, la interrupción en situación de incógnita que estimula la curiosidad del lector, relativamente frecuente en el *Innamorato* y luego en el *Furioso* (Praloran 1999, 8-10; Praloran 2009b, 16; Tomasi 2017, 69-70). Del

primero –interrupción entre una pregunta y su respuesta para ver la reyerta entre el ventero y dos clientes (I, 44)– ya nos hemos ocupado como ejemplo de silepsis narrativa que crea una aporía temporal muy útil para volver a situar a don Quijote en el primer plano de la acción, tras varios capítulos en la sombra de las historias secundarias. En el segundo, Sancho es abandonado por el narrador («Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar [de] don Quijote», II, 55) justo en el momento en que percibe una fuerte claridad, dentro de la oscura sima en la que ha caído, tras su dimisión como gobernador y el encuentro con Ricote. Unas líneas más adelante, don Quijote oye voces que provienen del subsuelo e inicia un diálogo con quien dice ser Sancho Panza, su criado; el momento del reencuentro entre los dos compañeros no podía ser más efectista; la alternancia de líneas narrativas ha jugado un papel importante en el montaje del episodio. Si en Ariosto y Boiardo el entrelazamiento estructura un relato «acéntrico», como lo definió Vinaver (1988, 106), coadyuvando al autor en la organización de las diferentes líneas narrativas, mientras estimula el interés del lector, en Cervantes ese mismo recurso puede ser usado con finalidades dramáticas, de construcción de la diégesis, para resolver el desenlace del doble episodio con la agnición de los dos protagonistas.

A decir verdad, en el *Quijote*, la interrupción en medio de un episodio representa una excepción en el panorama de las ocasiones de ruptura para dar lugar al entrelazamiento; el momento privilegiado por el narrador para ello suele ser el final de un episodio en coincidencia con el de un capítulo (19 sobre los 31 reseñados) y, por añadidura, suele ir acompañado de una fórmula de transición (15 de los 19 ejemplos). La macrosecuencia de episodios entrelazados en torno a la ínsula Barataria sigue este modelo, con los capítulos impares dedicados a Sancho y los pares a don Quijote, sus finales marcados por el final de un suceso con protagonista alternado y la pertinente fórmula de transición en muchos de ellos. El entrelazamiento y las dos marcas de final muy netas, una diegética y la otra editorial, con la probable fórmula de alternancia narrativa, ponen de realce la organización, el orden y la claridad del relato.

Además de en este recodo de la historia, la cesura tan neta en el final de un episodio y un capítulo ordena el nudo inicial de 1615, con las varias entrevistas entre diferentes personajes (II, 6-7), y el del duelo entre don Quijote y el Caballero del Bosque (II, 12-14). Quiero señalar aún un uso peculiar del doble corte en un par de ocasiones para desvelar la verdadera identidad de dos personajes disfrazados; el nuevo hilo diegético es introducido con estas dos fórmulas:

Los deja la historia [a don Quijote y Sancho] por dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su narigante escudero (II, 14);

Los dejaremos ir [a don Quijote y Sancho]; que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia (II, 26).

Con la fórmula de transición narrativa, el narrador abre un paréntesis en el relato, en el que inserta la narración analéptica sobre las identidades escondidas tras los disfraces de Caballero del Bosque y de Maese Pedro; de modo que, como vemos, la alternancia no está usada para solventar el problema de contar eventos de la historia que han sucedido al mismo tiempo en lugares diferentes, como en el episodio de la ínsula Barataria, sino para que el narrador ofrezca al lector un suplemento de información, aprovechando un momento de reposo de la acción principal, para contar hechos ocurridos en tiempos diferentes. El afán por mantener el orden organizativo del relato sigue siendo, como se ve, una de las prioridades del narrador.

En la tercera ocasión en que el narrador se detiene para revelar informaciones cruciales para el relato, lo hace en la mitad de un capítulo, aprovechando el sueño nocturno de don Quijote y Sancho:

Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida (II, 70).

La desactivación temporal de los protagonistas, en los dos casos anteriores, por su desplazamiento espacial y, en este tercero, por el completo parón físico, ofrece la posibilidad al narrador, allí, y a Cide Hamete, aquí, de indagar en los motivos de las acciones de los personajes secundarios, para aumentar el volumen de sus personalidades y evitar que sean solamente vectores de acción. La alternancia diegética promueve la alternativa actancial.

