
El verdadero protagonista del *Quijote*

ROGELIO MIÑANA



¿Quién es el verdadero protagonista del *Quijote* de Cervantes? La naturaleza dual del personaje don Quijote de la Mancha, creado por el hidalgo Alonso Quijano al principio de la novela, se refleja incluso en los títulos de las dos partes de la obra cervantina. Mientras que la primera, de 1605, se titula *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la segunda sustituye el término “hidalgo” por el de “caballero”: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Es como si Cervantes (o quien pusiera un título definitivo a la obra, si no fue el autor)¹ quisiera enfatizar la desaparición de Quijano mediante un procedimiento doble: eliminando la palabra “hidalgo,” y eliminando al mismo tiempo la contradicción “hidalgo don Quijote de la Mancha” (por “hidalgo Quijano”). El hidalgo Alonso Quijano completa así, definitivamente, su transformación en caballero andante, borrando por completo sus orígenes más prosaicos para dejar en primer

¹ Según Francisco Rico, el título original propuesto por Cervantes al Consejo Real para conseguir las necesarias licencias para la primera parte fue *El ingenioso hidalgo de la Mancha*. No se sabe si los títulos definitivos fueron producto de la intervención de los editores y tipógrafos, o del propio Cervantes.

término su flamante personalidad inventada.²

Siguiendo esa estela deslumbrante del caballero frente al gris hidalgo, la mayoría de críticos han preferido olvidar a Quijano separando a hidalgo y caballero en dos seres independientes, y considerando objeto de estudio sólo al segundo. Incluso entre los relativamente pocos estudios sobre Quijano, existe la clara tendencia a considerar a Quijote netamente superior a Quijano (Mancing 741), y eso a pesar de que (o precisamente porque) Quijote está loco y Quijano cuerdo (Close 152). No obstante, el narrador afirma explícitamente que quien enloquece es Quijano, a causa de la falta de sueño provocada por tantas horas de lectura y la consecuente sequedad de su cerebro (I, 1; 100)³: y si enloquece, ¿cómo puede ser él cuerdo y el otro loco? En una interpretación interesante en otros sentidos, José Manuel Martín Morán también separa radicalmente al hidalgo del caballero, pues considera a don Quijote como lector culto frente a Quijano, representante rústico de la cultura oral (363–66). ¿Acaso la cultura libresca de don Quijote no la aporta el personaje de Quijano? En la novela, ¿quién dedica tiempo a la lectura hasta llegar a enloquecer: el hidalgo o el caballero? Indudablemente, el primero. De hecho, sin el lector Quijano, don Quijote no existiría.

Ese afán por enfatizar las rupturas entre hidalgo y caballero impide a muchos reconocer lo que es, para mí al menos, una realidad incuestionable: que un personaje carecería de valor sin el otro. El hidalgo sin el caballero sería apenas un pequeño noble

² R. M. Flores, sin embargo, opina que el verdadero apellido del hidalgo es Quijana (a partir de un personaje histórico, don Alonso Quijada de Esquivias), y que el Quijano comúnmente aceptado responde a un error de los cajistas (417). Por su parte, Tom Lathrop piensa que Cervantes no tenía intención de nombrar a su protagonista (204), y que sólo le llama “Alonso Quijano” en reacción al falso “Martín Quijada” de Avellaneda (208), opinión compartida por John Weiger (119, 211). Sin embargo, ninguna de estos dos razonamientos me parece definitivo: el primero es imposible de probar irrefutablemente, y el segundo no explica por qué Cervantes no eligió cualquiera de los apellidos sugeridos en el primer capítulo de la primera parte, que son diferentes del Quixada de Avellaneda: Quijana, Quesada...

³ Siguiendo los tratados médicos de la época, y el de Huarte de San Juan en especial, algunos críticos han analizado al protagonista cervantino como ingenioso (Green) y melancólico (Soufas, especialmente 35–36).

venido a menos, lector empedernido a falta de una vida apasionante que vivir. Pero en el caso contrario, ¿quién sería Quijote sin Quijano? El caballero andante es en diversas ocasiones un desastre en la aplicación de sus supuestos ideales de caballería: aunque a veces consigue ayudar a algunos personajes (Basilio, la hija de doña Rodríguez...), en otras ataca a inocentes (especialmente en la primera parte), pone en peligro la vida de muchos (incluyendo la suya y la de Sancho), libera a unos presos convictos, y es ridiculizado y burlado por la mayoría (Allen 90). Nada más lejos de un perfecto Amadís, si es que su misión era la de imitar al héroe de Montalvo. Por ello, el caballero adquiere todo su valor sólo si se considera que su personalidad (hasta cierto punto desastrosa como héroe) descansa sobre la piel de un viejo hidalgo que ha decidido dar un giro radical a su vida y lo ha conseguido, a pesar de tener todo y a todos en su contra. Como afirman Alfred Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega, el personaje cervantino “don Quijote” es producto de la suma de “Alonso Quijano” más ese caballero inventado que se auto-denomina “don Quijote” (216).

Pocas lecturas del protagonista cervantino se basan en el personaje que, literalmente, se esconde detrás del genial caballero andante: el hidalgo Alonso Quijano. La más notable excepción a esta regla puede ser *El Quijote como juego* de Gonzalo Torrente Ballester, en donde se afirma que “el verdadero quijotismo... consiste en crear, mediante la palabra, la realidad idónea al despliegue de la fingida personalidad” (194); es decir, el “verdadero quijotismo” es la actividad que realiza ante todo el hidalgo Quijano al convertirse en don Quijote por mediación de su palabra (Torrente Ballester 56). Esa idea de un Quijano artista que crea a don Quijote se encuentra ya en *La profesión de don Quijote* de Mark Van Doren, donde se define al hidalgo/caballero como “a la vez actor y autor” teatrales (30). En esa línea de interpretación, Esther Bartolomé Pons piensa que Quijano no está loco, sino que finge, crea y pone en la práctica a su personaje caballeresco, don Quijote.

Estuviera loco o cuerdo, fingiera o no, el verdadero protagonista de la máxima novela cervantina debe ser un personaje capaz de aunar las oposiciones y radicales desavenencias entre Quijano y Quijote, entre hidalgo y caballero, muy a pesar de quienes

han prescindido del primero por considerarlo inferior al segundo. Este menosprecio por la existencia de Quijano puede deberse en parte al hecho de que Cervantes mismo nos incita a desatender al hidalgo manchego gris de cuya vida (apellido, pueblo, sangre, pasado...) sabemos tan poco. La presencia del hidalgo se borra del texto prácticamente en el primer capítulo para reaparecer apenas en los momentos en que el caballero andante vuelve a su hogar derrotado. Es evidente que la locura o el ansia de vivir la literatura del lector Quijano le fuerzan a anular su personalidad en favor de la imaginada, pero mucho más atractiva vida de don Quijote. En ese intento, el narrador (o narradores, dada la complejidad del esquema narratológico de la obra) secunda constantemente la voluntad del hidalgo de ser visto como héroe. Tanto el narrador como don Quijote y otros personajes se esfuerzan por relegar a Quijano y su insulsa vida de hidalgo a un segundo plano, en beneficio de la espectacularidad del fingido caballero andante. Incluso después de que Quijano dé por muerto a Quijote, en su vuelta a la cordura del último capítulo, el narrador sigue refiriéndose a Quijano como "don Quijote," como han notado agudamente Alfred Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega (215). Similar actitud adoptan los amigos de Quijano, el barbero y el cura, quienes, a pesar de sus intentos por devolverlo a su hogar, se divierten con la personalidad del caballero andante y le siguen el juego incluso en su lecho de muerte (Mancing 740). El mismo Sancho Panza termina ajustándose a su vida de escudero de don Quijote y sólo recurre a la biografía real de Quijano en momentos en que, maliciosamente, hace burla de su señor, como en el capítulo 31 de la segunda parte, analizado con perspicacia por Darcy Donahue y Alfred Rodríguez (41, 43). Igualmente, Torrente Ballester acusa a los duques, en la segunda parte del libro, de leer erróneamente a don Quijote como "loco sin paliativos" (198), olvidando al Quijano que crea a su personaje y perdiéndose así en la misma maraña ficcional que supuestamente enloqueció al hidalgo lector. La obra inventada (Quijote), una vez más, se toma como real, con la consecuente anulación de Quijano. Como cualquier lector de la obra, el narrador y los personajes quedan deslumbrados por la personalidad despampanante del caballero andante, y pierden de vista el poder creador del hidalgo Quijano que maneja los hilos de su

