



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Departamento de Filología

Hispánica y Clásica

CUESTA TORRE, María Luzdivina, “Combates interrumpidos y manuscritos encontrados: en torno a Quijote I:8-9”, *Bulletin of Hispanic Studies*,84 (2007), pp. 553-571. .

De combates interrumpidos y manuscritos incompletos. En torno a *Quijote I*: 8–9 y los libros de caballerías

MARIA LUZDIVINA CUESTA TORRE

Universidad de León



Resumen

En el *Quijote I*: 8–9 se combinan dos tópicos de los libros de caballerías: el combate interrumpido por el entrelazamiento de otras aventuras y el manuscrito encontrado. Cervantes los utiliza para marcar una división estructural e introducir un nuevo narrador. El empleo por Cervantes del tópico del combate interrumpido se ha asociado sobre todo a la influencia de la *Araucana* de Ercilla. El análisis de los componentes de los episodios demuestra que son mayores los paralelos con el ciclo del *Espejo de príncipes*, en especial con la *Segunda parte del Espejo*. Las *Sergas de Esplandián* y el *Amadís de Grecia* contienen episodios similares al cervantino: emplean una variante del tópico del manuscrito encontrado que hemos denominado manuscrito incompleto. Este artículo pretende revelar la manera de trabajar de Cervantes para conseguir originalidad a través de la parodia de los tópicos de los libros de caballerías.

Abstract

Don Quijote Book One, chapters 8 and 9, combines two commonplaces from the books of chivalry, namely the battle which is interrupted by a different interlaced narrative, and the recovered manuscript. Cervantes uses these commonplaces to mark a structural division and to introduce a new narrator. Cervantes's use of the interrupted combat theme has been associated with the influence above all of Ercilla's *Araucana*. An analysis of the components of these episodes shows that the parallels are greater with the cycle of *Espejo de príncipes*, especially with the Second Part of the *Espejo*. *Sergas de Esplandián* and *Amadís de Grecia* contain similar episodes to those in *Don Quijote*. They use a variant version of the commonplace of the recovered manuscript which I call the incomplete manuscript. This article aims to show how Cervantes's working methods achieve originality by using parody of the books of chivalry and their commonplaces.

Quizá uno de los tópicos de los libros de caballerías más agudamente parodiados por Cervantes y de mayor efecto humorístico y satírico en el *Quijote* sea el del combate interrumpido. Permítasenos recordarlo brevemente:

Al final del capítulo VIII del *Quijote* de 1605, durante el relato de la batalla singular entre el vizcaíno y el protagonista, se interrumpe de pronto la narración, dejando al lector en suspenso porque se ha acabado el manuscrito que el narrador transcribía:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criadas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. [...] (Cervantes 1998: 103-04)

Cuando se reanuda la narración, el lector se encuentra ya en la 'Segunda parte'. Varios investigadores han relacionado la interrupción del combate quijotesco con la suspensión que se produce entre la Segunda y la Tercera parte de *La Araucana*, donde tenía un empleo funcional, ya que debía incitar al lector a esperar pacientemente la aparición de dicha Tercera Parte, que se retrasó finalmente once años.¹

No se vio corazón tan sosegado
que no diese en el pecho algún latido
viendo la horrenda muestra y rostro airado
del impaciente bárbaro ofendido,
que, el roto escudo lejos arrojado,
de un furor infernal ya poseído,
de suerte alzó la espada que yo os juro
que nadie allí pensó quedar seguro.
¡Guarte, Rengo, que baja, guarda, guarda,
con gran rigor y furia acelerada
el golpe de la mano más gallarda
que jamás gobernó bárbara espada!
Mas quien el fin deste combate aguarda
me perdone si dejo destroncada
la historia en este punto porque creo
que así me esperará con más deseo. (Ercilla 1983: II, 268-69)

1 Avalor-Arce (1971: 164-65), siguiendo la sugerencia hecha en nota por F. Rodríguez Marín en su edición a Cervantes (1947-1949: I, 273-74), considera el pasaje una sátira contra Ercilla. Defienden la influencia de Ercilla Cossío (1954: V, 205); Chevalier (1966: 157-58), Lida (1974: 136-37), y Gilman (1989: 63-64, n. 5). Eisenberg desecha la sátira contra Ercilla, pues advierte que el género que desea parodiar Cervantes es el de los libros de caballerías (Ortúñez de Calahorra 1975: VI, 250-51, n. 29). Orozco Díaz, (1992: 235), considera la semejanza entre el episodio de Ercilla y el cervantino fruto del 'rebuscado efectismo manierista acorde con la estética intelectualista de ambos autores'.

La principal semejanza entre los dos episodios es la situación en la que se deja a los contendientes, con los brazos en alto, dispuestos a herirse, a la espera de la continuación de la obra, que en el caso del *Quijote* depende supuestamente del hallazgo de un manuscrito, mientras en el caso de la *Araucana* depende de la dedicación a la escritura de Ercilla.

En la última octava del Canto XIV de la *Araucana*, el combate de Rengo y el genovés Andrea se interrumpe por el paso de un canto a otro, es decir, por la inclusión de una división estructural y por la incorporación de una larga digresión moral. Este combate forma parte de la descripción de una batalla general y finaliza con los contendientes levantando sus armas para herirse.² Lida (1974: 136–37, n. 2) señala el origen vizcaíno de Ercilla y la satirización de la interrupción del combate de Rengo en el *Viaje al Parnaso*, VIII, vv. 22–24, como argumentos para identificar los dos episodios de la *Araucana* como la fuente cervantina, con la que comparten tres motivos: el combate aplazado, la inclusión de una digresión y la coincidencia de la pausa con una división de la obra. Sin negar las semejanzas, es preciso recordar las diferencias: la división en cantos equivale a la división en capítulos en la novela, no en partes; la digresión es de tipo moralizante, no el relato del hallazgo de la continuación de la obra, o la intercalación de otro episodio narrativo, y el combate interrumpido se desarrolla en el medio de una batalla colectiva y no es un desafío entre dos contendientes.

Sin descartar la posible influencia del episodio de Ercilla sobre el cervantino nos hacemos las siguientes consideraciones:

1. Cervantes se ha propuesto parodiar satíricamente los libros de caballería y no la épica culta,³ por lo que, si un episodio similar aparece tanto en unos como en otra, parece apropiado que la decisión de incluirlo en el *Quijote* se haya suscitado en la lectura de éstos últimos, como ya opinaba Eisenberg (Ortúñez de Calahorra 1975: VI, 250–51, n. 29);
2. los libros de caballerías, en su larga vida como género de éxito buscaron la renovación incluyendo novedades procedentes de otros géneros, como pueden ser los episodios pastoriles, las escenas de corte mitológico o, lo que nos ocupa ahora, los préstamos de la épica culta y en especial de Ariosto, quien en su *Orlando furioso* deja interrumpida la acción repetidamente para iniciar un nuevo canto como recurso de suspense;
3. Cervantes quizá deseó unir la imitación del episodio de Ercilla con la parodia de la imitación a Ariosto por algunos autores de libros de caballerías;
4. Ercilla aplaza la narración del combate hasta que se publique la tercera parte

2 '[...] y como dos mastines rodeados / de gozques importunos, que en llegando / a verse, con los cerros erizados / se van el uno al otro regañando / así los dos guerreros señalados / las inhumanas armas levantando, / se vienen a herir [...]. Pero el combate / quiero que al otro canto se dilate.' (Ercilla 1983: I, 409).

