

Cervantes transgresor

MARÍA STOOPEN

FFyL
UNAM
SEMINARIOS

CERVANTES TRANSGRESOR

SEMINARIOS

MARÍA STOOPEN GALÁN

CERVANTES TRANSGRESOR

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición: 2010
20 de mayo de 2010

DR © 2010. UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510 México, Distrito Federal

ISBN 978-607-02-1163-8

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ADVERTENCIA

Los que presento a continuación son ensayos críticos sobre la obra de Miguel de Cervantes, escritos con anterioridad para ser leídos en varios coloquios y congresos. Es material distinto del incluido en *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. Debido a que los mencionados ensayos se encuentran dispersos en muy diversas publicaciones, muchas de ellas inexistentes en México, he decidido agruparlos en un libro para hacerlos accesibles a los lectores interesados en la obra cervantina y darle coherencia a mi trabajo crítico relacionado con ella.

Cada uno de los textos aquí recogidos es resultado de una particular lectura de distintos capítulos del *Quijote*¹ —con excepción de tres: “Los amigos y los enemigos de Cervantes”, en el que trato las figuras del amigo y el enemigo utilizadas con diversos fines persuasivos en varios de los prólogos que presiden las obras cervantinas; “Una hermosísima cristiana vestida en hábito berberisco. La ambigüedad del atuendo en *El amante liberal*”, en donde propongo un análisis de las figuras retóricas y las fórmulas poéticas usadas en la descripción del atuendo que engalana el cuerpo de Leonisa, la protagonista de la pareja amorosa de *El amante liberal*, así como de los retratos físico y moral de la doncella y los códigos culturales subyacentes en las descripciones, y “El peregrinaje de Licaón”, dedicado al fenómeno de la licantropía en el *Persiles*, su relación con el mito de Licaón, narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio y su presencia en el mundo de los pueblos bárbaros septentrionales, opuesto a una cultura regulada por leyes de urbanidad y valores cristianos.

¹ En todos los casos el texto se cita de la edición del Instituto Cervantes 1606-2005/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004. Se advertirá en nota, en caso de que se use otra edición.

Para escribir los presentes ensayos me apoyé en diversas propuestas teóricas y metodológicas, según los requerimientos de los temas y las inquietudes críticas que cada episodio del *Quijote* me planteaba. Sin embargo, se advierten preocupaciones comunes entre varios de ellos. Una es la construcción tanto del relato como de los personajes; de allí que algunos de los ensayos se remitan al capítulo inaugural como punto de partida de varias de las lecturas. En “Los iconos subvertidos en el *Quijote*” me ocupo del discurso relativo al cuerpo de los personajes protagonistas —el caballero, su dama, su caballo y el escudero— y de la manera como se subvierten los iconos caballerescos en las descripciones dedicadas a ellos. Asimismo, atiendo el significado de las renunciaciones —a las seguridades domésticas, a la presencia corporal de la dama— que conlleva la opción heroica del hidalgo.

En dos ensayos paralelos, “Don Quijote en casa (1605)” y “Don Quijote en casa (1615)”, destaco la importancia de las estancias domésticas del héroe tanto en función de la historia como del relato y la narración. En el primero, valoro lo que acontece en los capítulos previos a las dos primeras salidas (I, 1 y 5-7), no sólo como preparación de las andanzas caballerescas, sino también como momentos en los que se traza la caracterización de los andantes manchegos y en donde se sientan las bases de la tensión que cruza toda la historia entre domesticidad y heroísmo. En el segundo, me detengo a valorar lo que acontece en los siete capítulos previos a la tercera salida de don Quijote, no sólo como preparación de las andanzas caballerescas, sino también como momentos en donde se trazan ciertos recursos que caracterizarán y diferenciarán las dos partes entre sí.

En “De las artes persuasivas y disuasivas”, examino los recursos de persuasión y disuasión que don Quijote y Sancho Panza empeñan para negociar el acuerdo que los comprometerá en la aventura caballerescas y cómo tales recursos mantendrán el precario equilibrio del descabellado empeño. Asimismo, atiendo la manera como el diálogo sostenido entre los protagonistas relativiza la verdad de uno y otro.

En “Don Quijote y Sancho Panza: entre el patetismo grotesco y la risa”, me detengo en la manera como, a partir del encuentro de don Quijote con diversos personajes que pueblan el plano realista de la historia, empieza a producirse una serie de situaciones equívocas, resultado del choque entre las distintas visiones del mundo, así como

de la malicia de muchos de los personajes, quienes ponen al caballero al borde del patetismo. A partir de la aparición de Sancho Panza, se abren decididamente las puertas a la risa en el gran libro cervantino, unas veces como producto de la ingenuidad y, otras, de la socarronería del escudero. Atiendo algunos casos en que se presentan ambas manifestaciones: las que oscilan entre lo gracioso y lo patético grotesco o entre lo gracioso y la abierta carcajada.

En el ensayo intitulado “Don Quijote, sujeto errante”, atiendo el comportamiento del personaje literario, don Quijote, en tanto sujeto de enunciación, y la manera como se concibe a sí mismo a partir de la adquisición del discurso caballeresco. En términos de Benveniste, pondero los modos en los que, al hablar, se introduce en su habla. En este sentido, me ocupo de dos fenómenos de naturaleza diversa que tienen lugar en el discurso y el imaginario de don Quijote. El primero es la proliferación de sujetos que ocurre en el capítulo 5 y, el segundo, la emergencia del sujeto denegado en el capítulo 21. Me refiero también a los planos diegéticos que se instauran como efecto del desacuerdo que ocurre en las distintas maneras de nombrar al mundo, la realista y la ideal, instituida ésta subjetiva e imaginariamente por don Quijote, y aquella, en general, sostenida por el narrador. Señalo, en fin, las relaciones discursivas que se establecen entre héroe y voz narrativa.

En “Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas de la imitación y el desnudamiento”, propongo hacer una lectura teatral de dos pasajes del *Quijote*: los capítulos 1-2 y 25-26. Estos episodios guardan entre sí cierta simetría; en ellos el protagonista cambia de vestuario para representar un papel distinto del habitual. En los iniciales, antes de salir como héroe a la escena del mundo, el hidalgo cambia sus ropas por vestiduras de caballero y, en los desarrollados en Sierra Morena, se despoja de parte de su vestimenta para representar el rol de caballero enamorado. Destaco la calidad preformativa de tales episodios, en donde otros personajes participan bien como actores, bien como público de las representaciones de don Quijote, y en los que se hace uso de ciertos componentes propios de la escena teatral. Atiendo también las discrepancias que se presentan en la construcción tanto de los géneros dramáticos a representar como de las *dramatis personae*, según el punto de vista del héroe, del narrador o de los demás personajes. Asimismo, señalo la conciencia de artificio teatral que muestran o bien algunos

de los participantes en los sucesos o bien el narrador, y cómo en ambos momentos se producen tránsitos de la narración a la representación y viceversa.

En el artículo denominado “Dulcinea: entre el simulacro y el espectro”, destaco la construcción *sui generis* de la dama de don Quijote con el fin de examinar las consecuencias en el relato de sus particularidades como personaje. Subrayo su naturaleza literaria, retórica, imaginaria y paradójica y pretendo tomar un camino distinto de algunas interpretaciones críticas en torno a Aldonza/Dulcinea. Atiendo aquí principalmente la construcción del personaje, a cargo del narrador, en el capítulo 1 y su relación con el capítulo 25 de la Primera parte. Me ocupo de las propiedades distintivas de Aldonza/Dulcinea frente a los personajes realistas, así como a los literarios que pueblan el mundo de don Quijote. Dado que su existencia en la diégesis depende de lo que los demás digan de ella, la dama del caballero oscila entre el simulacro y el espectro.

En “Los espacios de la intimidad y la cuestión del linaje” comento la manera como se va estrechando la relación entre don Quijote y Sancho Panza a lo largo de sus dilatados coloquios. Un buen número de ellos ocurren en la soledad de la pareja protagonista sin que haya testigos de por medio y se revelan entre los dialogantes asuntos de gran intimidad que no podrían ser comunicados frente a ningún otro personaje. Aquí me refiero a la charla sostenida (en I, 21), en la que don Quijote imagina una historia sobre el triunfal destino de un caballero y su escudero en la corte de algún rey y en la que, debido a la lógica del relato, se ve precisado a reconocer su linaje de origen y develar, así, un postulado que supuestamente había suprimido. Asimismo, me refiero a la conversación habida en el espacio privado de la casa del caballero manchego, antes de su tercera salida (en II, 2 y 6), donde vuelve a presentarse el asunto de la usurpación del linaje cometida por el hidalgo. Ahora intervienen no sólo Sancho, sino también el ama y la sobrina.

En “Don Quijote propone; ¿el cura dispone? Del relato imaginario a la farsa”, hago una lectura paralela del relato imaginario que don Quijote construye frente a Sancho en el capítulo 21 de la Primera parte y la farsa que el cura monta en Sierra Morena (I, 25-30). Allí, con la aparición del cura y el barbero, se cruzan las dos líneas narrativas de la historia: la doméstica y la caballeresca. La historia del caballero hon-

rado en la corte narrada por don Quijote a Sancho resulta doblemente deformada: cuando el escudero la repite a los personajes del entorno doméstico de manera hiperbólica y acomodada a sus intereses y también gracias al montaje escénico que traza el cura en Sierra Morena con el fin de recuperar a don Quijote.

En otro ensayo, “La Arcadia profanada en la obra de Miguel de Cervantes”, me remonto a las Églogas VII y X de Virgilio, donde funda la Arcadia como el lugar mítico e idealizado cuyas características tendrán vigencia en el género pastoril cultivado en el Renacimiento. En *La Galatea* (1585), en el apacible mundo pastoril, Miguel de Cervantes incluye escenas violentas que impiden el cultivo del género bucólico según sus convenciones. Por otro lado, el amor de Grisóstomo por la pastora Marcela se resuelve con la muerte —si no suicidio— del amante. Surge de esta manera la necesidad de buscar una explicación a la irrupción repetida de la muerte en la obra bucólica de Cervantes. La lectura que hago del episodio de Grisóstomo y Marcela toma en cuenta las características de los dioses que rigen el mundo bucólico: Venus, Pan y Diana. Cervantes conoció, por las *Metamorfosis* de Ovidio, el mito de Diana y Acteón, en el que el pastor enamorado de la diosa al verla desnuda, recibe como castigo la transformación en ciervo y la muerte al ser devorado por sus propios perros. Asimismo, el mito del rey de Arcadia, Licaón, recreado en el *Persiles*, quien prueba al padre de los dioses cometiendo el más nefando de los crímenes, el homicidio y la antropofagia. Los mitos presentes en las *Bucólicas* y en las *Metamorfosis*, que le otorgan a Arcadia valores tan radicalmente opuestos, podrían convertirse en una probable explicación de la presencia de escenas violentas en el género pastoril cultivado por Cervantes.

En “Un pestañeo entre la vigilia y el sueño” analizo el episodio de la cueva de Montesinos. En el capítulo previo al descenso, el narrador cumple la función fundamental de consignar, con una técnica realista, los incidentes que ocurren y las distintas reacciones que cada uno de los personajes tiene frente a los hechos. Su relato servirá de referencia y contraste a la narración posterior que hará don Quijote de su estancia en la cueva. Sobre la ambigüedad del pestañeo de don Quijote —¿la vigilia dentro del sueño?—, está montada la equívocidad de la historia, la construcción verosímil de un mundo fantástico. Para tener acceso a estos terrenos, se requiere que el lector suspenda la incredulidad, se

desentienda de los códigos realistas y se deje deslumbrar por el genio narrativo del héroe caballeresco.

En “El buen gobierno de Sancho Panza: carnavalización y parodia”, analizo algunos recursos paralelos entre las dos partes del *Quijote*, por lo que la Segunda resulta ser una parodia de la Primera. Ellos son la alternancia de un episodio dedicado al desempeño de Sancho en el gobierno y, otro, a la estancia de don Quijote en el palacio, similar al de las novelas interpoladas, y el nombramiento en son de burla de Sancho como gobernador de Barataria, análogo a la investidura por escarnio de don Quijote. Me ocupo, asimismo, de un análisis en términos políticos del desempeño de Sancho como gobernador.

Dada la diversidad de las aproximaciones, decidí, organizar los ensayos sobre el *Quijote* según temas afines y de acuerdo con la estructura capitular de las dos partes en que está dividido el libro.

Aprovecho la oportunidad para expresar mi gratitud a Margit Frenk y a Gustavo Illades, queridos amigos y colegas, quienes con gran esmero e inmensa generosidad leyeron el manuscrito y me hicieron sugerencias para mejorarlo, las cuales han sido aquí recogidas. Igualmente a Concepción Rodríguez, quien estuvo a cargo de esta edición.

M. S.

INTRODUCCIÓN

*Cervantes transgresor*¹

No sólo hombre de amplísima experiencia —su biografía se lee como novela de aventuras—,² Miguel de Cervantes fue un lector voraz. Como tal, se paseó por la Antigüedad clásica en traducciones —Ovidio, Virgilio, Horacio—; por la Biblia —en particular los Evangelios—; por san Agustín, Erasmo y otros humanistas; por la poesía tradicional —cancioneros y romanceros—, la de cuño italianizante y la heroica culta; por la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*; por relatos históricos y vidas de santos; por distintas manifestaciones narrativas —que en aquellos momentos no hallaban aún una denominación que las englobara—: aquella de los primeros años del cristianismo —Apuleyo y Heliodoro, conocida la de éste como bizantina—, la pastoril, la caballeresca, la picaresca, la novela propiamente dicha —que por entonces sólo era corta y de molde italiano—; por los espejos de príncipes, tratados de amores —divinos y humanos—; por las poéticas de Horacio y el Pinciano; por los refraneros, las misceláneas, las colecciones de adagios y apotegmas; libros en su mayoría leídos en lengua castellana y, probablemente, algunos en la toscana.³ Fue también apasionado espectador de comedias en los corrales, las que le despertaron la ambición de ser dramaturgo.

¹ Este artículo, que sirve aquí como Introducción y también da nombre al libro, fue leído en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en septiembre de 2004, como una colaboración al homenaje por cincuenta años de docencia de Sergio Fernández, profesor emérito de esa casa de estudios. Fue publicado en Carmen Armijo comp., *50 años. Homenaje a Sergio Fernández*, pp. 121-126.

² Cf. Jean Canavaggio, *Cervantes. En busca del perfil perdido*.

³ Cf. *Cervantes. Cultura literaria. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes*.

Para Cervantes vivir, ver, oír, leer y escribir fue un tránsito continuo: la vida, la mirada, la voz, la letra impresa se volvían afortunada letra escrita. Autor de siete libros y poemas sueltos, además de la obra hoy perdida, cultivó en ellos quizá todos los géneros conocidos en la época. Sus títulos no bastan para dar cuenta de los que practicó: de pastores, *La Galatea* (1585); de caballerías, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615); novelas cortas, las *Ejemplares* (1613); un poema narrativo extenso, el *Viaje del Parnaso* (1614); obra dramática —sin tomar en cuenta la de la primera época, perdida casi en su totalidad—, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), y un relato de aventuras, de corte bizantino, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617). Vasto lector que tomó un camino diferente del de don Quijote, pues supo sacar provecho para la escritura de la rica materia que le ofrecían los libros y la vida; hombre paciente, de vocación aplazada, quien, después de su participación en Lepanto y su cautiverio en Argel, publicó, al filo de sus treinta años, un primer libro, y, cuatro lustros después, el segundo —“al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina”— (I, Prólogo, p. 11), la Primera parte del *Quijote*. A partir de la magna obra, la letra escrita aventajará a la experiencia vivida; las pacientes horas de lectura inundarán, incontenibles, el caudal de la creación. Sólo un hecho contundente, previsto por el escritor en la dedicatoria del *Persiles* al conde de Lemos, pudo interrumpir el impetuoso flujo: “Puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, ésta te escribo”.⁴

La inminencia de la partida, sin embargo, no impedía a su espíritu la voluntad de la escritura. Cervantes espera aún un milagro que le otorgue la gracia de ofrecer al conde de Lemos tres obras más. Es así que a lo largo de los años, vida azarosa y lectura atenta de cuanto había sido escrito y traducido hicieron madurar a un escritor versátil y heterodoxo. Al leer, el escritor se iba percatando de las convenciones genéricas para luego problematizarlas en sus obras. Inconforme con los protocolos literarios, decidió probar los límites de todos ellos y también supo ba-

⁴ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, p. 17.

rajarlos entre sí. De ello resultan la experimentación, la provocación constante y la oferta de más géneros que libros publicados. Su escritura es, pues, transgresora, plural y mestiza. Me referiré aquí sólo a los relatos en prosa.

Basta observar que los fenómenos descritos están presentes ya en *La Galatea*, su primera publicación, en la que cultiva un género de convenciones fuertemente codificadas:

nada más comenzar la narración bucólica, su sosegada armonía se ve bruscamente quebrada por la irrupción de abundante sangre mortal, vertida incluso entre hermanos, para mayor horror. A causa de ello, el choque que se produce entre el idilio pastoril y la *novella* trágica interpolada es total, absoluto. Así, la realidad más cruda y sangrienta origina una ruptura abrupta y violenta del arcádico ámbito pastoral, que ve sus convenciones quebradas de manera completamente radical.⁵

El motivo por el que Cervantes no pudo escribir una segunda parte de *La Galatea* que continuara las historias inconclusas de la primera, a pesar de sus repetidos ofrecimientos —aventuran los mismos críticos—, reside en esta copresencia de géneros mutuamente excluyentes.⁶ Es así que en sus libros consecutivos continuó con la práctica de la combinación genérica, aunque de manera más cautelosa y no siempre satisfactoria. Conocidísima es la crítica de los supuestos lectores de la Primera parte que Sansón Carrasco le transmite a don Quijote apenas iniciada la Segunda:

—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que el autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote (II, 3, p. 710).