CONCLUSIÓN

Cervantes renuncia a la lección de Boiardo y Ariosto en lo que respecta a las ocasiones de la ruptura narrativa, que ellos usan para crear suspense y deseo de proseguir en la lectura (Rajna 1900, 144; Delcorno Branca 1973, 36; Giorgi 2004, 325), según sostenían ya los defensores del último en la querrela sobre el *Orlando furioso* de la segunda mitad del XVI (Gibaldi Cinzio 1864 [1544], 47; y Pigna, citado por Javitch 1980, 69). Parece adoptar, en cambio, el modelo de Rodríguez de Montalvo en el IV libro del *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*, que es donde, según Cacho Blecua (1986, 260-261), se afirma la tendencia a colocar la cesura del entrelazamiento en el final de un episodio y de un capítulo, mientras que en los libros anteriores es frecuente hallarla también en el interior de los capítulos. Otra práctica del primitivo autor que Montalvo desecha es la de interrumpir el relato en un momento culminante, como harán más tarde los ferrareses (Cacho Blecua 1986, 256). Las dos lecciones del segundo autor del *Amadís* las recibe y desarrolla Cervantes en el *Quijote*; claro que no basta esto para explicar el peculiar uso de la técnica del entrelazamiento en la obra cervantina; nos ayuda a entender la

preferencia por el momento en que se produce la cesura, pero lo que en Rodríguez de Montalvo se presenta como necesidad organizativa de la historia que pone en peligro la unidad del texto, en Cervantes se convierte en un instrumento de equilibrio y orden. Montalvo pasa por las fórmulas como por sobre ascuas, con cierta tendencia a la repetición y el acartonamiento, mientras Cervantes las renueva continuamente, juega con ellas, implica directamente al lector, las rellena de alusiones morales («Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho», II, 54), subraya las intervenciones del aparato enunciativo en ellas, con exordios más o menos enjundiosos, o bien repitiendo la escena última, y todo ello envuelto en un velo irónico de indudable ascendente ariostesco (Chevalier 2005, 749a).

La tendencia cervantina a la *amplificatio* de las cesuras, para elaborar una antítesis de intenciones enunciativas entre lo narrado y el narrador, puede tener su origen en tierras ferraresas, pero solo en lo relativo a la dimensión pragmática, es decir, en el juego con el lector y sus expectativas, y tal vez también por lo que toca a la materia narrativa; la intención desacralizadora aplicada a las fórmulas y las voces del sistema enunciativo forma parte exclusivamente de la cosecha cervantina. El múltiple filtro enunciativo del *Quijote* resulta, pues, potenciado por la técnica del entrelazamiento, a expensas de la figura del narrador, casi totalmente arrumbado en la gestión de la alternancia, al contrario de lo que sucede en los dos *Orlandos*; la pérdida de autoridad del narrador, el tratamiento paródico del sistema enunciativo y la ironía que impregna el canal de comunicación con el lector, efectos colaterales del uso del entrelazamiento, se proponen como otros tantos aspectos de lo que más adelante será identificado como ironía romántica, uno de los elementos fundamentales de la voz del narrador de la novela moderna.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Ariosto, Ludovico. 1996. *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti. Turín: Einaudi.
- Ariosto, Ludovico. 2017. *Orlando furioso*, edición traducción y notas de José María Micó. Madrid: Austral.
- Avalle Arce, Juan Bautista. 1988. «La Ínsula Barataria: la forma de su relato». *Anales de Literatura Española* 6: 33-44.
- Avalle Arce, Juan Bautista. 2006. *Las novelas y sus narradores*. Alcalá: Centro de estudios cervantinos.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Boiardo, Matteo Maria. 1999. *L'inamoramento de Orlando*, eds. Antonia Tissoni Benvenuti y Cristina Montagnani. En *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 18, tomo I, parte I. Milán - Nápoles: R. Ricciardi.
- Brand, Charles Peter. 1977. «L'entrelacement nell'Orlando furioso». *Giornale storico della letteratura italiana* CLIV: 509-532.
- Bronzini, Giovanni Battista. 1966. *Tradizione di stile aedico dai cantari al "Furioso"*. Florencia: Olschki.

- Cabani, Maria Cristina. 1988. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. 1986. «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*». En *Studia in honorem Prof. Martin de Riquer*, vol I, 235-271. Barcelona: Quaderns Crema.
- Caplan, Alison. 1993. «La Sierra Morena y la narrativa medieval». En *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 373-380. Barcelona - Madrid: Anthropos - Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica. Accesible en <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.
- Chase, Carol J. 1983. «Sur la théorie de l'entrelacement: Ordre et désordre dans le *Lancelot en prose*». *Modern Philology* 80(3): 227-241.
- Chevalier, Maxime. 1966. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Burdeos: Féret & fils.
- Chevalier, Maxime. 2005. «Ariosto. Ludovico». En *Gran enciclopedia cervantina*, dir. Carlos Alvar, vol. I, 742a-749b. Madrid: Castalia.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. 2007. «De combates interrumpidos y manuscritos incompletos. En torno a *Quijote* I: 8-9 y los libros de caballerías». *Bulletin of Hispanic Studies* 84: 553-571.
- Dalla Palma, Giuseppe. 1984. *Le strutture narrative dell' "Orlando Furioso"*. Florencia: Olschki.
- Delcorno Branca, Daniela. 1973. *"Orlando Furioso" e il romanzo cavalleresco medievale*. Florencia: Olschki.
- Eximeno y Pujades, Antonio. 1806. *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se han notado en el Quixote*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio.
- Fine, Ruth. 2006. *Una lectura semiótico-narratológica del "Quijote" en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- García Berrio, Antonio. 2018. *"Virtus". El "Quijote" de 1615*. Madrid: Cátedra.
- Garrone, Marco Aurelio. 1911. «El *Orlando furioso* considerado como fuente del *Quijote*». *La España Moderna* 23(267): 111-144.
- Gilman, Stephen. 1989. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press.
- Giorgi, Giorgetto. 2004. «Poétiques du récit chevaleresque et poétiques du roman baroque». *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 56: 319-336.
- Giraldi Cinzio, Giovambattista. 1864. *De' romanzi delle comedie e delle tragedie: ragionamenti*. Milán: Daelli.
- Goic, Cedomil. 2005. «Ercilla y Cervantes: imágenes en suspenso». *Príncipe de Viana* 236: 651-662.
- Gómez Redondo, Fernando. 2007. «Entrelazamiento». En *Gran enciclopedia cervantina*, dir. Carlos Alvar, vol. IV, 4072a-4075b. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá - Servicio de publicaciones.
- Güntert, Georges. 1998. «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión». En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Universidad de Birmingham, 21-26 de agosto 1995, 7 vols., vol. 2 (Estudios áureos I / coord. Jules Whicker), 271-283. Birmingham: Department of Hispanic Studies.
- Hart, Thomas R. 1989. *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