3 Independientemente del crédito que demos a las afirmaciones que Cervantes pone en boca de su correlato de ficción, el 'yo' que asume la identidad de 'autor' en el prólogo del *Quijote*, el género en el que se inserta su obra no es el épico, sino el libro de caballerías burlesco (Eisenberg 1995: 81–82). Lucía Megías (2004a) ha defendido la consideración del *Quijote* como la propuesta cervantina de un nuevo tipo de libro de caballerías.

de la obra y el lector tendrá que esperar la continuación varios años; Cervantes usa la interrupción para contar el hallazgo por el narrador de un nuevo manuscrito que contiene la continuación y prosigue el relato de la batalla inmediatamente, sin que el lector se vea precisado a esperar largamente el desenlace.

Si repasamos el episodio del *Quijote* advertimos rápidamente unas señas de identidad que lo caracterizan y que deseamos confrontar con las que presentan episodios similares de los libros de caballerías.

- A. Hay una interrupción del relato de un combate y ésta no es una detención 'real' que se produzca en la historia contada: lo que pretende Cervantes es separar claramente la historia del relato y éstos, a su vez, del acto de contar, con la intervención del narrador (Guillén 1998).
- B. La interrupción sirve para introducir una modificación estructural, separando dos partes de la obra.
- C. El uso de la suspensión narrativa es gratuito: la segunda parte de la obra no va a hacerse esperar durante años, ni siquiera días, pues se ofrece al lector en el capítulo siguiente.
- D. La interrupción se explica en el plano metanarrativo, ya sea por el uso del entrelazamiento, por el cansancio del autor, por el deseo de iniciar una nueva parte de la obra, por la necesidad de éste de disponer de tiempo para continuar el relato o por la falta de una fuente a la que seguir.⁴
- E. El pretexto utilizado es la fingida falta del manuscrito que sirve de fuente (además se usa una variante del tópico del manuscrito encontrado,⁵ que vamos a denominar 'el manuscrito incompleto').
- F. El autor queda convertido, a los ojos del público, en un lector más, privilegiado por tener un acceso más directo al texto y poder incluir así los comentarios de su lectura en la obra que reciben los restantes lectores. Gilman (1989: 63–65) considera esto algo exclusivo del *Quijote*, pues cree que esta interrupción no tiene precedentes en la prosa de ficción, radicando su significado para la narratividad del texto en que hace del autor un lector. No percibe la semejanza con otros libros de caballerías porque relaciona el combate aplazado con interrupciones semejantes en el *Orlando* de Ariosto y, como fuente directa, con el episodio de Ercilla.

4 Gerli (1982) señala: 'El tema principal de los capítulos VIII–IX, en la primera parte del *Quijote*, es la narración misma (399). Concluye: 'Por consiguiente, el episodio de la batalla y el manuscrito interrumpidos plantean la existencia de una estilística perspectivística que domina todo el *Quijote* y que refleja la profundidad de la preocupación cervantina por una realidad problemática universal. El perspectivismo lingüístico no solamente pertenece al mundo de don Quijote y Sancho, sino también al de sus narradores y lectores' (401).

5 El tópico del manuscrito encontrado tiene larga vida literaria. En la literatura europea entra a través de los supuestos relatos de la guerra de Troya ofrecidos por Dares y Dictis y perdura hasta la actualidad. En la literatura española reciente algunos ejemplos bien conocidos son *La familia de Pascual Duarte* de Cela o *El manuscrito carmesí* de Gala. La repercusión de este tópico en la historia de la literatura puede advertirse en el número y la diversidad de los artículos presentados en *Le Topos du manuscrit trouvé* (1999).

El combate aplazado no era una novedad en los libros de caballerías parodiados por Cervantes. Ya constituía un tópico en la materia artúrica, su antecedente en la ficción medieval de tipo caballeresco, y en las adaptaciones hispánicas de ésta (Cuesta Torre 1997b), caldo de cultivo para la aparición del género renacentista de los libros de caballerías. Los motivos por los que el combate o batalla singular quedaba detenida se desarrollaban en la narración, formando parte de ésta: la llegada de amigos comunes a los dos contendientes les impide seguir luchando, los oponentes se reconocen, anulándose los motivos de su enemistad al descubrir que son parientes o amigos... Así sucede en varios episodios en que se enfrentan, sin reconocerse, Tristán y Lanzarote (Cuesta Torre 1995: II, 127–28). Algunas veces se posterga el final del combate para otra ocasión. Nada de esto encontramos en el texto cervantino. El combate interrumpido entre don Quijote y el vizcaíno no es realmente tal. La batalla singular no se aplaza; lo que se interrumpe es el relato de la batalla. Con la intervención del ‘Segundo autor’, que explica al lector el carácter incompleto del manuscrito, entramos pues en el universo metanarrativo, en los recursos literarios que afectan a la narración de un relato.

La interrupción de la narración con el propósito de estimular el interés del lector mediante la dilación de la continuación del relato era un recurso habitual en los libros de caballerías. El origen remoto de este recurso literario se encuentra en el entrelazamiento que constituyó la clave estructural del *roman* artúrico, con sus obras cíclicas de enorme extensión y centenares de personajes, entre los que destacaban varios protagonistas.⁶ El entrelazamiento puede adoptar varias finalidades, pero una de las más importantes es la creación de una ilusión temporal: en esos casos alcanza su perfección cuando el tiempo transcurrido en las hazañas de los protagonistas cuyas historias se han entrelazado es equivalente y las del segundo confluyen con las del primero mediante la reunión de ambos personajes. Este procedimiento es fundamental en obras como el *Lancelot* o el *Tristan en prose*. El *Amadís*, cuya creación tanto debe a la influencia de la materia artúrica, utilizará también el entrelazamiento, abriendo así la puerta a su uso en el género naciente de los libros de caballerías, que le tienen por modelo. Montalvo convirtió esta técnica en la base estructural de su propia adaptación del *Amadís* y de su continuación en las *Sergas de Esplandián* (Cacho Blecua 1986 y Sales 1998). A su vez, Ariosto, que admiraba e imitó en su obra a Garci Rodríguez de Montalvo y el *Tirant* de Joanot Martorell, construyó su *Orlando furioso* mediante la técnica del entrelazamiento, optando por entretejer simultáneamente las diversas aventuras de varios personajes con repetidos saltos de las acciones de un héroe a las de otro (Javitch 1980). El uso en el *Quijote* de la técnica medieval del entrelazamiento, objeto de una intensa polémica estética en el siglo XVI, ha sido puesto de relieve por Caplan, quien lo atribuye a la influencia de Ariosto y los libros de caballerías, llegando a afirmar que ‘Otro eco más evidente de Ariosto en el *Quijote*

6 Lot (1954: 17). En fechas más recientes interesa el estado de la cuestión según Chase (1983). Sobre el entrelazamiento y su uso en la ficción caballeresca castellana, véase Durán (1973: 99 y 125–39).

de 1605 es la interrupción del relato en medio de la lucha entre Don Quijote y el vizcaíno' (Caplan 1993: 376). También Gómez Montero (2004: 465–504) considera que el *entrelacement* se encuentra en el origen de la estrategia compositiva utilizada tanto por Ariosto como por Cervantes, entre los que percibe un vínculo intrínseco, narratológico.

La interrupción del combate y la dilación de la narración mediante el entrelazamiento de otra aventura ocurrida a otro personaje (y otra aventura es el relato del encuentro del manuscrito del historiador arábigo Cidi Hamete Benengeli), están presentes, aunque por separado, en la gran mayoría de los libros de caballería. Pero ¿es posible encontrar en los libros de caballerías batallas singulares cuya narración se aplaza por intervenciones del narrador para entrelazar otra aventura?

