

## Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional  
de la Asociación de Cervantistas  
editado por Adrián J. Sáez

# Panorama y efectos del entrelazamiento en el *Quijote*

José Manuel Martín Morán

Università degli Studi del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro», Italia;  
Presidente de la Asociación de Cervantistas

**Abstract** In addition to offering a great variety of narrative transition formulas, in *Don Quixote* interlacing has a triple function: a balancing instrument in the making of the story; a strategy for the construction of diegesis; and an opportunity to expand the space and functions of the enunciative system. By means of this triple function of interlacing, Cervantes distances himself from his triple intertextual model (the two *Orlandos* and *Amadís*), to lay the foundations for a new way to conceive narrative.

**Keywords** Orlando furioso. Orlando innamorato. Don Quixote. Interlacing. Narrative transition formulas. Amplificatio of the enunciative system. Romantic irony.

**Índice** 1 Panorama de los entrelazamientos del *Quijote*. – 2 Entrelazamientos de fórmula. – 3 Los agentes de la cesura. – 4 Relación entre las fórmulas de transición y la materia narrativa. – 5 Entrelazamiento con duplicación semántica. – 6 Las ocasiones de la ruptura. – 7 Conclusión.

En algunos momentos de la narración, don Quijote y Sancho se dividen, porque así lo exige la historia; el narrador del *Quijote* organiza entonces su relato según la técnica del entrelazamiento, cuyo origen se remonta al *Lancelot en prose* de Chrétien de Troyes (Rajna 1900, 144; Cacho Blecua 1986, 241; Praloran 1999, 2; Tomasi 2017, 62), para poder saltar de un hilo diegético al otro, manteniendo la ilusión de la simultaneidad de las acciones, mientras garantiza la variedad del relato (Chevalier 1966, 463; Brand 1977, 514; Williamson 1984, 163; Avalle Arce 1988, 34).

---

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FAR 2019 *Trasposizioni e riscritture (XVI-XX secolo)* financiado por la Università degli Studi del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro».



Edizioni  
Ca' Foscari

## Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844  
ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

### Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-02-28 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/010

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) y los *romanzi* italianos suelen hacerlo al final de un episodio, en un momento de inacción de su protagonista (Praloran 1992, 118) y también el *Amadís*, aunque con predominio cambiante según el libro de que se trate (Cacho Blecua 1986, 247-9, 260-1). 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 da 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, 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, 626-33), pero que a mí me parece de índole diversa, porque en la interpolación se entretienen dos relatos diferentes y no dos hilos narrativos del mismo relato.

## 1 Panorama de los entrelazamientos del *Quijote*

Más de una vez se ha señalado (Chevalier 1966, 463; Gilman 1989, 64; Goic 2005; Avalle-Arce 2006, 138) como probable modelo del duelo entre el vizcaíno y don Quijote interrumpido por el narrador cervantino (I, 8)<sup>1</sup> el de Rengo y Tucapel en *La Araucana*, suspendido abruptamente en la misma situación, con los dos contendientes con las es-

---

<sup>1</sup> He utilizado la edición online del *Quijote* dirigida por Rico (Cervantes 1998).

padas 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 el *Orlando furioso* –tal vez teñidos de la misma intención lúdica para con las expectativas del lector (Hart 1989, 31; Caplan 1993, 376; Güntert 1998, 275-6; Cuesta Torre 2007, 565)–, 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. Pero no es un problema de intertextualidad el que me interesa abordar ahora, sino comprender las formas y las funciones del entrelazamiento en el *Quijote*.

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 re-

troactivo de la identidad del otro andante (II, 14-15); c) el nudo de la ínsula Barataria, en 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, 26-27), 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 publicación 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 roles 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 autoconsciencia 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.

---

## 2 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 *Amadís* (Weber de Kurlat 1966, 31; Cacho Blecua 1986, 235-45, 260-4), pero también en los libros de caballerías (Caplan 1993, 377), en el mester de clerecía y en otras obras medievales (Cacho Blecua 1986, 243-4). Weber de Kurlat (1966, 32-3) encuentra posibles vínculos genéticos con la historiografía castellana; algo que Cacho Blecua (1986, 244-5) no descarta, a pesar de que se incline por la procedencia directa de los relatos artúricos de la tradición francesa y la española 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 los culpables del retraso en el salto a la segunda: «Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho [...], y [...] atiende 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 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 prisa 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 desenvoltura 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 (1990, 17-18) denomina al mismo fenómeno en el *Furioso* -ya presente, por lo demás, en el *Innamorato*.

### 3 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, 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 compete 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». 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.

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 enunciatoras 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.

#### **4 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 Cencial 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.

## 5 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 alter-nancia 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.

## 6 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 diégeticos 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 2009, 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, al contrario de lo que ocurre en los dos *Orlandos* (Javitch 1988, 52); 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.