⁵ Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” en Miguel de Cervantes, *La Galatea*, p. XV.

⁶ Cf. *ibid.*, p. XLIV.

A pesar de ella, el libro amalgama con éxito un buen número de géneros literarios y, sobre todo, consigue respetar puntualmente las convenciones caballerescas, a la vez que transgredirlas con éxito inusitado. El autor ofrece a sus lectores un libro de caballerías que contiene, en forma paródico-burlesca, la crítica al género, de la cual no se escapará ni el suyo propio. Nos sale aquí al paso otra de sus peculiaridades: Cervantes implacable. Del modo siguiente, Juan Bautista Avalle-Arce resume su actividad literaria hasta ese momento:

Ahora no puede haber duda que si en 1585, y con la *Galatea*, Cervantes había comenzado a meter en un brete ideológico a ese nuevo invento literario llamado *novela*, ahora, con el *Quijote* de 1605, ha abierto triunfalmente la puerta por la cual él mismo sacará a ese novelero artefacto de las letras.⁷

El único incauto que intentó reabrir la fue Alonso Fernández de Avellaneda quien, poco antes de salir la Segunda parte, publicó un pretendido auténtico libro de caballerías, continuación del cervantino. El *Quijote* de 1615 lejos está de haber cometido tamaña ingenuidad. Aunque reutiliza —¡y de qué manera!— las convenciones del género parodiadas en el de 1605, es éste, ahora, el que es puesto en jaque, pues en el universo narrado del segundo existen personajes que, por medio de la lectura del libro que, en efecto circula en el mundo, conocen las verdaderas hazañas de don Quijote y Sancho, así como sus más preciadas ambiciones. Todos coincidimos en que el reto y la solución de la prueba resultan geniales.

Por su parte, las *Novelas ejemplares*, además de ser una innovación literaria en español —“yo soy el primero en haber novelado en lengua castellana”—⁸ reúnen nuevamente el ejercicio de variados géneros y su infracción. Asimismo, muchas de ellas recogen lecciones del *Quijote* de 1605; algunas otras consideran en su horizonte la picaresca, aunque retan sus convenciones experimentando con recursos nada canónicos; otras más inician la práctica del género más caro a Cervantes: los relatos bizantinos o de aventuras.

⁷ Juan Bautista Avalle-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 11.

⁸ J. B. Avalle-Arce, “Prólogo”, en *ibid.*, t. 1, p. 65.

Me detendré en aquellas que ejemplifican lo anterior de manera más destacada. *La gitanilla*, novela amorosa y de aventuras, propia de los estamentos nobles, celebra, con ciertos destellos de picaresca, la vida libre de los gitanos, grupo repudiado social y literariamente. *El amante liberal* y *La española inglesa* son de molde bizantino, pero ancladas en las problemáticas relaciones políticas y religiosas del imperio español: las hostilidades entre el mundo cristiano y el imperio otomano, *El amante*, y entre la España de Felipe II y la Inglaterra de Isabel I, *La española*.

Rinconete y Cortadillo, los pícaros transitorios, protagonistas de la novela homónima, además de ser dos, no son —como Lázaro y Guzmán— los narradores de su propia historia ni ofrecen lecciones morales, sino que se pasean alegremente por el mundo picaresco y salen de él con desenfado. Por su parte, el alférez Campuzano sí narra sus propias picardías conyugales al licenciado Peralta, y es, además, autor del *Coloquio de los perros*, del que es lector el licenciado. Allí Berganza, a su vez, cuenta sus aventuras picarescas a Cipión. Tales procedimientos cumplen con la ley genérica de un narrador de su propia historia; sin embargo, los relatos son supuestamente orales, en presencia de un interlocutor y, en el segundo caso, quien moraliza es éste y no el propio pícaro. Sobra comentar que el ejercicio literario se practica con dos perros.

Sí, para Cervantes la literatura es un laboratorio en donde experimenta haciendo mezclas, disecciones e injertos. Escribe, sin embargo, un relato en el que parece mostrarse ortodoxo —sobre todo en relación con los postulados de la Contrarreforma—, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, “libro que —como él mismo dice— se atreve a competir con Heliodoro” (*Novelas ejemplares*, Prólogo, p. 65), y cuya poética —según Avalle-Arce—,⁹ es anunciada por el canónigo de Toledo en el *Quijote* de 1605 (47, pp. 601-602). No obstante, en muchos de los episodios de su libro póstumo lleva a sus límites el principio neoaristotélico de la verosimilitud, introduciendo acontecimientos extraordinarios o maravillosos, los que, a pesar de ser expuestos a la prueba de racionalidad por parte de algún personaje, quedan en el mundo narrado como experiencia vivida por otros.

⁹ Juan Bautista Avalle-Arce, “*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, historia setentrional”, en *Suma cervantina*, pp. 201-203.

Estamos, pues, ante la obra de un gran transgresor, un clásico que —como suele decir Sergio Fernández— es nuestro contemporáneo. La crítica se dará por bien servida si consigue destacar para los lectores tal atributo.

LOS AMIGOS Y LOS ENEMIGOS
DE CERVANTES

LOS AMIGOS Y LOS ENEMIGOS DE CERVANTES¹

1. La del *amigo* es una figura que Miguel de Cervantes utiliza en la composición de algunos de los prólogos a sus obras literarias. Se trata de un *amigo* ficticio, una invención de que se vale con diversos propósitos. De este modo, el autor, sujeto de la enunciación, según la convención del género proemial, cede la palabra a un interlocutor, presente o aludido, por lo que, al entrar en diálogo con dicha figura ficticia, el propio autor se ficcionaliza. No se trata, en sentido estricto, ni de Miguel de Cervantes ni de sus amigos en el mundo. *Cervantes* dialoga con ellos o cede la palabra en distintos momentos y de diversas formas a esos *amigos* imaginarios, por lo que los prólogos en que esa figura aparece se convierten en textos dialógicos. Los diálogos pueden llevarse a cabo ante el lector, destinatario del texto preliminar, o bien, son charlas supuestamente sostenidas con anterioridad a la escritura que el autor refiere al lector.

La del *enemigo* es también una figura imaginaria. En ocasiones, sin embargo, no es una presencia inmediatamente identificable; puede o no personalizarse. En este caso, está representado por un conjunto de ideas con las cuales el autor o el amigo debaten. De esta manera, en un sentido, la presencia explícita o implícita de un *enemigo* supone siempre una polémica —real o supuesta— con terceros. En otro, el *amigo* es resultado de la refracción del autor que, por estrategia, o bien deposita en esta figura determinados conceptos con el fin de evitar el

¹ Este texto fue leído en el Segundo Congreso Internacional de Retórica en México, celebrado en la UNAM, del 20 al 25 de abril de 2003. En el título, así como en el texto, escribo en cursivas los vocablos “amigo”, “enemigo” y “Cervantes” cuando me refiero a ellos en tanto personajes que cumplen con las funciones objeto de mi análisis. Escritos sin cursivas carecen de esa connotación.

enfrentamiento con sus posibles antagonistas, o bien la responsabiliza de su defensa o de la expresión de halagos a su persona y/o a su obra.

Así, pues, varios de los prólogos escritos por Miguel de Cervantes están contruidos a partir de ayudantes y oponentes, los cuales desempeñan diversos papeles y tienen como función fundamental la persuasión del lector —y, por extensión, del público— en favor del autor, su obra y sus ideas y en contra de las de sus enemigos a pesar de que, en ocasiones, la ironía crítica alcanza también al propio *autor*.

2. En vida, Miguel de Cervantes contó con amigos y enemigos de peso en el medio cultural. Se sabe que de los primeros recibió cierto apoyo y exiguos favores y que con los segundos mantuvo relaciones tensas y hostiles. Lo que aquí interesa, sin embargo, es que Cervantes llevó al terreno de la escritura los debates literarios sostenidos con determinados personajes connotados del momento. Así, un buen número de prólogos que preceden a sus obras, más que *ornatos* se convierten en la arena en donde el escritor dirime controversias con algunos de sus contemporáneos. En varios, los *amigos* y los *enemigos* cumplen su cometido al servicio de estas querellas. Tales prólogos son el de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605),² el de las *Novelas ejemplares*³ (1613), el de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615) y el de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*⁴ (1617). En el de *La Galatea*⁵ (1585), aunque campo de debate literario, Cervantes aún no hace uso de las figuras del *amigo* y el *enemigo*, y en el de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*⁶ (1615), si bien se menciona a ciertos amigos, éstos no desempeñan el papel que aquí nos interesa,

² Dada la brevedad de las citas textuales hechas aquí de las obras cervantinas, no mencionaré el número de la página correspondiente. Indicaré en cada caso la extensión de páginas que ocupan los distintos prólogos en las ediciones consultadas. El de la Primera parte del *Quijote* ocupa las pp. 9-20.

³ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce.

⁴ M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. El prólogo en esta edición ocupa las pp. 18-21.

⁵ M. de Cervantes. *La Galatea*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. El prólogo en esta edición ocupa las pp. 16-19.

⁶ M. de Cervantes, *Comedias*. Ed. de Florencio Sevilla. El prólogo en esta edición ocupa las pp. 53-56.

sino el de haber sostenido con el dramaturgo una conversación sobre el teatro español, tema del Prólogo. El del *Viaje del Parnaso*⁷ (1614) es muy breve y carece de estas características.

3. Los *amigos* de los prólogos cervantinos —construcciones ficticias, invenciones de que se vale el escritor con diversos propósitos— participarán de distintas maneras en situaciones imaginarias carentes de sustento en la existencia real. De este modo, el autor, sujeto de la enunciación, según la convención del género proemial, dialoga, cede la palabra o le asigna algún determinado papel a un supuesto interlocutor, presente o aludido, por lo que, al entrar en relación con dicha figura ficticia, el propio autor se ficcionaliza. El *amigo* es resultado de la refracción del autor que, por estrategia, o bien deposita en esta figura determinados conceptos con el fin de evitar el enfrentamiento con sus posibles antagonistas, o bien, la responsabiliza de su defensa o de la expresión de halagos a su persona y / o a su obra. En este caso, con el recurso del *amigo*, el *autor* finge que la defensa o la alabanza vienen de fuera. Así, resuelve, inteligente y elegantemente, dichas funciones propias del género prologal, evitando caer en los riesgos de la autoalabanza o de la falsa modestia.⁸

Por su parte, los *enemigos*, aunque responden a un referente identificable en el mundo, en algunos de los preliminares no son una presencia inmediatamente reconocible ni serán caracterizados como personajes. En este caso, el *enemigo* estará representado por un conjunto de ideas o prácticas literarias con las cuales el *autor* o el *amigo* debaten; su persona quedará desdibujada; estará desprovisto de sus propias señas de identidad; será sustraído de su realidad concreta. No obstante, esas presencias apuntarán a un sentido cifrado, potencialmente discernible por los lectores. Además, el hecho de ser el ejercicio literario de tales *enemigos* el blanco de la crítica, hará del prólogo un texto polémico y paródico en régimen irónico. En otros casos, los *enemigos* sí están contruidos como personajes, aunque su identidad histórica se mantiene semioculta.

⁷ M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. El prólogo en esta edición ocupa la p. 15.

⁸ Cf. Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, pp. 135 y 138-139.

4. El más importante tema puesto a discusión en el Prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)⁹ es la pertinencia del uso de ciertas prácticas proemiales. Ello lo convierte, según la clasificación de Alberto Porqueras Mayo, en un prólogo preceptivo.¹⁰ En relación con las operaciones de la retórica clásica, dicho asunto formaría parte de la *Inventio* (*invenire quid dicas*; encontrar qué decir).¹¹ Es, según la visión actual de Roland Barthes, “lo que está prometido[,] destinado al sentido, constituido desde el comienzo en material de significación”. La estructuración del material correspondería a la *Dispositio* (*inventari disponere*; ordenar lo que se ha encontrado), así como a la *Elocutio* (*ornare verbis*; agregar el adorno de las palabras, de las figuras). Esto para Barthes sería “la forma que va a buscar el sentido para cumplirlo”.¹²

Y la fortuna en el hallazgo de las formas para esos materiales vendrá a ser el resultado de la interacción —diría yo, la perpetua tensión— entre significativo y significado —*res/verba* de Quintiliano— a la que se enfrenta el creador en su intento de significación artística, de conseguir ciertos efectos en el lector: conmoverlo, persuadirlo, desconcertarlo... Con ese propósito, en la operación correspondiente a la *Elocutio*, en este Prólogo, Cervantes construye un colaborador ficticio, el *amigo discreto y bien entendido*. De esta invención depende la originalidad y complejidad asombrosas de dicha pieza: su dialogismo, su tono lúdico, su equívocidad intencional, la parodia irreverente, la ficción de la autoría... Es claro que en la del *amigo* nos encontramos con una figura que rebasa los alcances léxico-semánticos de la metáfora; por su riqueza, funciona aquí más como metalogismo o figura de pensamiento.

⁹ En “El Prólogo de 1605: autores, texto, lectores”, capítulo de *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, (2002, pp. 97-151), hago un estudio crítico más amplio sobre este prólogo.

¹⁰ Cf. A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 114-115. El de *La Galatea* y el de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* cumplirían, asimismo, con esta función. Este último con la particularidad de ser “prólogo-noticias”, según la aclaración que hace el propio Porqueras Mayo: “En los prólogos preceptivos suelen aparecer también abundantes noticias de historia literaria”. (*Ibid.*, p. 15.)

¹¹ Hago uso aquí del desarrollo de la *tejné rēthoriké* hecha por Roland Barthes. (*Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, p. 43.)

¹² *Ibid.*, pp. 43-44.

Como ha sido señalado por Mario Socrate,¹³ la organización del Prólogo de 1605 corresponde a la división retórica clásica del discurso, o sea, la *Dispositio*, compuesta por *exordium*, *narratio*, *argumentatio* (con *confutatio*), *epilogus* o *conclusio*. *Cervantes*, quien se dirige en primera persona al lector, se hace cargo de todas las partes, excepto de la *argumentatio* —la más extensa y con mayor intención irónica de todas—, que será cubierta por el *amigo* en interlocución con el *autor*. El Prólogo tendrá, entonces, una estructura dialógica, que dependerá de las distintas perspectivas que sobre la materia sostienen los interlocutores. Con este procedimiento, el autor implícito puede presentar de manera irónica y polémica el asunto de las prácticas humanistas desgastadas cultivadas por ciertos autores en determinados *ornatos*. El *amigo* se hará cargo de la crítica extrema, burlesca, de tales ejercicios literarios. Ello supone, de manera implícita, un *enemigo*, el cual ha sido identificado con Lope de Vega. Es así que, en terrenos estrictamente literarios, sin mencionarlo abiertamente y sin comprometerse de forma directa, sino por medio del *amigo*, *Cervantes* plantea una crítica demoledora a los usos ornamentales —prólogos y poemas laudatorios— de su antagonista.

5. En el *exordium* del Prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) —en parte, prólogo noticioso—, el *autor* alude a un *amigo* supuestamente culpable de que —según dice— no le hubiera ido “tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*”. ¿La culpa será del *amigo* “gracioso y bien entendido” de tal Prólogo, quien, por sus excesos críticos provocó esa mala recepción? Y aquellos a quienes no gustó, ¿serán Lope y sus partidarios? Es probable. El texto se abre a las conjeturas; es intencionalmente ambiguo. Si ese *amigo*, el interlocutor de *Cervantes* en 1605, tomó la palabra, aquí guardará silencio para asir el buril con el fin de —según dice el prologoísta— “grabarme y esculpirme en la primera hoja de

¹³ Mario Socrate, en su análisis del Prólogo en cuestión, evidencia “una distribuzione della materia prologale disposta a riprodurre in scala ridotta e in modi dissonanti e sfalsati le quattro parti fondamentali della funzionale suddivisione canonica del discorso, dell’orazione, secondo i principi dell’inventio della retorica classica e tradizionale: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* (con *confutatio*), *epilogus* o *conclusio* (con *peroratio* e *recapitulatio*)”. (Mario Socrate, *Prologhi al don Chisciotte*, p. 89.)

este libro”. Se presenta, pues, este *amigo* como un presunto aliado suyo, quien se ocuparía de hacerle un retrato con el propósito, según el uso, de honrar al *autor*. Sin embargo, en vez de obra plástica, en la página queda impresa una descripción literaria del retrato inexistente, escrita por el propio Cervantes. Ello delata la naturaleza virtual del *amigo*, así como de su grabado. Además de que cierta ironía revestida de realismo va salpicando la descripción y el retrato resulta poco halagüeño, *Cervantes* lo remata con una denuncia de la falsedad y de la intención de autohomenaje implícita en este tipo de cumplidos. Así, queda escamoteada la *petitio benevolentiae* característica del *exordium* y del género prologal, misión presumiblemente asignada al fingido grabado hecho por el *amigo*, a la vez que, de nuevo, se critica una práctica atribuida a Lope, ya que, como se sabe, algunos de los sonetos laudatorios aparecidos en sus publicaciones son compuestos por él mismo aunque firmados por su amante iletrada *Camila Lucinda*,¹⁴ hecho similar al de atribuir un falso retrato a un pintor inexistente.¹⁵

6. En el Prólogo a la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615),¹⁶ la figura del *enemigo* tiene una gran relevancia y se le menciona abiertamente desde el principio. Se trata del “autor del segundo *Don Quijote*”, el apócrifo. En esta ocasión, el papel del *amigo* le será asignado al lector, a quien el *autor*, desde el *exordio*, convierte en un interlocutor al que le confía los agravios infligidos por ese *enemigo* en el Prólogo del falso *Quijote*; le demanda complicidad en su contra y, en la *narratio*, asegura el pacto dirigiéndose a él como “lector amigo”. De manera distinta que en el Prólogo de 1605, aquí el *enemigo* adquiere las características de un personaje, al que, sin embargo, el *autor*, intencionalmente, deja en el anonimato con el fin de acentuar el encubri-

¹⁴ Cf. M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. t. I. Ed. de Luis Andrés Murillo, p. 53, n. 16.

