

El Quijote y la parodia moderna

José María Pozuelo Yvancos
(Universidad de Murcia)

El de parodia es uno de esos conceptos que acompañan siempre a Cervantes por entenderse a primera vista que su obra mayor, el *Quijote*, es en estructura y función una obra paródica. Ayuda a esa creencia que declare Cervantes en el Prólogo del *Quijote* de 1605 por boca de su bien entendido amigo que toda la obra es una invectiva contra los libros de caballerías que “no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen” sus “fabulosos disparates”, intención a la que vuelve en el último capítulo de la segunda parte, de 1615, cuando por boca de Cide Hamete Benengeli confirma que no ha sido otro su deseo que “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna”. Y no se trata tan solo de la intención declarada de que su obra funcione en torno a un caballero andante que es parodia de los caballeros dibujados en esos libros, sino de que en el *Quijote* pueden seguirse, como más adelante recorreremos, muchos episodios, diálogos, situaciones, descripciones, que van a suponer un contra-texto paródico de otros tantos lugares tópicos de esos libros, pero también de otros muchos géneros como el pastoril, el de la Edad de Oro etc. De este modo la parodia sería un concepto medular en el sentido y forma de la obra cervantina, hasta el punto de que hay dedicados libros enteros a significar dicha estructura paródica, como los de Hans-Jörg Neuschäfer (1963) y el de J. I. Ferreras (1982) además de ocupar capítulos completos de otros muchos ensayos críticos sobre la obra cervantina, como el de E.Riley (1990) o el último de A.Redondo (1997).

Con todo, para un tratamiento de este tema en Cervantes y para comprender en sus justos términos el lugar que la parodia ocupa en su obra tendríamos que aislar 1º) Qué cabe entender por el concepto de parodia según la teoría literaria; 2º) Discutir el modo como Cervantes utiliza la parodia, para demostrar que su principal obra no se limita a ser una estructura paródica, sino que supera el concepto y lo sobrepasa. Lo haremos a la luz de algunos de los lugares principales en que cabe ver elementos paródicos de estilos, temas y situaciones de la literatura de su tiempo.

Lo primero que hay que advertir es que el concepto de parodia ha sufrido modificaciones muy importantes, en extensión y sentido dentro de la teoría literaria actual. De ser poco más que una entrada breve en los diccionarios de Literatura, especializada en un uso retórico o histórico muy delimitado que apenas suscitaba mayor interés (véanse a este respecto las entradas de los Diccionarios más al uso, como el de Brioschi-Girolamo, Marchese-Forradellas, H. Morier e incluso el muy informado y actual de Estébanez Calderón), ha pasado a ser un término en el que algunos autores ven una metonimia de la Literatura y que puede servir de puente a dominios de gran envergadura reflexiva e incluso a ser, en la extensión que le da Linda Hutcheon (1985) una especie de sinécdoque que vendría a dibujar un lugar privilegiado de la posmodernidad, concepto éste que se explicaría desde la refracción paródica de la cultura sentida como simulacro. Domínguez Caparrós (1994: 97-103) ya dio cuenta del enorme ensanche teórico del fenómeno que él relacionó con diferentes lugares teóricos de la modernidad crítica, como el bajtiniano, el formalista, el estructuralista en las diferentes y sucesivas funciones histórica, estética, constructiva y antropológica, que la crítica y la teoría iban asignando al género, que pasó a ser de ese modo algo más que un género. Juan Carlos Pueo (2002) ha recorrido las extensiones modernas del concepto que ha llegado a ser casi, en algunas de sus formulaciones, una metonimia de Literatura.

Queda claro a partir de la bibliografía actual sobre la parodia la convergencia de dos líneas de fuerza para el ensanche de su significación y las dos pasan, directa o indirectamente, por Bajtin. La primera línea de fuerza es la que Bajtin introduce al valorar históricamente de otro modo la significación de la parodia en su reconstrucción histórica de la formación del concepto de novela y de la palabra ajena en la novela y en la configuración de los estilos, donde había tenido precisamente un lugar central la intervención cervantina. El énfasis bajtiniano sobre el importante lugar del *plurilingüismo* como categoría constitutiva histórica y socialmente marcada dentro de una axiología particular ha llevado a ver en los discursos paródicos un elemento nada desdeñable del nuevo horizonte ideológico y textual que dió nacimiento a la novela moderna en el Renacimiento europeo, desde Rabelais a Cervantes (Bajtin 1989: 126 y ss., 310 y ss.)

La segunda línea de fuerza más indirectamente bajtiniana, pero a él debida en suma, es la lectura que la modernidad crítica ha hecho del concepto de intertextualidad, que Kristeva (1969) trajo a la crítica glosando precisamente a Bajtin. Este nuevo concepto de intertextualidad, sobre el que obviamente no puedo extenderme y que ha sido ya aclarado ampliamente por la literatura teórica, tiene dos proyecciones o lecturas, a su vez: una restringida, que es la que lleva a cabo Genette (1982:7-17) con su conocida ordenación taxonómica de los discursos transtextuales. Reserva para la parodia un lugar restringido, que él llama *hipertextualidad*, distinguida de las otras formas de comunicación transtextual: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad. Dentro de todo este universo transtextual las prácticas hipertextuales son clasificadas por Genette con un afán muy descriptivo y exhaustivo dentro de un lugar específico: sitúa a la parodia como “practica hipertextual” que supone *transformación lúdica* que un hipertexto B hace de un hipotexto A (Genette, 1982:36). Pero una revisión histórica más profunda nos indica que en la parodia hay algo más que

transformación ludica de un texto por otro texto. La burla no es únicamente una acto lúdico.

Tendríamos por tanto, para conjugar todos los sentidos que adquiere el concepto de parodia, pero también para entenderlo en el contexto que pudo tener Cervantes al escribir sus obras, que volver al principio, como siempre al primer texto teórico antiguo, Aristóteles, y también al primer texto teórico renacentista, Scalígero. Ambos han discurrido sobre la parodia y en el intersticio de ambos podemos encontrar mucha luz. De la muy escasa acotación que Aristóteles hace en su *Poética* (1448^a12-13) y de los escasos textos conservados por la tradición deduce G.Genette (1982:22) tres posibilidades de sentido que tienen en común ser la parodia una cierta burla de la epopeya o eventualmente de cualquier género noble o serio, obtenida esa burla por una disociación y modificación bien de su espíritu, bien de su tema heroico transpuesto a uno vulgar, bien de su estilo, vulgarizando lo noble. En los tres casos lo burlesco es lo distintivo y se deduce del enfrentamiento temático o estilístico de lo noble con lo vulgar. En el importante texto de Scalígero (1561, I, 42) en que se explica el origen y sentido de la parodia, el teórico italiano la relaciona con la propia rapsodia del texto épico “en efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos, que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A estos les llamaron *parodistas*, porque al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos”