## 7 Conclusión

En esta apresurada reseña de los ejemplos de entrelazamiento del *Quijote* sorprende el uso vicario que de vez en cuando le reserva Cervantes –por supuesto, ausente en sus modelos–, el cual aprovecha la potencialidad estructuradora del fenómeno para devolver la centralidad perdida a don Quijote, para preparar la agnición de los dos protagonistas a la salida de la sima en que ha caído Sancho, para ampliar el volumen de la personalidad de los personajes secundarios o para orientar la interpretación de las vicisitudes de Sancho en Barataria y don Quijote en casa de los duques dentro de los pará-

metros habituales, en un momento en que ambos están infringiendo los límites del decoro. Aunque tal vez lo más notable sea la distancia para con sus modelos en lo que respecta a las fórmulas de la alter-nancia, muy variadas y teñidas de intención lúdica, cuando no paródica de las usadas en la caballeresca. En ellas la responsabilidad de la cesura es atribuida a una gran variedad de entes, con prevalencia de Cide Hamete y su aparato enunciativo, hasta el punto de que se podría decir que las cesuras, y por tanto el entrelazamiento, consti-tuyen el espacio adecuado para el desarrollo de la personalidad y las funciones del autor ficticio.

## Bibliografía

- Ariosto, L. (1996). *Orlando furioso*. A cura di L. Caretti. Torino: Einaudi.
- Ariosto, L. (2017). *Orlando furioso*. Ed. de J.M. Micó. Madrid: Austral.
- Avalle Arce, J.B. (1988). «La Ínsula Barataria: la forma de su relato». *Anales de Literatura Española*, 6, 33-44.
- Avalle Arce, J.B. (2006). *Las novelas y sus narradores*. Alcalá: Centro de estudios cervantinos.
- Boiardo, M.M. (1999). «*L'inamoramento de Orlando*». A cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani. *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 18, tomo 1, parte 1. Milano; Napoli: R. Ricciardi.
- Brand, C.P. (1977). «L'entrelacement nell'*Orlando furioso*». *Giornale storico della letteratura italiana*, 154, 509-32.
- Cacho Blecua, J.M. (1986). «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*». *Studia in honorem Prof. Martin de Riquer*, vol. 1. Barcelona: Quaderns Crema, 235-71.
- Caplan, A. (1993). «La Sierra Morena y la narrativa medieval». *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 373-80.
- Cervantes, M. de (1998). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Chase, C.J. (1983). «Sur la théorie de l'entrelacement: Ordre et désordre dans le *Lancelot en prose*». *Modern Philology*, 80(3), 227-41.
- Chevalier, M. (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Burdeos: Féret & fils.
- Chevalier, M. (2005). «Ariosto, Ludovico». Alvar, C. (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 1. Madrid: Castalia, 742a-749b.
- Cuesta Torre, M.L. (2007). «Combates interrumpidos y manuscritos encontrados: en tomo a *Quijote* 1: 8-9». *Bulletin of Hispanic Studies*, 84, 553-71.
- Dalla Palma, G. (1984). *Le strutture narrative dell'«Orlando Furioso»*. Firenze: Olschki.
- Delcorno Branca, D. (1973). *Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze: Olschki.
- Fine, R. (2006). *Una lectura semiótico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- García Berrio, A. (2018). «*Virtus*». *El "Quijote" de 1615*. Madrid: Cátedra.

- Gilman, S. (1989). *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press.
- Giorgi, G. (2004). «Poétiques du récit chevaleresque et poétiques du roman baroque». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 56, 319-36.
- Goic, C. (2005). «Ercilla y Cervantes: imágenes en suspenso». *Príncipe de Viana*, 236, 651-62.
- Güntert, G. (1998). «Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión». *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995). Vol. 2, *Estudios áureos I*. Coord. por J. Whicker. Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 271-83.
- Hart, T.R. (1989). *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Javitch, D. (1988). «Narrative Discontinuity in the *Orlando Furioso* and its Sixteenth Century Critics». *Modern Language Notes*, 103, 50-74.
- Martín Morán, J.M. (2016). «El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna», en Gilbert, F.; Mestre Zaragoza, M.; Meunier, P. (coords), «A vueltas con el *Quijote*. 2015-2016: nuevos enfoques», *Criticón*, 127, 77-91.
- Praloran, M. (1992). «Il modello formale dell'entrelacement nell'*Orlando innamorato*». Bruscaagli, R.; Quondam, A. (a cura di), *Tipografie e romanzi in Val Padana tra quattro e cinquecento*. Modena: Panini, 117-27.
- Praloran, M. (1999). *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*. Firenze: Olschki.
- Praloran, M. (2009). «Le strutture narrative dell'*Orlando furioso*». *Strumenti critici*, XXIV, 1-24.
- Quint, D. (1997). «Narrative Interlace and Narrative Genres in *Don Quixote* and the *Orlando Furioso*». *Modern Language Quarterly*, 58, 241-68.
- Rajna, P. (1900). *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze: Sansoni.
- Segre, C. (1974). *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi.
- Tomasi, F. (2017). «Entrelacement». Izzo, A. (a cura di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*. Roma: Carocci, 61-80.
- Vinaver, E. (1988). *Il tessuto del racconto. Il «romance» nella cultura medievale*. Bologna: il Mulino.
- Weber De Kurlat, F. (1966). «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*». *Revista de Literaturas Modernas*, 5, 29-54.
- Williamson, E. (1984). *The Halfway House of Fiction. «Don Quixote» and Arthurian Romance*. Oxford: Clarendon Press.
- Zatti, S. (1990). *Il «Furioso» fra epos e romanzo*. Lucca: Pacini Fazzi.