En 1555, de la mano de Diego Ortúñez de Calahorra, inicia su andadura uno de los ciclos caballerescos más importantes de la segunda mitad del siglo XVI. La *Primera parte del Espejo* se edita en 1555, 1562, 1579, 1580, 1583, 1585 (y tal vez 1586, si no es errata de la portada del ejemplar lisboeta) y 1617. Esta obra, también conocida como *El Cavallero del Febo*, se tradujo al inglés, italiano y francés. Su protagonista es uno de los que dedican un soneto a don Quijote y el caballero más admirado por el barbero maese Nicolás (*Quijote* 1998: 32 y 39).

La *Segunda parte* de Pedro de la Sierra es uno de los libros de caballería cuyo éxito puede atestigüarse en las épocas de redacción de los *Quijotes*, pues en 1580 conoce la edición de Alcalá de Henares, en 1581 la de Zaragoza, en 1585 la de Valladolid y en 1617 aparece de nuevo en Zaragoza, señal de que en ese lapso de tiempo no había decaído su éxito. Los bibliófilos citan otras ediciones no documentadas en Zaragoza 1580 y Alcalá 1589.

La *Tercera parte* se debe a la pluma de Marcos Martínez y vio la luz en 1587 (dos ediciones de la misma imprenta). Volvió a aparecer en 1589 (pero no se conserva ningún ejemplar) y, dividida en *Tercera y Cuarta parte*, en 1623. Posterior a esta última fecha se redactó una *Quinta parte* manuscrita, anónima, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 13137; Lucía Megías 2004b: 173–97).⁷ La existencia de la *Quinta parte* y la publicación de las dos primeras en 1617 y de la tercera en 1623, atestigüan el éxito de que gozó este innovador ciclo caballeresco que logró incluso perpetuarse tras la publicación del *Quijote*, ya bien adentrado el siglo XVII.

Detengámonos ahora en el texto de la *Segunda parte*. Al igual que el del *Quijote*, manifiesta una importante influencia tanto de la lírica, pues incorpora poemas amorosos, reelaborando en prosa versos de la *Égloga II* de Garcilaso, como de la épica, ya que retoma material narrativo, que llega incluso al préstamo literal de frases enteras, del *Orlando furioso* y de la *Eneida* de Virgilio, mediante la aceptada práctica de la *imitatio* (Martín Romero 2001; 2004; 2005, y su introducción a Sierra 2003: 18–19). A pesar de las evidentes aspiraciones literarias de Pedro de la Sierra, que a través de estas prácticas busca concitar la aprobación de su estilo

7 Para los datos sobre las ediciones, continuaciones y traducciones de las obras del ciclo del *Espejo*, véase Ortúñez de Calahorra (1975: I, 43–46 y 63–78).

por la élite intelectual, el autor se excede en el uso de algunos recursos plenamente aprobados en el género de los libros de caballerías y en la épica culta, pero manejados de forma más prudente en estos otros textos. Nos referimos a la suspensión narrativa y al entrelazamiento. En la *Segunda parte* del *Espejo de príncipes* el recurso al entrelazamiento es tan excesivo y gratuito que creemos pudo inspirar a Cervantes, en unión con el episodio final de la *Tercera parte* del *Espejo*, que después comentaremos, la idea de parodiar las interrupciones dilatorias del relato.

Sin afán de exhaustividad, encontramos hasta seis interrupciones dilatorias para conseguir aumentar el suspense (Sierra 2003: 171, 232, 248, 263, 266, 268). En tres de estos casos la intervención del narrador anunciando el entrelazamiento de otra aventura coincide con el final del capítulo, es decir, marca una división estructural, al igual que sucede en la obra de Ercilla o en la de Ariosto. A estas hay que añadir los casos en los que la interrupción se produce en medio de un combate, más relevantes para la cuestión que nos ocupa (Sierra 2003: 41, 45, 68, 92, 144, 155, 214, 227, 291).

En el primer ejemplo se desarrolla largamente el combate entre dos gigantes. Cuando el desenlace parece que está a punto de producirse, pues el Rey de Cerdeña ha herido peligrosamente a Bustrafo, de repente se produce una intervención del narrador:

Los hechos que en este tiempo acaecieron al íncl[i]to Rosicler tuvieron fuerza para dexar tan peligrosa y reñida batalla como era la de los gigantes; y dexallos he en ella hasta su tiempo. (41)

Efectivamente, continúa narrando las aventuras de Rosicler hasta el momento en que éste se encuentra contemplando un combate singular y decide intervenir:

El valiente guerrero, viendo lo que el cavallero hazía por se defender y que devía ser de alta guisa, pues tales muestras con su persona dava, dexa la silla del cavallo y con apressurado passo, con su espada en la mano, a dar socorro fue al solo cavallero, que bien lo avía menester.

Antes que el fin d' esta batalla os diga, os quiero dezir el remate que la de los gigantes, que en el palacio del emperador se combatían, uvo, aunque el lector algún tanto de sinsabor en este comedio tenga. (45)

Este mismo procedimiento se emplea en otros casos, siempre manifestamente por capricho del autor y con una decidida intervención del narrador, que advierte que la importancia de lo que va a narrar a continuación le obliga a dejar pendiente el relato en ese punto. Hay entrelazamiento, aunque no una simultaneidad temporal y las historias entrelazadas no confluyen en un relato único. Las aventuras de Rosicler no han podido desarrollarse a la vez que la batalla singular de los gigantes, ni menos, entre el último golpe descrito y el siguiente. Tampoco el combate que contempla Rosicler y en el que se dispone a intervenir es el de los gigantes, al relato de cuya batalla se vuelve. La gratuidad en este punto del recurso al entrelazamiento para crear una ilusión de paso del tiempo es evidente para el lector. El enlace tampoco se produce por una mención

al personaje cuyas aventuras se entrelazan, ni por la presencia de un mismo personaje en las dos aventuras entrelazadas, ni porque los espacios en que se desarrollan estén conectados por mensajeros o porque uno de los protagonistas se haya desplazado al espacio del otro... El entrelazamiento parece carecer de función, excepto la de permitir al autor detener el relato en pleno clímax narrativo, creando una suspensión del sentido.

El rasgo más significativo, por su carácter especialmente concreto, que aproximaba el texto de Ercilla al cervantino era precisamente que los contendientes quedasen con los brazos en alto, dispuestos a herirse con sus respectivas armas. En el ejemplo anteriormente citado dejábamos a Rosicler caminando con la espada en la mano; más adelante (68) a Trebacio esperando arrodillado el impacto de la lanza de su oponente, que le embiste a caballo 'levando la lança alta en la mano'. El desenlace de la batalla se conocerá cinco capítulos después (92). Pero en otra ocasión el narrador abandona a los dos combatientes alzando las armas para herirse: 'Orgalio truxo a su señor su cavallo, y sin poner pie en el estribo subió en él. Puesto en el cavallo, puso mano a su espada y el gigante a su ancho cuchillo. Y ambos se acometen con mortales golpes' (226).

Ambos factores característicos (suspensión de la narración por intervención del narrador marcando el final de una división estructural y combate interrumpido) se producen cuando se aplaza el relato de la batalla entre el emperador y el Rey de los Garamantes. El narrador toma la palabra para concluir el primer libro de su narración, iniciando el segundo con otro asunto, es decir, utilizando la técnica del entrelazamiento de aventuras.

Y echando el escudo a las espaldas, lançando espuma por la visera del corage que tenía, como flecha arrojada de arco soriano, así arremete para el moro, diciendo:
— ¡Aguarda, endiablado pagano, aguarda!, que yo te prometo con sólo un golpe te tengo de quitar la vida, pues tú con sólo otro golpe me privaste del sentido.