historia con maestría sin igual.

Para el personaje dual Alonso Quijano/don Quijote, el sentido de mostrarse al mundo está presente en prácticamente todos sus actos caballerescos, especialmente en los primeros capítulos del libro. Don Quijote siente un deseo de fama incontrolable que determina sus acciones y que arrolla literalmente a los personajes que participan, incluso a pesar de su voluntad, en el “mostrarse” del caballero andante. La figura del caballero andante la crea Quijano para aumentar su honra (I, 1; 101), siguiendo el deseo de alcanzar una “fama increíble por todo el universo” (I, 32; 267), hasta el punto que, en justificación de su tercera salida, afirma que “el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera” (II, 8; 84).⁴

El deseo de fama de don Quijote se origina sin duda alguna en Quijano mismo. El nacimiento del caballero Quijote responde a una acción minuciosa del hidalgo lector, quien elabora a su “alter ego” en un proceso creativo que se alarga varias semanas. Ese “yo” creador se esconde durante todo el libro detrás de su magnífica, admirable creación; Quijano queda oculto tras la estrambótica personalidad de don Quijote. En algunos momentos, sin embargo, el protagonista de la novela muestra sus verdaderos orígenes y presenta los rasgos que lo caracterizan de manera más profunda y determinante. Edward C. Riley ha concluido que el destino de don Quijote es “ganar mayor fama como héroe literario [y] no como héroe de tipo tradicional, como triunfador glorioso” (35), convirtiéndose en un “héroe no heroico de nuestros días” (35–36). Según Riley, toda la segunda parte del libro consistiría precisamente en un enfrentamiento de la fama caballerescas de don Quijote a su fama literaria, que sale victoriosa respecto a la primera (31). Si como guerrero don Quijote no consigue un triunfo incuestionable al estilo de su modelo, Amadís, como héroe literario su impacto en los personajes (en nosotros mismos, como lectores) es espectacular.

Al mismo tiempo que Quijano/Quijote necesita ser visto, admirado por los demás, su personalidad se basa, si consideramos al hidalgo que crea al caballero y no sólo a éste último, en la duali-

⁴ Otros ejemplos similares en I, 4; 120, I, 7; 139, I, 19; 242...

dad. La poderosa personalidad de Quijano es capaz de multiplicarse, como se demuestra especialmente en el capítulo 5 de la primera parte del *Quijote*, cuando el caballero andante arremete contra unos mercaderes toledanos. En la carrera, Rocinante tropieza y da con su amo en el suelo, lo cual aprovecha un mozo de mulas de los mercaderes para propiciar una brutal paliza al caído don Quijote, incapaz de defenderse. El caballero es encontrado por su vecino Pedro Alonso en un estado de delirio causado por los golpes y el calor, estado que le transporta ahora al mundo de los romances. Don Quijote se cree Abindarráez y Valdovinos, y confunde a Pedro Alonso con el Marqués de Mantua y con Rodrigo de Narváez (I, 5; 125–26). Cuando el labrador intenta sacar de su error al caballero caído, don Quijote reacciona con gran ira: “Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho [Valdovinos, Abindarráez], sino todo los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama” (I, 5; 126). La importancia de su afirmación es tal para don Quijote que repite casi las mismas palabras antes de la aventura de los batanes: “Yo soy...quien ha de resucitar los [caballeros] de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y Nueve de la Fama” (I, 20; 246). Cuando se descubre que la causa del fenomenal ruido es simplemente unos batanes golpeando el agua de un río, Sancho repite con sorna las palabras de don Quijote: “Yo soy...” (I, 20; 254), lo cual molesta tanto a don Quijote que le da dos golpes con su lanza. Según el narrador, la ira del caballero era tal que podría haber matado al escudero de darle en la cabeza y no en las espaldas (I, 20; 255).

El pasaje en el capítulo 5 ha despertado el interés de diferentes críticos. Américo Castro piensa que la frase “Yo sé quién soy” tiene raigambre bíblica y que representa para don Quijote el “sentido pleno del ser,” el “imitar la constancia del ser divino” (332 ss.; véase también Presberg 195–96). Según Helena Percas de Ponseti, don Quijote se iguala a los caballeros que menciona al defender que “cada uno es hijo de sus obras” (424, nota 15). Por su parte, Torrente Ballester acierta a ver en el exabrupto del personaje un recurso de emergencia para mantener su juego de identidades falsas al sentirse descubierto (62 ss.). Esta última interpretación, en mi opinión, allana la lectura más literal e inmediata del pasaje: el caballero sabe quién es (el hidalgo Quijano), y

reconoce airado su poder creador, su capacidad de metamorfosis, el arrebató poético que puede multiplicar su personalidad hasta el infinito. La interpretación del “Yo sé quién soy” depende, por lo tanto, de a quién consideramos “yo” en boca del personaje. Podría desde luego ser el caballero andante don Quijote de la Mancha, como piensan Castro y Percas de Ponseti, pero no habría que desechar la posibilidad de que el “yo” capaz de “resucitar” a los doce Pares de Francia fuera, siguiendo a Torrente Ballester, no el guerrero, sino el hidalgo lector/creador Alonso Quijano.⁵ Este lector que se ha convertido en lector activo, creador, se diferencia de otros autores en que no compone un libro, sino que saca a su personaje (don Quijote) al mundo “real”; lo vive, literalmente, en su propia persona.⁶ El vecino tranquilo que pasa las horas muertas enfrascado en su lectura se convierte en un “yo” creativo, capaz de inventarse una personalidad para sí mismo, como reconoce bravuconamente ante Pedro Alonso: “sé que puedo ser”... quien a él le apetezca.

Como demuestra este pasaje, el hidalgo manchego siente no sólo el poder, sino también la necesidad de mostrar su capacidad de multiplicación con un rotundo “Yo sé quién soy.” Desde esta perspectiva, el ansia de fama no caracteriza tanto a don Quijote (el caballero andante) como al “yo” creador que puede transformarse en cualquier otro personaje ficcional que le apetezca (Abindarráez, Valdovinos, los Doce Pares de Francia...; el pastor Quijotiz al final del libro). Ese ser prodigioso, obsesionado con mostrarse al mundo y alcanzar el reconocimiento de todos, es tanto el personaje (don Quijote) como sobre todo su creador (Quijano), quien multiplica su personalidad como le place, independiente-

⁵ De hecho, cuando se imagina famoso, bien recibido en una corte y en disposición de casarse con una princesa, don Quijote reconoce su linaje, los orígenes (a pesar de todo insatisfactorios) de Quijano: “Bien es verdad que yo soy hidalgo” (I, 21; 267).