¹⁵ Alberto Porqueras Mayo asegura que: “El prólogo va incrustado, en general, entre los preliminares y recibe de ellos la característica ‘laudatoria’. En el prólogo y en los versos laudatorios había que concentrar, principalmente, los matices propagandísticos por no existir solapas ni fajas que eximen hoy de este difícil y engorroso trabajo”. (A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 138.)

¹⁶ El Prólogo de la Segunda parte ocupa las pp. 673-677.

miento que aquél hizo de su identidad cuando publicó bajo seudónimo la continuación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

En el *exordio*, el *autor* le repite al lector los insultos que el *enemigo* profirió en su contra en el Prólogo al *Quijote* apócrifo con el propósito, por un lado, de caracterizarlo y denunciarlo y, por otro, de hacer una defensa de sí mismo en respuesta a esos agravios. Así, esta parte del Prólogo de 1615 cumple a la vez como *captatio benevolentiae* y como descalificación del oponente. Sin embargo, a pesar de que el *autor* se niega a devolverle al *enemigo* las ofensas, pronuncia varias al atribuirle al lector, en un acto de preterición, un supuesto deseo de venganza: “Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido; pero no me pasa por el pensamiento”. Con este juego, el *autor* pretende ampararse en una imagen virtuosa de sí mismo.

Además del *enemigo*, el *autor* alude a otro personaje, de quien da ciertas señas que lo identifican con Lope de Vega —ser sacerdote y familiar del Santo Oficio—, aunque también de él calla su nombre. No obstante la pública enemistad entre los dos escritores, el *autor* del Prólogo de 1615 se expresa elogiosamente de su rival, asegurando que “del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa”. Ello con el fin, entre otros, de negar la acusación de “invidioso” del trabajo del Fénix hecha por el *enemigo*. Además, tratándose de Cervantes con respecto a Lope, siempre asalta la duda de una carga irónica en sus elogios. El uso del silencio por parte del *autor* en relación con los nombres de Avellaneda y de Lope de Vega, supuestos cómplices en la publicación de la Segunda parte apócrifa, salda las cuentas en favor de *Cervantes*, puesto que al decir los pecados y no los pecadores, evita una acusación directa, además de que, con elegancia, elogia al Fénix y, a la vez, deja oculta su identidad y la del defraudador.

En la *narratio*, el autor, nuevamente con la decisión de eludir la responsabilidad de las ofensas al enemigo, le solicita al “lector amigo” que “Si por ventura llegares a conocerle”—asunto imposible, dado el anonimato—, le comunique que él no se siente agraviado, que conoce las tentaciones del demonio y le pide que le cuente un par de cuentos que, a manera de apólogo, contienen una moraleja por medio de la cual se denuncian los actos del enemigo. Los relatos, de locos y de pe-rros, cumplen con una doble función. Por un lado, son una respuesta al ofrecimiento final que hace Avellaneda de que su libro “no enseña

a ser deshonesto, sino a no ser loco”, en clara alusión al personaje cervantino, y, por otro, devolver el calificativo al impostor. Así, en un juego de analogías, en los dos cuentos, el enemigo es comparado con un loco; y, en el primero, su libro resulta equivalente al aire expelido por un perro inflado artificialmente. En el segundo, de nuevo, el adversario es semejante a un loco que comete un error al golpear con una piedra a un podenco, perro de caza —equiparable, por ser útil y fino, al *Quijote* falsificado—, el cual es defendido por su amo, el legítimo autor. De este modo, a lo largo de dos partes del presente Prólogo —el *exordium* y la *narratio*—, el autor transfiere al “lector amigo” el ajuste de cuentas con aquel que lo agravió con su impostura.

7. En el Prólogo a *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617), la *captatio benevolentiae* no forma parte del *exordium*, según los cánones clásicos, sino de la *narratio*, con la cual inicia el texto. El *autor* relata la anécdota del encuentro que, en compañía de dos *amigos*, tuvo con un estudiante en el camino de Esquivias a la capital del reino. En esta ocasión, las alabanzas son encomendadas a dicho estudiante, supuestamente admirador de *Cervantes*, quien desempeñará ese papel asignado en otros casos al *amigo* —uno de los cuales tendrá aquí la única función de informar al estudiante de la identidad de *Miguel de Cervantes*. La escena del encuentro está construida a partir de una serie de incidentes cómicos, a la vez que la caracterización del estudiante es la de un personaje chusco. No sólo su prestigio es incierto, pues se desconoce si proviene de una universidad con reputación o de las llamadas *silvestres*,¹⁷ sino que su vestimenta es defectuosa y su comportamiento ridículo. Por ello, los halagos de que hace objeto a *Cervantes* “—¡Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas!”—, además de hiperbólicos, resultan equívocos, pues no dejan de ser un testimonio de la fama alcanzada por el escritor —quien, en su turno, rechaza los encomios—, aunque pronunciados en una situación poco decorosa y por un personaje falto de seriedad. Todo ello, una vez más, dota a la *captatio benevolentiae*, en particular,

¹⁷ Entre las primeras están Salamanca y Alcalá de Henares, principalmente; entre las segundas, Sigüenza, Oñate y Osuna. (Cf. Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, pp. 196-198.)

y al Prólogo, en general, de una fuerte carga irónica que aquí envuelve al propio *autor*.

En este Prólogo, el último escrito por Cervantes, se le adjudican al estudiante funciones nuevas, distintas de las cumplidas con anterioridad por el *amigo*: la de charlar sobre la enfermedad del escritor, la de desahuciarlo diagnosticándole hidropesía, la de posibilitar que éste anunciara su próximo fallecimiento y se despidiera de sus amigos —los verdaderos— con las famosas palabras: “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!”

Asimismo, en esta ocasión, la importancia de sus *enemigos* desaparece ante la acometida de estos otros imbatibles.

8. Es así como, a partir del ingenioso hallazgo en 1605 del “amigo discreto y bien entendido”, Miguel de Cervantes recurre en varias ocasiones más a tal personaje, en cada caso dotándolo de distintos atributos. Su presencia es uno de los elementos que hace tan gozosa la lectura de los prólogos cervantinos y los convierte ya en el pórtico mismo de la ficción. Por otro lado, a partir de este recurso, en sus debates y, sin prescindir del ejercicio crítico, de la ironía y aun del sarcasmo, Cervantes no abandona el terreno de la literatura y evita la confrontación *ad personam*, vicio en el que sí cae Lope de Vega, por ejemplo, en su Prólogo a *El peregrino en su patria*, convertido en objeto de burla en el de la Primera parte del *Quijote*.

LOS ICONOS SUBVERTIDOS
EN EL *QUIJOTE*

LOS ICONOS SUBVERTIDOS EN EL *QUIJOTE*¹

Introducción

En mis sucesivas lecturas del *Quijote* siempre me ha admirado el rico y a la vez ambiguo discurso relativo al cuerpo. Los sentidos, las funciones, las necesidades, los deseos, las pasiones corporales de los personajes comparecen, a veces con exceso, o bien se hacen evidentes por la carencia; el discurso sobre el cuerpo se produce en los dos niveles narrativos de que se compone la historia —el realista y el caballeresco. Para empezar, nadie que escuche los nombres de don Quijote, Sancho y Rocinante —y aun el asno del escudero— deja de asociar a ellos una determinada imagen corpórea, no sólo porque haya visto alguna de las interminables representaciones plásticas de la famosa pareja y sus monturas, sino porque en el libro se les describe físicamente. En contraste, de Aldonza Lorenzo, transformada en Dulcinea —para sólo hablar de las presencias constantes en la historia—, el relato únicamente dice que era “una moza labradora de muy buen parecer” (I, 1, p. 47); nada más. Nadie la vuelve a *ver* después de esta rápida *visión* que el narrador ofrece al principio. Lo demás en relación con su apariencia —y aun con su persona— quedará librado a lo que el caballero enamorado diga de ella o a lo que de la labradora-dama imaginan o inventan otros personajes. Dulcinea resultará, pues, ser un producto lingüístico y literario de segundo grado, puesto que no serán los diversos autores y narradores, sujetos de la enunciación narrativa, quienes informen

¹ Este texto fue presentado en la conferencia plenaria (“keynote address”) en la Reunión Anual de Cervantistas del Sur de California, en Riverside, California, Estados Unidos, el 19 de abril de 2003. Se publicó más adelante en André Gonçalves Trouche y Livia de Freitas Reis, *Dom Quixote: utopias*, pp. 35-54.

sobre sus atributos y, de alguna manera, *fijen* su imagen —como en el caso de los protagonistas manchegos y demás personajes—, sino los discursos, necesariamente imaginarios, de quienes hablan de ella sin conocerla. Así, el retrato de la amada será ambiguo, inasible, contradictorio; risible muchas veces. Podrá ser “tamaño como un grano de trigo” (I, 4, p. 74) o incommensurable y omnipresente en la mente y el corazón del caballero.

Los cuerpos de los personajes, además, estarán diseñados a partir de diversos códigos literarios y culturales que se cruzan, juegan entre sí o se oponen. Los recursos literarios por medio de los cuales se construyen sus imágenes guardarán relación directa con esos paradigmas. Lo mismo sucederá con los objetos que sustentan y protegen esos cuerpos: la comida, el vestido, las armas, la habitación, las posesiones, de los que se dará noticia como elementos caracterizadores de los personajes. Y si de códigos se trata, se producirá entonces un intercambio textual, de ciertos textos seminales que fecundarán a éste del que nos ocupamos. Sin embargo, tales improntas rara vez aparecerán de manera ingenua. La parodia, en general, comportará una intención lúdica, si no irónica, si no demoleadora de los paradigmas aludidos.

El cuerpo de don Quijote: genio y figura

Recién iniciado el Prólogo al *Quijote* de 1605, el lector encuentra una primera descripción del que será protagonista de la historia, después de que el autor ha expresado que “quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse” (I, Prólogo, p. 9). Si tomamos en cuenta que la metáfora *hijo* es equivalente aquí para el libro y para el héroe, las particularidades de uno y otro serán intercambiables. De este modo, lo que el prologuista afirmará como características distintivas de don Quijote, contrastarán con las propiedades deseadas por el autor, y que al libro, “hijo del entendimiento” le faltan. Este hijo no es ni hermoso ni gallardo ni discreto, atributos prototípicos de los héroes. Así, se presenta, por denegación, una primera imagen de don Quijote, paródica del ideal caballeresco. La que inmediatamente después lo describe es elaborada a partir de una serie de atributos en relación con el nombre

del protagonista anunciado desde el título del libro: “la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno” (I, Prólogo, p. 9). Los dos primeros calificativos —el segundo metafórico— reiteran una cualidad corporal de don Quijote: además de “seco”, es avellanado —que, según Sebastián de Covarrubias— “se dize del hombre viejo, seco, enxuto de carnes, sólido y firme, como la madera del avellano”.² Asimismo, la frase adjetivada que completa la descripción define, también de manera redundante, las inclinaciones mentales del personaje, ya que a “Antojadizo [que es] el que tiene varios apetitos, y toma ansia por cumplirlos, como muchas veces se engaña la vista al que dize aver visto tal cosa, si los presentes le quieren deslumbrar o desengañarle, dicen que se le antojó”,³ se suma la condición de que el sujeto está “lleno de pensamientos varios”. El retrato remata con una calificación hiperbólica —ahora referida a los pensamientos de don Quijote—, a causa de que la última característica reside en el hidalgo manchego de manera excepcional y en grado superlativo. Cabe señalar, sin embargo, que, aunque la deja sugerida, el autor aún no menciona explícitamente la locura que padece el personaje, asunto del que se dará cuenta en el primer capítulo del relato.

Todavía en el espacio del Prólogo, dedicado a la presentación del libro, el autor informa que “los habitantes del distrito del campo de Montiel” opinan del héroe “que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos” (I, Prólogo, p. 20). Se completa el trazo inicial del protagonista: sus características corporales, sus tendencias mentales y los valores propios del caballero: el amor, la valentía y la fama ganada entre sus coterráneos. Es así que el boceto de don Quijote plasmado por el autor del Prólogo consigue construir con eficacia, en el imaginario del lec-

² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua*, p. 167, s. v. “avellanado”. Agradezco aquí a Margit Frenk quien, en la cuidadosa lectura que hizo del material de este libro, sugiere que el seudónimo *Avellaneda* del autor del *Quijote* apócrifo, pudo haberse derivado de esta característica de don Quijote.

³ *Ibid.*, p. 126. Cabe comentar que este adjetivo se consigna en la voz “antojos. Los espejuelos”.

tor, los rasgos esenciales que definirán al héroe. En adelante, el nombre de don Quijote irá asociado a esa imagen, básica y expedita, esbozada en las páginas preliminares. Se trata, pues, de un cuerpo, aunque viejo, resistente, habitado por ciertos apetitos, afectado por visiones engañosas, castamente enamorado y consagrado a los ideales caballerescos.

Diálogo entre Babioca y Rocinante

Soneto

B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?

R. Porque nunca se come, y se trabaja.

B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja?

R. No me deja mi amo ni un bocado.

B. Andá, señor, que estáis muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.

R. Asno se es de la cuna a la mortaja.

¿Queréislo ver? Miradlo enamorado.

B. Metafísico estáis.

R. Es que no como.

B. Quejaos del escudero.

R. No es bastante.

¿Cómo me he de quejar en mi dolencia,
si el amo y escudero o mayordomo
son tan rocines como Rocinante?

El mejor de los “Versos preliminares” (I, p. 35) que presiden el relato es el último de ellos. Soneto apócrifo como los demás, atribuido a Babioca y Rocinante y construido a base de un diálogo entre el caballo del Cid y el de don Quijote. El primero, en posesión de su prestigio, somete al segundo a un interrogatorio sobre su maltrecho cuerpo y sobre el trato que recibe de amo y escudero. Las penurias a las que está expuesta la bestia son, por antonomasia, las mismas que sufre su amo: “nunca se come, y se trabaja” (I, “Versos preliminares”, p. 35). De igual manera, el calificativo degradante de *asno* que, por hablar mal de su amo, le da Babioca a Rocinante, es remitido por éste a su dueño, quien en tal se ha convertido a causa del amor. Así, el caballo de don Quijote transforma *asno* en equivalente de la sentencia que emite: “No es gran prudencia [amar]” (I, “Versos preliminares”, p. 35).

Un tratamiento similar recibe el epíteto de *metafísico* que el caballo del Cid le otorga al manchego, como comentario a la máxima que pronuncia en relación con el estado de enamoramiento en que se encuentra el caballero. En este caso, es descifrado por el segundo con la ambigüedad que admite el término; por un lado, lo hace participar de su acepción vulgar, en el sentido de que quien se dedica a la filosofía se muestra distante de las necesidades corporales —aquí, la comida—, bien por desinterés, bien en razón de su pobreza. Por otro, al pie de la letra, *metafísico* puede significar el que está más allá del plano físico, de la materia, y de allí, ingrávido, equivalente a falta de peso. Lo atinado de la respuesta a Babieca es consecuencia de esta interpretación dual, anfibológica, que hace su interlocutor. Con ella, además, Rocinante anticipa la referencia que aparecerá en la historia al “caballo de Gonela, que ‘tantum pellis et ossa fuit’” (I, I, p. 45),⁴ aplicable a él mismo gracias a la comparación que de los dos hace el autor narrador del relato, cuando el hidalgo se dispone a dar nombre a su rocín. En el último terceto, el dialogante continúa con el juego de alusiones a ese momento, cuando iguala a amo y escudero consigo mismo al considerarlos, no sin desdén, “tan rocines como Rocinante”⁵ y confirma, además la relación sinecdótica entre caballo y caballero.

De este modo, el soneto en su conjunto, por contener esa variedad de referencias intratextuales, opera de forma metonímica en función de don Quijote y Sancho Panza. Los caballos no sólo se refieren a los personajes, sino que los padecimientos de Rocinante resultan ser los mismos que los de su amo, aunque el animal los contempla con una conciencia irónica, ausente en el héroe, para quien es obligado el ascetismo caballeresco. Por último, si Babieca, a partir de su ascendiente literario, intenta acorralar con su interrogatorio a Rocinante, es el burlado quien se convierte en burlador, por lo que prueba, en ese sentido, debido a su aguda comprensión de las palabras de su par, ser un digno “ingenioso Rocinante de la Mancha”.

⁴ “era todo piel y huesos”. Epigrama de Teófilo Folengo (1496-1544). (Cf. vol. I, p. 45, n. 54 de la edición del Instituto Cervantes.)

⁵ “Rocín es el potro que, o por no tener edad, o por estar maltratado, o no ser de buena raza, no llegó a merecer el nombre de caballo, y así llamamos a los caballos desbaratados y de mala traza [...] venir de rocín a ruín: de mal en peor”. (S. de Covarrubias, *op. cit.*, s. v. “rocín”, p. 912.)