En esto mi torpe y mal cortada pluma, ganosa de descanso, governada por la ninfa Calíope, me hizo dar fin a este primer libro, para que en la segunda parte, aviendo tomado algún aliento, pueda ir rompiendo los aires y las olas marítimas, no parando hasta las concavidades donde el Vulcano manda los cíclopes martillos, para le avisar aperciba su nunca cansada herrería de nuevo, junto con el fiero Marte, avisándolos de nuevos hechos de la segunda parte d' esta historia. (144)

Unas páginas después, ya al final del segundo capítulo del libro segundo, el narrador recupera el relato de la batalla interrumpida:

Del cual en la tercera parte se os dirá, porque agora nos conviene dexar al rey Delfo y a Claridiano y al Rey de Arginaría, reposando con mucho contento, por tornaros a decir del noble emperador, que en su furiosa y muy reñi[d]a batalla dexamos en la primera parte d' este libro contra el Rey de los Garamantes, aviéndole dado el rey tal golpe que sin sentido lo dexó. (155)

Como ocurre en el *Quijote*, la batalla queda en suspenso al final del primer libro, reanudándose el relato de ésta poco después, pero ya en el libro segundo. Este caso que acabamos de comentar se aproxima más al del *Quijote* que el pasaje de Ercilla porque, al igual que en aquél, el narrador no cede la palabra al autor,

que desea dar descanso a su pluma o que promete continuar la obra en el futuro, sino que va a continuar el relato unas páginas después, y la interrupción le sirve de pretexto para realizar un cambio estructural e introducir la división de su obra en partes. Además, la interrupción se produce en medio de batallas singulares caballerescas y no en combates épicos.

Los casos extremos de suspensión narrativa, en los que el autor se ve obligado a aplazar el relato porque no está en condiciones de publicar la continuación, no se asemejan tanto al cervantino como aquéllos en los que la interrupción se produce en el seno del mismo libro publicado, con carácter voluntario por parte del autor, especialmente si, como ocurre al final del primer libro de la *Segunda Parte del Espejo*, se utiliza para marcar una división estructural.

El carácter inconcluso de las batallas puede considerarse una característica del ciclo del *Espejo*, desde su *Primera Parte* a la *Quinta*. La *Segunda parte del Espejo* copia el final de la *Primera parte* de Diego Ortúñez de Calahorra, quien dejó inconclusa la narración del combate entre Bramarante y el Cavallero de Febo, durante el cual se produce el rapto del niño Claramante, alegando que sus excelsas aventuras requerían ser relatadas en una nueva parte. Ya Eisenberg, cuando editó el texto de Ortúñez (1975: VI, 250–51, n. 29), señaló sin más análisis la semejanza de ese final con el del capítulo 8 del *Quijote* I. De igual manera, Pedro de la Sierra interrumpe definitivamente su relato a la vez que la narración del combate entre Rosicler y su primo Eleno, que no se han reconocido:

Rosicler, que airado de ver las armas en poder ageno estava, no miró la divisa de su primo. Y assí, ciegos, sin tener consideración, de mortal batalla se acometen. No fue perezoso el daciano en sacar su espada y bolverle las saludes, a tiempo que de la parte de Grecia gran cavallería assomava.

Pero mi pluma fatigada y mi espíritu afligido me forçaron a dar fin a la segunda parte d' esta historia, para que con nuevo aliento pueda tener tiempo de traduzir la tercera parte; la cual, llena de proezas y valientes hechos, començaremos desde la batalla en que a Rosicler dexamos en la isla donde a Meridián libró de un bravo gigante, como se os ha dicho, y en el segundo de don Eleno de Dacia que ventura lo truxo aquí a tal tiempo, feneciendo esta començada batalla. (291–92)

A pesar de sus propósitos, no escribirá la continuación, que tomará a su cargo Marcos Martínez. Este recurre con frecuencia al recurso del entrelazamiento de aventuras, con las consiguientes intervenciones dilatorias por parte del narrador, dos de las cuales se producen interrumpiendo combates.⁸ Una de estas dos ocasiones coincide con una división estructural en el interior de la obra, que pasa del libro tercero al cuarto.

Clemencín (1942: 20 y Cervantes 1833: I, cap. 9, notas) comparó con el *Quijote* el comienzo de la *Quinta parte del Espejo de príncipes*, que se conserva manuscrita

8 Agradezco a Claudia Benítez, que actualmente prepara su tesis sobre la *Tercera Parte*, que buscara a petición mía estos combates interrumpidos: en f. 117rb, libro 2, cap. IV se reanuda la batalla que dejó inconclusa Pedro de la Sierra al final de la *Segunda Parte*; en f. 18vb, libro 4, cap. 8, se reanuda el combate entre Claramante y dos caballeros que se había interrumpido al finalizar el libro 3.

y que se ha recuperado recientemente tras permanecer casi dos siglos extraviada (Campos García Rojas 2002: 390). Sin embargo, dicha obra es posterior a 1623 y por tanto al *Quijote*.

Dejó el gran sabio Lirgandeo en el último capítulo de su historia a los dos raros en valor y fortaleza, al gran escitiano Braborante y al famoso Africano Brufaldoro dando en el aire la vuelta con sus furiosos caballos, las espadas en alto con tan fiero denuedo que exagera el sabio que al verlos se encogieron de temor los más animosos griegos, juzgando sería su batalla la mayor que había visto el mundo y la más favorecida de jueces, pues lo eran de ella dos damas extremos de hermosura y valor [...]. (Lucía Megías 2004b: 180)

El pasaje que propone Clemencín enlaza con el final de la *Cuarta parte* de 1623 (o en realidad con el final de la *Tercera*, según la división de la *editio princeps*) en la que se interrumpe la narración del combate entre Bravorante y Brufaldoro porque el autor se encuentra cansado:

Dieron la vuelta en el aire, las espadas en las manos, con tan bravoso donaire, y el aspecto tan soberbio, que los más valientes griegos se taparon por no verlo, acudiendo al corazón toda la sangre del cuerpo.

Pues si teme Claramante y Claridiano se encoge, que hará mi cansada pluma y ingenio tan tardo y corto, si no es dar fin a este libro [...] Pero ya entrado en más edad, prometo seguir esta historia, en la cual se dará fin a esta espantosa batalla, y también [...]. (Lucía Megías 2004b: 180)

Clemencín, refiriéndose al comienzo de la *Quinta parte* señaló que se asemejaba al episodio cervantino no sólo porque los contendientes reanudasen la batalla interrumpida cuando se disponían a herirse, sino también porque su combate era contemplado por un público en el que se encontraban damas. Esta observación es válida igualmente para el final de la *Tercera parte*.

Las semejanzas de este final y el del capítulo 8 del *Quijote I* son al menos tan importantes como las que se establecen con el episodio de Ercilla. La *Tercera parte* se imprimió en Alcalá de Henares en 1587, reimprimiéndose otras dos veces en el siglo XVI, claro indicio de su éxito, y ésta sí pudo ser conocida por Cervantes. También aquí los combatientes quedan con las espadas en las manos dispuestos a herirse a la espera de que el narrador retome la historia en una continuación de la obra. El inicio de la *Quinta parte*, cuya semejanza con el *Quijote* había advertido Clemencín, podría, por su fecha de composición, reflejar la influencia cervantina.