⁶ John Weiger ha interpretado a Quijano/Quijote como un “failed writer” porque nunca lleva a cabo la continuación del *Belianís* que promete (capítulo 1 de la primera parte) y porque su carta a Dulcinea que entrega a Sancho en los capítulos de Sierra Morena nunca llega a su destino. En la segunda parte de la obra, don Quijote se presenta sin embargo como un escritor más productivo: escribe una carta al Sancho gobernador, un romance en el capítulo 46 y un madrigalete en el 68 (Weiger 83–96).

mente de a quién afecte el fenomenal despliegue de su imaginación.

Pero volvamos al principio, al origen de la historia de don Quijote, para conocer mejor a ese poderoso “yo” capaz de transformarse en cualquier personaje que se le antoje. Los ilustradores de la obra cervantina han enfatizado mediante sus representaciones pictóricas la importancia trascendental del momento en que Quijano crea a (o se transforma en, como se prefiera) don Quijote. Prácticamente todos los grabados y dibujos sobre el “nacimiento” de don Quijote que he tenido la ocasión de ver presentan a un lector rodeado de imágenes fantásticas y monstruos. El mundo hiperbólico de los caballeros andantes necesita una galería de seres monstruosos a los que combatir, seres deformes que representan los vicios más extremos. En el acto de vencer a esas criaturas extraordinarias, los héroes de la caballería se convierten ellos mismos en héroes no menos excesivos, imposibles. Todos estos personajes caballerescos, los malos y especialmente los buenos, terminan contribuyendo a la locura de Quijano, al transportarle a un mundo hiperbólico de seres prodigiosos indisociable de la realidad manchega que rodea al hidalgo. Pero además de ocupar su mente, convierte a Quijano mismo en un héroe inusual, un creador de sí mismo que no siempre triunfa como caballero, pero que nunca pasa inadvertido como personaje.

En ese sentido, el hidalgo manchego no es sólo un lector pasivo atacado por monstruos imaginarios. Su fuerza creadora, alentada por los mundos fantásticos de los libros, le pone las palabras de las historias caballerescas literalmente delante de los ojos, como reflejan los grabados de Doré o el famoso dibujo de Goya. La retórica, el lenguaje, alcanza la que es su más poderosa (y peligrosa) manifestación posible: hace creer que la ficción es Historia, que la mentira es verdad; pone las palabras en imágenes y logra que el mundo del libro se traslade al mundo de su lector. Por medio de esta *enargeia* o visualización de las palabras, la mente creadora de los autores de caballerías se transvasa a la mente del hidalgo. En lugar de tomar la pluma y escribir la historia de un héroe, el lector Quijano toma la espada y sale a los caminos de España como personaje ficcional, que en principio se llama don Quijote pero que podría ser los doce Pares de Francia, o Valdovi-

nos, o cualquier otro personaje de su mundo de lecturas heroicas. Su mutación, su metamorfosis reflejada también en los títulos de las dos partes de la novela (*El ingenioso hidalgo... y El ingenioso caballero...*), le convierten a él mismo en un portento, un prodigio único y digno de recabar la atención de duques, licenciados, caballeros, labradores ricos y pobres, gentes de toda condición.

Ciertamente, Quijano/Quijote se comporta a lo largo de la novela como un ser prodigioso que deja a su paso un rastro de admiración y excepcionalidad. Nadie es como él, los personajes con los que se topa nunca han visto nada igual, su comportamiento es único. Ese ir contra la naturaleza que le hace extraordinario y visible, así como la multiplicidad intrínseca a su persona, confiere al protagonista de la novela un carácter que responde con gran riqueza de matices a la idea de “monstruo” que fascinó a tantos científicos, teólogos e intelectuales de la época pre-moderna en Europa, como se comprobará un poco más abajo. Para entender mejor a ese personaje dual Quijano/Quijote que busca la fama mediante su capacidad de metamorfosis y asombro, propongo el análisis del protagonista cervantino como monstruo, en el sentido de portento o ser prodigioso.

Soy consciente de que, para un hispanohablante de hoy día, la palabra “monstruo” connota fundamentalmente rasgos negativos: lo temible, feo, espantoso, cruel... Mi aplicación del término al caso del *Quijote* resulta, sin embargo, de una serie de características del monstruo, muy presentes en la época pre-moderna, que no implican un juicio negativo contra el personaje cervantino. Más bien al contrario: la complejidad del protagonista del *Quijote* es tal, y tan prodigiosa, que en mi opinión sólo la imagen del monstruo puede resumir a ese híbrido extraordinario que es Quijano/Quijote. De modo similar, Pedro Calderón de la Barca recurrió a la misma imagen para describir al personaje cumbre del teatro hispano, el Segismundo de *La vida es sueño*: es un “monstruo humano” (v. 209), “un hombre de las fieras, / y una fiera de los hombres” (vv. 211–12), “un compuesto de hombre y fiera” (v. 1547). Esa excepcional hibridez se repite en el caso del personaje que funciona en *La vida es sueño* como espejo del protagonista masculino, Estrella, quien se describe como “monstruo de una

especie y otra" (v. 2725).⁷

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, define lo monstruoso no en términos peyorativos (como terrible, cruel, feo, desproporcionado...), sino como "cualquier parto contra la regla y orden natural," como el "hombre [que nace] con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas" (812). Incluso en el siglo XX, los estudiosos del tema han destacado, como hace Edmond Valton, que el monstruo es "toute figuration d'un être vivant modifiant à un degré quelconque les lois ordinaires de la nature" (11). La característica que define a lo monstruoso no es su maldad o ferocidad, sino el hecho de que se aparta, en un sentido u otro, de las leyes naturales. Junto a la acepción más conocida hoy de lo cruel, feo, desproporcionado, temible, lo monstruoso adquirió desde la Antigüedad un sentido de excepcionalidad asociado muy en particular al discurso divino. El mundo mitológico de la Grecia y Roma clásicas está lleno de monstruos: dioses humanos, hombres semidivinos, seres mitad hombre y mitad animal, seres que se transforman en árbol o que sostienen el peso del mundo, criaturas tanto malignas como heroicas. Tan extraordinarios son los cabellos de serpiente de la vil Medusa, como la fuerza y hazañas del héroe Hércules.⁸

Para la Edad Media, en parte siguiendo la estela de los textos mitológicos y la propia Biblia, el monstruo se convierte en un símbolo en torno al cual se construye todo un sistema filosófico y religioso de representación. David Williams describe del siguiente modo el funcionamiento de lo que él ha llamado "the deformed discourse," basado en la figura del monstruo:

the deformed functioned more often as a complementary, sometimes alternative, vehicle for philosophical and spiritual

⁷ Véase el brillante trabajo de Roberto González Echevarría, especialmente 31–34 para algunas de estas citas. No debemos olvidar que otros personajes fundamentales de la época también resultan monstruosos por su hibridez y extrañeza: el Polifemo de Góngora, la pareja Andrenio/Critilo del *Criticón* de Gracián, etc.