Es así como la descripción de don Quijote plasmada en el Prólogo, al igual que las referencias de Rocinante en el soneto preliminar a las malas pasadas que sufre al lado de su amo y el escudero, constituyen una anticipación de lo que ocurrirá en el relato.

Del abrigo doméstico al cuerpo expuesto a la indigencia

El relato de la historia de don Quijote, después de los ambiguos datos espacio-temporales del inicio, da curso a ciertos inventarios desplegados en relación con el todavía hidalgo de la Mancha, que dan cuenta de sus prácticas cotidianas y su ámbito doméstico: las armas y los animales, los platos que consume y las prendas que componen su atuendo. En el caso que nos ocupa, el sustento y la protección del cuerpo, necesidades humanas universales, adquieren el valor de signos distintivos del nivel económico y social, así como de un determinado momento histórico; son los usos de un hidalgo castellano de principios del siglo XVII:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, un palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino (I, 1, p. 38).

Tales signos representan, asimismo, las seguridades de la cotidianidad que el hidalgo está a punto de abandonar: cuerpo el suyo asfixiado por la rutina, en vías de reinventarse, de despojarse de las marcas y los valores domésticos hechos hábito. Cambiará el sustento cierto por alimento que nutrirá su imaginación; dejará atrás sus ropas de hidalgo para vestir unas viejas armas de caballero; renunciará a la protección de un techo para irse al desamparo del mundo, a pesar de que: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza” (I, 1, p. 39).

Este retrato —completado más adelante con los comentarios del narrador: “y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (I, 1, p. 42); y “rematado ya su

juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo” (I, I, p. 43)— reitera la imagen plasmada en el Prólogo, diseñada, además, según los conceptos médicos del momento:

Era opinión común que la *complexión* o “constitución física” estaba determinada por el equilibrio relativo de las cuatro cualidades elementales (seco, húmedo, frío y caliente), que, por otro lado, a la par que los cuatro humores constitutivos del cuerpo (sangre, flema, bilis amarilla o cólera, y bilis negra o melancolía), condicionaban el temperamento o manera de ser. La caracterización tradicional del individuo *colérico* coincidía fundamentalmente con los datos físicos de don Quijote [...] A su vez, la versión de la teoría de los humores propuesta por el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, atribuía al colérico y melancólico unos rasgos de inventiva y singularidad con paralelos en nuestro *ingenioso* hidalgo.⁶

A ella se añaden ahora los datos de la edad y la locura. Sus cincuenta años —que exceden los veinte a treinta que se contaban como esperanza de vida en la época—⁷ contradicen, así, de manera irónica, la juventud proverbial de los héroes caballerescos, necesaria para las aventuras y el amor, y su demencia traerá a la actualidad de su incipiente siglo XVII las prácticas de unos héroes literarios en proceso de desaparición. Aquí se produce una doble anacronía literaria en clave paródica: la edad del hidalgo y la decadencia del género. *A contrario sensu*, la historia gana en verosimilitud, pues ya sólo en la mente de un loco, viejo por añadidura, puede tener vigencia, en el tránsito del siglo XVI al XVII, el código caballeresco.

Don Quijote optará por la práctica del ascetismo, el cual no operará necesariamente en la historia ni como una negación de las necesidades corporales ni como marca de inverosimilitud, puesto que el héroe sentirá cansancio, hambre y sueño en más de una ocasión, sino como sometimiento voluntario de su cuerpo entrado en años a una vida de desabrigo y privaciones. Es así que, a pesar de que su mente permanezca

⁶ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes/Crítica, p. 36-37, n. 15.

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 36, n. 14.

anclada en el mundo caballeresco y su deseo aspire a prescindir de las satisfacciones básicas, su cuerpo, aunque literariamente idealizado, persistirá atado a la vertiente realista del relato. En este sentido, los datos de la alimentación y la ropa se erigen, también, en las piedras sobre las que se sustenta la construcción narrativa realista, de la cual forma parte aún el hidalgo.

El cuerpo heroico

La opción ascética del hidalgo, junto con la consagración al ideal caballeresco, son heroicas en sí mismas:

le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (I, I, pp. 43-44).

El hidalgo decide entonces cambiar su nombre por uno que responda a su nueva vocación.

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*: de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir (I, I, pp. 45-46).

El nombre que escoge para sí mismo responde a una pieza de la armadura, la que cubre el muslo. De este modo, el que elige, además de hacer alusión a un miembro del cuerpo, mantendrá una relación sinecdótica con el héroe, puesto que, por el nombre de esa parte del arnés, él adquirirá su nueva identidad: el quijote vale por la armadura y la armadura por el caballero.

La elección heroica, además, dotará a su menguado cuerpo entrado en años, de fuerzas descomunales, con las cuales podrá enfrentarse y vencer a poderosos enemigos que se pondrán al servicio de su señora. La imagen de sí mismo, hiperbólica e imposible, es un intento de emular a sus héroes literarios y resulta, por tanto, paródica con intención burlesca.

—Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora y diga con voz humilde y rendido: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro [...]” (I, 1, pp. 46-47)

No obstante, apenas enfrentado al mundo, éste no lo entenderá así, puesto que el cuerpo del héroe aparecerá ante los demás como una estampa decrepita, anacrónica y estrafalaria y será objeto de todo género de equívocos —burlas, extrañeza, incompreensión—; cuerpo heroico expuesto, sin embargo, al ridículo involuntario: “y así, con extraño contento llegó a la venta y a las damas, las cuales, como vieron venir a un hombre de tal suerte armado, y con lanza y adarga, llenas de miedo se iban a entrar en la venta (I, 2, p. 53).

A las mozas —que no damas— un cuerpo armado les infunde miedo; ni ellas, ni después el ventero —que no castellano, como lo supone don Quijote— están en condiciones de estimar que ha sido consagrado a deshacer “todo género de agravio” (I, 1, p. 44). Por vez primera, la perspectiva del narrador le permite al lector contemplar desde fuera el cuerpo del caballero, en tanto da cuenta de las reacciones que su aspecto provoca en quienes lo ven. Inician aquí las divergencias de puntos de vista, el dialogismo como fuente inagotable de riqueza, amén de innumerables equívocos en el *Quijote*. La voz narrativa insiste:

El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa y en él el enojo, y pasara muy adelante si a aquel punto no saliera el ventero, hombre que, por ser muy gordo, era muy pacífico, el cual, viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida,

lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento. Mas, en efeto, temiendo la máquina de tantos pertrechos, determinó de hablarle comedidamente, y así le dijo:

—Si vuestra merced, señor caballero, busca posada, amén del lecho (porque en esta venta no hay ninguno), todo lo demás se hallará en ella con mucha abundancia.

—Para mí, señor castellano, cualquier cosa basta, porque “mis arreos son las armas, mi descanso el pelear”, etc. (I, 2, pp. 54-55).

Los versos del romance popular enunciados por don Quijote reiteran el tema de la mortificación del cuerpo como opción heroica; en tanto que los que completan el fragmento —“mi cama las duras peñas / mi dormir siempre velar”—,⁸ no pronunciados, quedan implícitos como burla al caballero en las pícaras palabras de bienvenida que le dirige el ventero. La postura del héroe no obsta para que, párrafos adelante, a la hora en que las mozas le ofrecen de comer, él exprese: “Pero, sea lo que fuere, venga luego, que el trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas” (I, 2, p. 57).

Por otro lado, a pesar de la heroica intención, las armas de don Quijote son hechizas y contrahechas —lo saben el lector y el ventero—, lo cual se convierte no sólo en motivo adicional de burla, sino en impedimento para comer y beber. De tal modo, el decoro del hidalgo observado en la comida y el atuendo, en el párrafo inaugural del relato, desaparece en el momento mismo en que acoge la misión y la armadura caballerescas, las cuales adquirirán un signo adverso para quien las adoptó. Inicialmente, las escenas de la venta y, más adelante, otras similares, por transgredir dicho decoro, se convierten en parodia del trato digno y respetuoso debido a quienes profesan la caballería en los libros del género. En su diálogo con las mozas, don Quijote, evocando otro romance, expresa que:

—Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote

⁸ Recogido en el *Cancionero de romances*. Amberes, 1550.

cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél,
princesas, del su rocino (I, 2, p. 56).

La voz del narrador consigna lo contrastado y, por tanto, chusco de la escena:

pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y ansí, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recebía a truco de no romper las cintas de la celada (I, 3, pp. 57-58).

Así, si en el Prólogo y en el capítulo inicial de *El ingenioso hidalgo* quedan delineados la imagen y los atributos que, en lo futuro, serán asociados con el nombre de don Quijote; en este episodio, el primero en que el hidalgo en proceso de transformación se enfrenta con personajes del plano realista de la historia, abrirá la gama de respuestas que ante la figura del protagonista tendrán los pobladores de ese mundo recién abandonado por él. El cuerpo que sale ataviado con vestiduras de héroe, en razón de su obsolescencia, entrará en permanente conflicto con los códigos de los personajes de la *realidad* secular.

El cuerpo enamorado

se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorar; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma (I, 1, p. 46).

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensa-

mientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso* (I, 1, p. 47).

En la *invención* de la dama es posible observar un complejo proceso, así como el fenómeno de intersección de niveles narrativos. La pieza que falta en la transformación del hidalgo en caballero —y por ende, en la línea narrativa que él instaura— es “una dama de quien enamorarse”. En cambio, el retrato de la moza del Toboso se construye en la línea realista. Los significantes *moza labradora-Aldonza Lorenzo* se vaciarán de su significado al pasar al otro nivel y, a cambio, recibirán el de *dama* y “título de señora de sus pensamientos”. Los únicos significantes que en esta transformación permanecen con su significado original son: “de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello”.

Así, el cuerpo de la moza labradora es despojado de sus condiciones concretas (mujer campesina), no sólo prescindibles, sino inconvenientes según el cometido que le asigna el hidalgo, y se retienen de él únicamente las características que se ajustan al modelo ideal.

En cuanto al nombre con que en adelante la recordará, Dulcinea, al igual que el suyo propio, podría ser también una calca paródico-burlesca de otro nombre literario célebre: Melibea. Si el de la amante de Calixto sugiere fonéticamente la *miel*, el de la amada de don Quijote contiene la raíz de *dulce*.⁹ Además, la prosodia de ambos es idéntica. La ironía implícita residiría en los comportamientos amorios opuestos que caracterizan a las dos jóvenes.

⁹ “Aldonça. Nombre en España, antiguo y ordinario; hanle tenido señoras muy principales destos reynos. *Al* es artículo, y el nombre *donça* está corrompido de *dolze*; esta conjetura se toma de lo que escriben las historias que doña Dolze [etcétera], y a esta mesma, corrompido el vocablo, y añadido el artículo arábigo, la llamaron doña Aldonça; y de allí en adelante las demás se llamaron Aldonças, que vale tanto como dulces”. (S. de Cobarruvias, *op. cit.*, pp. 79-80, s. v. “Aldonça”.) Al respecto véanse los estudios de Rafael Lapesa, “Aldonza-dulce-Dulcinea”, en *De la Edad Media a nuestros días*; de Herman Iventosch, “Dulcinea, nombre pastoril”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 17, 1966, pp. 60-81, y de Javier S. Herrero, “Dulcinea and her Critics”, en *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America*, vol 2, núm. 1, 1982, pp. 23-42.

Por su parte, el relato corrobora la opinión de los habitantes del distrito del campo de Montiel, quienes lo tenían como “el más casto enamorado”, el mismo que, siendo hidalgo, no se permitió comunicarle oportunamente su amor a la moza. Aunque, dejado atrás su mundo doméstico, ese enamoramiento será vivido sólo como motivo literario, única razón por la cual el cuerpo de don Quijote estará habitado por el amor a Dulcinea. Así como el hidalgo, el caballero ha renunciado al erotismo. Ningún indicio de deseo carnal despuntará en su devoción a la dama, con la salvedad de la analogía que hace en Sierra Morena entre sus amores y los de la viuda por el mozo motilón. El suyo será también un amor de privación y el cuerpo de la amada será experimentado como una ausencia permanente.

Esta mujer-dama llegará a ser un ideal en la época de los Cancioneros, época tardía para lo medieval y por lo tanto más próxima a la idea renacentista, que, al menos como imagen, la caracterizará como “dechado de perfección, pero fría e insensible a las solicitudes del galán. Su rasgo más propio es la absoluta superioridad sobre el amante” ([Nicasio] Salvador Miguel, “El amor y la poesía cancioneril”, 45); esto es, ya no será alcanzable para su enamorado que difícilmente podrá ser entonces su “amigo”.¹⁰

Si bien Aldonza Lorenzo, según los ideales literarios, cumple con la exigencia de belleza y será permanentemente inaccesible para don Quijote, la parodia al modelo reside, entonces, en la extracción social de la joven, por completo ajena al mundo de la corte y a los estamentos de la nobleza, ya que, según el mismo González:

Esta nueva imagen femenina, debida en buena medida a la literatura cortés, [a partir del siglo XII] convierte a la mujer en el centro del desarrollo poético, y a la vida de la corte en el ámbito que es punto de partida y fin de la actividad social y cultural de guerreros, castellanas, doncellas y escuderos, hombres y mujeres de la nobleza.¹¹

¹⁰ Aurelio González, “La imagen de la dama cortés”, en *Voces de la Edad Media*, pp. 139-140.

¹¹ *Ibid.*, p. 139.

Es así que, armado caballero, una de las primeras acciones de don Quijote será la de proclamar las virtudes ideales de su dama, para lo cual retará a unos mercaderes toledanos, mudados por necesidad literaria en caballeros, con el fin de que afirmen la inigualable belleza de Dulcinea, a la que no duda en declarar “emperatriz de la Mancha”. La transformación de la amada, en hipérbole creciente, opera con diligencia: de moza labradora en dama y finalmente en emperatriz.

Aquí, la descripción de la pinta de don Quijote, mientras espera a los que ha trocado en caballeros, contrasta con la lamentable figura que presentó en la venta, páginas atrás. La ocasión, calcada de “los pasos que había leído en sus libros” (I, 4, p. 73) exige apostura; la representación plástica del héroe responde, temporalmente, al prototipo literario del caballero. Leída la descripción, la estampa se vuelve una mofa, dada la imagen que el lector ya asocia con el nombre del héroe, burla que se acentúa gracias a las palabras cacofónicas y pleonásticas que éste pronuncia, con las cuales exigirá a los caminantes “la condición para dejar pasar o entablar batalla”:¹²

Y así, con gentil continente y denuedo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho y, puesto en la mitad del camino, estuvo esperando que aquellos caballeros andantes llegasen [...]; y cuando llegaron a trecho que se pudieron ver y oír, levantó don Quijote la voz, y con ademán arrogante dijo:

—Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso (I, 4, p. 73).¹³

La desigualdad con esa visión efímera se agudiza, además, debido a que el narrador consignará en su siguiente intervención que los mercaderes “por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño” (I, 4, p. 73). Aquí la manera como es percibido el paladín de Dulcinea se modifica, en degradación hiperbólica, de un ca-

¹² M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. del Instituto Cervantes/ Crítica, p. 68, n. 61.

¹³ “sin par: única, aplicado por primera vez a Oriana en el *Amadís de Gaula*. Según la tradición del amor cortés, la amada era modelo de perfecciones y de virtudes”. (*Idem.*)

ballero con apostura en un loco, condición que él mismo confirma con la petición descabellada de que sus interlocutores confiesen la excepcional hermosura de la dama sin haberla visto:

—Si os la mostrara [la figura de Dulcinea] —replicó don Quijote—, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia (I, 4, p. 74).

Las anteriores son “las obligaciones que impone la fe a todo cristiano”;¹⁴ de allí la insensatez de la demanda, aunada a la amenaza, de esa desatinada espiritualidad de la entrega amorosa. Pero también la prueba de la incorporeidad de Dulcinea: si para amarla, al caballero le basta la imagen sublimada de la dama, sin sustento carnal, lo mismo exige de los demás. La verdad de Dulcinea existe en la construcción mental de don Quijote, no en la realidad; no en un retrato “tamaño como un grano de trigo” (I, 4, p. 74). La hipérbole, notoria en ambos sentidos, se produce para restarle sustancia y verosimilitud a la labradora-dama. Con semejante retórica inflamada, el discurso de don Quijote no convence a nadie; antes bien, es motivo de irrisión o invita a la reacción violenta.

La respuesta del interlocutor de don Quijote está construida a partir de la comprensión tanto de la locura del caballero como de los códigos que éste pone en juego: el de la fe cristiana y el de “la orden de caballería” (I, 4, p. 74). El lenguaje del mercader así lo prueba: se niega a comprometer su conciencia confesando algo que no es artículo de fe y hace uso de vocablos tales como príncipes, reinas, emperatrices. En una respuesta cargada de ironía y en sintonía con el absurdo de tal solicitud, ese mismo mercader le ofrece al caballero declarar lo que le pide al tiempo que supone en Dulcinea un rostro con rasgos grotescos —“aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre” (I, 4, p. 74). Con ello pone en juego un código opuesto al usado por don Quijote, lo que, obviamente, resulta un insulto para el caballero, quien contesta con un despropósito similar, haciendo por su cuenta una nueva mezcla de códigos:

¹⁴ *Ibid.*, p. 68, n. 64.