Según esta tradición, entonces, la parodia acompañó siempre al texto serio, como su otro yo, siempre viva en el interior de ese texto serio invirtiendo su sentido y nobleza, puesto que se ofrecía alternativa al recitado de éste. No es por tanto un género más que ocuparía una casilla en el sistema de los géneros. La parodia emerge entonces como la imagen de una alteridad

para cada uno de los géneros nobles, imponiendo su doblez, su contrafaz. Confirma esta función el recorrido histórico que Bajtin (1989:422-424) hace de las parodias en la literatura antigua tardía de Aulo Gelio, Plutarco, Macrobio, Ateneo etc. Según las investigaciones de Dieterich, Reich, Cornford y otros puede Bajtin deducir que las formas paródico-transformistas se aplicaron a un material dispar y heterógeno y que más que un género directo estricto se trataría de una *contre-partie* cómica irónica de diferentes tipos de palabra directa: artística, retórica, religiosa, filosófica etc. En el drama satírico conocido como <<cuarto drama>> que sigue a la trilogía clásica se abordaban los mismos temas y mitos de esa trilogía. Frínico, Sófocles y Eurípides fueron autores de dramas satíricos y por los fragmentos conservados del drama de Esquilo “El coleccionista de huesos” sabemos que en tal drama se hacía una representación paródica-transformista de los acontecimientos y héroes de la guerra de Troya. Fueron también los personajes epopéyicos objeto de parodias, pues tanto el <<Ulises cómico>> como el <<Hércules cómico>> fueron muy populares y de todos es conocido que al propio Homero se atribuyó tanto “El combate de los ratones y las ranas” como el poema cómico sobre Margites el Tonto. Sin embargo de todos los textos conocidos o de la tradición reconstruida no se deduce simplemente una conciencia de la posible alteridad que cada género podía suscitar como su *contre-partie*, sino también la burla y el enfrentamiento reductor de tal tradición. La parodia no ha sido nunca una aserción locucional simplemente paralela al texto serio, sino una acción ilocucional con consecuencias perlocucionales de burla y enfrentamiento. El prefijo *para* de “junto a” se ejecutó también y sobre todo con su otro sentido de “frente a”. Es el sentido doble de “paralelo”, que va siempre a la vez junto y enfrentado a, como “parapeto” para su confrontación.

Para fijar un sentido no descriptivo sino explicativo y proyectivo de la parodia tendríamos como conclusión que atender a una doble dialéctica en la

que siempre la encontramos: 1) por una parte enfrenta a un lenguaje autoritario su contra-lugar, su contrapeso, combatiendo de tal modo esa autoridad de lo establecido, de lo canonizado y 2.) por otra parte de tal enfrentamiento se sigue una reducción del texto parodiado a su descripción más hipertrofiada, lo que sirve para revelarlo en sus líneas fundamentales. Se sigue de esta doble dialéctica la intervención continua de las parodias en el esquema de las formas arquitectónicas que dieron lugar a una evolución y transformación de los géneros, pues los textos paródicos estuvieron siempre en el quicio de la evolución de cada género, coincidiendo casi siempre su aparición con la práctica muerte del género que actúa como hipotexto. Precisamente se ve muy bien esto en el caso de las novelas de caballerías, cuyo final coincide con la parodia cervantina, en tanto podía visualizarse ya la esclerotización del género, y su inferior consumo en el siglo XVII respecto al que tuvieron en el siglo XVI, según han documentado las investigaciones de Maxime Chevalier entre otros.

El primer sentido de la doble dialéctica al que me he referido es el que explica el fundamento mismo de su carácter burlesco y lo vincula a la teoría del humor como distancia respecto a la autoridad. De ahí se derivará luego el importante lugar de lo carnavalesco, al que enseguida aludiremos. Puede explicarse el fundamento de lo burlesco a partir de la teoría que sobre la esencia de la risa y de lo cómico construyó Ch. Baudelaire (1852) en sus líneas fundamentales confirmada luego por Bergson (1900). Baudelaire parte del fenómeno de la “caricatura”, que es una de las realizaciones genéricas más claras de la parodia y construye su teoría de lo cómico a partir del análisis de la sentencia “ *Le Sage ne rit qu’en tremblant*” (p.526) subrayando cómo la Autoridad, la Doxa, el Verbo Encarnado, el Poder no soporta la risa ni es susceptible de ella, en tanto aspira a la intangibilidad, por eso añade Baudelaire “le comique disparaît au point de vue de la science et de la puissance absolues” (p.527). Lo cómico resulta desde el punto de vista del

espíritu ortodoxo siguiendo la argumentación de Baudelaire, el accidente, el resultado de una caída, el fruto de alguna forma de degradación física o moral (p.528). En el Paraíso no hay risa, no hay esta duplicidad que supone una caída, hay en cambio la unidad estable de la felicidad eterna sin caídas posibles. La risa nace de una duplicidad, de dos textos, de la subversión del uno por el otro, de su enfrentamiento, en que la imagen del que ríe arrostra las consecuencias de su propia superioridad sobre el objeto de la risa (p.530).

Esto nos llevaría a otro concepto relacionado con la parodia, y que le es inherentemente afín, el de la *ironía*. En el conjunto más amplio de prácticas textuales que Pere Ballart ha analizado relacionadas con la ironía se puede deducir que los textos paródicos, como los irónicos, tienen siempre una vinculación con la *alazoneia* sin la cual no habría la distancia ideológica necesaria para que se produzca el efecto irónico ni el paródico. Dice Ballart: “Es en relación a todo aquello que interesa a la ética y a la ideología cuando las personas proclaman sus juicios de un modo más circunspecto y tajante y, por la misma, causa, más susceptible de ser traducido irrisoriamente a términos irónicos” (P. Ballart, 1994:412).

Por último creo también que en el camino de las sucesivas ampliaciones del concepto no podemos perder una distinción que considero clave y que reivindicaré: la que hay entre “estilización” y “parodia”. Bajtin (1979: 270-281) distinguió muy diversas formas de estilización de la palabra ajena o bivocal, correspondiéndole a la parodia un sentido preciso dentro de las estilizaciones de la palabra ajena objetivada, o convertida en fuente de discurso. El diálogo oculto, la réplica, la voz del personaje representado, etc., son otras diferentes estilizaciones. Situar como dos conjuntos no homogéneos ni de igual extensión el de estilización y el de parodia ayudaría mucho a entender la obviedad de que toda parodia es una estilización intertextual pero no toda estilización intertextual cumple función paródica. Para que haya

parodia han de darse otras condiciones peculiares de la estilización., singularmente el rebajamiento del texto base y la mostración de su hipertrofia.