- Hatzfeld, Helmut. 1949. *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*. Madrid: CSIC.
- Javitch, Daniel. 1980. «Cantus Interruptus in the *Orlando Furioso*». *Modern Language Notes* 95 (1): 66-80.
- Javitch, Daniel. 1988. «Narrative Discontinuity in the *Orlando Furioso* and its Sixteenth Century Critics». *Modern Language Notes* 103: 50-74.
- Juan Bolufer, Amparo de. 1991. «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 583-600. Barcelona: Anthropos.
- Juan Bolufer, Amparo de. 1993. «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1615». En *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 305-320. Barcelona - Madrid: Anthropos - Ministerio de Asuntos Exteriores.
- López Pinciano, Alonso. 1953. *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC.
- Martín Morán, José Manuel. 2016. «El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna». *Criticón* 127: 77-91.
- Martín Morán, José Manuel. 2017. «Las raíces italianas de Cide Hamete». *eHumanista/Cervantes* 6: 93-112.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2004. «Narración paradójica y ficción». En *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, coords. Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, 49-72. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- Patrick, Brian D. 2008. «Metalepsis and Paradoxical Narration in *Don Quixote*: A Reconsideration». *Letras Hispanas* 5 (2): 116-132.
- Praloran, Marco. 1992. «Il modello formale dell'entrelacement nell'*Orlando innamorato*». En *Tipografie e romanzi in Val Padana tra quattro e cinquecento*, coords. Riccardo Brusciagli y Amedeo Quondam, 117-127. Módena: Panini.
- Praloran, Marco. 1999. *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*. Florencia: Olschki.
- Praloran, Marco. 2007. «Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell'*Orlando furioso*». En *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, coords. Claudio Gigante y Giovanni Palumbo, 265-290. Bruselas-Berna-Berlín-Frankfurt am Main-Nueva York-Oxford-Viena: Peter Lang.
- Praloran, Marco. 2009a. *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*. Roma: Bulzoni.
- Praloran, Marco. 2009b. «Le strutture narrative dell'*Orlando furioso*». *Strumenti critici* XXIV: 1-24.
- Quint, David. 1997. «Narrative Interlace and Narrative Genres in *Don Quixote* and the *Orlando Furioso*». *Modern Language Quarterly* 58: 241-268.
- Rajna, Pio. 1900. *Le fonti dell'Orlando furioso*. Florencia: Sansoni.
- Rivoletti, Christian. 2018. «L'entrelacement a effetto drammatico: un esempio nell'*Orlando Furioso*». *La Rassegna della Letteratura Italiana* CXXII: 30-35.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. 1990. *Amadís de Gaula*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Espasa Calpe.
- Segre, Cesare. 1974. *Le strutture e il tempo*. Turín: Einaudi.
- Segre, Cesare. 2002. «Introducción». En Ludovico Ariosto. *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, edición bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñoz Muñoz, vol. I, 7-34. Madrid: Cátedra.
- Tomasi, Franco. 2017. «Entrelacement». En *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, coord. Annalisa Izzo, 61-80. Roma: Carocci.
- Vinaver, Eugène. 1988. *Il tessuto del racconto. Il «romance» nella cultura medievale*. Bolonia: il Mulino.

- Weber de Kurlat, Frida. 1966. «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*». *Revista de Literaturas Modernas* 5: 29-54.
- Weinberg, Bernard. 1961. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The Chicago University Press.
- Williamson, Edwin. 1984. *The Halfway House of Fiction. "Don Quixote" and Arthurian Romance*. Oxford: Clarendon Press.
- Zatti, Sergio. 1990. *Il "Furioso" fra epos e romanzo*. Lucca: Pacini Fazzi.

Recibido: 11 de mayo de 2020

Aceptado: 1 de octubre de 2020