Los anotadores del *Quijote I*: 9 han relacionado ese pasaje con otros dos libros de caballerías, las *Sergas* y el *Amadís de Grecia*, siguiendo a Clemencín sin añadir ningún tipo de análisis de las semejanzas apuntadas por aquél. Algo más extenso, pues le dedica un párrafo de veintiuna líneas, fue el comentario de Helmut Hatzfeld a estas obras, en las que ve un uso similar del mismo medio de interesar y sorprender que en el *Quijote* y que consiste en 'la suspensión de la narración, fingiendo que el original se interrumpía en un determinado lugar, hasta que el hallazgo de nuevas fuentes permitiera la continuación del relato' (1972: 94). Efectivamente, en estas obras la narración se detiene, finalizado un libro o parte de

la obra, para reanudarse con una intervención del narrador, quien, convertido en personaje, cuenta un sueño o visión. En las *Sergas* el narrador relata su encuentro con la maga Urganda, que, insatisfecha con la traducción de éste, le interrumpe para proporcionarle otro libro más fidedigno, escrito en griego por un testigo presencial y sabio, el maestro Helisabad, y una traductora cualificada, su propia sobrina Julianda (Rodríguez de Montalvo 2003: 525–50, caps. 98–99). Hasta aquí, lo que había hecho Garci Rodríguez de Montalvo, según declara en sus prólogos a la primera y cuarta parte del *Amadís de Gaula*, era ir

trasladando y enmendando el libro cuarto con las *Sergas* de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían.⁹

Entre las enmiendas de Montalvo, de acuerdo con sus palabras, se encuentran los ‘exemplos y doctrinas [...] porque assí los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene’, es decir, el narrador se desdobra en el ‘traductor-comentador’ y en el anónimo ‘autor’ del manuscrito encontrado.

En el *Amadís de Grecia* el narrador llega ante el dios de Amor, quien le corona por la limpieza de su amor y le lleva ante su amada, la cual le acepta como su servidor y le solicita que continúe el relato interrumpido, que encontrará en los palacios de Hércules, escrito en latín, en una caja de madera (Silva 2004: 240–47).

Y en este fenecimiento d’estos grandes hechos el gran sabio Alquife dio fin a la primera parte d’esta grande historia, y la segunda parte que él escribió fue apartada d’esta, y por tanto, yo estuve algunos días con mucho desseo de saber d’ella, a cuya causa esta gran historia á estado tanto tiempo encubierta, la cual quiso Dios depararme para que con el trabajo de hasta aquí la pudiesse traduzir y enmendar de la suerte que agora oirés que hallé, y me fue mandado llevarla adelante hasta allí adonde por ella parecerá. (2004b: 240)

También Cervantes aplaza su relato con el pretexto de hallarse incompleto el manuscrito y finaliza una parte de éste para incluir una aventura protagonizada por el narrador como resultado de la cual encontrará la continuación y podrá proseguir la historia de su caballero en una segunda parte. Esta se atribuye a un ‘segundo autor’, que a su vez traduce el manuscrito de Cidi Hamete Benengeli, encontrado por casualidad. Obviamente, la diferencia fundamental entre los dos libros de caballerías citados y el *Quijote* se encuentra en el ambiente realista, y no alegórico o fantástico, en el que se desarrolla el hallazgo del manuscrito que posibilita la prosecución de la obra, y en el hecho de que el relato no se interrumpe en medio de una batalla, pero las semejanzas son también evidentes: la inclusión del narrador-autor como personaje de una aventura en la que consigue la continuación de la historia y su presentación como traductor de la obra de un sabio

9 Rodríguez de Montalvo (1991: I, 224 y 225), pertenecientes al primer prólogo. En II, 1302 repite la noticia del hallazgo del manuscrito en una tumba.

historiador o mago. Estas obras son, con grandes probabilidades, la fuente de la continuación del episodio cervantino mediante el tópico del manuscrito encontrado. Dicho tópico era habitual en los libros de caballerías, pues está presente, además de en los casos ya citados, en los que se une a la interrupción del relato, en los prólogos de otros muchos textos, frecuentemente unido al tópico de la falsa traducción: Pedro de Lujan confiesa en la introducción de su obra haber encontrado la versión árabe del *Silves de la Selva* en una cámara funeraria, el relato del *Florisando* se finge hallado en la biblioteca de Petrarca por un discípulo suyo que lo traslada del griego al toscano, Gonzalo Fernández de Oviedo ‘encontró’ su *Claribalte* durante un viaje al reino desconocido de Phirolt, Juan Díaz ‘descubre’ el *Lisuarte de Grecia* en la isla de Rodas, Antonio de Torquemada dedica en el *Olivante de Laura* un largo prólogo dividido en cuatro secciones a relatar las múltiples aventuras que sufrió hasta conseguir obtener su libro, Melchor Ortega ‘halló’ en lengua toscana la versión de Petrarca del *Felixmarte de Hircania* en el curso de una visita a la Biblioteca Colombina ...¹⁰

Marcos Martínez en el preámbulo de *Espejo III*, declara haber obtenido la continuación del ciclo del *Espejo*, que el malvado mago Selagio había encantado en una cueva, gracias a la ayuda de los sabios Lirgandeo y Artemidoro, cronistas de las aventuras de los príncipes griegos, un día que salió de Alcalá de Henares a pasear por el campo. La ambientación realista da paso rápidamente a la fantástica. Si en el *Quijote* un “autor” interrumpe la batalla del vizcaíno al final de un libro, Pedro de la Sierra interrumpe un combate al final de *Espejo II*; y si un ‘segundo autor’ encontraba la continuación del episodio cervantino, Marcos Martínez encuentra la continuación del ciclo del *Espejo*. El cambio de autores, real en el ciclo caballescico, es fingido por Cervantes con propósitos paródicos.

Diego Ortúñez había iniciado ya en *Espejo I* la ficción de estar reproduciendo las crónicas del griego Artemidoro, a las que después une las historias del pagano Lirgandeo, aunque no da explicación de cómo llegaron a sus manos. Sus continuadores respetaron la invención y fingieron utilizar los manuscritos de ambos cronistas, a los que Marcos Martínez añade a Galtenor, Nabato y Lupercio como cronistas de episodios particulares.

El *Espejo II* y el *Quijote* coinciden en las señas de identidad expuestas más arriba A, B, C, D, el *Espejo I* y el *III* coinciden en A, B y D y F, mientras las *Sergas* y el *Amadís de Grecia* coinciden en B, C, D, E, F. El *Amadís* y el comienzo de *Las Sergas* coinciden también con el *Quijote* en la seña F, al igual que todos aquellos libros de caballerías en los que el autor se presenta como traductor, pues a los ojos del público queda convertido en lector privilegiado y mediador, con sus comentarios, entre el relato y los lectores. Pero la semejanza es mayor en éstos que en otros libros de caballerías porque el relato del encuentro del nuevo manuscrito se produce en medio de la obra, marcando una división estructural, y no en los

10 Santana Paixão (1999) y Roubaud-Bénichou (2000: 129–38). La importancia del tópico del manuscrito encontrado en el *Amadís* queda subrayada en la excelente introducción de Cacho Blecua a su ed. de Rodríguez de Montalvo (1991: 94–96), y por los trabajos sobre el uso de este tópico en los libros de caballerías de Cirlot (1993) y de Marín Pina (1994).