⁸ Para una visión general de los monstruos en las mitologías de las culturas antiguas (tanto europeas como de otras partes del mundo), véase el magnífico *Diccionario ilustrado* de Massimo Izzi.

inquiry during this most intellectually speculative period of Western civilization... the Middle Ages made deformity into a symbolic tool with which it probed the secrets of substance, existence, and form incompletely revealed by the more orthodox rational approach through dialectics. (3)

La Edad Media en general, y el Neoplatonismo cristiano en particular, reconoce la incapacidad del lenguaje no sólo para reflejar el mundo de las ideas, sino también para explicar la divinidad y su creación. Para pensadores como el pseudo-Dionisio o San Agustín, según Williams, únicamente se puede reflexionar sobre Dios mediante ambigüedades, paradojas, monstruosidades y deformidades, no mediante una retórica mimética. Dios es una paradoja que no puede transmitirse mediante las palabras, lo existente, las imágenes del mundo, y que debe, por lo tanto, ser conceptualizado mediante lo que no-es, la negación, lo monstruoso (4-8). El monstruo se convierte así en un símbolo extremo mediante el cual transcender las limitaciones de la lógica y el lenguaje para representar lo irracional, la divinidad. A Dios se le considera, de hecho, como el creador directo de los monstruos: de San Agustín a San Isidoro, Escoto Erígena o el pseudo-Dionisio (Williams 9-17), hasta Ambroise Paré. El teratólogo francés, cuyo tratado *Des monstres et prodiges* es el más influyente en la Europa de los siglos XVI y XVII, afirma que "la première [cause des monstres] est la gloire de Dieu. La seconde, son ire" (4).⁹ De ahí que en la geografía medieval se sitúe en los límites del mundo, separando al hombre de Dios, una región poblada por razas monstruosas, quienes quedan por lo tanto más cerca del Creador que los seres humanos mismos (Williams 17; véase también Friedman). Mediador entre el hombre y la divinidad, el monstruo se encuentra en el centro de un discurso límite, en la base de un lenguaje y una geografía extremos. Constituye, por su carácter discursivo excepcional, "part of [the] semiotic aspect of nature in that, unlike other signs that 're-present' the intelligible, it 'portends,' 'points to,' and 'demonstrates,' to use Isidore's terms" (Wil-

⁹ Sobre el concepto de Dios mismo como monstruo, véanse Kappler 278 y Cawson 40-43.

liams 13; véase también, para el monstruo como lenguaje, Kappler 187).

Ese carácter deíctico, demostrativo, señalador del monstruo se refleja en su propia etimología. La palabra procede del latín “monstrare,” mostrar, lo que es digno de mostrarse (Williams 10, Kappler 226, 234). En su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Joan Corominas y José Antonio Pascual analizan la palabra “monstruo” bajo la entrada correspondiente a “mostrar”: “del latín *monstrum*...; *monstrare* es derivado de *monstrum* ‘prodigio,’ que a su vez parece serlo de *monere* ‘avisar’” (IV: 165). También Sebastián de Covarrubias recoge en su *Tesoro* esa connotación de mostrar: “Monstro: *latine monstrum, a monstrando, quod aliquid significando demonstret*” (812). Y lo mismo en el *Diccionario de autoridades*, donde como segunda acepción de la palabra (junto a la noción más negativa de feo y temible), se dice lo siguiente: “cualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. *Lat. Monstrum, Portentum.*” En otras palabras, el monstruo es un prodigio o portento (ya sea en sentido negativo o incluso positivo) que merece verse; lo digno de contemplarse por excepcional o raro. Así lo define ya Enrique de Villena en el siglo XV: “cosa vista no acostumbrada de ver” (Alatorre 148). Para Ambroise Paré, el monstruo es un juego de la naturaleza cuya función es que el hombre se admire del poder de Dios: “Nature s’y est jouée, pour faire admirer la grandeur de ses [de Dios] oeuvres” (139, véanse también 102, 117).

Bien como aviso o señal (*monere*), o simplemente como algo digno de verse (*monstrare*), lo monstruoso entra en estrecha relación con otras dos palabras fundamentales y de connotaciones muy positivas para la teoría artístico-literaria del Siglo de Oro: la maravilla (*mirabilia*) y la admiración (*admiratio*), ambas etimológicamente vinculadas al acto de “mirar.” Como explica Claude Kappler, estas palabras se derivan del latín *mirari*, la cual, como *monstrum* y *portentum*, “exprime l’étonnement, la surprise, le goût du nouveau et de l’extraordinaire” (52).¹⁰

¹⁰ Algo similar explica Roberto González Echevarría al respecto de “especie” (término usado por Calderón en relación a sus monstruos de *La vida es sueño*, y en concreto a Rosaura), como derivado de *spicere*, mirar (véase 31–32).

Según Octavio Paz en “Manierismo, barroquismo, criollismo,” el monstruo representa la meta estética y literaria del barroco: “asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos” (González Echevarría 28). En un episodio de incomparable profundidad humana, el final de la parte I del *Quijote* ilustra esa relación entre el monstruo y la maravilla cuando el cura elabora un plan para devolver a su loco vecino al pueblo. Varios personajes se disfrazan de seres fabulosos, atrapan a don Quijote y, con la excusa de que está encantado, le atan de manos y pies y le encierran en una jaula (I, 46; 542). Después de algunas peripecias, don Quijote llega a su pueblo, tras recibir una paliza más en la aventura de los disciplinantes, enjaulado como un animal (o, si se quiere, como un “monstruo humano” al estilo de Segismundo):

entraron en la mitad del día, que acertó a ser domingo, y la gente estaba toda en la plaza, por mitad de la cual atravesó el carro de don Quijote. Acudieron todos a ver lo que en el carro venía, y cuando conocieron a su compatrioto [*sic*], quedaron maravillados. (I, 52; 589)

Como en un espectáculo de feria (una especie de *freak show*), el extraordinario personaje, que debería ser conocido en el pueblo como Quijano (su “compatrioto”) y no don Quijote, se muestra a todos en su forma más denigrante. Rareza única, el híbrido Quijano/Quijote causa maravilla a quienes le ven. No en vano, también el canónigo y sus acompañantes quedaron admirados (“en la misma admiración cayeron todos,” I, 47; 550) cuando se encontraron con él recién enjaulado. El monstruo, sea Segismundo o este Quijano/Quijote a veces temible, casi siempre bienintencionado y digno de simpatía, despierta admiración y maravilla, debe verse, mostrarse. Como el libro o la obra teatral de mayor éxito posible, la monstruosidad necesita la mirada asombrada y constante de otros.

Es particularmente significativo, en esta conexión entre teoría literaria y lo monstruoso, que Cervantes, en el prólogo a sus comedias y entremeses publicadas en 1615, llamara a Lope de Vega “monstruo de naturaleza” por lo extraordinario de su talento

(Cervantes, *Teatro completo* 10). Pero más impactante aún resulta que el propio Lope se refiera a su nueva comedia, en el *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, como un “monstruo,” “monstruo cómico” y “Minotauro” (vv. 36, 150 y 176). Sólo el carácter monstruoso puede explicar tanto la hibridez del nuevo teatro lopesco, como su afán por alcanzar a las masas, a todos los públicos, logrando así mostrarse y ser visto hasta el extremo. Por último, cabe resaltar que todavía en el lenguaje actual quedan huellas de esa otra acepción de la palabra “monstruo” (en el sentido más positivo de maravillarse ante algo o alguien extraordinario), como cuando se dice “Pelé fue un monstruo del fútbol” (“Persona que destaca en una actividad,” según el *Gran diccionario usual de la lengua española* de Larousse).

