

La cuarta pared en el *Quijote*



«Cuarta pared» es un concepto nacido en el teatro del siglo XIX —esa pared invisible que separa el escenario de la platea— y trasladado después al cine, la televisión y el cómic. Aplicarlo a una novela de 1605-1615 es, en rigor, un anacronismo cómodo

Pero es un anacronismo útil, porque nombra con precisión algo que Cervantes hace una y otra vez: recordarle al lector, desde dentro del propio relato, que lo que tiene entre manos es un libro fabricado, con un autor, un traductor, unos «papeles hallados» y hasta un mercado que lo compra y lo comenta. La crítica académica no habla de «cuarta pared» sino de metaficción, autoconciencia narrativa o ficción de la ficción, pero el fenómeno que señala el término teatral y el que estudian los cervantistas es, en esencia, el mismo gesto: la obra se sabe obra y lo dice.

El *Quijote* es, de hecho, uno de los primeros grandes laboratorios de ese gesto en la literatura occidental moderna. A continuación, recorreremos sus apariciones más significativas, capítulo a capítulo, con el análisis de qué hace cada una y por qué importa.

1. Los prólogos: el autor sale a saludar antes de empezar

Dónde: Prólogo de la Primera Parte (1605) y Prólogo de la Segunda Parte (1615).

Antes de que arranque la historia de Alonso Quijano, Cervantes ya ha roto la pared: se dirige al «desocupado lector» en primera persona, comenta las dificultades de escribir el prólogo, finge la visita de un amigo que le aconseja cómo resolverlo, y en el prólogo de

1615 llega a dirigirse directamente al lector para desahogarse contra Avellaneda, el autor del *Quijote* apócrifo.

El prólogo no forma parte de la diégesis (la historia de don Quijote), así que técnicamente no es una ruptura *dentro* del relato. Pero cumple la misma función que cumplirá luego el recurso de Cide Hamete: instala desde la primera página la idea de que hay un autor de carne y hueso negociando con el lector las condiciones de la lectura, y que el libro que sigue es un objeto fabricado, no una ventana transparente a un mundo. Es la primera grieta en la pared, y avisa de que habrá más.

2. La interrupción de la batalla con el vizcaíno: la ficción se queda sin papel (Primera Parte, capítulos VIII-IX)

Dónde: Final del capítulo VIII y arranque del capítulo IX de la Primera Parte.

Este es, con diferencia, el momento fundacional de la autoconciencia narrativa en el *Quijote* y una de las rupturas de cuarta pared más célebres de toda la literatura española. En plena pelea entre don Quijote y el vizcaíno, con las espadas en alto, el narrador se detiene y confiesa que «el autor de esta historia» dejó la batalla sin terminar porque no encontró más materiales escritos sobre ella. El capítulo IX empieza con el propio narrador —que hasta ese momento se había mantenido invisible, como corresponde a un narrador tradicional— entrando en escena en primera persona para contar que, paseando por el Alcaná de Toledo, compró a un muchacho unos cartapacios y papeles viejos escritos en árabe. Al hacerlos traducir por un morisco, descubre que se trata de la Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por un tal Cide Hamete Benengeli, «historiador árabigo». A partir de ahí, la novela se presenta oficialmente como la traducción de un manuscrito ajeno, y el propio Cervantes queda reducido al papel de «segundo autor» o editor de un texto que no es suyo.

Aquí ocurren varias cosas a la vez, y todas atacan la ilusión de transparencia narrativa:

- **La historia se queda literalmente sin autor durante unas líneas.** El lector, que estaba absorto en el choque de espadas, es sacado bruscamente de la escena para asistir a una discusión sobre las fuentes documentales de lo que está leyendo. Es el equivalente narrativo de que un actor se detenga a media escena y diga «aquí se nos acabó el guion».
- **Se multiplican las capas de mediación.** El lector ya no lee «lo que pasó», sino una traducción (hecha por un morisco anónimo) de un texto árabe (escrito por un

historiador cuya fiabilidad se pone en duda una y otra vez, porque «de los moros no se podía esperar verdad alguna») que a su vez ha sido editado y comentado por «Cervantes». Cada eslabón de esa cadena introduce la posibilidad del error, la manipulación o la mentira, y el narrador lo señala explícitamente en vez de disimularlo.

- Es una **parodia precisa del tópico del «manuscrito hallado»**. Los libros de caballerías —el género que el *Quijote* está desmontando desde dentro— recurrían con frecuencia a la ficción de un sabio encantador que dejaba crónicas ocultas de las hazañas del héroe. Cervantes toma ese tópico y lo lleva hasta el absurdo cómico: en vez de un sabio nigromante, un morisco de mercado; en vez de un texto en griego o caldeo antiguo, unos papeles comprados a un chico por cuatro reales.
- **Cide Hamete se convierte en un narrador dentro del narrador**, una figura que reaparecerá constantemente y que permite a Cervantes comentar la propia narración —dudar de ella, discutirla, atribuirle digresiones o defectos— sin comprometerse él mismo. Es, en términos modernos, un narrador poco fiable dentro de un narrador-editor que tampoco se declara del todo fiable.

Este episodio no es una ruptura aislada: es la bisagra que convierte a partir de entonces toda la novela en un relato que se sabe *transmitido*, no vivido directamente. Todo lo que sigue —hasta el final de la Segunda Parte— pasa por ese filtro declarado.

3. Don Quijote imagina a su futuro cronista (Primera Parte, capítulo II)

Dónde: Capítulo II de la Primera Parte, muy al principio de la novela.

Apenas ha salido de su casa por primera vez, don Quijote fantasea en voz alta con el «sabio» que en el futuro escribirá la historia de sus hazañas, imaginando incluso cómo empezará esa crónica («Apenas había el rubicundo Apolo...»).

Es un detalle sutilísimo pero decisivo: el personaje se imagina a sí mismo como objeto de un libro antes de que el narrador haya presentado a Cide Hamete. Es decir, la idea del «historiador» que registrará sus aventuras nace primero en la mente del propio protagonista, como fantasía caballeresca, y solo después el narrador la convierte en artificio real de la novela (el manuscrito del capítulo IX). Dicho de otro modo: es el personaje quien parece inventarse a su propio autor. Este cruce **entre lo que el personaje desea y lo que la novela termina haciendo es una de las ironías estructurales más finas del libro**, y solo se aprecia en toda su fuerza al leer los capítulos VIII-IX en su contexto.

4. Don Quijote y Sancho leen su propia historia impresa (Segunda Parte, capítulos II-III)

Dónde: Capítulos II y III de la Segunda Parte, con desarrollo en capítulos posteriores (IV, XVI, LIX, etc.).

Este es el segundo gran terremoto metaficcional del libro, y estructuralmente el más audaz: en la Segunda Parte (1615), los personajes se enteran de que existe un libro impreso —la Primera Parte que el lector real ya ha leído— que narra sus propias aventuras. Sancho vuelve a casa de don Quijote con la noticia de que el bachiller Sansón Carrasco le ha contado que anda impresa una historia titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrita por un tal «Cide Hamete Berenjena» (deformación cómica que hace Sancho del nombre árabe). En el capítulo III, Sansón Carrasco se presenta ante don Quijote, se arrodilla ante él como ante una celebridad literaria, y le informa de que se han impreso más de doce mil ejemplares de su historia, traducida ya a varias lenguas.

Aquí Cervantes da un salto que va mucho más allá de la simple mención de un autor ficticio: **convierte la Primera Parte de 1605 en un objeto dentro del mundo de la Segunda Parte de 1615**. Don Quijote y Sancho no solo saben que están siendo narrados —lo cual ya ocurría desde el capítulo IX de la Primera Parte—, sino que además pueden leer, comentar, aprobar o discutir lo que se ha escrito sobre ellos, como si fueran lectores de sí mismos. Las consecuencias son enormes:

- **Colapsa la distancia entre el personaje y el lector real.** El destinatario de la Primera Parte —el «desocupado lector» del prólogo— y don Quijote pasan a ocupar, por un instante, el mismo lugar: los dos han leído el mismo libro. La cuarta pared no solo se rompe, sino que el personaje se asoma al otro lado y descubre que hay un público.
- **Cervantes convierte la recepción crítica de 1605 en materia narrativa de 1615.** Sansón Carrasco no solo elogia la historia: también reproduce las quejas que los lectores reales habían hecho sobre la Primera Parte (los excesos de las novelas intercaladas como *El curioso impertinente*, ciertos descuidos de Cervantes con la cronología o el robo del rucio de Sancho). Es decir, la crítica literaria real entra dentro de la ficción como un personaje más la discute.
- **Se dispara la ansiedad de don Quijote por su propia imagen pública.** A partir de aquí, el caballero vive obsesionado con «quedar bien» en la continuación de su historia, sabiendo que será escrita y leída. Esa autoconciencia lo vuelve, en cierto modo, un

personaje que actúa para la posteridad, un rasgo que la crítica ha señalado como una anticipación asombrosamente moderna de la identidad como construcción narrativa y pública.

- **El artificio de Cide Hamete se redobla:** ahora no solo es el supuesto autor arábigo de lo que el lector real está leyendo, sino también, dentro de la ficción, el autor de un libro que los propios personajes citan, alaban o temen.

5. La irrupción del *Quijote* apócrifo de Avellaneda (Segunda Parte, capítulo LIX)

Dónde: Capítulo LIX de la Segunda Parte.

En 1614, mientras Cervantes escribía todavía su Segunda Parte, se publicó una continuación apócrifa del *Quijote* firmada por un tal Alonso Fernández de Avellaneda (seudónimo cuya identidad real sigue debatida). Cervantes, indignado, decidió incorporar ese libro rival dentro de su propia novela. En el capítulo LIX, don Quijote y Sancho, alojados en una venta camino de Zaragoza, oyen por la pared a dos caballeros, don Jerónimo y don Juan, comentando ese *Quijote* falso que llevan consigo recién publicado. Al enterarse de que en esa historia apócrifa se cuenta que él participa en unas justas en Zaragoza, don Quijote decide, en un giro sorprendente, cambiar su propio itinerario real dentro de la novela: jura no poner los pies en Zaragoza precisamente para desmentir con hechos al «historiador moderno» que ha mentido sobre él, y se dirige en cambio a Barcelona.

Este es probablemente **el episodio de autoconciencia narrativa más radical de toda la literatura del Siglo de Oro**, y quizá uno de los más audaces de toda la historia de la novela hasta ese momento:

- **Un libro real (el de Avellaneda) se convierte en personaje-objeto dentro de otro libro real (el de Cervantes).** No es una alusión externa en un prólogo, como el ataque directo que Cervantes lanza contra Avellaneda en su propio prólogo de 1615: aquí la disputa literaria entre dos autores históricos se dramatiza dentro de la trama, con el propio don Quijote como lector indignado de su «otro yo» apócrifo.
- **El personaje reacciona a su ficción rival modificando su propia trama.** Que don Quijote decida no ir a Zaragoza *porque* el libro falso dice que irá es un acto narrativo de una audacia estructural enorme: la novela reescribe su propio rumbo geográfico como respuesta polémica a otra novela. La ficción no solo se sabe ficción: se sabe además *en competencia* con otra ficción, y actúa en consecuencia.

- Se multiplica el juego de dobles. A partir de este capítulo, **don Quijote insiste en que existen «dos don Quijotes» y se preocupa por demostrar que él es el verdadero**, anticipando de forma sorprendente preocupaciones muy modernas sobre la identidad, la autoría y la autenticidad en un mundo de copias y falsificaciones.

6. Don Quijote visita una imprenta en Barcelona y ve imprimirse el libro rival (Segunda Parte, capítulo LXII)

Dónde: Capítulo LXII de la Segunda Parte.

Ya en Barcelona, don Quijote pasea por la ciudad y entra, por pura curiosidad —nunca había visto una— en una imprenta. Allí observa todo el proceso de fabricación de un libro: la composición, la corrección, el tirado de pliegos. Y entre los libros que se están imprimiendo en ese preciso taller, encuentra ni más ni menos que la Segunda Parte apócrifa de su propia historia, la de Avellaneda. Don Quijote comenta el libro con desdén y se marcha con un gesto de disgusto.

Si en el capítulo IX de la Primera Parte veíamos nacer el libro (el hallazgo del manuscrito), aquí vemos, en un giro perfectamente simétrico, el proceso físico de fabricación del libro como objeto material: la imprenta, el papel, la tinta, los cajistas. Don Quijote —que es, no lo olvidemos, el protagonista de un libro impreso— se pasea por el lugar exacto donde los libros se producen y se topa con una versión falsificada de sí mismo saliendo literalmente de las prensas. **Es difícil imaginar una imagen más explícita de la cuarta pared rota: el personaje no solo sabe que es un libro, sino que visita la fábrica donde se hacen los libros y ve cómo se fabrica**, en ese mismo instante, un libro sobre él que él mismo repudia. Cervantes convierte así la propia industria editorial de su época —con sus piratas, sus ediciones no autorizadas, sus privilegios de impresión— en escenario de la novela.

7. Los comentarios y disputas de Cide Hamete a lo largo de toda la obra

Dónde: Dispersos por ambas partes, con momentos notables en el capítulo XXIV de la Segunda Parte (la cueva de Montesinos) y en el cierre de la novela (capítulo LXXIV).

A lo largo de las dos partes, Cide Hamete no se limita a «traducirse»: interviene como voz crítica. Dice no creerse del todo algunos episodios que narra (como ciertos elementos de la aventura de la cueva de Montesinos, que el propio don Quijote cuenta y cuya veracidad se pone en tela de juicio dentro del propio texto), jura por su fe de «escritor puntual» que

cuenta la verdad, y al final de la novela, tras la muerte de don Quijote, se despide dirigiéndose directamente a su pluma en un pasaje muy citado, advirtiéndolo a otros posibles continuadores apócrifos que no toquen a su personaje, «porque para mí solo nació don Quijote, y yo para él».

Este cierre es el eco final de la ruptura iniciada en el capítulo IX de la Primera Parte: la pluma de Cide Hamete se convierte casi en un personaje con voluntad propia, y el «autor árabe» reclama para sí, en un gesto de propiedad casi celoso, la autoría exclusiva de don Quijote —una respuesta directa, una vez más, al fantasma de Avellaneda—. La novela no termina con un «y colorín colorado», **sino con el propio mecanismo narrativo despidiéndose de su criatura** y advirtiéndolo al lector, una última vez, de que todo lo que ha leído ha sido un artificio: papel, tinta, traducción y disputa de autoría.

¿Por qué importa?: el *Quijote* como primera gran novela autoconsciente

Lo que hace excepcional a Cervantes no es simplemente que rompa la ilusión narrativa —eso ya lo hacían, de forma más simple, algunos libros de caballerías con sus manuscritos hallados—, sino la **densidad y la coherencia** con que sostiene el juego durante más de mil páginas: un narrador que se declara editor, un autor árabe cuya fiabilidad se discute constantemente, unos personajes que leen y comentan su propia historia impresa, y finalmente un libro rival real que entra en la ficción para ser desmentido por su propio protagonista. Cada una de estas capas cuestiona la frontera entre lo narrado y lo real, entre el autor y el personaje, entre el libro y el lector.

Por eso el *Quijote* se cita tan a menudo como antecedente remoto de recursos que asociamos con la novela del siglo XX y XXI —el narrador poco fiable, la metaficción, el relato dentro del relato, la «novela sobre la novela»—: porque Cervantes no rompe la cuarta pared una sola vez, como un chiste puntual, **sino que construye toda la arquitectura de la obra sobre esa ruptura**, convirtiéndola en el motor mismo de la narración.

Constantino López Sánchez-Tinajero

Sociedad Cervantina de Alcázar de San Juan