preliminares. Por su lado, la *Araucana* coincide en A, B, D. Como puede apreciarse, los rasgos B y D se dan en todos los textos seleccionados por su semejanza con el *Quijote*. Los más definidores (A, C, E, F) no se dan conjuntamente en ninguno de los textos, por lo que podemos considerar la combinación creativa de ellos indicio de la originalidad de Cervantes.¹¹ De éstos, sólo se da uno, el A, en la *Araucana*. Las *Sergas* y el *Amadís*, que muestran junto con el *Espejo II* y *III* la máxima proximidad, fallan al no interrumpir el relato en medio de un combate. Sin embargo, hay que tener en cuenta otro factor: el uso paródico. La satirización del empleo de este recurso tiene mayor sentido cuando se parodia una obra en la que éste se reitera excesivamente. La *Araucana* usa el recurso de interrumpir un combate dos veces. El recurso a la interrupción de la narración, sin combate, para que el autor reciba el manuscrito de la obra se emplea una sola vez en *Sergas* y *Amadís de Grecia*. La interrupción del combate por el entrelazamiento de otras aventuras se produce una vez en *Espejo III*, pero esto es, sin embargo, recurrente en *Espejo II*, y una de estas suspensiones narrativas coincide con un cambio estructural de la obra, que pasa de la primera a la segunda parte de un mismo volumen, al igual que sucede en el *Quijote*. En ambos libros la interrupción del relato proporciona una división de éste en dos, y no en las cuatro partes del modelo amadisiano, aunque la estructura bipartita fue también muy habitual en los libros de caballerías.¹² La intervención del narrador y el aplazamiento del fin del relato son gratuitos, pues no dependen, como en la obra de Ercilla o en la *Primera y Tercera parte del Espejo* de que el mismo autor u otro distinto escriban la continuación de la obra años después, aunque la prosecución por un autor distinto podría relacionarse en mayor grado con el *Quijote*. Es pues el rasgo C el que aproxima más la *Segunda y Tercera parte del Espejo* y la parodia quijotesca, pues aunque también se da en las *Sergas* y en el *Amadís de Grecia*, en estas obras se recurre a este 'medio técnico-estilístico de interesar' (como lo definía Hatzfeld) una única vez. El uso reiterado del recurso a la suspensión de Pedro de la Sierra, al igual que ocurre en los dos ejemplos de la *Araucana*, ha de verse casi con seguridad como un efecto de la imitación de Ariosto, evidente en varios pasajes de su obra, como por ejemplo, en el episodio de la doncella Tarsina (Sierra 2003: xx-xxi). Ariosto recurre a la suspensión para finalizar cada uno de sus cantos, interrumpiendo el relato en medio de episodios de diversos tipos, a menudo incorporando intervenciones del narrador. El caso más significativo para nuestros intereses se produce al final del canto XL, donde se abandona el relato del combate entre Dudón y Ruggiero aplazándolo hasta el siguiente canto.¹³ Quizá ahí está el origen de la inclusión del

11 Sobre la teoría de la imitación renacentista y su posible influencia en los libros de caballerías y en Cervantes, véanse los trabajos de Cuesta Torre (1997a, 1997b y 1998); además de los mencionados estudios de Martín Romero (2001, 2004 y 2005).

12 Sobre la división en partes como rasgo caracterizador de la estructura de los libros de caballerías, véase Mérida Jiménez (1993), o Lucía Megías (1997).

13 Ariosto 1976: 1046, estrofas 81-82:

Crede Turpin che per Ruggier restasse,
che Dudon morto in pochi colpi avria:
nè mai, qualunque volta si scoperse,

tema del combate interrumpido en el ciclo del *Espejo de príncipes*.

Esta comparación permite individualizar mejor dos tópicos presentes en el episodio del *Quijote* y que proceden de orígenes distintos:

1. El tópico del combate singular interrumpido por la intervención del narrador, usado por Ariosto, Ercilla y el ciclo de los *Espejos* (y en otros libros de caballerías, si bien en ellos no se interrumpía la narración sino el mismo combate, existiendo, en otros casos, suspensiones narrativas producidas por el entrelazamiento).
2. El tópico del manuscrito encontrado, procedente en su origen de la materia de Troya medieval, pero al que se añade la variante según la cual el manuscrito encontrado no contiene toda la historia narrada desde el comienzo, sino una parte de ella que no constaba en otro manuscrito, incompleto, conocido previamente, que se interrumpía en ese punto. Con estas características se presenta por primera vez en las *Sergas* y posteriormente en la obra de Feliciano de Silva, que añade el rasgo de la autoría mágica del manuscrito encontrado.

La suspensión de la narración con el pretexto de haberse perdido el manuscrito es también el recurso utilizado por Jerónimo Fernández al final de la *Tercera* y *Cuarta parte* del *Belianís de Grecia*, obra de la que no se llegó a imprimir continuación, aunque existe una *Quinta parte* en forma manuscrita. Allí el relato se interrumpe en medio de una guerra.

[...] Lo que en esta estraña aventura subcedió, con las espantosas guerras de los nubianos príncipes y libertad de la linda Belianisa, con lo que aconteció al niño Fortimán de Grecia que en Tartaria se criava y lo que avino a estas dissimuladas princesas Primaflor y Dolainda, con el fin de los amores de don Dolistor y Polisteo y otras grandes hazañas quisiera contar, porque la aventura d' este torneo cada uno cumplió su promesa sin desonor de sus compañeros, mas el sabio Fristón, passando de Grecia en Nubia juró avía perdido la historia, y assí la tornó a buscar. Yo le he esperado y no viene, y suplire yo con fingimientos a historia tan estimada sería agravio, y assí lo dexaré en esta parte, dando licencia a cualquiera, a cuyo poder viniere la otra parte, la ponga junto con esta, porque yo quedo con harta pena y desseo de verla, y Vuestra Alteza me dé licencia, si no basta la que mi enfermedad se tenía, y me mande cosas de otra pofisión, pues para escrevir amores no me da licencia la edad, y para las armas se me a resfriado la sangre, protestando serviré como siempre. (Fernández 1579, fol. 278rb)¹⁴

ferir, se non di piatto, lo sofferse.
 Di piatto usar potea, come di taglio,
 Ruggier la spada sua ch'avea gran schena;
 e quivi a strano giuoco di sonaglio
 sopra Dudon con tanta forza mena,
 che spesso gli occhi gli pon tal barbaglio,
 che si ritien di non cadere a pena.
 Ma per esser più grato a chi m'ascolta,
 io differisco il canto a un'altra volta.

14 Se conocen once ejemplares. Seguimos el de la RAE, R-105. Para la *Quinta parte* seguimos el ms. 13138 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo autor declara ser Pedro Guiral de Verrijo: el comienzo no alude a Fristón, ni el narrador se refiere a una supuesta fuente. Hay otro ejemplar del manuscrito en la Nationalbibliothek de Viena.

El narrador declara que el sabio Fristón perdió en Egipto los papeles donde había escrito el resto de la historia, y ésta, por tanto, debe finalizar aquí. No es éste el primer lugar donde se revela la supuesta doble autoría de la obra, pues ya en el Prólogo a la *Primera parte* se informaba al público de que ésta había sido escrita por un mago testigo de los hechos.¹⁵ Los lectores esperarán la continuación inútilmente, pues el autor se declara viejo para escribir sobre amores, cansado de las armas y enfermo y encomienda a cualquier otro escritor la continuación de su historia, siempre, eso sí, que el sabio Fristón se la proporcione. Así debió ser, pues alguna pluma anónima se decidió a proseguir la obra, pero la difusión manuscrita de ésta no pudo llegar a todos los que la esperaban. Al menos Cervantes parece desconocer su existencia, pues el cura alude al 'Belianís con su segunda, tercera y cuarta parte' y a las aventuras del Castillo de la Fama, que se inician en el cap. 19 de la *Tercera parte* (Cervantes 1998: 82). Es precisamente esa *Quinta parte* la que hubiese deseado escribir el propio don Quijote para acabar la inacabable aventura que queda en suspenso al finalizar la *Tercera y cuarta parte* (Eisenberg 1995: 13). Siendo el sabio Fristón el supuesto mago perseguidor de don Quijote,¹⁶ la posible influencia del episodio resulta más que probable. La mayoría de los encantadores del *Quijote* son anónimos. En cuanto a los librescos (el cura inventa al rey Tinacrio el Sabidor, y la falsa condesa Trifaldi, al gigante Malambruno, que no proceden de ningún libro de caballerías), los únicos citados en el *Quijote* de 1605 con nombre propio son Arcaláus y Urganda (*Amadís de Gaula* y *Sergas*), Alquife o Esquife (*Lisuarte de Grecia* y *Amadís de Grecia*), el sabio Lirgandeo (*Espejo de príncipes y caballeros*) y Fristón o Frestón (*Belianís de Grecia*). Precisamente esos cinco nombres se pueden encontrar en las cuatro obras que hemos analizado en relación a los tópicos del manuscrito incompleto y el combate interrumpido. A estos se suma en el *Quijote* de 1615, procedente de la literatura artúrica medieval, el mago Merlín, quien reaparece como encantador revivido en la *Tercera y Cuarta parte del Belianís*, constituyendo otra semejanza más de las muchas existentes entre esta obra y el *Quijote*. Estas obras se encontraban entre las más conocidas por los aficionados al género a finales del siglo XVI,¹⁷ y aunque Cervantes menciona

15 Sobre el recurso del desdoblamiento del narrador en traductor y mago protagonista en los libros de caballerías, véase Roubaud (2000: 153–71). La *Primera y Segunda parte del Belianís* puede leerse en Fernández (1997).