—No le mana, canalla infame —respondió don Quijote, encendido de cólera—; no le mana, digo, eso que decís; sino ámbar y algalia entre algodones; y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadarrama. Pero ivosotros pagaréis la grande blasfemia que habéis dicho contra tamaña beldad como es mi señora! (I, 4, p.75).

En principio, lo que se empeña en esa contraposición de imágenes es el valor que representa para un caballero la belleza de su dama: “En la representación de la dama cortés —afirma Aurelio González— esta belleza sigue considerándose como un reflejo de valores interiores, pero éstos no son religiosos, sino propios de un alto rango en el que es natural la elevación espiritual y sentimental”.¹⁵

Además, el asunto se agrava si se recuerda que el azufre ha sido tradicionalmente asociado con el Demonio, motivo por el que, el mercader irreverente lleva a cabo una inversión del elevado modelo de la dama ideal, alteración de la cual hay antecedentes en la literatura española: la descripción de la Chata, la serrana de aspecto desagradable del *Libro de buen amor*, considerada una oposición a “los paradigmas que de la belleza femenina se tenía en el siglo XIV”¹⁶ puesto que en su descripción opera el mismo trastorno:

En el Apocalipsi Sant Juan Evangelista
no vido tal figura nin de tan mala vista;
a grand hato daría grand lucha e conquista;
non sé de cuál diablo es tal fantasma quista.
Avía la cabeza mucha grand[e], sin guisa,
cabellos chicos, negros, más que corneja lisa,
ojos fondos *bermejos*, poco e mal devisa.¹⁷

María Teresa Miaja de la Peña da cuenta de la conformación de los prototipos de belleza femenina en la obra del Arcipreste, que “están

¹⁵ A. González, “La imagen de la dama cortés”, en *op. cit.*, p. 151.

¹⁶ Ma. Teresa Miaja de la Peña, “‘Busqué e fallé dueña de la qual so deseoso’. La figura femenina en el *Libro de buen amor*”, en *Voces de la Edad Media*, p. 163.

¹⁷ Juan Ruíz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Ed. de Jacques Joset, *apud ibid.*, p. 161. (El subrayado es mío.)

enriquecidos además con elementos estéticos propios del autor, sintetizado todo ello en su conocida descripción de lo que debe ser la hermosura de la mujer; puesta en boca de don Amor”.¹⁸ Sin embargo, no informa sobre el origen del modelo grotesco de esa serrana, del que seguramente el mercader irrespetuoso se vale para elaborar sus imágenes degradantes con el fin de agraviar a don Quijote: la asociación diabólica y los ojos bermejos.

Por su parte, Alicia de Colombí-Monguió se refiere al antipetrarquismo de Sancho en su increpación a los encantadores que transformaron a Dulcinea en una vulgar labradora, en la Segunda parte (II, 10). La académica afirma en relación con ese conocido pasaje que “Como Berni y Alcázar [autores de poemas antipetrarquistas, el uno italiano y el otro español], también Sancho sabe utilizar el vocabulario suntuoso de la hermosura para construir el lujo del esperpento”.¹⁹ Tales poemas así como la intervención del escudero en el episodio del encantamiento de Dulcinea, satirizan a damas de origen noble modeladas por el *Canzoniere* de Petrarca, no a mujeres del pueblo, y hacen además uso de la retórica correspondiente. El soneto de Baltasar de Alcázar, imitador, a su vez, de Francesco Berni, dice:

Cabellos crespos, breves, cristalinos;
frente que de miralla turba y mata;
cejas cuyo color vence a la plata
y el alabastro y nieve hace indinos;
ojos de perlas, blandos y beninos;
nariz que a cualquiera otra desbarata;
boca sin fin, alegre al que la trata;
dientes donosos, raros, peregrinos;
trepado cuello, digno de respeto;
manos conformes al trepado cuello;
pecho profundo y tierno sin defeto;
melindroso además, dulce y discreto...

¹⁸ M. T. Miaja de la Peña, “‘Busqué e fallé dueña de qual so deseoso’..., en *op. cit.*, p. 163.

¹⁹ Alicia de Colombí-Monguió, “Los ‘ojos de perlas’ de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)”, en *NRFH*, 1983, p. 392. Véase también, Francesco Berni, *Poesie e prose*.

Si lo que vemos público es tan bello,
 icontemplad, amadores, lo secreto!²⁰

En tanto Sancho, en el episodio arriba mencionado, se dirige en estos términos a los supuestos encantadores que transformaron a Dulcinea en labradora: “Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocárades en el olor” (II, 10, p. 773).

Si bien el escudero utiliza la misma imagen del poema antipetrarquista para calificar los ojos de la dama, las referencias que hace a los atributos físicos de Dulcinea, por un lado, no guardan el orden en la descripción a que obligan el código y el anticódigo poéticos —iniciando por los cabellos hacia abajo—²¹ y, por otro, hace uso del *bermejo*, presente en el retrato de la Chata del *Libro de buen amor* e introduce un elemento ausente en uno y otro textos seminales: el olor a ajos que manaba la labradora. De este modo, parece válido afirmar que el esperpento creado por Sancho está compuesto a partir de varios códigos, así como de su muy personal inventiva.

Por su parte, las descripciones afrentosas del *Libro de buen amor*, probable origen de las supuestas características de Dulcinea, mencionadas por el mercader en la Primera parte, aluden a una serrana no distante en extracción social a la labradora Aldonza Lorenzo, en donde habría implícita no sólo una verdad según el retrato hecho por el narrador en el plano *realista* de la historia, sino también una degradación relacionada con la visión idealizada que el caballero ha hecho de esa aldeana. En consecuencia, aquí no se puede hablar de una tendencia estrictamente antipetrarquista, sino filtrada por la obra del Arcipreste de Hita, cuyas influencias tienen diversos orígenes, según hace constar Miaja al menos para el modelo de la mujer hermosa.²²

²⁰ Baltasar de Alcázar, *Poesías*, *apud* Alicia de Colombí-Monguió, “Los ‘ojos de perlas’ de Dulcinea...” en *op. cit.*, p. 391.

²¹ Cf. Ma. T. Miaja de la Peña, “‘Busqué e fallé dueña de qual so deseoso’...”, en *op. cit.*, p. 164.

²² “Según Félix Lecoy (*Recherches*, 301) lo que sucede es que el modelo de belleza que presenta el Arcipreste sigue básicamente los cánones europeos, en particular

En su ensayo, Colombí-Monguió —siempre en relación con el episodio del capítulo diez de la Segunda parte— concluye que “el retrato y el antirretrato de Dulcinea son igualmente fantásticos [...] e igualmente metafóricos”.²³ Es verdad que la respuesta airada de don Quijote a la irreverencia proferida en contra de Dulcinea cuando por primera vez él pone a prueba la belleza de su dama en la Primera parte, es igualmente fantástica e igualmente metafórica que la del mercader. Habría que agregar el dato del absurdo para todos los casos. De este modo, don Quijote fracasa en su intento de restituir la imagen ideal de su amada.

El cuerpo vencido, adolorido y deshonorado

A la desprotección, la abstinencia, la entrega heroica, al estado de desposesión que conlleva el amor, más si es casto, tendríamos que añadir el dolor físico que el cuerpo de don Quijote padece a causa de los golpes y caídas a los que continuamente él mismo se expone, así como la deshonra que sufre al ser maltratado y vencido no por caballeros o seres extraordinarios, como él desearía, sino por gente

los franceses, que retoman la concepción del *Arte de amar*, de Ovidio. En cambio, Dámaso Alonso (“La bella de Juan Ruiz, toda problemas”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, pp. 86-89) concibe el esquema como fuertemente influido por la tradición estética árabe, especialmente en detalles [...], elementos ajenos a la tradición europea y presentes en la erótica árabe, cultura de tanta influencia en el autor y en su obra”. María Rosa Lida (María Rosa Lida de Malkiel, *Juan Ruiz. Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*, p. 40) afirma que esas descripciones responden por un lado a “un canon, corriente en las aulas de retórica desde la decadencia de la literatura latina, que fijaba los elementos, el orden y aun la expresión estilística del retrato”, y por otro a la concepción personal del Arcipreste, que imprime a su imagen femenina características que conjugan la visión clásica, la francesa, la árabe y la suya propia, creando con ello una nueva mujer que surge de lo armónico en oposición a lo grotesco”. (M. T. Mijaja de la Peña, “Busqué e fallé dueña de qual so deseoso’...”, en *op. cit.*, pp. 165-167; Félix Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archipêtre de Hita*.)

²³ Alicia de Colombí-Monguió, “Los ‘ojos de perlas’ de Dulcinea...”, en *op. cit.*, p. 402.

de baja ralea. La desmesura de sus lances, el peligro que conllevan, la inoportunidad de las ocasiones y la impropiedad de sus adversarios, nacen de las pruebas decisivas que el andante manchego fabrica a partir del código adoptado como modelo de conducta; en ellas pone en juego su honor o el de su dama, que son intercambiables entre sí, con comportamientos incomprensibles a los ojos profanos, indiferentes u hostiles a tales valores:

donde no —continúa el reto a los mercaderes—, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Que, ahora, vengáis uno a uno, como pide la orden de caballería, ora todos juntos, como es costumbre y mala usanza de los de vuestra ralea, aquí os aguardo y espero, confiado en la razón que de mi parte tengo (I, 4, p. 74).

[...] Pero ivosotros pagaréis la grande blasfemia que habéis dicho contra tamaña beldad como es la de mi señora!

Y en diciendo esto, arremetió con la lanza baja contra el que lo había dicho, con tanta furia y enojo, que si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader. Cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y queriéndose levantar, jamás pudo; tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas. Y entretanto que pugnaba por levantarse y no podía, estaba diciendo:

—Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido.

Un mozo de mulas de los que allí venían, que no debía de ser muy bien intencionado, oyendo decir al pobre caído tantas arrogancias, no lo pudo sufrir sin darle la respuesta en las costillas. Y llegándose a él, tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno de ellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos, que, a despecho y pesar de las armas, le molió como cibera. Dábanle voces sus amos que no le diese tanto y que le dejase; pero estaba ya el mozo picado y no quiso dejar el juego hasta envidar todo el resto de su cólera, y acudiendo por los demás trozos de la lanza, los acabó de deshacer sobre el miserable caído, que, con toda aquella tempestad de palos que sobre él vía, no cerraba la boca, amenazando al cielo y a la tierra, y a los malandrines, que tal le parecían.

Cansóse el mozo, y los mercaderes siguieron su camino, llevando que contar en todo él sobre el pobre apaleado. El cual, después que se vio solo, tornó a probar si podía levantarse; pero si no lo pudo hacer cuando sano y bueno, ¿cómo lo haría molido y casi deshecho? Y aún se tenía por dichoso, pareciéndole que aquella era propia desgracia de caballeros andantes, y toda la atribuía a la falta de su caballo, y no era posible levantarse, según tenía brumado todo el cuerpo (I, 4, pp. 75-76).

El lector *oye* las amenazas que, en expresiones hiperbólicas, grandilocuentes e ineficaces profiere don Quijote. Del resto se encarga el narrador. La historia, “serie de acontecimientos ‘entramados’ [...], nunca es inocente justo porque es una ‘trama’, una ‘intriga’, una historia ‘con sentido’” —sostiene Luz Aurora Pimentel.²⁴ De este modo, el narrador *trama* la secuencia de las acciones que, de manera progresiva, van creando el desprestigio del héroe: la arremetida contra el atrevido, la caída de Rocinante, los giros de don Quijote por el suelo, el impedimento de las armas para levantarse, la frustración de la batalla, las expresiones de impotencia del caballero, la innoble golpiza por parte del mozo de mulas de los mercaderes —un ser aún más bajo en rango social—, el dar que hablar a sus agresores y, como reacción paradójica a la deshonra, el sentirse dichoso por sufrir tal desgracia. A lo largo de esta secuencia, el narrador demuele, por contraste, la imagen y los ideales caballerescos que, en esta escena y en pasajes anteriores del relato, don Quijote ha pretendido fabricarse de sí mismo; son incompetentes su montura y sus armas —precisamente aquellos distintivos que habrían de definirlo como caballero a los ojos del mundo—; se muestra incapaz de cobrar la ofensa hecha a su dama; es inepto para trabar batalla; es ultrajado y *vencido* no por un par suyo o un mago o un gigante, sino por un adversario inferior y, al final, su *fama* queda herida. La ironía que atraviesa toda la escena se acrecienta con la satisfacción final que experimenta el caballero al encontrarse en ese estado.

²⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 21.

Los remedios para el cuerpo

El ventero que arma caballero a don Quijote en el capítulo tres inaugura el tema; es él quien prevé la necesidad de que éste vaya abastecido de ciertas provisiones que le procuren alguna protección. En un discurso que transita entre la exigencia de orden realista y la burla caballeresca, le advierte a su interlocutor que

tuviese por cierto y averiguado que todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban bien herradas las bolsas, por lo que pudiese sucederles; y que asimismo llevaban camisas y una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas que recibían, porque no todas veces en los campos y desiertos donde se combatían y salían heridos habían quien los curase, si ya no era que tenían algún sabio encantador por amigo, y que luego los socorría, trayendo por el aire, en alguna nube, alguna doncella o enano con alguna redoma de agua de tal virtud, que, en gustando alguna gota della, luego al punto quedaban sanos de sus llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido (I, 3, pp. 60-61).

El discurso del ventero tiene un valor anticipatorio en cuanto a las acciones que emprenderá don Quijote, pues, para cumplir con los consejos de su padrino de armas, el recién armado caballero encaminará sus pasos de vuelta a su casa. También estimulará su imaginación, la cual lo proveerá de los únicos remedios que le competen. De esta manera, después de haber recibido la primera de las innumerables palizas de que será objeto, don Quijote, “Viendo, pues, que, en efeto, no podía menearse, acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros” (I, 5, p. 76).

La literatura heroica se presenta, pues, como *vademécum* que ofrece a la mano los recursos curativos que se requieren según la oportunidad. En otras palabras, es el principio organizativo, paródico, que funcionará en éste y otros sentidos. Su primera acción terapéutica es ser alimento para la imaginación, la que es capaz de transformar la condición de vencido en que se encuentra don Quijote, en la de Valdovinos, el héroe herido de muerte del romance viejo del Marqués de Mantua:

Ésta, pues, le pareció a él que le venía de molde para el paso en que se hallaba; y así, con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volcar por la tierra, y a decir con debilitado aliento lo mesmo que dicen que decía el herido caballero del bosque:

—¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal (I, 5, p. 77).

La escena transparenta una de las fuentes literarias a partir de las cuales estará construido todo el capítulo. Los textos prestados, en esta ocasión, las palabras pronunciadas por el héroe Valdovinos y repetidas por el caballero de la Mancha, se presentarán como prueba del poder que la lectura ha ejercido tanto en el discurso como en la construcción imaginaria y el ánimo del caballero andante. El lenguaje mismo es pronunciado en calidad de ensalmo, aunque a lo largo del episodio demuestre su ineficacia para curar el cuerpo adolorido. La palabra hecha literatura contiene, entre otras, la fórmula para evocar a la dama como auxilio para la situación, o bien, la posibilidad de convocar a la maga capaz de hacerse cargo de sus heridas. Así, cuando regresa, golpeado, a su casa, declara: “—Ténganse todos, que vengo mal ferido por la culpa de mi caballo. Llénenme a mi lecho y llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis heridas” (I, 5, p. 81).

En el nivel narrativo realista, las cosas suceden de otro modo. Primero será el labrador que “acertó a pasar por allí” (I, 5, p. 77) y después las mujeres de su casa, quienes se hacen cargo del cuerpo maltratado de don Quijote. Si el caballero en ciertos momentos absorbió al labrador en su escena literaria al grado de que éste fue adoptando por turnos la identidad de los personajes, la *realidad* doméstica, asimismo, reabsorbe temporalmente al héroe: “Hiciéronle a don Quijote mil preguntas, y a ninguna quiso responder otra cosa sino que le diesen de comer y le dejasen dormir, que era lo que más le importaba” (I, 5, p. 82).

O más adelante, convaleciente aún de la paliza:

y por agora, tráiganme de yantar, que sé que es lo que más me hará al caso, y quédese lo del vengarme a mi cargo.

Hiciéronlo así: diéronle de comer, y quedóse otra vez dormido, y ellos, admirados de su locura (I, 7, p. 97).

Por su parte, los personajes del mundo doméstico del hidalgo —ama, sobrina, cura y barbero—, movidos por una lógica realista, en flagrante oposición con la del caballero, destruirán el cuerpo físico de los libros que provocaron su locura, a la vez que intentarán desaparecer el espacio que la cobijó. El resto de la historia se encargará de mostrar la inutilidad de tales hechos. Don Quijote ha asimilado el contenido de aquellos libros. No importa ya su existencia física, a pesar de que su ausencia por un rato lo perturba. En adelante, residirán en su imaginación:

Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron, por entonces, para el mal de su amigo, fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase —quizá quitando la causa, cesaría el efeto—, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza (I, 7, p. 97).

A partir de ese primer retorno a casa —habrá dos más, el último definitivo—, el cuerpo de don Quijote será objeto de disputa, de permanente tensión: los personajes del mundo que abandonará de nuevo procurarán de diversas maneras reducirlo a la domesticidad como supuesta solución a su locura. Don Quijote se alejará cada vez más de las seguridades domésticas al optar por la vida errante.

Sancho Panza, presencia inseparable

En el programa narrativo, también la aparición del escudero había sido prevista por el ventero entre las recomendaciones que éste le había hecho a don Quijote: “tuvieron los pasados caballeros por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias” (I, 3, p. 61).

La sugerencia de tomar un escudero prende en el imaginario del caballero para quien surge como una necesidad literaria, aunque de menor potencia y, paradójicamente, de mayor presencia efectiva que la de Dulcinea. De este modo queda esbozado por el narrador el pri-

mer trazo de Sancho Panza: “determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería” (I, 4, p. 67).

El prologuista en su momento había creado gran expectación al mostrar al escudero como un personaje excepcional, una creación suya lograda a partir de otros modelos literarios. Así, la presentación de Sancho implica un compromiso del autor con el lector en relación con su habilidad en la construcción del personaje. En su desempeño a lo largo de la obra, Sancho Panza tendrá que persuadir al lector de la veracidad de la palabra empeñada por su creador:

Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderales que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas (I, Prólogo, p. 20).

El comportamiento de Sancho a lo largo de los dos libros resulta de tal manera convincente que el propio don Quijote afirmará ante la duquesa en la Segunda parte: “Vuestra grandeza imagine que no tuvo caballero andante en el mundo escudero más hablador ni más gracioso que yo tengo” (II, 30, p. 960).

Por otro lado, la declaración del autor del prólogo sobre la naturaleza y los orígenes literarios de Sancho, con la que pone al escudero al mismo nivel que don Quijote en cuanto a ser una creación suya que compite en importancia con el caballero, contrasta con los datos burlescos ofrecidos por el narrador de la historia a partir de la perspectiva del futuro amo, ya que sólo en la candidez de un loco cabe la posibilidad de las aptitudes del labrador para tal oficio. A ello se suma la descripción del próximo compañero de andanzas de don Quijote, hecha de nuevo por el narrador. Cargado de ironía, el boceto está construido con un lenguaje despectivo, nada halagüeño:

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto

le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero (I, 7, p. 99).

Al contrario que el de don Quijote —en el que coinciden los puntos de vista del prologuista y el narrador de la historia—, el retrato de Sancho, en estos fragmentos iniciales, es contradictorio. Si para aquél el escudero resume todas las gracias de sus antecesores genéricos, para éste resulta un dudoso hombre de bien, puesto que es pobre; además, “de muy poco juicio”²⁵ y “pobre villano”. Hay que hacer notar, sin embargo, que hasta aquí el texto sólo ha hecho referencia a la naturaleza literaria del personaje, a su extracción social y a ciertos rasgos morales y mentales, con la salvedad de que éstos han sido aludidos con una metáfora extraída de la anatomía: “de muy poca sal en la mollera”. Una sola de sus peculiaridades físicas es mencionada en el apellido del labrador: Panza, nombre que tendrá connotaciones definitorias en su caracterización como personaje. Con ello se da, nuevamente, como en el nombre del caballero, una relación sinecdóquica entre nombre y personaje: la parte del cuerpo vale por el sujeto.

Podemos empezar preguntándonos qué implica la afirmación hecha en el Prólogo de que Sancho resume todas las gracias escuderiles esparcidas en los libros de caballerías. Si atendemos a la génesis del escudero de don Quijote como personaje literario, se han mencionado como antecedentes al escudero del *Libro de la Orden de Caballería*, de Ramón Llull; a Ribaldo, el de *El caballero Zifar*;²⁶ a Gorvalán, el de *Tristán de Leonís*; a Gandalín, el del *Amadís*.²⁷ Eduardo Urbina resume los antecedentes escuderiles de Sancho, de la siguiente manera:

Sancho Panza es la inversión paródico-burlesca de los escuderos presentes en la literatura caballeresca y, en particular de Gan-

²⁵ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes/ Crítica, p. 91, n. 31.

²⁶ A pesar de las similitudes que Sancho Panza guarda con Ribaldo, no tomaremos a este escudero como modelo cervantino en razón de lo expuesto por Eduardo Urbina: “Considerando que [*El libro del caballero Zifar*] fue publicado por última vez en el siglo XVI (en 1529), y que los libros mencionados en el escrutinio [de la biblioteca del hidalgo] aparecen todos después de 1547, es difícil que Cervantes llegara a conocerlo”. (Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, p. 23.)

²⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 17-84.

dalín. Tiene, además, afinidades evidentes con Gorvalán, ayo y compañero de Tristán de Leonís, así como con los enanos que con frecuencia aparecen como mensajeros y acompañantes, y con todos aquellos personajes opuestos a la caballería que sirven como contraste y alivio cómico del mundo heroico.²⁸

Por otro lado, se han destacado modelos provenientes del refranero, de los tipos cómicos del teatro preloquista y de las continuaciones de la *Celestina*, así como del *Lazarillo de Tormes*, para sólo mencionar a los más importantes.²⁹ No es el lugar para atenderlos todos. No obstante, señalaremos aquellos precedentes que conforman la imagen física del escudero manchego, así como los rasgos fundamentales con que se traza su retrato inicial. El nombre Panza puede ser una referencia burlesca al modelo ideal de los personajes pertenecientes al mundo de la caballería diseñado en el *Libro de Lull*, teniendo en cuenta que en él, todo escudero es aprendiz de caballero: “El contrahecho, o demasiado gordo, o de otro vicio en el cuerpo, por el cual no pueda usar el oficio de caballero, no debe entrar en la Orden de Caballería”.³⁰

Asimismo, allí se solicita que el escudero cuente con armas y cierta riqueza para que pueda pertenecer a la Orden de Caballería “porque por falta de riqueza [...] se hace robador, traidor, ladrón, mentiroso”.³¹ Tampoco pueden pasarse por alto los motivos por los cuales Sancho Panza abandona mujer e hijos y se lanza a aceptar oficio tan ajeno a su persona: “Decíale, entre otras cosas, don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quitame allá esas pajas, alguna ínsula y le dejase a él por gobernador della”. (I, 7, pp. 99-100).

Semejante invitación del caballero contraviene la prevención que contiene el *Libro de la Orden de Caballería* con el fin de evitar intenciones equivocadas por parte del escudero: “También debes saber con

²⁸ *Ibid.*, pp. 85-86.

²⁹ Cf. Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 20-94.

³⁰ *Apud* E. Urbina, *op. cit.*, p. 22; Ramón Lull, “Libro de la Orden de Caballería”, en *Obras literarias*, p. 125.

³¹ *Apud* E. Urbina, *op. cit.*, p. 22; R. Lull, “Libro de la Orden de Caballería”, en *op. cit.*, pp. 124-125.

qué intención el escudero debe ser caballero; porque si es para ser rico [...]”.³²

Los contrastes evidentes entre el escudero ideal solicitado en el *Libro de Lull* y el propio Sancho Panza llevan a Eduardo Urbina a la siguiente conclusión:

Queda claro que, a medida que se acentúa el distanciamiento paródico de Sancho del escudero luliano, se afirma la identidad de amo y escudero como figuras burlescas.

En el *Libro de la Orden de Caballería*, en el tiempo y sociedad que representa, tan sólo existe un tipo digno de ser personaje literario, el aristocrático, el noble.³³

Entre los rasgos de los escuderos que forman la genealogía literaria caballeresca de Sancho Panza —una la artúrica compuesta por *El libro del caballero Zifar*, *Tristán de Leonís* y *Amadís de Gaula*, y la otra por el *Libro de la Orden de Caballería* y *Tirante el Blanco*—, nuevamente Urbina se refiere a una condición en el *Amadís* relacionada con “el interés amoroso del héroe y el tema de la fidelidad en el triángulo Oriana-Amadís-Gandalín”, que aquí resulta pertinente en relación con Sancho Panza: “Gandalín sirve de modelo de Sancho, compañero perenne que desplaza físicamente en la parodia a Dulcinea. La nueva pareja, Sancho-don Quijote, resulta de la resolución burlesca del triángulo Dulcinea-don Quijote-Sancho”.³⁴

Las consecuencias de la sustitución que la rotunda presencia corporal de Sancho Panza hace del cuerpo ausente e intangible de Dulcinea —cuerpo prescindible el caballero desde el inicio—, acrecientan el tono burlesco del relato, en general, y del tema amoroso, en particular.

Otra de las infracciones cometidas por Sancho al código caballeresco es su montura: un asno del que, como labriego, es inseparable. El narrador, con maestría, provee al lector de los datos suficientes para que las estampas de los andantes manchegos, así como los motivos que los animan, se queden grabados en su imaginación:

³² *Apud* E. Urbina, *op. cit.*, p. 22; R. Lull, “Libro de la Orden de Caballería”, en *op. cit.*, p. 124.

³³ E. Urbina, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

Dio luego don Quijote orden en buscar dineros, y, vendiendo una cosa, y empeñando otra, y malbaratándolas todas, llegó una razonable cantidad. Acomodóse [don Quijote] asimesmo de una rodela, que pidió prestada a un su amigo, y pertrechando su rota celada lo mejor que pudo, avisó a su escudero Sancho del día y la hora que pensaba ponerse en camino para que él se acomodase de lo que viese que más le era menester. Sobre todo le encargó que llevase alforjas; e dijo que sí llevaría, y que ansimesmo pensaba llevar un asno que tenía muy bueno, porque él no estaba duecho a andar mucho a pie. En lo del asno reparó un poco don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún caballero andante había traído escudero caballero asnalmente; pero nunca le avino alguno a la memoria; mas con todo esto determinó que le llevase, con presupuesto de acomodarle de más honrada caballería en habiendo ocasión para ello, quitándole el caballo al primer descortés caballero que topase (I, 7, p. 100).

Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido (I, 7, p. 101).

Antes de abandonar por segunda ocasión las seguridades domésticas, don Quijote lleva a cabo acciones pragmáticas con el fin de cumplir con las sugerencias del ventero, su padrino de armas. Dichas prevenciones caen, entonces, en el programa narrativo, dentro de los dictados caballerescos y significan, además, una ruptura más profunda con el mundo que está dejando atrás. Por otro lado, habiendo sido víctima de los azotes del mozo de mulas, quien averió su armadura, ahora va provisto de rodela en vez de la antigua adarga que había descolgado de su casa. “La *adarga* era grande, de cuero y de forma oval; tenía por dentro dos asas y era arma propia de jinete. La *rodela* era escudo pequeño, redonda, de hierro y propia de infante o gente de pie, lo cual hacía la armadura de don Quijote más ridícula”.³⁵

Asimismo, el narrador insiste en la degradación de la imagen del caballero al recordar el estado precario de su celada. Tales datos se

³⁵ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Andrés Murillo, vol. I, p. 126, n. 18.

suman al contradictorio retrato heroico que el autor-narrador ha ido construyendo de él. Sancho, por su parte, entra en la historia ya con el título de “escudero”, el cual no deja de ser una ironía por parte del narrador, dada la imagen inadecuada que para tal oficio ha diseñado del personaje. La ironía se agudiza gracias a la dignidad que le otorga la voz narrativa conseguida con el título de “patriarca”.

La historia de los inseparables compañeros está por comenzar. La verosimilitud de sus andanzas, su relación y los dilatados diálogos y controversias que sostendrán a lo largo de las dos partes tendrán sustento en la certera, cuidadosa, a la vez que paradójica y antagónica construcción de que fueron objeto en los capítulos iniciales del libro.

DON QUIJOTE EN CASA (1605)

DON QUIJOTE EN CASA (1605)¹

Introducción

Todo lector del *Quijote* sabe que a lo largo de la historia, narrada en las dos partes, el protagonista abandona en tres ocasiones el ámbito doméstico con el fin de emprender sus aventuras y que sus estadías previas en casa cobran un peso significativo.² Surge de este modo la pregunta sobre la importancia de esas estancias del héroe en su hacienda tanto en función de la historia como del relato y la narración.³ Me detendré, pues, a valorar lo que acontece en los capítulos previos a las salidas que hace don Quijote en la Primera parte, no sólo como preparación de las andanzas caballerescas, sino también como momentos en los que se trazan ciertos recursos que caracterizarán y diferenciarán entre sí las dos partes del *Quijote*. Probaré, pues, un análisis de los tres momentos

¹ Este texto fue publicado en *Casa del tiempo*, VII, 75, 2005, pp. 13-17 y presentado como ponencia en el Simposio Cervantino organizado por el Departamento de Letras Modernas, Facultad de Filosofía, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil/Instituto Cervantes. Septiembre de 2005, así como en el ciclo de conferencias “De lanzas y lances”, en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, en noviembre de 2005.

² La primera y la segunda salidas ocurren en los capítulos 2 y 7 de la Primera parte y la tercera en el 8 de la Segunda, en tanto que las estancias domésticas transcurren a lo largo del primer capítulo, del final del 5 hasta bien entrado el 7, y al término del último capítulo de la Primera parte (1605), y durante los siete capítulos iniciales de la Segunda (1615).

³ Sigo aquí la diferenciación propuesta por Gérard Genette, según la cual, “*histoire* [est] le signifier ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place”. (Gérard Genette, “Discours du récit”, en *Figures III*, p. 72.)

en que el héroe permanece en casa con el fin de destacar las consecuencias que tendrán en la construcción de la historia. Mis comentarios se orientarán, además, a intentar dilucidar el significado de estos tránsitos domésticos por los que pasa el caballero.

En el primer capítulo se colocan los cimientos que sostendrán todo el edificio narrativo. Su construcción es tal, que los temas y los recursos que allí se fundan tendrán vigencia en las dos partes en que se cuentan las aventuras del caballero andante y su escudero, la de 1605 y la de 1615. Este capítulo inicial se caracteriza porque la narración está completamente a cargo de una voz omnisciente y focalizada en el hidalgo, con la excepción de un párrafo donde el protagonista sostiene un soliloquio. Tal estrategia le permite al narrador una gran movilidad. Puede dar cuenta de manera indistinta de los actos y la transformación interna del personaje, a la vez que guardar frente a ellos una distancia crítica y comunicarle al lector los efectos que la lectura de los libros caballerescos van teniendo en la mente del hidalgo. La enunciación de la locura ha de ser hecha necesariamente por una voz distinta de la del protagonista. En los capítulos sucesivos, dicha voz podrá informar o bien los datos del universo diegético en el cual se mueven los demás personajes, o bien la manera como don Quijote transformará las situaciones a partir del código caballeresco adoptado.

Asimismo, en su tarea de construir al personaje, el narrador establece un juego de apartes con el lector. Esta actitud le permite desarrollar cierta complicidad con él en relación con la locura del protagonista y su manera de ver el mundo: establecida entre narrador y lector la certeza de la demencia de aquél, ambos comparten, desde el flanco opuesto, una supuesta racionalidad. Deslindados uno y otro terreno, el narrador relatará realidades y puntos de vista sólo perceptibles para el lector y no para don Quijote.⁴

Otra función que cumple el narrador es la caracterización del hidalgo a partir de sus hábitos domésticos: las armas que hay en su casa y los animales que posee; los platos que componen su dieta y las prendas que viste, así como los personajes que viven con él. A partir

⁴ Las observaciones sobre el narrador aquí planteadas fueron anteriormente elaboradas en *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, pp. 226-240. Se presentan aquí con algunas variantes.

de estos datos, ubica al hidalgo en su estrato social, el más bajo de la nobleza, y describe las seguridades domésticas a las cuales renunciará para convertirse en caballero andante. Ciertos objetos del hidalgo, sin embargo, conservarán su valor original. Don Quijote hará uso de la “lanza en astillero, [la] adarga antigua, [el] rocín flaco”, excepto del “galgo corredor” (I, I, p. 37), por no ser éste un compañero apto para las andanzas caballerescas y sí un símbolo de la vida doméstica que pronto dejará atrás.

Al conseguir el narrador una caracterización verosímil del hidalgo y su mundo, sienta asimismo las bases del plano realista que se mantendrá a lo largo de la historia y al que el personaje también está en proceso de abandonar para instituir el plano caballeresco. Este segundo nivel depende de la actividad imaginaria del hidalgo provocada por la lectura y conlleva, junto con el modelo literario, una opción moral. Tal elección será la que otorgue al caballero su verdadera estatura heroica, por encima de los fracasos que sufrirá en sus empresas.

El narrador va describiendo gradualmente los efectos de los libros caballerescos en la mente del hidalgo,⁵ al tiempo que da cuenta de las discusiones literarias con el cura y el barbero, así como de las modificaciones que el personaje opera en los objetos del mundo que utilizará y transformará para cumplir con sus fines: las armas, el caballo, su propio nombre y el de su dama. El soliloquio que, hacia el final del capítulo sostiene el hidalgo, es una muestra del resultado de la metamorfosis descrita, la posibilidad de que el lector se asome al universo imaginario del protagonista, a partir del cual reinventará el mundo. Así, el relato

⁵ Transcribo aquí las palabras con que el narrador va describiendo el proceso con el fin de que se aprecie la manera dosificada con que da cuenta de él: “se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto” (p. 39); “y llegó a tanto su curiosidad y gusto” (p. 39); “Con estas razones [de Feliciano de Silva] perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido” (p. 40); “y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (p. 42); “y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (p. 42); “rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante” (p. 43).

en este primer capítulo es de tal manera eficaz que, en adelante, será el referente de cómo don Quijote se desempeñará en sus aventuras.

En relación con las convenciones del género caballeresco, el narrador se revela como un *historiador* —anunciado desde el Prólogo—⁶ que discute sobre diversas fuentes que supuestamente ha consultado para contar la historia del héroe. Se instituyen con ello dos particularidades fundamentales del libro cervantino; a saber, la ficcionalidad de la autoría, por lo pronto en manos de este autor narrador inicial, y, como consecuencia, la parodia a los recursos propios de los libros caballerescos, en los que solía atribuirse la escritura a un supuesto *historiador*.⁷ Autoría ficticia y parodia a éste y otros géneros presentarán variantes a lo largo de las dos partes del *Quijote*, pero no perderán vigencia como recursos.