Para mí esta duplicidad, distancia y esta caída que supone la parodia explican un sentido de rebajamiento de lo que ha adquirido por su uso, por su técnica, por su valor un cierto carácter alto, autoritario, que mueve la reacción del texto paródico como irreverencia respecto a tal autoridad. Con la parodia se ejecuta un acto que no es sólo textual, ni solo intertextual sino interactivo, en que el segundo texto, el hipertexto, actúa frente al otro, para rebajar su autoridad. Para ello es fundamental que el texto parodiado sea también algo más que un texto, sea en cierto sentido representación o imagen de una *textualidad* que comparta el mismo sufijo que *autoridad*. No hay parodia que no distinga en el texto parodiado, que no subraye de él precisamente lo protuberante de su textualidad, de ahí la importancia que tendrá, como veremos enseguida, en el desarrollo de la parodia la *hipertrofia* del texto objeto de parodia, su textualidad subrayada, marcada, estabilizada, devenida textualidad preexistente, fija, casi muerta, y que es la que mueve a la risa.

En la evolución y ampliación histórica del concepto de parodia podemos seguir un camino que iría desde las formas del carnaval medieval, premoderno, hasta el simulacro posmoderno, según lo analizó Baudrillard, y que tendría como estadio intermedio la parodización moderna de la novela donde el Quijote cervantino sería su mejor emblema. Tres estadios por tanto en los que se puede recoger una cierta tipología evolutiva de nuestra cultura. Afectan a Cervantes los dos primeros: el carnaval y la novela moderna.

En el estadio más bajo, inicial, estaría la subversión carnavalesca, que comienza siendo una parodia festiva de ritos litúrgicos y de personajes celebres. Algunos cervantistas y entre ellos Agustín Redondo (1989 y 1997) han allegado el concepto de “carnavalización” para explicar diferentes lugares del *Quijote*. Incluso la caracterización física de los personajes Quijote y Sancho remitirían a la pugna de doña Cuaresma con don Carnal, pero también

episodios como la armadura de caballero en la Venta, el manteo de Sancho, bodas de Camacho etc.

Pero no hay que creer que carnavalización y parodia sean conceptos que se cubren. Antes al contrario lo fundamental y distintivo del carnaval es su vocación unificadora: en la misma fiesta carnavalesca lo que inicialmente eran dos textos (el del rito parodiado y su representación burlesca) tiende a convertirse en un solo texto, en el que la vida, la fiesta, irrumpe hasta borrar el escenario y evitar la distinción entre ambos textos. Los espectadores no asisten al carnaval sino que lo *viven* (Bajtin, 1987:13), durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval y el espacio de fiesta y libertad invade como vida todo el escenario: “durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada” (ibidem, p.13). Es por ello muy importante que el mundo alternativo que se construye en forma de parodia al oficial (al de la Iglesia o al Estado) coincida con ciclos concretos de renovación, como exaltación o figura de una nueva vida, en que se vive la utopía de un juego subversivo que guarda una profunda relación con el tiempo natural, biológico e histórico y con los ciclos de la renovación, muerte y resurrección. Esa universalizadora fusión prorrumpe también como exaltación del cuerpo y afecta a toda la colectividad. En el carnaval la risa no se sitúa fuera del objeto aludido, ni se le opone, sino que lo anula en su integridad, sustituyéndolo. Precisamente esa fusión es la que dificulta la proyección misma de Rabelais sobre la posteridad, reflexión con la que Bajtin inicia su libro, puesto que los contextos carnavalescos han perdido en buena parte el texto origen de la fiesta rabelesiana, que no era texto escrito, ni se ha conservado la mayor parte de las farsas, bufonadas y juegos en que Rabelais

inscribe su obra. En síntesis: el carnaval ambiciona el triunfo de la vida sobre el de la textualidad.

La modernidad de la novela en cambio, y en este sentido el modo de funcionar la parodia en el *Quijote*, no sería tanto la reproducción del rito canavalesco como otra forma más evolucionada que se edifica sobre la dualidad textual. Ahí cabe situar la permanente lección cervantina sobre dos textos enfrentados en la que hay una reflexión no solo paródica, sino mediatizada por una construcción profundamente irónica en la que Cervantes ofrece la representación misma de la lucha de esos dos textos, hasta convertir la parodia en un ingrediente más de la construcción meta-ficcional. Este estadio nuevo de la función paródica, más evolucionado respecto al canavalesco es el que recorre la distancia que hay entre Rabelais y Cervantes, que es también la que hay entre el carnaval como fiesta unitiva y la parodia cervantina que permanece como confrontación no sólo de dos textos, sino de la vida y la textualidad misma, puesto que D.Quijote hubiera querido que su vida fuese igual al texto ideal, a la edad dorada de los caballeros andantes, y no lo consigue.

A lo largo de toda la obra se percibe esta distancia, los dos textos, el de la parodia y el parodiado, puesto que es el eje constructivo del libro. Si el carnaval había pretendido romper con el escenario, ocupándolo por la vida, el Quijote no es canavalesco, porque nos enseña constantemente el límite del escenario, vuelve sobre él para mostrarnos que ese escenario dual permanece y que la representación, el signo (el texto literario) no coincide con lo representado (el texto de la vida); esta dualidad no sólo se da en la parodia caballeresca, sino en la pastoril, en el retablo de Maese Pedro, en el engaño de Dulcinea y hasta en detalles mínimos según vertemos enseguida.

Puede servirnos como emblema de la dualidad el tratamiento que Cervantes ofrece del mozalbete azotado a quien D.Quijote ayuda en el cap. 4 de la Primera Parte y la conclusión tremenda en el nuevo encuentro con tal

muchacho en el capítulo I, 31: este zagal le espeta a D. Quijote la verdad fundamental del libro: el orden ideal que su juego pretende, restaurar la justicia en el mundo, es una ilusión que sólo le ha traído perjuicios, puesto que la vida y su verdad continuó cuando D. Quijote se marchó y el chico siguió recibiendo los azotes de su amo, incrementados. Tamaño desengaño es la urdimbre misma del libro, pero ofrece la dimensión total del sentido paródico: el orden ideal, que el carnaval había logrado, esa utopía festiva de la unión en que el juego lo ocupa todo y ya no hay escenario es llevada por Cervantes a la contradicción de la parodia: no sólo la vida continua al margen de la utopía textual-literaria, sino que permanece enfrentada a ella. El “mundo al revés” del carnaval es el que no logra D. Quijote, espejo donde rompen las diferentes utopías textuales, encarnaciones de Edad de Oro de la pre-modernidad. La risa espontánea del carnaval se sustituye por la ironía distanciada de Cervantes, que percibe y mide la distancia que hay entre el texto parodiado y la parodia, que es la que hay entre la textualidad y la vida.