16 El *Belianís* es puesto en cuarentena y criticado parcialmente, pero no resulta quemado. Además se le menciona en otros lugares, como ya destacó Orduna (1973: 179–80) y su protagonista es uno de los que dirigen un soneto a don Quijote. Sobre el aprecio de Cervantes por el *Belianís*, véase Roubaud (2000: 227–29 y también 1999: 54–59).

17 Todas ellas son obras impresas en los veinte años anteriores a la publicación del *Quijote*. En cuanto a los libros amadisianos, especialmente la obra inaugural (las últimas ediciones anteriores al siglo XIX son de 1575, 1580 y 1586) y las continuaciones de Feliciano de Silva, gozaban de enorme fama. El *Lisuarte*, primera obra caballeresca de Feliciano de Silva, contó con ediciones en 1514, 1525, 1534, 1539, 1543, 1548, 1550, 1564 y 1587. El *Amadís de Grecia* se editó en 1530, 1535, 1542, 1549, 1564, 1582 y 1596. El *Belianís* y el *Espejo* están entre los más reconocidos, entre los pocos traducidos a otras tres lenguas (inglés, francés e italiano) y tienen ediciones en fechas próximas a la redacción del *Quijote*. La *Tercera y Cuarta parte del Belianís* se publicó en Burgos por Pedro de Santillana en 1579, y sin duda revitalizó el interés por la *Primera y Segunda parte*, de las que contamos con ediciones de 1547, 1564,

muchos libros de caballerías, aquellos que proporcionan los pocos nombres de encantadores a los que alude pudieran ser los que mayor influencia hubiesen ejercido sobre la elaboración del *Quijote*.¹⁸

El uso del tópico del manuscrito incompleto al final de la cuarta parte del *Belianís* se diferencia claramente del que encontramos en las *Sergas* o el *Amadís de Grecia*. Estos habían convertido el tópico del manuscrito encontrado en la variante que hemos denominado 'manuscrito incompleto'. El primero solía presentarse en los prólogos de las obras, mientras el manuscrito incompleto requería, por sus características, la interrupción del relato para incorporar la aventura del hallazgo de la continuación. Aunque esa continuación no se hallaba perdida realmente, pues le era entregada al autor por la maga o se le indicaba dónde podría encontrarla. El *Belianís* aporta otra variante: el manuscrito ha sido extraviado por el propio autor, que, a pesar de ser mago, no sabe dónde hallarla y tiene que emprender una búsqueda que quizá deparará la continuación del relato por parte de otro traductor-autor distinto del que ha estado narrando hasta ese momento. El tópico del manuscrito encontrado desaparece por completo para ser substituido por el que podríamos llamar 'manuscrito perdido'. La semejanza con el episodio del *Quijote* es evidente: también allí se nos habla de un cambio de traductor-autor y ese nuevo narrador va a emprender una búsqueda del manuscrito perdido hasta su hallazgo por sus propios medios, sin que ningún mago o visión le indique dónde encontrar la continuación de su historia. Parece que Cervantes no ha escrito la continuación del *Belianís*, como quería hacer don Quijote, pero sí ha retomado la situación final propuesta por Jerónimo Fernández y le ha dado continuación a la manera de las *Sergas* y el *Amadís de Grecia*.

En conclusión, Cervantes, a la hora de crear el magistral efecto paródico-humorístico del combate interrumpido por faltarle al segundo autor el manuscrito del primero, bebe en fuentes muy diversas, épicas y caballerescas, y conjuga lecturas procedentes de distintos textos. Nada nuevo hay en el relato de Cervantes: los elementos que lo componen se hallaban ya en otras obras, pero dispersos. Ercilla y la *Tercera parte* del *Espejo* le proporcionan la idea de dejar a los combatientes con los brazos en alto, dispuestos a herirse. El final de la *Cuarta parte* del *Belianís* proporciona el tema de la interrupción de la obra por haberse perdido el manuscrito correspondiente a la continuación y la búsqueda del manuscrito perdido por un segundo 'autor'. Las *Sergas* y el *Amadís de Grecia* le inspiran la idea de

1580 y 1587 y traducciones al italiano en 1586, al inglés en 1598 y 1775 y al francés en 1625. Cuenta también con una *Quinta parte* manuscrita. Véase Eisenberg y Marín Pina 2000, ref. 632-53 (*Amadís*), 1276-88 (*Esplandián*), 1377-89 (*Lisuarte*), 1426-33 (*Amadís de Grecia*), 1505-11, 1534-35, 1536-38 (*Belianises*).

18 Eisenberg (1982 y 1987) supone el conocimiento por parte de Cervantes de la mayoría de los libros de caballerías publicados. Aceptando que sea así, es evidente que a la hora de escribir el *Quijote* no los tuvo presentes en el mismo grado. Las lecturas más recientes, las preferidas, o las obras de mayor éxito entre el público, tuvieron que sugerirle la mayor parte de los tópicos caballerescos objeto de su parodia. Sobre la biblioteca de Cervantes, véase últimamente Infantes (2005: 79-92). Cacho Blecua (1995: 126) ha destacado la conexión entre el ciclo del *Espejo de príncipes* y el *Quijote*.

interrumpir voluntariamente el relato, para intercalar un episodio protagonizado por el autor-narrador en el que éste consigue la continuación de la historia, de forma que ello le posibilite el proseguir el relato en un nuevo libro o parte de la obra. El *Espejo I, II y III*, le sugieren la parodia, pues es abusiva la continua sucesión de combates interrumpidos por el entrelazamiento de aventuras, y aún más cuando dicho entrelazamiento se produce en medio de una batalla, pues es obvio que las aventuras intercaladas no pueden ser simultáneas al combate, cuya duración forzosamente ha de ser menor. Cervantes ha asimilado las teorías renacentistas sobre la imitación, conjugando varias fuentes de forma creativa. El aspecto más original de su intervención es el entorno realista en que se produce la búsqueda y hallazgo del manuscrito. Como en las *Sergas*, el manuscrito no es obra suya (al maestro Elisabat o al mago y sabio Alquife le substituye un mago-historiador arábigo), pero la continuación del relato le va a ser entregada estando despierto, y no en sueños, por un muchacho que lo vende en lugar de la maga Urganda, que lo dona, y va a contar con un ayudante para efectuar la traducción, que no será la sobrina de Urganda, sino un morisco aljamiado. Con el *Quijote* se cierra un género novelesco que comenzó en el siglo XII, caracterizado por su contenido caballeresco y su actitud idealista; la originalidad de Cervantes se encuentra en la sabia combinación de los elementos que le aporta la tradición literaria, unida a la novedosa inclusión de elementos realistas, que en su contraste con los idealistas, provocan la parodia y la comicidad.