Resumiendo lo dicho hasta ahora, puede decirse que Quijano ha creado al caballero andante don Quijote de la Mancha y el mundo de gigantes, monstruos y encantadores que le acompaña. Esos monstruos de la lectura que el hidalgo encontraba en sus libros son ahora creados por él mismo, convertido en el autor de un mundo imaginario que nos acompaña también a nosotros, los participantes externos en su historia: sus lectores. Como el labrador Alonso que reacciona con sorpresa y conmiseración, el lector de la obra cervantina contempla a un prodigio de personalidad múltiple que imita a Dios (mal, si se quiere) en su febril actividad creadora, en su poderosa fuerza inventiva. Las metamorfosis de Quijano le convierten en un ser anti-natural que el mundo que le rodea no comprende, al que reacciona como si de un monstruo se tratara. Al lector asediado por los monstruos de la lectura se le superpone ahora el monstruo creador que inventa una nueva personalidad para sí mismo.

Siguiendo con la imagen del monstruo/prodigio, el nacimiento de don Quijote se puede interpretar, siguiendo el discurso científico de la época, como el parto monstruoso de un Alonso Quijano fecundado por las lecturas caballerescas. Como ha escrito Eduardo Urbina elocuentemente, “Don Quijote nace viejo” (130), parodia del *puer-senex* que a la vejez se vuelve niño y se mueve entre la locura, la puerilidad y el juego. Varios factores contribuyen a contextualizar el momento del nacimiento (“precronístico” según Avalle-Arce, citado en Urbina 131) del caballero andante.

Primero, las características del hidalgo Quijano no son las propias del héroe masculino al estilo de un Amadís. Del buen vecino ni siquiera se sabe en un principio su apellido (Quijana, Quesada, Quijada...), y mucho menos se hace hincapié, al contrario de lo que hará Sancho durante todo el libro, en su calidad de cristiano viejo.¹¹ La familia, los orígenes del lector que creará (dará a luz, si se prefiere) al personaje don Quijote se han borrado: el nombre de su pueblo, el árbol genealógico, su pasado...¹² No se trata, como en el caso del Amadís, de una búsqueda de identidad para terminar descubriendo los orígenes reales del héroe. El caballero andante Quijote nace más bien como un hijo bastardo, cuya sangre impura (o al menos de la que demasiado poco se sabe) podría determinar su tendencia al comportamiento monstruoso.

En segundo lugar, Quijano es descrito en términos de sexualidad como un ser neutro. No está casado y nunca lo ha estado; su edad le limita la fuerza física que se le atribuye en la sociedad patriarcal al sexo "fuerte," y llega a perder el juicio por leer novelas de ficción. Además de contar con unos cincuenta años, su experiencia con el sexo opuesto es extremadamente limitada. De Aldonza Lorenzo se enamoró sin tener contacto alguno con ella: sólo la vio cuatro veces en los últimos doce años y sin que ella le mirara a él (I, 25; 310), o, como don Quijote se contradice más tarde, "en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea...sólo estoy enamorado de oídas" (II, 9; 90). De hecho, don Quijote no duda en hacer explícito su desinterés por Dulcinea/Aldonza como mujer: "por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso tanto vale [Aldonza] como la más alta princesa de la tierra"; él

¹¹ Para el contraste entre Sancho como cristiano viejo y don Quijote como nuevo, véase Daniel Eisenberg, "La actitud de Cervantes hacia sus antepasados judaicos."

¹² Los pocos datos que ofrece el propio Alonso Quijano sobre su pasado no bastan para determinar sus orígenes de una forma satisfactoria: afirma descender "por línea recta de varón" de Gutierre Quijada (I, 49; 569), en un discurso en que se destaca "la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras" (I, 49; 570); y antes que es "hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos," para añadir a continuación que "podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey" (I, 21; 267). Agradezco a Dan Eisenberg estas referencias.

simplemente la pinta “en mi imaginación como la deseo” (I, 25; 312), sin pretender poseerla nunca. Respecto a otras mujeres, el caballero sólo llega a convertirse en un objeto de burla, como en los episodios con Maritornes (especialmente I, 16; 214) y con Altisidora y la dueña Rodríguez (a la que rechaza cuando ella entra en su dormitorio) en la segunda parte. Sabido es, por último, que las acusaciones de múltiples moralistas contra los lectores de novelas se centraban sobre todo en las mujeres, sentimiento que recoge María de Zayas en el marco narrativo de sus *Desengaños amorosos*: los hombres “siempre tienen a las mujeres por noveletras” (218).¹³

Tomando en cuenta todos estos rasgos no-masculinos del héroe cervantino, Alonso Quijano se presenta en el capítulo primero como una suerte de madre (¿no-padre?) que da a luz a un ser diferente de él mismo, y cuyo laborioso proceso de embarazo y parto dura varias semanas. Después de trabajar más de una semana en restaurar sus armas, su espada se rompe en la primera prueba (I, 1; 101). Quijano tarda cuatro días en dar un nombre a su caballo, y ocho en dárselo a sí mismo (I, 1; 101–02). Luego se encuentra una amada (Aldonza Lorenzo) y le crea asimismo un nombre, Dulcinea. Durante al menos un mes, por las indicaciones que nos da el narrador, Quijano construye su mundo caballeresco antes de salir como don Quijote a los caminos de España. A pesar de su impaciencia y entusiasmo por comenzar su vida de aventuras, el hidalgo pasa semanas enteras trabajando en la escritura (dar nombres, encontrar el estilo adecuado) de su nueva identidad. No en vano la primera salida la imagina y recita antes de haberla vivido incluso: “Apenas había el rubicundo Apolo...” (I, 2; 106), demostrando no tanto su destreza con las armas como con las letras.

En cualquier caso, no se puede olvidar que don Quijote es el hijo de Quijano de un modo muy particular: no sólo nace de él, sino que adquiere su forma, vive en él. Ese sentido monstruoso

¹³ La *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y María del Carmen Marín Pina trae un apartado en el índice temático en el que se consignan los estudios más importantes sobre las críticas a las mujeres como lectoras de libros de caballerías.

de apropiación del cuerpo del progenitor se relaciona con las teorías sobre el parto y la imaginación que Marie-Hélène Huet ha analizado en su magnífico estudio *Monstrous Imagination*. La teoría aristotélica expuesta en *Sobre los animales* y adoptada durante el siglo XVI por los europeos predica que el hijo que no se parece a sus progenitores es un monstruo, fruto de una relación adúltera, o bien fruto de la imaginación excesiva de la madre (Huet 2-3). En este caso, don Quijote nace de la desbordante imaginación de la “madre,” el Quijano fecundado por las lecturas caballerescas, para encarnar su extremo opuesto, todo lo que él mismo no es. Contrario al hidalgo sin pasado, de vida gris y obsesión por la lectura, don Quijote representa al caballero andante capaz de las hazañas más imposibles. En ese sentido, el hijo no puede ser más diferente a su progenitor.