En el territorio de los géneros es muy importante la dimensión meta-discursiva de la novela cervantina, en la medida en que dio origen por su desdoblamiento irónico a un nuevo estatuto intelectual del género, estatuto metadiscursivo que la *Vida y opiniones de Tristan Shandy* de Sterne continuó y luego toda la historia de la novela europea. Para ello es esencial que D. Quijote sea algo más y algo diferente a un mero personaje paródico, precisamente porque hace complejo el estatuto de la credibilidad del propio héroe y de su total identificación con la caballería andante. A lo largo de toda la obra hay junto a una solidarización del héroe con la palabra parodiada (esto es su ser caballero sin fisuras, según pretende), una autocrítica del propio héroe hacia la palabra parodiada (conforme la obra avanza nace el estigma de la sospecha en el seno del propio héroe) y un desengaño final respecto de ella, lo que lo convierte en diferente a un loco sin remedio.

La gran obra de Cervantes ha introducido el distanciamiento irónico incluso en el seno de la parodia, lo que ha dado imagen de una mayor profundidad que la que ofrecía el solo estatuto paródico inicial, lo que nos permite hablar de una parodia en segundo grado, que es capaz de ironizar sobre su propio estatuto, de modo que a la vez que funciona como tal parodia, se desmonta el artificio paródico mismo por la distancia de los héroes para con el punto paródico de partida, según analizaremos en lo que sigue. Isaías Lerner (1990) ya vió en la Segunda Parte un funcionamiento creador muy distinto al de la Primera, en consonancia con otros elementos estructurales del conjunto. Llamo la atención además de que en ese sentido también hay una evolución del estilo de la novela, que nace en sus primeros pasos con vocación paródica, pero que va introduciendo, sobre todo a partir del capítulo VIII de la Primera Parte ese segundo grado del que hablamos y que pasamos a recorrer en sus episodios y lugares más significativos una vez podamos distinguir ejemplos de lo que llamo primer y segundo grado de la parodia.

Respecto al que podríamos llamar “la parodia en primer grado” fue muy visible desde el primer momento que el *Quijote* arranca como una versión paródica de los libros de caballerías. Según hemos visto en la presentación de las teorías de la parodia esta modalidad tiene un doble sentido: es una burla, pero también un homenaje. Hay una duplicidad constante en el primer Quijote respecto a la valoración de los libros de caballerías, duplicidad que no pertenece únicamente a Cervantes, sino que era un signo de la época. En 1611 define así Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: “Libros de caballerías: los que tratan de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del caballero de Febo y de los demás”. Se ve en esta definición ya el rebajamiento al nivel de artificiosidad que permitía que la parodia cervantina no estuviera fuera de lugar y se refiriese a una tradición ya algo muerta y sin

duda depauperada. De ese anquilosamiento puede dar idea que a cominezos del siglo XVII eran ya mucho menos sus lectores y ediciones, según Maxime Chevalier ha investigado, y por tanto eran sentidos como un género del pasado, sin apenas lectores contemporáneos, distancia que ha ido además creciendo. Pero hay que decir que precisamente ha sido la parodia cervantina la que ha servido para la perpetuación y conocimiento de tales libros. Da cuenta de esta paradoja el propio Goethe, cuando en una carta de 1805 a Federico Schiller, advierte que ha leído el *Amadís* y la impresión causada por “tan hermosa y excelente obra”, y lamenta no haberla conocido antes, “sino a través de la parodia que sobre ella se ha escrito”, es decir, fue el *Quijote* el que permitió una difusión del *Amadís* más allá del siglo XVII. Se ve claramente en esta intervención de Goethe la doble dimensión de la parodia, de ser burla, pero implicar un homenaje, que en el texto de Cervantes no deja de hacerse en muchos lugares y para algunos de esos libros. Precisamente hay que mirar los episodios más directamente paródicos como ejemplo de este anquilosamiento. Pero a cualquier lector del *Quijote* no se le escapa una ambivalencia cervantina, que permite los elogios que se prodigan a ciertos libros el *Amadís* y el *Tirant lo Blanc*, entre ellos, en el famoso y donoso escrutinio que el cura y el barbero hacen de la biblioteca del hidalgo (*Quijote*, 1, 6) y permite los muchos juicios positivos desperdigados a lo largo de toda la obra para algunos de tales libros y el conocimiento muy preciso que Cervantes muestra de por lo menos doce de ellos, singularmente de los dos citados y del *Orlando Furioso* de Ariosto. Una lectura por otra parte de los famosos capítulos “teóricos” (*Quijote*, 1, 47, 48 y 50) en que se discute acerca de los libros de caballerías, en relación con la poética aristotélica y en la discusión que llevan a cabo el canónigo de Toledo con el propio don Quijote, permite calibrar a la vez un vituperio y una alabanza.

Pero para que la burla se produzca es preciso un cierto rebajamiento o anquilosamiento del objeto de la parodia, es decir, de la propia tradición

caballeresca, que a la altura de 1605 podría decirse que era ya una textualidad reducida, rebajada, anquilosada, y sobre todo un episodio del pasado, con muy escasa vigencia. La parodia de Cervantes se ha visto que coincide en muchos aspectos con los juicios negativos que sobre tales libros emitían no sólo los moralistas más cerrados (la Iglesia siempre vió en ellos un peligro moral, por la destada fantasía del maravilloso no cristiano) sino también al alimón admirables y reputados humanistas de la talla de Juan Valdés, quien declara su lectura poco menos que un pecado de juventud y Luis Vives, quien los condena sin vacilaciones.

Un primer estadio de la parodia de los libros de caballerías se produce en los propios nombres de los protagonistas, en los que Agustín Redondo ha visto una proyección de la tradición de la burla carnavalesca. La tradición platónica había significado, según advierte Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* que “el nombre es como la imagen de quien se dice”. Cervantes introduce una grotesca disconformidad entre significante y significado para crear apelativos que definen grotescamente a los personajes que los llevan. Ya se ve esto en el capítulo primero. Don Quijote se las ve felices poniendo nombres nuevos y muy sonoros a los protagonistas de la que va ser su vida. El capítulo se cierra con el gozo de don Quijote imaginando que el gigante derrotado y puesto a los pies de su dama iba a ser nada menos que “Caraculiambro, señor de la insula Malindrania” (se ve el juego formado a partir de *caraculo* y *malandrín*), es decir con una jocosa deformación onomasiológica, que se sostiene a lo largo de toda la obra para los nombres de gigantes, caballeros y princesas, y del que se sirven luego los propios que disfrazan a Dorotea de Micomicoma). Debe leerse también en este sentido la oposición Quijano/Quijote- pieza de la armadura que cae sobre el muslo- oposición de la que Cervantes hace concluir “Yo fui loco y ya soy cuerdo, fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quixano el Bueno” (II,74). Esa oposición muestra la denominación del héroe como una

deformación burlesca, paródica, de su propio nombre, vinculada a la locura, y que cesa cuando ésta se ve curada. Según Redondo, escrita la obra por un morisco, la pronunciación aljamiada de los moriscos permite obtener el contraste qui-sano (el que tiene juicio sano) y qui-zoten (el que no tiene seso).

En otro momento, cuando se trata de enumerar los ejércitos que don Quijote ve en un rebaño de ovejas (Quijote, I, 18), a causa de la polvareda levantada, el héroe confunde todas las cosas. Hay que notar que la presteza que el narrador atribuye a esa enumeración, pero también la justeza de los atributos remite nada menos que a un texto base, sobre el que a su vez la literatura caballeresca había impuesto una versión, que es las descripciones de los ejércitos en la *Iliada*, (rapsodia III) o en *Eneida* (canto VII), con lo que el efecto de rebajamiento o caída paródica es mayor. Pero lo más evidente en cuanto a degradación del objeto es un rebajamiento onomasiológico en los nombres de los capitanes: el primero es el grande emparador *Alifanfarón* (Ali porque sigue a Mahoma, pero no deja de ser fanfarrón), y es señor de la *Trapobana* (juego con tropa vana), el segundo es *Pentapolín del arremangado brazo*, es decir el rey cinco veces burro (pentapollino). Otro de los jefes se llamará *Timonel de Carcaxona* (donde se alberga, tras el toponímico de origen en Carcassonne, ciudad francesa, un guiño hacia su homonimia parcial con ‘carcajada’). Está claro en estos ejemplos, que podrían continuarse, que el Quijote comienza con una estructura típicamente paródica, aplicada no solamente al engaño a los ojos de lo que don Quijote ve con los suyos (ve caballeros andantes donde hay rebaño de ovejas), esto es no sólo a la estructura de contenido, sino a la propia realidad rebajada del texto base, porque don Quijote no ve a Amadís o Esplandián, sino a sujetos mucho más grotescos y menos heroicos, de lo que da una idea este rebajamiento onomástico y caracteriológico que es constante en los primeros capítulos. Hemos dicho arriba que si hay parodia es porque el texto objeto de ella sufre menoscabo en su propia textualidad. Por eso no basta que haya engaño a los

ojos, y que la realidad no corresponda al modelo, sino que lo esencial del parodismo cervantino es que ese modelo está ya degradado en su propia percepción, desde la inicial fisonomía con que se ha metamorfoseado a los ojos de don Quijote.

Los primeros capítulos de la obra según es conocido son aquellos en que la parodia de primer grado, aplicada sobre las costumbres caballerescas resulta más evidente. Menéndez Pidal, siguiendo una idea de Menéndez Pelayo, señaló ya que en la obra había una progresiva depuración de la fórmula meramente paródica, que para don Ramón era en cierto modo algo tosca y que significaba un proyecto inicial supuestamente ejecutado sobre el modelo del *Entremés de los romances*, núcleo germinal del proyecto cervantino. Podría decirse que el camino recorrido por la obra entre el capítulo II de la Primera Parte, en que don Quijote sale a la busca de aventuras por los campos de Montiel, armado de sus peculiares armas y en su no menos peculiar y antiheroico Rocinante, y los capítulos 23 al 25, en el que se narra otra aventura paródica directamente inspirada en el *Amadís*, esto es la penitencia en Sierra Morena, son los capítulos en que la parodia que hemos llamado de primer grado se cumple sin variaciones notables del esquema típico. Es decir, la parodia es ejecutada sobre los modelos caballerescos que se metamorfosean pero en cierto modo se citan como texto primario, hipotexto, para los que don Quijote es un hipertexto. Sería una parodia clásica de los libros de caballerías. Veremos luego como la penitencia en Sierra Morena es lugar donde puede percibirse ya el giro que la obra da hacia una parodia de segundo grado, y por tanto a una problematización misma del sujeto y objeto de la parodia.

Antes podemos ver un ejemplo de parodia de primer grado, quizá un ejemplo emblemático del modo de proceder en los primeros capítulos de la obra. Nos bastará con recorrer los capítulos II y III de la Primera Parte, esto es el modo como don Quijote llega a la venta (castillo) y es allí armado

caballero. El padrino acaba siendo el ventero a quien ayudan dos prostitutas. Es un modo de proceder que se prolongará luego según el mismo esquema de contrastes entre lo real (hipertexto) y lo imaginado (hipotexto) en el mancebo de Sancho (I,17), en la lucha con el rebaño de ovejas (I,18) y en otros varios capítulos de esta primera Parte. Vayamos pues a la venta, y veamos el modo de proceder del primer grado de la parodia cervantina. Para que una parodia sea eficaz el texto base ha de ser ejecutado en su propia verbalidad, según hemos visto arriba, es decir que Cervantes ejecuta una verdadera parodia, porque no solo se sirve de una idea, sino también de un estilo, en este caso el estilo elevado de tales libros. Es muy visible esto en la descripción del amanecer mitológico que don Quijote imagina escribirá algún día el sabio que de cuenta de sus hazañas: “Apenas había el rubicundo Apolo, tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras...” cuando don Quijote deja las “ociosas plumas” (con epíteto petrarquesco), es decir todo el lenguaje comienza a ser parodia de estilos cultos, que el héroe había aprendido en los libros de caballerías, pero también en lecturas que están en la base de ellos, como la épica, el mundo de la tradición cortés, la pastoril y el petrarquismo.