Obras citadas

- Ariosto, Ludovico, 1976. *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre (Milano: Arnoldo Mondadori Editore).
- Avalle-Arce, Juan Bautista, 1971. 'El poeta en su poema', *Revista de Occidente*, 2ª época, 95: 152-70.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, 1986. 'El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*', en *Studia in honorem Prof. M. de Riquer* (Barcelona: Quaderns Cremà), II, 235-71.
- , 1995. 'La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites', en *Descensos ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. P. M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad), 99-127.
- Campos García Rojas, Axayácatl, 2002. 'El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]', *Edad de Oro*, 21: 389-429.
- Caplan, Alison, 1993. 'La Sierra Morena y la narrativa medieval', en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos y Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores), 373-80.
- Cervantes, Miguel de, 1833. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra y comentado por don Diego Clemencín* (Madrid: En la oficina de D. E. Aguado), Parte I, tomo I.
- , 1947-1949. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid: Atlas), 10 vols.
- , 1998. *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico (Madrid: Instituto Cervantes-Crítica).
- Chase, C. J., 1983. 'Sur la Théorie de l'entrelacement: Ordre et désordre dans le *Lancelot en prose*', *Modern Philology*, 80: 227-41.
- Chevalier, M., 1966. *L'Arioste en Espagne (1530-1650), recherches sur l'influence du 'Roland furieux'* (Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux).
- Cirlot, Victoria, 1993. 'La ficción del original en los libros de caballerías', en *Actas do IV Congreso*

- de la AHLM (Lisboa: Cosmos), IV, 369–70.
- Clemencín, Diego, 1942. 'Biblioteca de libros de caballerías', 1805, reproducido en *Publicaciones cervantinas*, 3, con anotaciones de J. Givanel Mas.
- Cossío, J. M., 1954. 'Romances sobre la Araucana', en *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal* (Madrid: CSIC), V, 201–29.
- Cuesta Torre, María Luzdivina, 1995. 'Algunas notas acerca de la rivalidad en tres obras de la materia artúrica hispánica', en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, ed. J. Paredes (Granada: Universidad), II, 115–29.
- , 1997a. 'La estética del plagio en *El Quijote*', *Estudios Humanísticos: Filología*, 19: 107–23.
- , 1997b. 'Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías', *Revista de Poética Medieval*, 1: 35–70.
- , 1998. 'La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías', en *Actas del congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento* (León: Universidad de León), II, 297–304.
- Durán, Armando, 1973. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Madrid: Gredos).
- Eisenberg, Daniel, 1982. 'Don Quijote y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen', en *su Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, DE: Juan de la Cuesta), 134–38.
- , 1987. 'La biblioteca de Cervantes', en *Studia in honorem prof. M. de Riquer* (Barcelona: Quaderns Cremà), II, 271–328.
- , 1995. *La interpretación cervantina del Quijote* (Madrid: Compañía Literaria).
- Eisenberg, Daniel, y M^a Carmen Marín Pina, 2000. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza).
- Ercilla, Alonso de, 1983. *Araucana*, ed. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner (Madrid: Castalia).
- Fernández, Jerónimo, 1579. *Tercera y Cuarta parte del Belianís de Grecia* (Burgos: Pedro de Santillana).
- , 1997. *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, introd., texto crítico y notas Lilia E. F. de Orduna (Kassel: Reichenberger), 2 vols.
- Gerli, E. Michael, 1982. 'Estilo, perspectiva y realidad: DQ, I, 8–9', *Thesaurus*, 37: 394–401.
- Gilman, Stephen, 1989. *La novela según Cervantes* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Gómez Montero, Javier, 2004. 'Episodios intercalados y epistemología poética en el *Orlando Furioso* y el *Quijote*', en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da 'Orlando' al 'Quijote')*, dir. J. Gómez Montero y Bernhard König, ed. F. Gernert (Salamanca: SEMYR-CERES), 465–504.
- Guillén, Claudio, 1998. 'Lecturas: Q.I:VIII', Cervantes, Miguel de, *Don Quijote*, ed. dir. por Francisco Rico, Volumen complementario, 35–36.
- Guiral de Verrío, Pedro, *Quinta parte del Belianís de Grecia*, ms. 13138 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Hatzfeld, Helmut, 1972. *El Quijote como obra de arte del lenguaje* (Madrid: CSIC) (2^a ed. refundida y aumentada).
- Infantes, Víctor, 2005. 'La librería de Don Quijote y los libros de Cervantes (I, 6)', en 'Por discreto y por amigo'. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc et Benoit Pellistrandi (Madrid: Casa de Velázquez), 79–92.
- Javitch, David, 1980. 'Narrative Discontinuity in the *Orlando furioso* and its Sixteenth Century Critics', *Modern Language Notes*, 103: 50–74.
- Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, eds. Jan Herman et Fernand Hallyn, 1999. (Louvain-París: Éditions Peeters).
- Lida, María Rosa, 1974. *Dido en la literatura española: su retrato y defensa* (London: Tamesis Books).
- Lot, Ferdinand, 1954. *Étude sur le Lancelot en prose* (París: Champion).
- Lucía Megías, José Manuel, 1997. 'Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. X. *Tirante el Blanco* frente al género editorial caballeresco', *Tirant*, 0: (<http://www.uvalencia.es/lemirtirant>).
- , 2004a. 'Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*', en *Fantasia y Literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, eds N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez (Madrid–Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert), 235–58.
- , 2004b. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote* (Madrid: Sial).

- Marín Pina, María Carmen, 1994. 'El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles', en *Actas del III Congreso de la AHLM* (Salamanca: Universidad), I, 542-45.
- Martín Romero José Julio, 2001. 'El romance tradicional de *Blancaflor y Filomena* y su reescritura narrativa en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1580) de Pedro de la Sierra', *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 4: 41-48.
- , 2004. 'Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando Furioso* en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto', *Revista de Literatura Medieval*, 16, 95-119.
- , 2005. 'Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa', *Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 Julio 2002)*, eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert), 1267-75.
- Mérida Jiménez, Rafael, 1993. '¿Las desgracias de un editor? Diego de Gumiel, *Tirant lo Blanch* y *Tirante el Blanco*', en *Actas do IV Congreso da AHLM* (Lisboa: Cosmos), IV, 257-62.
- Orduna, Lilia E. F. de, 1973. 'Belianís de Grecia según los anotadores del *Quijote*', *Anales cervantinos*, 12: 179-80.
- Orozco Díaz, Emilio, 1992. *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. J. Lara Garrido (Granada: Universidad de Granada).
- Ortúñez de Calahorra, Diego, 1975. *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, edición, introducción y notas de Daniel Eisenberg (Madrid: Espasa Calpe), 6 vols.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, 1991. *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua (Madrid: Cátedra).
- , 2003. *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza (Madrid: Castalia).
- Roubaud-Bénichou, Sylvia, 1999. 'Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanís*', en *La invención de la Novela*, ed. Jean Canavaggio (Madrid: Casa de Velázquez), 54-59.
- , 2000. *Le Roman de chevalerie en Espagne: Entre Arthur et Don Quichotte* (Paris: Honoré Champion).
- Sales Dasí, Emilio José, 1998. 'Estructura y técnicas narrativas en las *Sergas de Esplandián*', *Voz y Letra*, 9/1: 57-73.
- Santana Paixão, Rosario, 1999. 'Mémoire et idéal historique: «L' Imaginaire des sources dans les livres de chevalerie ibériques au début du XVIe siècle»', *Le Topos du manuscrit trouvé ...*, 27-33.
- Sierra, Pedro de la, 2003. *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. José Julio Martín Romero (Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos).
- Silva, Feliciano de, 2004. *Amadís de Grecia*, eds Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos).