

ENSIMISMAMIENTO Y AUTORREPRESENTACIÓN EN LAS FICCIONES CERVANTINAS: HACIA UNA TIPOLOGÍA

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE
Universidad Internacional de La Rioja

EL RASTREO DE ELEMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS en los textos del autor del *Quijote* es casi tan antiguo como la propia tradición de la crítica cervantina. Ante la escasez de documentos testimoniales externos, biógrafos como Mayans y Siscar, Vicente de los Ríos y sus continuadores espulgaron las obras literarias de Cervantes —incluidos los paratextos, a los que concedieron particular atención— para extraer datos y conclusiones sobre la vida del clásico, una tendencia acentuada en el siglo XIX por la ola de erudición e investigación biográfica liderada por la llamada «crítica filosófica». Su principal representante, Nicolás Díaz de Benjumea, entendía el *Quijote* como una obra de arte simbólica en la que Cervantes había cifrado, entre otras cosas, datos de su propia vida, lectura ante la que se rebelaron escritores como Juan Valera: «En esta bellísima novela no hay ni puede haber doctrina esotérica, esa filosofía oculta, esa maravillosa ciencia que el señor Benjumea pretende haber hallado. El *Quijote* es, en mi sentir, una obra de arte, una poesía, un libro de entretenimiento y nada más» (Valera, 1942: 275).

Esta corriente hermenéutica en clave autobiográfica —criticada por Valera, Pardo Bazán, Galdós y otros escritores contemporáneos— continuó más atenuada pero presente en las lecturas de Francisco Navarro Ledesma, Ramiro de Maeztu, Américo Castro y otros,¹ en las que posteriormente Anthony Close

¹ Ramiro de Maeztu expresaba en su obra *Don Quijote, Don Juan y La Celestina* (1926) la idea común de que la historia del ingenioso hidalgo es un símbolo de la decadencia nacional y del cansancio vital del propio autor: «No comprendo que se pueda leer el *Quijote* sin saturarse de la melancolía que un hombre y un pueblo sienten al desengañarse de su ideal; y si se añade que Cervantes la padecía al tiempo de escribirlo, y que también España, lo mismo que su poeta, necesitaba reírse de sí misma para no echarse a llorar, ¿qué ceguera ha sido esta, por la que nos hemos negado a ver en la obra cervantina la voz de una raza fatigada, que se recoge a descansar después de haber realizado su obra en el mundo?» (Maeztu, 2004: 36-38).

apreció excesos interpretativos que juzgó con dureza en *La concepción romántica del «Quijote»* (2005). Y es que el problema de deslindar los datos histórico-biográficos de los inventados es, quizá, uno de los asuntos más delicados a los que se puede enfrentar la crítica literaria y, especialmente, la cervantina. La razón de esto último no solo se encuentra en los cuatro siglos de historia que nos distancian del clásico, sino en la atención que el mismo Cervantes concedió al dilema entre verdad histórica y verdad poética en el *Quijote*, donde lo tematizó literariamente. Se trata, por tanto, de un asunto que el alcalaíno no solo convirtió en objeto de reflexión, sino que *hizo* literatura a través de una gran dosis de ironía, suprimiendo con ello cualquier certeza.

Ya en época reciente, el interés que la escritura del *yo* y la figura del autor cobran a partir del último tercio del siglo xx nos brinda estudios relevantes sobre el perfil biográfico de Cervantes y la relación de este con sus obras literarias, algunos de los cuales citaremos a lo largo del presente texto. Al decir de Ruth Fine (2023), Cervantes sería el principal responsable de las tentaciones autobiográficas de la crítica al diseminar reiteradamente en sus obras piezas de su autorretrato.² Una explicación plausible a este impulso egotista se hallaría en el contexto de alta competitividad artística en que los escritores de la segunda mitad del Siglo de Oro se hallaban inmersos, algo a lo que apuntaba Gutiérrez (2008: 361-362) tras observar una marcada intención autorrepresentacional en la obra de Cervantes, Lope, Quevedo y Góngora, que les lleva a convertir sus textos en auténticas *performances* destinadas a crear o modificar su imagen pública. Con ello, estos escritores no solo estarían proyectando una representación autorial interesada de sí mismos ante los lectores (contemporáneos o futuros) y los editores, sino también ante los rivales literarios, y ello con el fin de reivindicar su lugar en el canon, denunciar plagios, establecer alianzas y defenderse de vituperios.

Ahora bien, no hay que olvidar que esta actividad performativa convive con otra tendencia autorrepresentacional de signo ya no propagandístico sino autorreflexivo, mediante la cual estos autores utilizan sus textos para afianzar las claves de su identidad personal y creativa a través de recuerdos, confesiones y declaraciones en materia poética. Por ello se puede decir que la representación

² Para Gaylord (1983: 93), esas piezas del autorretrato cervantino son las siguientes: la edad avanzada; la pobreza; la vocación de soldado; la participación heroica en la batalla de Lepanto y las heridas resultantes de la misma; el cautiverio en Argel y los encarcelamientos en España; una fuerte convicción moral; el amor a la literatura y el impulso de la escritura, no poseyendo los méritos suficientes.

autorial de los escritores del Siglo de Oro ya conjuga —de forma anticipada, si se quiere— los dos fenómenos ligados a la irrupción de la Modernidad y la sociedad de individuos descritos por Luis Beltrán Almería (2022: 1): por un lado, la configuración de una imagen pública y, por otro lado, el ensimismamiento. «Es en la sociedad abierta cuando el individuo se ensimisma, para descansar del estrés que le produce su proyección pública». Como indica el estudioso, el proceso de ensimismamiento da lugar al surgimiento de numerosas formas de material autobiográfico en los géneros literarios, tanto en aquellos vinculados al testimonio (memorias, diarios y confesiones) como en los pertenecientes al campo de la invención (la novela, principalmente). En el análisis de las distintas modalidades que adopta este material personal y en su grado de elaboración habrá siempre un campo fértil, si bien controvertido, de estudio para la crítica. Así pues, teniendo en cuenta las ideas previas, el presente estudio busca indagar en las formas de manifestación del ensimismamiento en las ficciones cervantinas y ofrecer una sistematización de las cuatro principales estrategias de autorrepresentación utilizadas para la inclusión del material autobiográfico en ellas.

En primer lugar, en las obras del complutense hallamos la inclusión de personajes y episodios autobiográficos mediante un proceso de reelaboración literaria, lo que nos llevaría a hablar de una «autorrepresentación mediada o de signo literario». Este tipo de aprovechamientos de la materia vivida con el fin de alimentar el caudal imaginativo del escritor —habituales, por lo demás, en todo proceso de creación artística— en Cervantes aparecen con frecuencia vinculados a su experiencia como soldado y cautivo. La captura de una nave cristiana a manos de piratas argelinos es un motivo recurrente a lo largo de toda su producción literaria, pues la hallamos en *La Galatea*, *El trato de Argel*, el relato del capitán cautivo intercalado en la primera parte del *Quijote*, *El licenciado Vidriera*, *La española inglesa* y el *Persiles*.

En el libro V de la *Galatea*, Timbrio relata retrospectivamente la tempestad y posterior captura de la galera española en la que viajaba, y con la que llegó ante «los recién derribados muros de la Goleta» (Cervantes, 2014: 292), lo que lo sitúa en un espacio-tiempo muy similar al que el propio Cervantes ocupó en su día. Sin embargo, a diferencia de la experiencia biográfica del autor, en el relato de Timbrio los cristianos consiguen finalmente liberarse cuando, en una posterior travesía, la nave capturada encalla en la costa catalana debido a un segundo temporal. Como dice Avallé-Arce (1975: 327), «el desenlace de la aventura de Timbrio sería el desquite poético de Cervantes contra una realidad que él quiere franquear y ante la que está en rebeldía». El estudioso, que ha analizado estos episodios literarios cervantinos de captura y cautiverio desde

el enfoque autobiográfico, señalaba una evolución en el tratamiento de este tema por el cual Cervantes experimenta un «lento proceso de aceptación de la realidad» que conlleva una reducción significativa de la reelaboración imaginaria. Así, por ejemplo, los lectores del *Persiles* asisten a la estéril persecución de la nave turca, prisión de cautivos cristianos, por parte de las galeras de don Sancho de Leiva, probable trasposición de la desafortunada experiencia cervantina. Por otra parte, cabe mencionar el dato nada despreciable de que en estos episodios de captura y cautiverio aparezca con frecuencia un soldado de apellido Saavedra, como sucede en la aventura del capitán cautivo del *Quijote* y en las comedias *El trato de Argel* y *El gallardo español*.³

En segundo lugar, podemos hablar de una «autorrepresentación autógrafa» en Cervantes cuando existen alusiones a sus obras dentro de la ficción. No hará falta recordar la presencia de la *Galatea* entre los volúmenes que don Quijote atesora en su biblioteca —y cuyo autor es amigo del cura, según él mismo refiere—, como tampoco la aparición de *Rinconete y Cortadillo* junto a la novelita de *El curioso impertinente*, ambas halladas en la maleta olvidada por un viajero desconocido en la venta de Juan Palomeque. Estos cruces entre niveles diegéticos, que intensifican el realismo de los personajes tanto como la irrealidad de los lectores empíricos, producen una impresión de inestabilidad o —por utilizar la expresión de Robert Alter (1975: 6)— de «vértigo ontológico».

En tercer lugar, podemos encontrar lo que hoy quizá situaríamos bajo ese amplio marbete de «literatura del yo» en el *Viaje del Parnaso*. Aunque esta obra puede ser adscrita al ámbito de la literatura fantástica, se trata de la «más autobiográfica de toda la producción cervantina», en palabras de Rivers (1970: 243). Como ha demostrado Canavaggio (1981), el *Viaje* respeta las condiciones mínimas del pacto autobiográfico tal y como ha sido definido por Lejeune (1991: 48), pues existe en el texto una identidad nominal expresa entre personaje, narrador y autor. A lo largo de los más de ciento cincuenta tercetos, el nombre de Cervantes aparece en boca de dos personajes, entre ellos, el dios Mercurio, que se refiere al escritor con palabras elogiosas: «¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes!» (Cervantes, 2016: 20). Además, el apellido aparece en la *Adjunta al Parnaso*, donde Pancracio de Roncesvalles se dirige al protagonista en los siguientes términos:

³ Sobre la relación entre el apellido Saavedra y la creación literaria cervantina, véase el estudio de Garcés Arellano (2004).

—¿Es, por ventura, vuesa merced el señor Miguel de Cervantes Saavedra, el que ha pocos días que vino del Parnaso?

A esta pregunta creo, sin duda, que perdí la color del rostro, porque en un instante imaginé y dije entre mí: ¿si es éste alguno de los poetas que puse o dejé de poner en mi *Viaje*, y viene ahora a darme el pago que él se imagina me debe? Pero, sacando fuerzas de flaqueza, le respondí:

—Yo, señor, soy el mismo que vuesa merced dice; ¿qué es lo que se me manda? (Cervantes, 2016: 132).

Sin embargo, el contenido ficcional —e incluso maravilloso— del texto lo dirige hacia el ámbito de la invención, dando como resultado una obra con una doble orientación, autobiográfica y fantástica, lo que la lleva a compartir algunas premisas autoficticias. Heredero de las epopeyas burlescas, en el poema, Cervantes entrelaza los recuerdos de sus años de travesía por el Mediterráneo con encuentros fantásticos, la crítica al sistema literario de su tiempo y la autorreivindicación festiva —a la par que dolorida— de su quehacer poético. Recordemos que la obra es concebida en parte como una queja por la promesa no cumplida por los Argensola de llamarle a la corte del conde de Lemos, en Nápoles. Lo interesante, en cualquier caso, es percibir cómo esa literatura del *yo* —que transita a caballo entre el testimonio verídico de hechos pasados, la ensoñación, la expresión del deseo y la proyección hacia el futuro— penetra en la estructura interna de la obra distanciándola de sus modelos precedentes, como el *Viaggio in Parnaso*, de Cesare Caporali.⁴

La autorrepresentación autorial mediante un discurso autodiegético capaz de combinar testimonio, humor y ficción es común al *Viaje* y a otro tipo de textos cervantinos como son los prólogos. Si hasta ahora hemos dejado fuera de la argumentación los discursos pertenecientes al ámbito de la objetividad, conviene, sin embargo, aludir a los exordios cervantinos por su singular naturaleza híbrida, que hace que algunos de ellos estén muy próximos a lo literario, como son los del *Quijote* y el *Persiles*. En este último, encontramos de nuevo la identificación entre el autor y el personaje narrador (si es que podemos hablar de tal en un prólogo) en el diálogo con un estudiante admirador:

Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervantes, cuando, apeándose de su cabalgadura, cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba, arremetió a mí, y, acudiendo asirme de la mano izquierda, dijo:

⁴ Como ha explicado Canavaggio (1981), la subjetividad en la obra del italiano se articula fundamentalmente como un recurso retórico, lejos, por tanto, del relieve que Cervantes le concede.

—Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas!

Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, parecióme ser descortesía no corresponder a ellas. Y así, abrazándole por el cuello, donde le eché a perder de todo punto la valona, le dije:

—Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho vuesa merced; vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta del camino. (Cervantes, 2021: 13-14).

«Yo, señor, soy Cervantes», escribe el complutense, que en este texto ensaya un discurso de la subjetividad con el que desarma los tópicos del exordio tradicional. Si la íntima subversión contenida en este tipo de escritura del *yo* contribuye a distanciar estos textos cervantinos de los modelos genéricos en los que se inspiran, podríamos apuntar al mismo fenómeno en su obra magna, el *Quijote*. Ahora bien, no habremos de buscar en ella signos ocultos de la identidad del escritor (como hicieron Benjumea y los esotéricos), sino lo que a nuestro modo de ver constituye un cuarto tipo de autorrepresentación autorial de entre los definidos hasta ahora, aplicable a la voz narrativa presentada en el *Quijote* de 1605 como el «segundo autor». A nuestro juicio, esta instancia enunciativa comparte bastantes rasgos característicos con las figuraciones de autor, tal y como han sido definidas por Pozuelo Yvancos (2010), a saber: como una representación ficcional del «yo» autorial asentada sobre un discurso autodiegético caracterizado por el uso de un registro personal, que —no obstante— evita el modo autobiográfico; esto es, consiste, valga la paradoja, en narrar con la «voz personal de otro», un personaje ficticio al que el autor presta su propia voz. Así pues, se puede decir que este recurso se asienta sobre una suerte de trasvase o traslado vocal entre el autor —que actúa a modo de ventrílocuo— y su narrador.

Pues bien, tal y como exponíamos en otro lugar (Sánchez Sempere, 2024), este concepto puede arrojar nueva luz sobre la naturaleza ambigua del segundo autor, esa instancia enunciativa que aparece en el capítulo noveno de la primera parte, donde narra en primera persona las vicisitudes que le llevaron a encontrar en el alcañá de Toledo unos cartapacios con la continuación de la historia de don Quijote, que había quedado truncada al final del capítulo anterior. Después de adquirirlos y mandarlos traducir a un morisco aljamiado, este segundo autor será quien ejecute el papel de editor del texto y quien traslade en último término la información al lector (aunque con frecuencia deja que escuchemos directamente las voces de las instancias narrativas intermedias). Se trata, además, de una voz que manifiesta desde el principio una marcada

subjetividad, en claro contraste con el narrador de los ocho primeros capítulos (con la excepción del famoso «no quiero acordarme» del inicio de la novela). En este capítulo noveno destaca la naturalidad con que expone rasgos de su propia personalidad, como su afición a leer «aunque sean los papeles rotos de las calles» (Cervantes, 2015: 85), y el desenfado con que interpela al lector, por ejemplo, para solicitar su agradecimiento por el esfuerzo invertido en buscar la continuación de la historia de don Quijote.

Son numerosos los críticos que han identificado al segundo autor con Cervantes —entre ellos, Riquer (1970: 65), Riley (1981: 319), Urrutia (1981: 351) o Iglesias Feijoo (1998: 36)—, una identificación posiblemente propiciada por el uso de ese registro personal en la escritura. Sin embargo, a nuestro juicio, esto no es preciso y contribuye a generar confusión en torno al conflicto fuera y dentro de la obra, realidad y ficción. No hay que olvidar, además, el dato sumamente significativo del anonimato del personaje, que genera una ambigüedad de carácter lúdico.

Como es evidente, Cervantes podría haberle prestado a su personaje narrador algunos otros rasgos característicos además de su voz (por ejemplo, su afición lectora), de modo que cabría imaginar al complutense leyendo los papeles rotos de las calles. Ahora bien, lo verdaderamente relevante desde un punto de vista crítico es ir más allá de esos posibles préstamos del autor al narrador y subrayar la irónica distancia que los separa. Esta distancia fundamental se asienta sobre dos percepciones contrarias acerca de la naturaleza del relato cervantino: el narrador lo considera auténtico, mientras que el autor conoce sobradamente su naturaleza ficticia. He aquí otra muestra del relieve concedido por el complutense a las complejas relaciones entre historia y poesía, biografía y ficción, y de la ironía que subyace a su singular tratamiento literario, como mencionábamos al principio de este estudio.

Una vez llegados a este punto en esta breve —pero confiamos en que útil— exposición, parece posible extraer dos conclusiones principales. La primera es que la autorrepresentación, tanto en su vertiente pública como privada o ensimismada, constituye un rasgo fundamental a destacar en las ficciones cervantinas. La segunda conclusión es que esta representación de autor se manifiesta a través de una serie de recursos que abarcan desde la reelaboración imaginaria de episodios de la biografía de Cervantes (lo que hemos llamado *autorrepresentación mediada o literaria*) hasta la ejecución de una literatura del *yo* que anticipa algunas premisas de lo autofictivo y de las figuraciones de autor, pasando por *autorrepresentaciones autógrafas* a través de la inclusión de sus obras en la propia ficción; recursos todos ellos que contribuyen a subvertir algunos tópicos genéricos tradicionales y a anticipar horizontes literarios nuevos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, Robert. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. (1975). «La captura (Cervantes y la autobiografía)». En *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, pp. 279-333.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2022). «Autoficción, identidad y ensimismamiento». En Ruth FINE, Florinda F. GOLDBERG y Or HASSON (coord.), *Mundos del hispanismo: Una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*, vol. 2. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, p. 126.
- CANAVAGGIO, Jean. (1981). «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, núm.1, pp.1-2.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2014). *La Galatea*. Ed. Juan MONTERO, en colaboración con Francisco J. ESCOBAR y Flavia GHERARDI. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco RICO. Madrid: Alfaguara / Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- (2016). *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Ed. José MONTERO REGUERA y Fernando ROMO FEITO, con la colaboración de Macarena CUIÑAS GÓMEZ. Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores / Espasa Calpe.
- (2021). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Texto crítico de Laura FERNÁNDEZ, notas a pie de página de Ignacio GARCÍA AGUILAR, notas complementarias de Carlos ROMERO MUÑOZ y estudio de Isabel LOZANO RENIEBLAS y Laura FERNÁNDEZ. Madrid: Planeta / Biblioteca clásica de la Real Academia Española.
- CLOSE, Anthony J. (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Trad. Gonzalo G. DJEMBÉ. Barcelona: Crítica.
- FINE, Ruth. (2023). «Figuraciones y/o des-figuraciones autoriales en la obra de Cervantes». *e-Spania*, núm. 45. <https://doi.org/10.4000/e-spania.47540>
- GARCÉS ARELLANO, María Antonia. (2004). «Testimonio, memoria y creación. Cervantes y Saavedra». En Isaías LERNER, Roberto NIVAL, Alejandro ALONSO (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, vol. 2. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 247-254.
- GAYLORD, Mary Randel. (1983). «Cervantes' Portrait of the Artist». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 3, núm. 2, pp. 83-102.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2008). «La inscripción autorial cervantina». En Alexia DOTRAS BRAVO (coord.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del*

- VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 361-366.
https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_VI.htm
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. (1998). «Lectura de I, 9», En *Don Quijote de la Mancha*, dirección de Francisco Rico. Barcelona: Crítica. Vol. complementario, pp. 36-39.
- LEJEUNE, Philippe. (1991). «El pacto autobiográfico». *Anthropos*, núm. extra 29: *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, pp. 47-62.
- MAEZTU, Ramiro de. (2004). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: ensayos en simpatía*. Madrid: Visor Libros.
- POZUELO YVANCOS, José María. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- RILEY, Edward. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. Carlos SAHAGÚN. Madrid: Taurus.
- RIQUER, Martín de. (1970). *Aproximación al «Quijote»*. Navarra: Biblioteca Básica Salvat.
- RIVERS, Elías L. (1970). «Cervantes' Journey to Parnassus». *Modern Language Notes*, núm. 85, pp. 243-48.
- SÁNCHEZ SEMPERE, Irene. (2024). «Figuraciones de autor en Javier Marías y Cervantes: una nueva perspectiva sobre los narradores del *Quijote*». *Philologica Canariensia*, núm. 30, pp. 481-499. DOI: 10.20420/Phil.Can.2024.687
- URRUTIA, Jorge. (1981). «La técnica de la narración en Cervantes». En Manuel CRIADO DE VAL (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI-6, pp. 93-101.
- VALERA, Juan. (1942). «Sobre *La estafeta de Urganda, o aviso de Cide-Asam-Ouzad Benengeli, sobre el desencanto del Quijote, escrito por Nicolás Díaz de Benjumea (Londres, 1861)*». En *Obras Completas II. Crítica literaria. Estudios críticos. Historia y política. Miscelánea*. Madrid: Aguilar, pp. 275-286.