Pero, desde otro punto de vista, el hijo (Quijote) coincide físicamente con su progenitor (Quijano): don Quijote es ciertamente opuesto al padre/madre en personalidad, pero utiliza su mismo cuerpo, y es por lo tanto exactamente igual a Quijano. No en vano, y en referencia al propio Cervantes y su “hijo” literario, el autor nos advierte en el prólogo a la primera parte que “cada cosa engendra su semejante” (79). Hay que tomar en cuenta en este sentido el vuelco a la teoría aristotélica que algunos pensadores plantean hacia el siglo XVIII. Para ellos, y en oposición a Aristóteles, la semejanza perfecta entre madre o padre e hijo es lo extraño, lo monstruoso; lo normal son las diferencias, las particularidades del nuevo ser (Huet 96-97). Desde este punto de vista, la imaginación de la mujer puede afectar al feto tanto como la del hombre, pues una semejanza del bebé respecto a su padre debería atribuirse al poder “reproductor” (capaz de reproducirse con exactitud) del propio padre, y no de la madre (101). Esta situación monstruosa, por la que el poder de la imaginación pasa de la madre o del padre al feto para imprimirle sus mismos rasgos, adquiere en el caso de Quijano/Quijote un sentido extremo: la criatura, don Quijote, se ha apropiado por completo del padre/madre, Quijano. El progenitor, mediante su imaginación exaltada, ha creado un monstruo que se le parece hasta el extremo: es él mismo, aunque diferente. Es el mismo y el otro en uno solo. Es diferente al progenitor por cuanto el caballero es la ima-

gen opuesta del hidalgo, lo cual le convierte en monstruo para Aristóteles y los renacentistas; pero también es idéntico al progenitor por cuanto usa su cuerpo, lo cual le convierte en monstruo para los pensadores barrocos y neoclásicos que ven en la semejanza absoluta un exceso del poder de la imaginación paterna o materna.

Desde todos los ángulos posibles, por lo tanto, la creación de don Quijote puede entenderse como un parto prodigioso, fruto del poder incontrolable de la imaginación. En último término, don Quijote es el producto de una escritura más o menos exitosa de la ficción caballeresca en el cuerpo del creador mismo. A semejanza de un científico que experimenta consigo mismo, Quijano usa el poder de su imaginación para crear un ser diferente y exacto a él mismo, un monstruo que tras un parto extenuante necesita ser admirado. Este artista que no solamente crea monstruos, sino que es él mismo una criatura extraordinaria, es según Marie-Hélène Huet el factor determinante para la teoría sobre el parto monstruoso predominante en el siglo XIX. Los estudios sobre la monstruosidad tomaron en cuenta por primera vez el hecho de que, mediante avances genéticos, los científicos creyeron posible crear criaturas monstruosas (por lo raras, como la Dolly que inauguró la era de las clonaciones de seres vivos en nuestra época) en un laboratorio. Por una parte, se relega a la madre y al padre a un segundo plano, y por tanto el poder de su imaginación para alterar la formación del feto. Por otra, sin embargo, el científico mismo se convierte en un artista (¿un padre/madre?) capaz de crear monstruos, como en el caso del doctor Frankenstein que protagoniza la novela de Mary Shelley (Huet 108–10). Como consecuencia, el monstruo se define ahora como una organización celular única, no menos única que la de cualquier ser “normal” (pues todos somos diferentes), pero sí extraordinaria en algún sentido. Para el científico, la cuestión de la monstruosidad se convierte en la práctica en una forma de escritura, en un escribir en orden diferente los elementos que componen el abecedario genético de los seres vivos. De similar modo, Quijano escoge diferentes elementos del mundo caballeresco y los re-escribe en su mundo “real” en un orden inapropiado que distorsiona tanto al individuo como a su entorno. Del alfabeto hiperbólico de los libros de

caballerías sólo pueden nacer monstruos; el artista (científico o lector obsesionado) sólo puede combinar las letras de la vida de modo caótico y antinatural. Quijano es en último término padre y madre de su criatura, semejante y diferente a él, pero, sobre todo, artista que usa el enorme poder de su imaginación en un experimento estético de consecuencias admirables, del que todos se van a maravillar.

Alonso Quijano/don Quijote es por lo tanto un ser prodigioso, nacido de un parto de la imaginación con la pretensión máxima de ser admirado. Si bien el caballero andante se exhibe por España de la forma más grandilocuente posible, el esfuerzo del narrador por eliminar al oscuro hidalgo del primer plano de la historia y relegarlo a los tristes momentos de las derrotas es, no obstante, mucho más sutil. Esa intención de quitarle al hidalgo Quijano su papel protagonista se produce en numerosos momentos del libro, como se dijo al principio de este trabajo y conviene retomar ahora.

Ya desde el inicio de la primera parte, el narrador y los personajes se refieren a la biblioteca de Quijano como la de don Quijote (I, 5; 128 y I, 7; 140). Cuando en los capítulos de Sierra Morena envía una cédula para que se le dé a Sancho varios animales como compensación por su pérdida del rucio, Quijano pone una rúbrica para evitar firmar con su auténtico nombre legal (I, 25; 315). Dos personajes avistan a Sancho camino al Toboso para entregar la carta de don Quijote a Dulcinea y exclaman: “aquel es el caballo de nuestro señor don Quijote” (I, 26; 321; y también I, 29; 364). Estos dos personajes son el cura y el barbero, quienes vienen en busca precisamente de Quijano con la pretensión de que el hidalgo deje de creerse caballero y regrese a su casa. ¿Cómo llaman “nuestro señor don Quijote” a quien pretenden vuelva a convertirse en Quijano? No menos significativo es que el ama y la sobrina del hidalgo, quizás las más enconadas enemigas del fingido caballero andante don Quijote, no pronuncien nunca el auténtico nombre de su amo y tío. Su personalidad original desaparece incluso para su entorno familiar y social más íntimo, extremo que predomina en toda la segunda parte del libro hasta el final, cuando, como señala Torrente Ballester, su fama literaria es inmensa (31).

Pero, ¿qué se esconde detrás de esa insistente ocultación de Quijano? ¿Por qué parece interesarle a Cervantes mantener siempre en primer plano a don Quijote en detrimento del hidalgo que lo crea? Se podrían aducir varias respuestas a esta pregunta. Es obvio por una parte que el personaje más interesante, más atractivo para el público es el del caballero andante que camina por los pueblos de España con la intención anacrónica, idealista, alucinada, de poner en práctica la orden de caballería aprendida en sus libros. El hidalgo manchego de vida rutinaria y una nobleza venida a menos, entrado en años, soltero, lector obsesivo, no presenta *a priori* gran interés como protagonista de una novela.

Por otra parte, Cervantes desarrolla su historia en un doble plano: don Quijote aspira a ser un caballero andante tanto como Quijano aspira a ser un creador. Si bien el libro abunda en reflexiones explícitas sobre la literatura (sobre retórica, poética, géneros literarios, público receptor...), el hecho de que don Quijote surge como la creación maestra de un lector crédulo, Quijano, se mantiene en un discreto segundo plano mediante su supresión del texto. Da la impresión de que el éxito de Quijano como creador depende en todo momento de la visibilidad de su prodigiosa descendencia, don Quijote.

En esta confusión de personalidades, de guerreros y poetas, ¿quién es el verdadero protagonista del *Quijote*? ¿El lector crédulo que se decide a crear un ente vivo, una especie de literatura puesta en práctica, o el caballero andante que unas veces razona como cuerdo y otras actúa como loco? ¿Cuál es la reflexión última de Cervantes sobre el protagonista de su novela y su condición no sólo de guerrero (Quijote) sino también de lector/creador (Quijano)?

Esa multiplicidad del protagonista es un hecho constatado y repetido a lo largo de toda la novela, que se traslada incluso al lenguaje mismo. En su primera salida, don Quijote recurre a un estilo sobrecargado de metáforas y figuras retóricas, un estilo excepcional por lo excesivo, monstruoso en el sentido de desproporcionado y raro. Como en una acción reminiscente del parto del monstruo, el lenguaje se multiplica en boca de don Quijote. El ejemplo más significativo de esta sobreabundancia de figuras retóricas es el famoso discurso de don Quijote (¿o se debería decir

“del lector/escritor Quijano”?) al alba de su primera salida: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada Aurora...” (I, 2; 106).

Volviendo al capítulo 5 de la primera parte que comenté arriba, el aspecto dual del personaje se demuestra una vez más en las dos posibles lecturas de este pasaje. Por un lado, el caballero don Quijote sufre una incuestionable y ridícula derrota militar cuando su caballo tropieza y él resulta apaleado por un mozo de mulas. Pero por otro lado, el “Yo sé quien soy” presenta al creador invencible que reclama su poder de auto-transformación y que asombra al mundo con su creatividad ilimitada. Independientemente de cuál sea el resultado de las aventuras del caballero andante don Quijote, el “yo” de Quijano sale siempre victorioso en una batalla poética que multiplica no sólo su personalidad de un modo un tanto esquizofrénico, sino que multiplica también su poder, aun apaleado. El “yo” de Quijano se presenta ante su vecino (ante los lectores, en una de las primeras aventuras del libro) al menos desde dos perspectivas triunfantes: como un escritor extraordinario que improvisa su creación viviéndola en el mundo real, y como un ser capaz de reinventar su identidad tantas veces como quiera. Esas dos características esenciales del personaje condicionan su comportamiento durante toda la novela y dan coherencia a un ser doble, hidalgo y caballero andante, un ser de extremos opuestos, cuerdo y loco, héroe y villano, lector y creador, poeta y guerrero.

Muy especialmente en los primeros capítulos de la novela, el personaje ofrece en efecto una doble cara: una ridícula (en la venta donde es investido caballero, por ejemplo, o en el ataque a los molinos de viento), pero también otra despiadada y cruel. Ataca sin más a unos pacíficos mercaderes, hiere gravemente al vizcaíno, embiste contra los frailes que transportan un cuerpo muerto, empeora la situación de Andrés, azotado por Juan Haldudo. Sus arranques de ira son incontrollables, peligrosos, arremete contra propiedades (los rebaños de ovejas, por ejemplo) tanto como contra personas (incluso contra su propio escudero tras el fiasco

de los batanes [I, 20; 255]), llegando a poner a varios personajes al borde de la muerte. Al tiempo que se comporta como loco (ridículo o peligroso), en otras ocasiones actúa como sabio que ofrece excelentes discursos y consejos (sobre la Edad de Oro, sobre el bueno gobierno, etc.). Si consideramos a Quijano como artista/creador, sus dos caras son reflejo incluso de su propia condición social. Así lo apunta John R. Beverley en su definición del artista barroco: "The artist is himself...an hidalgo or gentleman, yet at the same time aware of the ambiguous nature of his...social position as a kind of artisan producing...a specific knowledge artifact" (225). El hidalgo, perteneciente a la pequeña nobleza, no debe trabajar con sus manos; y sin embargo, el artista-hidalgo produce sus obras de arte de modo similar a como un artesano elabora sus productos. Se mire como se mire, la dualidad caracteriza al protagonista cervantino desde el inicio de la novela. Diversos personajes y críticos describen a don Quijote como cuerdo y loco a la vez, lúcido y demente, confortante tanto como peligroso, lo que ha llevado a Francisco López Estrada a llamarlo "bifronte" (199). Esa doble faceta del caballero recuerda el origen también dual del personaje: Quijano crea a don Quijote, es por lo tanto lector y creador, hidalgo y caballero, poeta y soldado.

Concluyendo, los monstruos de la lectura han originado un prodigio, un lector-creador-caballero al que siempre acompañan monstruosas invenciones y disparates. Pero ese monstruo no tiene sólo una cara, no es sólo un caballero andante loco de visión idealista y valores trasnochados. Como si buscara finalmente enfatizar el origen dual del personaje, en los últimos capítulos de la novela Cervantes hace que don Quijote muera para dejar morir a su otro, primer rostro, Quijano. El hidalgo manchego, de vida lenta y aburrida, de imaginación monstruosa, reaparece ante los ojos del lector para clarificar sus orígenes. El monstruo guerrero agoniza y desaparece para descubrirnos al monstruo creador que, agotado después del parto tortuoso de su imaginación, se está muriendo. Tras las dudas iniciales sobre su verdadero apellido (Quijana, Quesada, Quijada...), ahora el aventurero moribundo nos confiesa en primera persona y sin ambigüedades su verdadero nombre: Alonso Quijano. La otra cara del monstruo se nos ha revelado por fin, personalidad no menos turbulenta y admirable

que la del caballero andante que él mismo inventó mediante su poderosa imaginación. Admirable y brutal, loco y cuerdo, lector y creador, el hidalgo/caballero andante se presenta como un individuo común a quien la imaginación y las obras ficcionales han convertido en un héroe ambivalente. Personaje sacado de una realidad cotidiana, casi sórdida, Quijano/Quijote se erige en el nuevo monstruo moderno. El sentido etimológico de lo monstruoso, lo digno de mostrarse, pasa ahora a un primer plano absoluto. Y la literatura se presenta en último término como el vehículo mediante el cual mostrar, sacar a la luz pública, seres prodigiosos nacidos de los prodigios de la lectura.

La multiplicidad es un rasgo esencial a la personalidad de Quijano/Quijote y al libro mismo. Junto al lector obsesionado con los libros de caballería, Cervantes nos presenta al creador que escribe en su propio cuerpo, en su comportamiento, al personaje nacido de su imaginación. Mientras que Quijano se esconde, don Quijote pregona por el contrario su ansia de fama, su intención de ser admirado por todo el mundo. Además de caballero, Quijano/ Quijote se presenta como un creador comprometido de una manera extraordinaria con su tarea creativa. Producto de un parto monstruoso, se convierte en un objeto de admiración, en un producto de la imaginación que maravilla independientemente de cuál de sus dos rostros enseña. La base común a todas las facetas distintas del personaje es, entre otras posibles, su poder creativo, su capacidad artística.

En realidad, la aparente contradicción entre el Quijano que expone su obra monstruosa (don Quijote) para la admiración de todos y el Quijano de quien no sabemos ni siquiera su apellido, se encuentra en Cervantes mismo. Al tiempo que se esconde tras diferentes capas autoriales (Cide Hamete, el segundo autor, el traductor...), en los preliminares a varios de sus libros (especialmente en la segunda parte del *Quijote*, tras la publicación de la continuación apócrifa, y en su obra póstuma, *Persiles y Sigismunda*) reclama su fama literaria. De modo similar, Quijano/Quijote también se reviste de varias personalidades al tiempo que exclama coléricamente "Yo sé quién soy." Sabe quién es, qué es, pero sabe por encima de todo quién puede ser: "sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia y aun

los nueve de la Fama." Ese dios creador, hidalgo empobrecido y guerrero sin fortuna, es el mayor héroe de todos: el monstruo que sabe "monstrarse" mejor.

El esfuerzo sistemático de Cervantes por borrar a Alonso Quijano de su novela responde, pues, al hecho de que al esconder al hidalgo, el autor deja en primer plano al caballero andante, al loco cuya personalidad se ha trastocado. Sin embargo, la verdad es que don Quijote no es simplemente un loco, sino que más allá de sus actos irracionales, Quijano/Quijote se comporta como un prodigio, un ser heterogéneo nacido del poder de la imaginación que demuestra un ansia irrefrenable de admiración, de excepcionalidad. Su carácter multiforme, su nacimiento, su sed de fama son características propias de los monstruos, y especialmente del mayor monstruo de todos: el artista mismo, el dios de la creación y la metamorfosis.

A Cervantes no le interesa hacer explícita su monstruosa teoría sobre la escritura: finge presentar a un loco, y consigue, paradójicamente, crear al personaje occidental probablemente más influyente después de la figura de Cristo. Al relegar a Quijano a un segundo plano, el escritor mismo toma distancia de su obra, urde sus monstruosidades desde la sombra. Al fin y al cabo, todo arte requiere un proceso de interpretación, una decodificación de los signos que el monstruo transmite en un orden único y, por lo tanto, admirable. El éxito de don Quijote depende en ese sentido de la desaparición de Quijano: el creador queda en un segundo plano mientras que el guerrero pasa al primero. A las numerosas derrotas militares de uno se le superpone la permanente victoria del otro, el que mantiene siempre la atención en vilo de cuantos entran en contacto con él. Quijano/Quijote y Cervantes, hasta cierto punto, utilizan la misma estrategia para lograr su objetivo último de alcanzar la fama.

El verdadero protagonista de *Don Quijote* tiene por lo tanto una identidad múltiple, proteica, cambiante. Por encima de todo es un artista, un creador que lleva a sus últimas consecuencias no el escaso poder militar de un fingido caballero andante, sino el inmenso poder de la imaginación de un lector obsesivo. Más que una aventura de caballerías, el libro cervantino presenta una aventura literaria, un experimento por el cual un lector decide

crear una obra caballeresca en su propia persona. El verdadero protagonista de *Don Quijote* es ese ser prodigioso, múltiple, a veces contradictorio, que persigue ante todo satisfacer su insaciable sed de “mostrarse.”

Department of Spanish
215 Ciruti Center
Mount Holyoke College
South Hadley, MA 01075
rminana@mtholyoke.edu

OBRAS CITADAS

- Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Tezontle, 2001.
- Allen, John Jay. *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. Gainesville: U of Florida P, 1969.
- Bartolomé Pons, Esther. “El desafío lúcido de don Alonso Quijano.” *Ínsula* 437 (1983): 10.
- Beverly, John R. “On the Concept of Spanish Literary Baroque.” *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Ed. Anne J. Cruz and Mary Elizabeth Perry. Minneapolis: U Minnesota P, 1992. 216–30.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.
- Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alfabara, 1966.
- Cawson, Frank. *The Monsters in the Mind. The Face of Evil in Myth, Literature and Contemporary Life*. Sussex: The Book Guild, 1995.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. John J. Allen. 14^a ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Teatro completo*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.
- Chevalier, Maxime. “Don Quichotte et son public.” *Livre et lecteur en Espagne et en France sous l'Ancien Régime (colloque de la Casa de Velázquez)*. Paris: Editions ADPF, 1981. 119–26.

- Close, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Martín de Riquer. 1943. Madrid: Turner, 1977.
- Corominas, Joan, y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. IV, ME-RE. Madrid: Gredos, 1981.
- Cull, John T. "The 'Knight of the Broken Lance' and His 'Trusty Steed': On Don Quixote and Rocinante." *Cervantes* 10.2 (1990): 37-53. <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf90/cull.htm>> (3 julio 2006).
- Donahue, Darcy, y Alfred Rodríguez. "Sobre un dato de la biografía de Alonso Quijano, el Bueno." *Hispanic Journal* 9 (1987): 41-44.
- Eisenberg, Daniel. "La actitud de Cervantes hacia sus antepasados judaicos." En prensa en las actas del coloquio "Cervantes y las religiones," Universidad Hebrea de Jerusalén. <<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/Eisenberg-Jerusalen.pdf>> (23 junio 2006).
- , y María del Carmen Marín Pina. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Bibl_libros_de_caballerias/bibliography.pdf> (23 junio 2006).
- Flores, R. M. "¿Qué hay en los apellidos Quijada, Quesada y Quijana? Fuentes históricas, teoría narratológica y bibliografía analítica en la crítica literaria." *Bulletin Hispanique* 99 (1997): 409-22.
- Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse: Syracuse UP, 2000.
- González Echevarría, Roberto. "El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2, 725." *Calderón: Códigos, monstruo, iconos*. Ed. Javier Herrero. *Co-Textos* 3 (1982): 27-58.
- Gran diccionario usual de la lengua española*. Barcelona: Larousse, 1996.
- Green, Otis. "El 'ingenioso' hidalgo." *Hispanic Review* 25 (1957): 175-93. Recogido en su *The Literary Mind of Medieval & Renaissance Spain*. Lexington: UP of Kentucky, 1970. 171-84.

- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Izzi, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Trad. Marcel·lí Salat y Borja Folch. Palma de Mallorca: Alejandría, 2000.
- Kappler, Claude-Claire. *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Éditions Payot et Rivages, 1999.
- Lathrop, Thomas. "Avellaneda y Cervantes: el nombre de don Quijote." *Journal of Hispanic Philology* 10 (1986): 203–09.
- López Estrada, Francisco. "La función de la biblioteca en el *Quijote*." *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: U de Sevilla, 1994. 193–200.
- Mancing, Howard. "Alonso Quijano y sus amigos." *Cervantes: Su obra y su mundo*. Ed. Manuel Criado del Val. Madrid: Edi-6, 1981. 737–41.
- Martín Morán, José Manuel. "Don Quijote en la encrucijada: oralidad y escritura." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 45 (1997): 337–68.
- Paré, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Éd. Jean Céard. Ginebra: Droz, 1971.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1975.
- Presberg, Charles D. *Adventures in Paradox. Don Quixote and the Western Tradition*. University Park: Pennsylvania State UP, 2001.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 6 vols. 1726–39. Ed. facsímil. *Diccionario de autoridades*. 3 vols. 1963. Madrid: Gredos, 1969.
- Rico, Francisco. "El título del *Quijote*." *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 541–51. <<http://seneca.uab.es/gould.ceccee/quijote.htm>> (10 abril 2004).
- Riley, Edward C. "La singularidad de la fama de Don Quijote." *Cervantes* 22.1 (2002): 27–41. <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics02/rileyarticle.pdf>> (15 julio 2006).
- Rodríguez, Alfred y Tomás Ruiz Fábrega. "Las últimas páginas: ¿Don Quijote o Alonso Quijano?" *Anales Cervantinos* 20 (1982): 215–17.

- Soufas, Teresa S. *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*. Columbia: U Missouri P, 1990.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Urbina, Eduardo. "Don Quijote, *puer-senex*: Un tópico y su transformación paródica en el *Quijote*." *Journal of Hispanic Philology* 12 (1988): 127–38.
- Valton, Edmond. *Les monstres dans l'art*. Paris: Flammarion, 1905.
- Van Doren, Mark. *La profesión de don Quijote*. Trad. Pilar de Madañaga. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias." Juan Manuel Rozas. *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976. 181–94.
- Weiger, John. *In the Margins of Cervantes*. Hanover: UP of New England, 1988.
- Williams, David. *Deformed Discourse: the Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Montréal: McGill-Queen's UP, 1996.
- Zayas, María de. *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1989.
- Ziolkowsky, Eric. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park: Penn State UP, 1991.