La parodia de armarse caballero don Quijote en la venta, narrada en el capítulo III, está precedida en el capítulo II por el encuentro con las que él cree doncellas y la incompreensión de estas hacia su lenguaje y actitudes que imitan las arcaicas del género parodiado, incluido en el romance de Lanzarote que les espeta. También más adelante por la cena que ha lugar esa noche, y en la que don Quijote procede a una metamorfosis de cuantos ingredientes se le van ofreciendo (bien humildes como podían ser una cena de una venta de caminos). Es decir el esquema sigue siendo onomasiológico, pero esta vez por elevación, las modestas truchuelas (abadejos) en succulentas truchas. No puede escapar a la significación meramente paródica del pasaje el hecho de que se produzca en los demás personajes una mofa, una risa. Si todos los presentes se burlan es porque don Quijote es realmente ridículo, se da la caída de que

hablaban Baudelaire y Bergson, en tanto el personaje es la contra-faz, y se mide pues la distancia de los dos textos, el ideado y el real, núcleo de caída que ejecuta toda parodia pura. Viene luego, ya en el siguiente capítulo todo el ritual caballeresco de velar en capilla las armas, a la que sigue el poco edificante curriculum que exhibe el ventero, primer ejemplo de vida picaresca, pues todos los lugares citados de sus correrías y hazañas eran las de conocidos lupanares. El esquema que sigue es paródico todo él, facilitado por el juego al que se prestan el propio ventero y las ramera, que le siguen el hilo y aun ejecutan bien los rituales de rigor, que demuestran conocer por tanto. La ceremonia de investidura para la que se han aducido modelos en la armadura de *Esplandian* en el capítulo CXXXIII del libro IV del *Amadís* y también en *Primaleón*, así como la ceremonia tal como viene descrita en textos del siglo XVI que desarrollan la descripción de ella en las *Partidas*, puede figurar como emblema del recurso paródico del que se ha de convertir en un juego de escarnio, farsa o entremés (como luego se ejecutaría en un entremès de Francisco de Avila, en 1617) sostenida también en el juego lingüístico anfibológico que va pautando la distancia entre el hipertexto y el hipotexto, como ocurre por ejemplo con otorgar don Quijote el *don* a las dos ramera y los juegos de lenguaje que tal gesto provoca (vid.A.Redondo, 1997: 300-302).

Dentro de la serie de textos en que el *Quijote* ejecuta esta parodia de primer grado hay también como se sabe parodias que exceden el campo de las novelas de caballerías. También la novela pastoril y las que han nacido al abrigo del *amour courtois*, con injertos neoplatónicos sirven de pretexto para la parodia cervantina. En ese sentido podemos leer los pasajes en que don Quijote declara la continencia de su amor platónico por Dulcinea como remedo de otros muchos textos, incluso del propio Cervantes, porque la pareja don Quijote Dulcinea es una proyección de la de los nobles amores de Elicio y Galatea. Si leemos el famoso por ello discurso de Tirsi en el libro IV de *La Galatea* encontramos toda la doctrina sobre la que se sustenta el sueño de

amor idealizado y platonizante que inspirará los de don Quijote por su dueña Dulcinea. Por lo mismo haber escrito *La Galatea* una ortodoxa ficción pastoril no es óbice para que en diversos lugares del Quijote se parodien sus motivos. Puede el lector ver un ejemplo de tratamiento paródico tanto en el episodio del encuentro con los cabreros (I,11) y como el Discurso de la Edad de Oro que don Quijote pronuncia con las bellotas en la mano, en tan magna ocasión, remite paródicamente a textos de Ovidio proyectados en el Renacimiento a partir de la *Arcadia* de Sannazaro: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados...” etc. El asombro de los cabreros y el contraste tan acusado entre la ocasión y el tono y contenido del discurso, densamente retóricos, proporcionan a éste una cualidad netamente paródica que mide la distancia entre el ideal y la realidad, en tanto aquél mito de la Edad Dorada, puede ser cruzado por don Quijote con la edad caballeresca.

Otro lugar típicamente paródico, esta vez en concreto del género pastoril es el proyecto que don Quijote, derrotado ya por el caballero de la Blanca Luna, alberga de resituar su *imitatio*, cambiando de género, para crear un idilio pastoril. Ocurre casi al final de la obra, en el capítulo II, 67. Antes, en la visita a la imprenta barcelonesa (II,62) don Quijote ha tenido ocasión de hablar de la *Aminta* de T.Tasso y del *Pastor Fido* de Guarini, es decir los dos modelos de égloga del siglo XVI. Ha preparado pues a los lectores, que ya lo estábamos desde el retiro del enamorado en Sierra Morena en la Primera Parte, con la atmósfera precisa para una parodia de la literatura pastoril, muy visible en la forma como don Quijote imagina, bajo el disfraz de pastor “Quijotiz” y Sancho el pastor “Pancino”, “nos andemos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí endechando allí...” bebiendo los líquidos cristales de las fuentes, con frutos de las encinas a mano..etc. Sancho finge seguirle la corriente. “Pardiez que me ha cuadrado y aun esquinado tal género de vida...”, pero la sola inclusión en el proyecto del bachiller Sansón

Carrasco y del maese Nicolás el barbero y aun del cura, muestra que ya se ha producido en Sancho la precisa distancia y descreimiento, lo que no impide que con la figura del pastior Sansonsino o del pastor Carrascón, con la de Teresona, en fin y con los instrumentos musicales que se rememoran, y toda esa arcadia revisitada, continúe Cervantes con la parodia de ese género, tanto más visualizado como paródico y anquilosado, inútil, cuanto los lectores, y el propio Sancho sabemos que son postrimerías de derrotado. Es más, por si había quedado duda, cuando en el lecho de muerte, Sancho le conmina a que no se muera y le recuerda que tiene aun que realizar tal proyecto de vida pastoril, la respuesta de don Quijote no deja lugar a dudas respecto: “vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño” (II, 74).

Hasta aquí hemos recorrido algunas formulaciones de las muchas en que se da la que hemos llamado “parodia de primer grado”, es decir aquella en que don Quijote ejecuta un modelo conocido y lo aplica sin metamorfosis alguna, salvo la que lo rebaja aún más, o lo que es lo mismo aquella en que don Quijote es héroe que remedando un texto se atiene a cumplir su papel de mera encarnación de una locura libresca.

Pero muy pronto en el *Quijote* se abandona la mera mecánica de la estructura puramente paródica. A partir creo que de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena (I, 25) se produce una quiebra del modelo paródico que hemos visto muy presente en los primeros capítulos, para caminar a una parodia de segundo grado, es decir a una complejidad en la que se somete a juicio y conversación el propio texto parodiador y las cosas que parecían de una forma simple reproducir el enfrentamiento del ideal con la realidad, se tornan mucho más complejas. Quiero decir que lo que impide por fortuna al *Quijote* ser una mera parodia es que Cervantes advierte pronto la densidad y el relieve posibles que podría adquirir su héroe si en lugar de comportarse siempre unilateralmente como un loco que transmuta la realidad y no ve, le ocurre que pasa no solo por episodios de cordura, sino que puede incluso

jugar a ironizar el juego de la parodia y lo que es más decisivo, incluso juzgarlos desde fuera y poner a los lectores de su parte. Es decir convertirse en un sujeto parodiador y no solo en un *objeto* paródico. Cervantes construye un héroe que ya no es de una sola pieza, que no se comporta siempre del mismo modo, y ejecuta con él un conflicto que le lleva a otro lugar más trascendente que el mero remedo de los ideales góticos. Quizá la mejor forma que el lector tuviere de percibir este mecanismo que aleja al *Quijote* cervantino de la mera estructura paródica sea la lectura del *Quijote* apócrifo de Avellaneda, porque esa mutación no se da en el héroe avellanesco ni en el siempre tosco y soez Sancho que le acompaña.

Notemos que el episodio de Sierra Morena ha sido precedido, unos capítulos arriba, por la historia de Marcela y Grisóstomo, donde se produce ya una comunicación entre el mundo libresco y el humano-real, pues es historia que los cabreros conocen real y cercana. Se da en esa historia ahí el proceso inverso a la parodia y que prepara al lector para que idéntica simbiosis pueda producirse en el propio don Quijote, pues Marcela y Grisóstomo son seres humanos disfrazados de pastores que juegan su circunstancia al margen de los libros, como acabará haciéndolo el propio protagonista. El episodio de la penitencia en Sierra Morena tiene un arranque paródico de primer grado: El texto base es otra vez el *Amadís*, quien sintiéndose desdeñado y hasta traicionado por su amada Oriana se había retirado a las fragosidades de la Peña Pobre a hacer penitencia. Pero don Quijote muestra por vez primera que al remedar este acto de Amadís, no solo emulará la conducta del héroe, como hasta ahora venía haciendo, sino que también hará una *imitación artística* (Avalle Arce, 1975) Don Quijote empieza a ser consciente que su suerte será literaria, en la medida en que pueda hacer que su *imitatio* sea también artística con lo que “ha de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la Tierra y echar con ella el sello a todo lo que pueda hacer perfecto y famoso a un caballero andante” (I, 25). Por tanto su *imitatio* es no solo de conductas

heroicas sino de los modelos artísticos a que han dado lugar. Su vocación es por vez primera la de un héroe literario, con conciencia de tal. Este deslizamiento será muy importante en la estructura del *Quijote*, que comienza a inscribir el libro o esfera de la representación en el mundo representado y por tanto comienza a tener autoconciencia de signo. Con ella vendrá también el interés de don Quijote sobre las *representaciones* a que dan lugar sus hazañas, que será el núcleo estructural que gobierne la Segunda Parte, desde el fundamental capítulo II, 3, pero que se anuncia ya en estos parlamentos habidos en Sierra Morena.

Singularmente se produce el quiebro con la motivación misma de la penitencia, pues Sancho le pregunta si Dulcinea del Toboso le ha dado el motivo para tal penitencia, como Oriana se lo dio a Amadís, a lo que don Quijote responde que “ahí está el punto [...] y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante, con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto ¿qué no hiciera en mojado?”. “El toque está en desatinar sin ocasión”. Es decir en parecer loco enamorado, en ejecutar su propia voluntad, un acto consciente de ser mero remedo artístico y por tanto que por esa autoconciencia le saca de la locura, de la simple enajenación. Llamo parodia de segundo grado a este momento en que don Quijote sabe que juega, y no solamente se limita a jugar. Y en esa distancia establecida en el héroe para con los modelos, de mayor o menor aproximación según le convenga o interese a él, se quiebra o cae de bruces la estructura paródica de primer grado sostenida hasta ese momento. La parodia es susceptible de ser regulada por la voluntad del héroe, que desde ese momento deja de ser por ello un objeto paródico y se convierte en sujeto regulador, en intensidad pero también en el juicio acerca de su verdad, de su propia textualidad, de su *imitatio* y por tanto de sus locuras. La parodia no pertenece ya a un texto que le heroee no domine, inmerso en su locura, sino al punto en que el héroe contempla y elige la gracia

o donosura de su propia ejecución. Don Quijote es ya *sujeto* que regula su destino de héroe paródico siendo al mismo tiempo *objeto* de las parodias, y en ese sentido hablo de una parodia de segundo grado, que se desdobra, ejecuta un movimiento metadiscursivo y se contempla a sí misma.

Iniciado ese proceso ya no se abandonará y llegaremos al punto en que dudemos de si don Quijote cree o no realmente en lo que representa. Como el lector sabe, toda la serie de juegos metaparódicos que se inicia con el encantamiento de Dulcinea, ideado por Sancho para ocultar su no visita cuando en Sierra Morena le cumplía entregarle una carta, y que continúa con la bajada a la cueva de Montesinos (II, 23) la prescripción de los azotes, culminan en el episodio de Clavileño (II,41) y las palabras que don Quijote pronuncia a Sancho en el final de ese episodio “ Sancho pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más”. Tales palabras minarán de modo definitivo la seguridad del lector en la credibilidad de don Quijote, y por tanto su definitiva separación del mecanismo de un loco paródico, simple objeto de burla. Incluso más: don Quijote llega a ser tan consciente del juego especular y metaliteario en que ha entrado que le reprocha al capellán de los de los duques la poca piedad con que lo ha tildado de Tonto y lo pone en su sitio con un muy medido discurso, lleno de razón (II,32). Don Quijote por tanto no sólo es capaz de salir de su locura, sino que es capaz de contemplarse como objeto de una ejecución paródica en el teatro de ese castillo.

Para que el lector pueda ver el mismo la trascendencia de este segundo grado en el que entra la estructura, ya por tanto no simplemente paródica, del *Quijote*, vayamos como ejemplo más emblemático de parodia de segundo grado, al episodio central de la Cueva de Montesinos, que Avalle Arce y otros críticos han visto paralelo al de Sierra Morena, en tanto ambos son episodios de meditación del héroe en su soledad, dormido y despierto en cada caso. Independientemente de que el arranque del episodio tenga todos los

antecedentes literarios que han sido recorridos por H.Percas de Ponseti (1975) y Aurora Egido (1994) y que haya un remedo de la bajada de Eneas al Averno, y de otras muchas bajadas de gran tradición literaria, el hecho es que don Quijote tiene ocasión de encontrarse con alguno de los héroes a quienes tanto admira. Está el Montesinos del Romancero, pero también Durandarte, Belerma, Merlín etc. En este episodio se va a producir un fenómeno fundamental: será el propio personaje don Quijote quien actuará como narrador de lo que solamente él ha visto (o soñado), lo que le permite realizar, notemos que a él mismo como personaje y no a Cide Hamete (quien al comienzo del siguiente considera este capítulo apócrifo) y tampoco a “Cervantes”, el segundo autor, una parodia del propio mundo caballeresco, pero también de acontecimientos anteriores de la obra de la que él forma parte. Es decir, que don Quijote será ya sujeto parodiador y no objeto paródico, siendo por tanto el que ejerza tal grado de distancia respecto al mundo que representa que le permite incidir en aspectos directamente burlescos de ese mundo. El héroe paródico de los primeros capítulos se convierte en narrador parodiador, y por tanto el ejecutor de ese segundo grado del que venimos hablando, que es que proporciona a la estructura una duplicidad de la que carecen las meras representaciones paródicas de primer grado que hemos recorrido arriba.

El artificio del sueño que recubre toda la escena le permite al personaje-narrador llenarla de dobleces y juegos, como es ya la propia caracterización de Montesinos, que aparece no sólo vestido con un “capuz de bayeta morada”, sino también con una beca de colegial. Esta caracterización rebajada, paródica del héroe Montesinos la realiza don Quijote como un guiño al estudiante-guía o bien como una forma más de hibridismo cómico-burlesco con lo heroico que anima la estructura misma el texto, pero no olvidemos que ahora es don Quijote el agente y no paciente de tal hibridismo. La totalidad del episodio no abandona ya esa estructura paródica de los libros de caballerías y de sus

personajes principales que van desfilando ante don Quijote en actitudes irrisorias.

Pero Cervantes da otra vuelta de tuerca a su ironía. No contento con que el héroe someta el mundo en el que dice creer a ese distanciamiento paródico aplica la misma fórmula para con sucesos anteriores que no pertenecen ya a la mitología heroica del pasado sino a la nueva mitología por él creada, es decir que pertenecen ya a sus propias aventuras contadas en el libro cuya Primera Parte ya circula. Es el momento en que don Quijote hace comparecer nada menos que Dulcinea y sus compañeras labradoras que se unen al cortejo de encantados, pero no a la Dulcinea ideal, hermosa y lejana de su mitología, sino a la Dulcinea tosca y fea aldeana que ha convenido, merced al ardid de Sancho, tener tal apariencia como fruto de un encantamiento. Cuando don Quijote es narrador sigue por tanto el juego y aplica a la realidad que dice haber visto idéntica dimensión paródica que la que ha sufrido como personaje cuando ha sido narrado por otros. El juego paródico de don Quijote llega al paroxismo cuando la fea Dulcinea por medio de una de sus doncellas le pide en préstamo la suma de seis reales, que le serían devueltos en breve. El comentario de don Quijote a Montesinos sobre su sorpresa de cómo en ese mundo de encantados se sufre de necesidad de reales no tiene desperdicio en el orden paródico y en el hibridismo o dualidad inherente. Solamente que es ahora el propio don Quijote quien lo aplica. Los personajes objeto de parodia se parodian a sí mismos. Y ello en un acto narrativo inmerso en las dudas sobre si don Quijote realmente cree o se lo inventa del todo, dudas que ya acompañarán como un *leit motiv* los siguientes capítulos en los que se pregunta al mono o a la cabeza encantada sobre si fue verdad o no lo que don Quijote vió y oyó en la cueva, y que como un lazo unirá ya la fabulación de don Quijote sobre la Dulcinea encantada a la de Sancho, con el juego de los azotes que Sancho debe darse para desencantarla etc..

Que exista este segundo grado de la parodia alcanza a la esencia misma del libro que como estructura novelesca moderna puede jugar a parodiar el romance caballeresco. Pocos capítulos antes (II, 17) don Quijote ha confesado la verdad de su juego al caballero del Verde Gabán a quien le dice que pese a lo que ha ejecutado hasta ahora “quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo haberle parecido” y aporta el propio personaje una versión de la estructura misma de su juego, que es imitación de otros. Esa autoconciencia del héroe sobre la verdad de su locura, que es imitadora y por tanto artística, conciencia sobre la que se edifica la novela moderna frente al *romance*, libera al Quijote de ser una estructura paródica, porque también la parodia misma se ve sometida al segundo grado: a ser reflexión sobre ella y sus consecuencias en la vida de los héroes. **José María Pozuelo Yvancos.**

Bibliografía citada

- ARISTOTELES : *Poética*. Ed. Trilingüe de V.García Yebra. Madrid, Gredos, 1974
- AVALLE ARCE, J. B, (1975): *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona, Ariel
- BAJTIN, M (1979): *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Mexico, F.C.E
- (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza
- (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus
- BALLART, P (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema

- BAUDELAIRE, CH (1852) : *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Cito por *Oeuvres Completes*. Edición de Cl.Pichaud. París, Gallimard, vol.II pp.525-543
- BAUDRILLARD J.(1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós,
- BLESA,TÚA (1994): “ Parodia:Litetarura”. En Actas del IX Simposio de la S.E.L G.Y.C, cit. Vol.II pp.57-64
- BERGSON, H (1900), *La Risa. Ensayo de significación de lo cómico*. Madrid, Espasa Calpe (Austral) 1973
- DOMINGUEZ CAPARROS,J (1994): “Sobre funciones literarias de la parodia” en *Actas del IX Simposio de la S.E.L.G.Y.C*, Zaragoza, Universidad, Vol. II pp. 97-103
- EGIDO, A (1994): *Cervantes y las puertas del sueño.*, Barcelona, PPU.
- FERRERAS, J. I, (1982): *La estructura paródica del Quijote.*, Madrid, Taurus.
- GENETTE, G (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.*Madrid, Taurus, 1989
- HUTCHEON, L (1985): *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York y Londres, Methuen
- KRISTEVA,J (1969): *Seméiôtiké. Recherches pour un sémanalyse.* París Seuil. Hay versión española en Madrid, Espiral-Fundamentos
- LERNER, I, (1990): “ Quijote, Segunda parte. Parodia e Invención”, *N.R.F.H.* nº XXXIII, pp. 817-836
- NEUSCHÄFER, H, J (1963): *Der Sinn der Parodie im don Quijote*. Heidelberg, Karl Winter Universitätsverlag
- PERCAS DE PONSETTI, H (1975): *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid, Gredos, 2 vols.
- PUEO, J, C, (2002): *Los reflejos en juego. Una teoría de la parodia*. Valencia, Tirant Lo Blanch

REDONDO, A; (1989): “El Quijote y la tradición carnavalesca”,
Anthropos, XCVIII-XCIX, pp. 93-98

(1997): *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid, Castalia

RILEY, E C, (1990): *Introducción al Quijote*,. Barcelona, Crítica, 1992