En este primer capítulo, pues, no falta ni sobra un solo elemento; serán los suficientes y necesarios para que el lector reconozca al nuevo personaje que surge de este proceso y entienda los mecanismos a partir de los cuales actuará en el mundo que pretende transformar y, a la vez, identifique el género caballeresco del libro que está leyendo. Asimismo, es posible advertir el múltiple valor de la domesticidad presente en él. En cuanto al género literario, la domesticidad del hidalgo representa un valor degradado con respecto al ámbito cortesano en que se desenvuelven los caballeros y, por lo tanto, resulta paródico burlesco. A la vez, constituye la plataforma realista que, además de caracterizar al hidalgo como miembro de un estrato social, dota de verosimilitud su transformación imaginaria en caballero. Establece, así, el plano narrativo en el que se jugará y contrastará continuamente el destino heroico de don Quijote y en el que, por lo general, se moverá el resto de los personajes. Si bien, más adelante, se producirán y mezclarán nuevos planos diegéticos, en el primer capítulo se constituyen estos dos fundamentales, los que mantendrán una tensión constante entre sí y se intersecarán de múltiples maneras.

⁶ Véase el capítulo “El prólogo de 1605: autores, texto, lectores”, en M. Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores...*, pp. 97-151.

⁷ Véase en *ibid.*, el capítulo “Las mediaciones de la escritura y la lectura”, pp. 213-265.

Las prevenciones que le hiciera en el capítulo 3 el ventero-castellano que arma caballero a don Quijote —acomodarse de dinero y camisas y buscar un escudero— tienen la función inmediata en la historia de devolver provisionalmente al héroe a la domesticidad y, por lo tanto, al plano realista del cual partió, en donde ocurrirán sucesos de ese signo, de nuevo, con importantes consecuencias para el resto de la historia. Así, a lo largo de cuatro capítulos y después de haber sido armado “caballero por escarnio”,⁸ y haber mostrado la ineficacia de sus bien intencionadas acciones, al final del capítulo 5, don Quijote decide volver a su casa con el propósito de cumplir con las previsiones que le había aconsejado tomar el ventero-castellano: acomodarse de dinero y camisas y buscar un escudero. No obstante que llega maltrecho de un supuesto combate, en el que resulta apaleado por un mozo de mulas, y de que solicita el auxilio de la sabia Urganda, la maga protectora de Amadís, se entrega de lleno a los beneficios de la domesticidad: pide de comer y que lo dejen dormir.

El sueño del hidalgo evitará cualquier interferencia suya en el escrutinio y desaparición de su biblioteca a manos de los personajes con quienes ha compartido la vida doméstica. El acto, narrado en el capítulo 6, resulta ambivalente, sin embargo. Aunque la quema de los libros lleva la intención por parte del ama, la sobrina, el cura y el barbero de acabar con la causa de la locura del hidalgo, en realidad es el hecho que lo arroja a las aventuras de nuevo: destruida su biblioteca, ya no tiene nada que lo ate a su casa, además de que ya puede prescindir de sus libros, pues él cabalgará con su contenido en la imaginación. Los personajes de la aldea, por su parte, seguirán detentando el valor de la domesticidad y en repetidas ocasiones buscarán reducir a don Quijote nuevamente a ella; no obstante, el cura y el barbero jugarán más tarde un papel ambiguo en relación con su propósito.

El otro acontecimiento con repercusiones, motivo por el cual don Quijote ha de regresar a casa, es la necesidad de hacerse acompañar por un escudero. La creación de Sancho Panza, en la mitad del capítulo 7, comportará consecuencias de peso tanto para la historia como para la narración. Con respecto a la historia, ésta se enriquece enor-

⁸ Martín de Riquer, “Don Quijote, caballero por escarnio”, en *Clavileño*, vol. VII [41], 1956, pp. 47-50.

memente con la participación del escudero, quien, como personaje, alcanzará igual profundidad e importancia que su amo y cuya visión del mundo no sólo contrastará, sino que establecerá multiplicidad de juegos frente a la del caballero; en cuanto al tipo de discurso, el diálogo entre los protagonistas ocupará un lugar relevante y reducirá considerablemente la participación del narrador. El relato adquiere, así, su profunda calidad dialógica, en la que visiones del mundo de dos personajes de distinta extracción social, dos hablas, dos culturas —una literaria y otra popular—, interactúan y se modifican constantemente.

La segunda vuelta a casa se gesta a la mitad del capítulo 26, cuando la pareja formada por amo y escudero se separa por primera vez después de haber vivido junta varias peripecias. En tanto don Quijote lleva a cabo su penitencia en Sierra Morena, Sancho se dirige al Toboso a entregarle una carta a Dulcinea. En la misma venta por la que ya había pasado, Sancho se encuentra con el cura y el barbero del pueblo, quienes han salido en busca del hidalgo. Con ello, se reintegran a la historia y se reactivan como personajes, lo que no sucede —dicho sea de paso— con las mujeres, quienes reaparecerán sólo hacia el final de la Primera parte, en el mundo doméstico que no abandonan en ningún momento. Con la reaparición de maese Pedro y maese Nicolás, se establecerá, a lo largo de veinte capítulos, una tensión, no exenta de equívocos, entre el empeño de los aldeanos de reducir nuevamente a don Quijote a la domesticidad, en la que ellos suponen hallará su curación, y la obstinación caballeresca y aventurera del héroe. Será en el capítulo 46, y después de un sinnúmero de comportamientos ambiguos por parte de quienes se creen dueños de la cordura, que los coterráneos del hidalgo consiguen devolverlo enjaulado al pueblo, al que llegarán al final de la Primera parte, en el capítulo 52, tras haber participado en coloquios y aventuras.

Engañado, reducido a prisión y apaleado, don Quijote regresa a su aldea a invitación de Sancho. Lo hace de buen grado, ya que el escudero le propone preparar nuevas aventuras —“allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama” (I, 52, p. 644). Don Quijote entra derrotado al pueblo, a la vista de todos sus habitantes, en compañía de Sancho Panza —a estas alturas gravitando ya en la órbita caballeresca— así como del cura y el barbero. La domesticidad, con su supuesta carga de cordura, en apariencia ha triunfado sobre el

heroísmo. La escena de la entrada, descrita por el narrador, resulta absolutamente antiheroica. A cambio de vítores, el caballero es recibido por los gritos lastimosos de las mujeres de su casa. A Juana Panza, a su vez, le preocupa más la suerte del rucio que la de su marido. Si en el primer capítulo del libro el narrador describió la mutación del hidalgo Quijana en caballero, en este último, el propio Sancho, en coloquio con su mujer, da cuenta de las experiencias vividas al lado de su amo y de la manera como lo transformaron. Por su parte, don Quijote es instalado, de nuevo, en sus aposentos bajo el cuidado de las mujeres y la supervisión del cura. Sin embargo, la voluntad heroica del caballero no descansa; la tensión entre domesticidad y heroísmo se restablece. Así, la historia de don Quijote en la Primera parte termina con estas palabras: “Finalmente, ellas quedaron confusas y temerosas de que se habían de ver sin su amo y tío en el mismo punto que tuviese alguna mejoría, y sí fue como ellas imaginaron” (I, 52, p. 646).

De este modo, el narrador anuncia que el caballero manchego se recuperará y abandonará una vez más el ámbito doméstico y que, presumiblemente, saldrá al mundo para continuar sus aventuras. El lector contemporáneo de Cervantes tuvo que esperar diez años para comprobarlo y conocer los nuevos derroteros de don Quijote y Sancho.

Para finalizar, me detendré a valorar las palabras que maese Pedro pronuncia cuando aparece el libro de *Tirante el Blanco* en la biblioteca del hidalgo: “— [...] Digoos verdad, señor compadre —le dice a maese Nicolás—, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (I, 6, pp. 90-91).

Vistas la descripción que hace el narrador del estilo de vida del hidalgo y las acciones que don Quijote realiza durante sus estancias domésticas, podríamos decir que la de *Tirante el Blanco* es la poética que las sostiene. Así, el principio de verosimilitud, valorado por el cura, será el edificio que sustenta no sólo los capítulos *domésticos*, sino la historia completa de los héroes manchegos.

DON QUIJOTE EN CASA (1615)

DON QUIJOTE EN CASA (1615)¹

Introducción

Todo lector atento del *Quijote* se percata de que entre el de 1605 y el de 1615 hay similitudes y también notables diferencias; sabe que en éste lee la continuación de la historia de los andantes manchegos, don Quijote y Sancho Panza, pero que en ella las cosas empiezan a cambiar de manera radical. En efecto, en el segundo libro se producen fenómenos novedosos, ausentes en el primero. Podríamos mencionar algunos, tales como que los protagonistas tendrán conciencia de que circula una historia que cuenta sus pasadas andanzas; que dicha historia se sumará a los libros de caballerías como referente textual significativo; que la relación entre don Quijote y Sancho empezará a perder la asimetría sostenida entre amo y escudero; que se multiplicarán y parodiarán los juegos autorales y narrativos presentes en la Primera; que los dos personajes conseguirán cumplir algunos de los deseos perseguidos en ella y que, a pesar de esto, la decepción hará presa de ellos, particularmente de don Quijote.² Tales diferencias empiezan a tejerse en los primeros capítulos de la Segunda, los dedicados a la estadía de los andantes manchegos en su aldea, antes de la tercera salida. Esta última será

¹ Esta ponencia fue presentada en el Congreso Internacional “*El Quijote en Buenos Aires*”, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Dr. Amado Alonso (Buenos Aires, septiembre de 2005). También fue leída en la Jornada Cervantina-Alarcóniana. Cervantes y Ruiz de Alarcón: divagaciones críticas. Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, en septiembre de 2006. Fue publicado en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila, eds., *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*.

² Véase María Stopen, *Los autores, el texto, los lectores...*, pp. 299-230.

la que requiera de más preparativos que las anteriores; su narración ocupará siete capítulos.

El presente trabajo intentará dar cuenta del porqué esta prolongada permanencia en casa, sin pasar por alto, claro está, la gestación de los nuevos retos literarios propuestos en los capítulos domésticos y resueltos a lo largo de esta Segunda parte.

Nexos entre la Primera y la Segunda partes

Una voz abre el relato diciendo: “Cuenta Cide Hamete Benengeli” (II, I, p. 681). Así, desde el principio se mantiene la ficción de la autoría que había sido establecida en el capítulo inicial de la Primera parte, reformulada con la aparición de Cide Hamete Benengeli, en el 9, y sostenida en el resto del libro.³ De este modo, con la temprana mención del autor ficticio, se establece de inmediato el vínculo entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615, amén de que el narrador asienta un nexo evidente entre ambos al mencionar el primero como antecedente del que inicia.

De igual forma como fue armado caballero, al final de la Primera parte don Quijote ha sido devuelto al pueblo con escarnio. La voz narrativa no duda en recordarlo ahora con ironía, como que ya tiene establecido ese pacto con el lector. Así, anuncia que al cura y al barbero les da gran contento la supuesta mejoría de don Quijote “por parecerles que habían acertado en haberle traído en el carro de los bueyes” (II, I, pp. 681-682).

Se presenta, asimismo, una serie de motivos que vinculan la Segunda parte con la Primera. El espacio doméstico continúa siendo el lugar idóneo de la cordura, y son nuevamente los cuatro aldeanos —ama, sobrina, cura y barbero— quienes suministran cuidados al héroe convaleciente con el fin de reducirlo de una vez por todas a la domesticidad y, en consecuencia, procurarle con sus cuidados la salud de cuerpo y mente. Al igual que en el primer capítulo de 1605, la casa no es descrita como recinto físico, sino que el narrador atiende de nuevo la alimentación, que esta vez consiste en “cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el cerebro” (II, I, p. 681), aconsejadas por

³ Véase *ibid.*, pp. 213-265.

el cura y suministradas, obviamente, por las mujeres, y también el ridículo vestido —un híbrido de prendas militares y civiles—⁴ con el que el hidalgo convaleciente reposa en su cama, “una alamilla de bayeta verde con un bonete colorado toledano” (II, I, p. 682). Tal combinación connota la ambigua estadía de don Quijote en casa. Pronto se descubrirá que la procuración de estabilidad doméstica es precaria, pues está amenazada una vez más por el apetito de andanzas que domina a la pareja caballeresca.

Lectores enterados y nuevos lectores

Amén de reconocer la necesidad por parte del autor de establecer nexos entre los dos libros, la presente lectura quiere destacar la sabia construcción de estos capítulos iniciales en los que el autor textual no pierde de vista a los lectores enterados que conocen la Primera parte, pero tampoco la posibilidad de uno nuevo que lea por primera vez la historia de los héroes manchegos.⁵ De allí que tales capítulos retomen, por un lado, recursos y temas del primero y, por otro, funden estrategias, desafíos literarios inéditos, ausentes en el anterior; con importantes consecuencias para el resto del libro. Estos capítulos iniciales mantienen, pues, un movimiento retrospectivo y otro prospectivo. Mi análisis se orientará a destacarlos.

⁴ “*alamilla*: ‘prenda interior de abrigo’; era una especie de camiseta de manga corta que los viejos usaban para dormir. La *bayeta* es una tela de lanilla floja, a veces afelpada [...]”; “*toledano*”, referido a *bonete*, indica que estaba calcetado, o sea, que no era de paño ni de fieltro”. (*Don Quijote de la Mancha*, II, I, p. 682, nn. 11 y 12.)

⁵ Me parece pertinente recordar aquí “los datos de las ediciones de las dos partes del *Quijote* en el momento de la aparición de la Segunda. En 1615 circulan impresas al menos diez ediciones distintas de la Primera parte. Todavía en 1617 ésta aparece sola en una edición de Bruselas. La Segunda tiene cuatro ediciones separadas antes de la primera aparición de las dos partes juntas en Barcelona, en 1617. Estos pormenores llevan a Isaías Lerner ([“*Quijote*, Segunda parte, parodia e invención”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVIII, núm. 2, 1990, pp. 817 y 819.]) a la consideración de que ‘Los lectores (y Cervantes) le[s] otorgaron [a las dos partes del *Quijote*] cierto grado de independencia necesaria’. Asimismo —añado yo—, a la suposición de dos tipos de lectores en los que Cervantes tuvo que haber pensado: los que conocían y los que no conocían la Primera parte”. (M. Stoopen, *op. cit.*, p. 304, n. 9.)

En primer término, la tensión entre las dos líneas narrativas, la doméstica y la heroica, no sólo se restablece, sino que se acrecienta, dado que ahora las mujeres, incólumes representantes de aquélla, la refuerzan con sus cuidados y asumen un papel activo oponiéndose abiertamente a la voluntad del hidalgo y participando en las conversaciones de don Quijote sostenidas en sus aposentos con los diversos personajes que lo visitan; en tanto que maese Pedro y maese Nicolás refrendan la equivoicidad del comportamiento que mostraron en el libro anterior, cuando por primera vez, en el capítulo 26, se cruzan tales líneas narrativas. De este modo, a la tensión entre domesticidad y heroísmo se suma aquí la nada ingenua postura de los aldeanos compadres.⁶

Reelaboración de la locura y emergencia de los motivos caballerescos

Los principales motivos caballerescos planteados y desarrollados en 1605 surgen desde el primer capítulo de 1615. La casa vuelve a ser el espacio idóneo para la tertulia entre el hidalgo, el cura y el barbero, pero en esta ocasión, a diferencia de la Primera parte, en vez de ser mencionada por el narrador, tal práctica se representa a partir del diálogo entre los personajes, cuyas voces han ido ganándole terreno a la de aquél.⁷ A los temas sobre libros caballerescos esta vez se incorpora la zozobra de todos por la recaída del hidalgo en el delirio. No obstante, el eclesiástico, dando muestras de una muy dudosa posición, emprende el acoso al delirio de don Quijote. Al exponer un asunto político de actualidad, el asedio bélico por parte del Turco, provoca la

⁶ En relación con la manera como están contruidos los compadres aldeanos, véase James Iffland, “La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annali. Sezione Romanza*, vol. XXXVII, núm. 2, 1995, pp. 356-362.

⁷ Al respecto, Edward C. Riley comenta: “Ahora los dos amigos le hacen una visita para informarse. ¿Se ha mejorado o sigue tan loco como siempre? Con este fin entablan con el hidalgo la plática que llena todo el resto del capítulo. También los seis capítulos siguientes, hasta el comienzo de la tercera salida, consisten en diálogo casi en su totalidad”. (Edward C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, p. 119.)

emergencia de la locura. Es claro que el hidalgo propondrá una solución caballeresca al problema histórico. Su respuesta muestra al lector primerizo la índole de insania que lo aqueja, mal que en la Primera parte había sido descrito exclusivamente por el narrador focalizado en la mente del hidalgo, cuya transformación ocurrió en completa soledad, y su intervención evoca también el tópico de la edad de oro, que se explicitará después (II, I, p. 691), ya que la caballería andante, practicada por los héroes del género, es ofrecida por don Quijote como remedio a un problema de “esta nuestra edad de hierro” (I, II, p. 133). Una provocación más del cura hace patente en la charla lo que había dejado traslucir el hidalgo: su falta de discernimiento entre la realidad fenoménica y la ficción.⁸

Por su parte, el barbero, tan alejado como maese Pedro de aquella inocencia exhibida en las pasadas tertulias, propone a sus interlocutores una parábola sobre la locura. En esta ocasión, puesto que no se trata de un delirio heroico, don Quijote no muerde el anzuelo. La suya no es una locura ordinaria, como la del loco del cuento, sino que está marcada por un compromiso moral. El discurso con que responde don Quijote, además de insistir en la crítica a “la depravada edad nuestra” (II, I, p. 690), revalida su profesión y exhibe ante el nuevo lector el irrenunciable código ético que ha adoptado junto con la elevada misión a la que lo obliga: “Caballero andante he de morir...” (II, I, p. 686). Ahora la locura de don Quijote ya no sobreviene en completa soledad, sino que se despliega abiertamente ante todos los personajes domésticos.

Al igual que el narrador del capítulo inicial de 1605 se vale de la ciencia médica contemporánea para describir la relación entre fisonomía y temperamento no sólo del hidalgo, sino de muchos otros personajes, ahora es don Quijote quien hace uso de las mismas nociones

⁸ Tanto Edwin Williamson (en “‘Intención’ and ‘Invencción’” en *Cervantes*, vol. III, núm 1, 1988, pp. 7-22), como María Augusta da Costa Vieira han señalado dos ejes que caracterizan la locura de don Quijote. La crítica brasileña los resume de esta manera: “Como dice Williamson, su locura se funda en dos ejes que conviven independientemente y poseen naturaleza diversa. Uno de ellos se basa en el principio de que los libros de caballerías son verdaderos y plausibles; el otro, en el de que él mismo, don Quijote, es capaz de restituir al mundo el orden de la caballería andante”. (María Augusta da Costa Vieira, “Autorreferencialidad textual y construcción del personaje don Quijote”, en Giuseppe Grilli, ed., *op. cit.*, p. 364.)

para otorgarles características físicas a los héroes caballerescos a partir de su conducta: “que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena filosofía sus faciones, sus colores y estaturas” (II, 1, p. 693).

De este modo, en el primer capítulo de 1615, el autor textual recuerda a su lector y condensa para el nuevo los principales temas a partir de los cuales ha elaborado la historia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Y, en beneficio de uno y otro, profundiza en la caracterización de los protagonistas, además de que muestra un distinto repertorio de recursos literarios en la construcción de los capítulos iniciales que componen los dos libros de su obra inmortal.

Reaparición de Sancho Panza

La llegada de Sancho Panza a casa del hidalgo acrecienta la tensión entre las dos líneas narrativas. Enfrentadas por primera vez con el escudero, ama y sobrina están resueltas, obviamente, a confinarlo también a él a su medio natural: hogar y parcela, en clara oposición con las aspiraciones de poder y ascenso social que ha abrigado el campesino desde que partió con don Quijote. Con la cuestión de la ínsula que reclama el labrador, el lector principiante es informado del motivo caballeresco que lo mueve y, al mismo tiempo, se anuncia la movilización de la vertiente heroica, ya que ambos protagonistas han expresado en estos dos primeros capítulos las razones que los impulsan a reiniciar sus andanzas. La tensión entre las líneas narrativas empieza a ceder en favor de la aventurera; la cordura, puesta a prueba por los aldeanos compadres, comienza a ceder ante “las locuras del señor [y] las necedades del criado” (II, 2, p. 699), como no tiene más remedio que admitir el cura antes de retirarse.

Se despliega, además, con toda nitidez, el infranqueable abismo, profundizado a lo largo del primer libro, entre el ámbito de la aldea —defendido con denuedo por las mujeres, quienes desempeñan así el tradicional papel asignado a su género, y resguardado con gran ambigüedad por cura y barbero— y el espacio insulano, imaginario y utópico, que llega a sumarse a la recién renovada vocación heroica

del andante caballero. De esta forma, se ahonda la oposición, planteada aquí de forma irreductible, entre la placidez y el sedentarismo domésticos frente a la acción y el reto inherentes a las aventuras en el mundo: Ítaca y Troya de nueva cuenta; la *Iliada*, como relato centrífugo —el abandono de la domesticidad por parte del varón hacia la acción heroica en el mundo—, y la *Odisea*, como relato centrípeta —el hogar y la mujer como centro de atracción del héroe. Tal paradigma literario, repetido innumerables ocasiones en múltiples relatos de la literatura occidental, se renueva ahora paródicamente y sin aquella grandiosidad de los antiguos héroes y heroínas épicos.

Asimismo, al quedarse solos, se restablece, no sin disputas, la convivencia entre amo y escudero, que protege de oídos ajenos aquellas verdades que los dos conocen y que don Quijote desea guardar con recelo, “temeroso que Sancho [...] tocarse en puntos que no le estarían bien a su crédito” (II, 2, p. 698). La intimidad y el sigilo del hidalgo ya no son solitarios ante la única injerencia del narrador; como lo habían sido en el primer capítulo de 1605; ahora cuentan con la complicidad de su criado de manera precisa en relación con aquellos temas que han de ser silenciados ante quienes detentan la sensatez y la cordura. Ello provoca el tránsito entre los innegables hechos realistas y las aspiraciones caballerescas. El diálogo que reinician, además de enterar al nuevo lector de la índole de sucesos, no precisamente heroicos, que les ocurrieron —en este caso, el manteamiento de Sancho—, renueva el debate entre las dos visiones del mundo que caracterizan a uno y otro protagonista. El lector de la Primera parte está al tanto de todo ello.

Los nuevos retos literarios

El segundo libro se presenta como el territorio de nuevos experimentos literarios; aquí el autor propone, de manera consciente, varios retos inéditos en el anterior, aunque relacionados con él, los que fijarán insólitos derroteros a esta Segunda parte. El primero de ellos es el asunto, llevado por Sancho Panza, quien ha sido informado por Sansón Carrasco, sobre la circulación del libro que cuenta la historia de los manchegos y que pone en terreno desigual a la pareja andante con respecto al heroísmo, puesto que se sabrá exhibida en sus fracasos ante sus lectores: el lector

real del libro precedente y los ficticios que lo han leído y cuya lista encabeza el bachiller.⁹ El desafío se siembra en este capítulo y tanto enseguida como a la larga, va siendo encarado por los personajes y aprovechado por los distintos lectores ficticios. La novedosa estrategia tiene consecuencias a la vez en la diégesis y en la propia poética del libro.¹⁰ La más inmediata, después del impacto que tal noticia tiene en los protagonistas,¹¹ nace de la infidencia de Sansón Carrasco, quien no sólo conoce la verdadera índole de las aventuras *épicas* de los andantes manchegos, sino que está aliado con maese Pedro y maese Nicolás, así como con las mujeres de la casa, para disuadir de sus respectivas manías a los aventureros por medio de los propios métodos caballerescos.¹²

⁹ Ricardo Senabre aborda el asunto de la siguiente manera: “La audacia de introducir la ficción en el desarrollo de la propia ficción es una de las grandes contribuciones cervantinas a la constitución del género novelístico. El haz de posibilidades de la literatura narrativa se ensancha prodigiosamente con esta genial invención, que abre uno de los caminos de la novela moderna”. (Ricardo Senabre, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Segunda Parte, capítulos II y III, p. 122.)

¹⁰ M. A. da Costa Vieira observa que “las trampas creadas por los lectores del *Quijote* [en este caso, los duques, pero también podría decirse de Sansón Carrasco] apuntan hacia direcciones divergentes que están en la raíz de la literatura: por un lado, la *mise-en-abîme* que engendra el movimiento vertiginoso del texto sobre sí mismo atándolo a la escritura; por otro, la presencia de la voz a través de esos personajes que, por el hecho de ser lectores de la propia obra, están alejados de la historia del caballero. Éstos funcionan como seres de carne y hueso que actúan como seres de papel”. (M. A. da Costa Vieira, “Autorreferencialidad textual y construcción del personaje don Quijote”, en Giuseppe Grilli, ed., *op. cit.*, p. 366.)

¹¹ Véase M. Stopen, *op. cit.*, pp. 317-327.

¹² J. Iffland nota que: “como ya se sabe, el papel directo del cura disminuye considerablemente en la Segunda parte. Sin embargo, se siente su presencia a través de su protegido y colaborador, el alegre bachiller Sansón Carrasco —una especie de ‘Pero Pérez II’. De hecho Sansón parece ser la exteriorización del carnavalismo latente en el cura”. (J. Iffland, “La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en Giuseppe Grilli, ed., *op. cit.*, p. 358.) Por su parte, Juan Bautista Avale-Arce opina que “Para llevar a cabo tan benéfica tarea, Sansón aplicará el método de *similia similibus*, ‘curar a algo con su semejante’ —método favorito de la medicina escolástica, por cierto—, y, en consecuencia, se disfrazará de caballero andante”. (Juan Bautista Avale-Arce, “El bachiller Sansón Carrasco”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 17-25.)

Asimismo, en el *Quijote* de 1615 los personajes domésticos y los aldeanos, incluida Teresa Panza, son caracterizados con más profundidad por el autor al hacerlos participar de manera más activa en el relato —las mujeres discutiendo abiertamente con el hidalgo asuntos de los libros de caballerías; Teresa Panza argumentando con su marido sobre el futuro de su familia. En tal sentido, los capítulos 5 y 6 de este libro guardan una simetría entre sí, no sólo por el mayor protagonismo que alcanzan las mujeres, sino porque el discurso de cada una confronta a los respectivos andantes manchegos, acentuando la distancia entre la domesticidad y el apetito de aventura, igual que con la defensa de estos valores opuestos, con el habla característica del papel que a estas alturas de la historia cada uno desempeña.¹³ Esto no sólo incrementa el interés por todos ellos, sino que prepara el cometido que desempeñarán conforme progrese la historia. Al adquirir mayor relevancia e independencia como personajes hacen gravitar con más peso la línea doméstica sobre la “épica”, asunto de enorme significación al final del libro.

Otro de los retos literarios abiertos en esta Segunda parte —aunque con menos trascendencia para la historia— es el hecho de que, por medio del diálogo entre los protagonistas y el bachiller, el autor no duda en encarar las críticas dirigidas a la Primera parte —la interpolación de *El curioso impertinente*—, así como las incoherencias del relato, tales como la del robo y la aparición inopinada del rucio.

El último de los desafíos consiste en que el caballero decide visitar a Dulcinea para solicitarle su bendición antes de emprender la tercera salida. La dama del Toboso, construida en el imaginario de don Quijote a partir de un vago sentimiento y de unos cuantos datos realistas, amenaza con presentarse en la diégesis con todo su peso de verdad. Sancho lo teme, dada la mentira de su entrevista con la labradora, y el lector enterado de la historia lo sabe. La inmediata resolución que

¹³ Rafael Lapesa observa que “C[ervantes] combina las paradojas, sintaxis y otras galas del conceptismo cortesano, que Sancho ha aprendido de d[on] Q[uijote], con el habla coloquial de Teresa, que apenas logra descifrar las sutilezas de su marido. Consecuentemente, el autor establece un correlato lingüístico de los elevados objetivos que aquel ha aprendido de su amo y las necesidades perentorias que ésta le expone”. (Rafael Lapesa, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario, Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Segunda parte, capítulo v, p. 123.)

da el escudero al problema no puede ser más genial y, tendrá además consecuencias definitivas en el ánimo del caballero, en la continuación y la composición de la historia.¹⁴

Hacia una conclusión

Me aventuro a concluir que los siete capítulos domésticos del *Quijote* de 1615, aunque contruidos con recursos diferentes y con nuevas propuestas, guardan cierta simetría con los correspondientes de 1605, o sea, el primero, el sexto y el séptimo, en los que don Quijote está o vuelve a casa. A saber, se hace la caracterización del hidalgo a partir de los elementos precisos para que sea (re)conocido por el lector: su delirio relacionado con la literatura caballerescas, que moldea su código moral y su acción en el mundo y a la que le otorga estatuto de historicidad. Reaparece el tema de la ínsula, el mismo que selló la relación de Sancho con don Quijote y con el que principia su diálogo en el capítulo siete de la Primera parte. Se retoma, asimismo, la complicidad nacida entre los protagonistas a partir del coloquio íntimo y confiado. Si en el capítulo seis del primer libro, ama y sobrina contribuyeron a la quema de la biblioteca del hidalgo con el fin de destruir la causa de su mal, ahora intentan lo mismo combatiendo frente a frente sus ideas y valores caballerescos.

En fin, no me resta más que confirmar una vez más la gran memoria literaria de Miguel de Cervantes no sólo con respecto a otras obras, sino a la suya propia y el gran esmero con que construyó los fundamentos indispensables para sostener el edificio de su inigualable historia.

¹⁴ Edwin Williamson lo ve de la siguiente manera: “La actividad irónica de Sancho [en relación con el encantamiento de Dulcinea] frustra el deseo de don Quijote de conservar una jerarquía inamovible de verdades y valores en el cambiante mundo de la experiencia humana. Así pues, en la relación Quijote-Sancho, Cervantes alude a unos conflictos de una importancia fundamental, conflictos entre los niveles literal y metafórico del discurso, entre el simbolismo y la ironía, o entre autoridad e interés individual”. (E. Williamson, “‘Intención’ and ‘Invencción’”, en *op. cit.*, p. 19.)

DE LAS ARTES
PERSUASIVAS Y DISUASIVAS

*Miguel de Cervantes: formación escolar
y conocimiento autodidacta*

Si no consta que Miguel de Cervantes haya tenido educación universitaria y sólo sabemos que su experiencia académica termina después de una estancia menor de un año en el Estudio de la Villa, institución madrileña destinada a preparar a los jóvenes para su ingreso a la universidad, podemos suponer que allí, al lado de su maestro Juan López de Hoyos, tuvo ocasión de afinar sensibilidad y conocimientos retóricos y poéticos, disciplinas comprendidas entre los *studia humanitatis*.² Si quien se pone en contacto con el “prodigioso palimpsesto”³ llamado el *Quijote* considera esa sola formación escolar, queda deslumbrado con la inmensa cultura literaria diseminada en sus páginas y se percata de que el escritor tuvo que haberla adquirido más adelante y por cuenta

¹ Este texto fue presentado como ponencia en el Congreso Internacional “1605: Las universidades y el *Quijote*”, organizado por la Universidad de Alcalá de Henares y la Universidad Nacional Autónoma de México, en Alcalá de Henares, España, en enero de 2006.

² “La definición de entonces [siglo xv] de los *studia humanitatis* comprendía cinco materias: gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral”. (Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos del humanismo italiano*, apud Francisco López Estrada y Francisco Rico, eds., *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. 2, p. 34.)

³ Michel Moner, “La problemática del libro en el *Quijote*”, en *Anthropos*, núms. 98-99, 1989, p. 90.

propia en contacto directo con los libros.⁴ Y quien aprecia las dotes discursivas de los personajes cervantinos, principalmente de la singular pareja protagonista, ha de reconocer que el escritor debió haber cultivado su talento retórico y literario en dilatadas lecturas y atendiendo con su sagaz oído el habla de plazas, calles, caminos, galeones, cárceles, cofradías, mentideros, palacios... y que, a partir de tales referencias, consiguió poner en diálogo hablas de muy diversa extracción.

Primera digresión teórica: del autor y el personaje

No obstante, tendremos que admitir con Mijaíl Bajún que, como lectores, “nos enfrentamos al personaje tan sólo en la medida en que se ha plasmado en la obra literaria”,⁵ y que “es imposible suponer una coincidencia a nivel teórico entre el autor y el personaje” así como que “se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes” y, por ello, habrá que evitar “la confusión entre el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor real, que es un elemento [*sic*] en el acontecer ético y social”.⁶ Ya Alonso López Pinciano había alcanzado una propuesta teórica similar: “Oydo he que el arte sólo considera la obra buena en sí, sin respecto al artífice que sea malo o bueno en lo moral, porque la estatua será buena si tiene perfetión, aunque el que la obró sea justo o destemplado o tenga otros vicios”.⁷

Sin embargo, no podemos eludir la paradoja autoral mantenida por el hecho de que, con el fin de construir un universo imaginario poblado por personajes ficticios distintos de sí mismo, el sujeto —aquí llamado Miguel de Cervantes— ha de someterse a un proceso de desdoblamiento y alteridad, y que, a la vez, en su desempeño como autor textual, necesariamente, apuntala ese universo diegético y

⁴ Véase *Cervantes. Cultura literaria. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes*.

⁵ Mijaíl M. Bajún, *Estética de la creación verbal*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, pp. 17 y 18.

⁷ Alonso López Pinciano, *apud* Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 36.

a esos personajes con su competencia lingüística, su experiencia y conocimientos cultivados tanto en la academia como en sus lecturas y en el trato social.

Universitarios y autodidactas en el Quijote

Si, por otro lado, en el *Quijote* existen sobresalientes personajes entre los letrados, que sí cuentan con un grado universitario, tales como el cura Pero Pérez, “hombre docto, graduado en Sigüenza” (I, I, p. 41) una de las universidades llamadas menores,⁸ y también el pastor Grisóstomo y el bachiller Sansón Carrasco, ambos egresados de la prestigiosa Salamanca, en cambio, don Quijote y mucho menos Sancho Panza pisaron nunca un aula universitaria. Cada uno, formado a partir de su experiencia de vida y del estamento social al que pertenece, pondrá en juego su particular visión del mundo y el discurso que la explica, al tiempo que intentará descifrar y acomodarse a la de su interlocutor. Uno letrado con una cultura delirantemente literaria; el otro iletrado, cuyos conocimientos son sobre todo populares, cada quien, con el fin de lograr sus respectivos propósitos, echará mano de artes persuasivas de muy diversa procedencia; las unas librescas; las otras orales. El fruto de tal contraste será el inaudito diálogo que sostendrán a lo largo de sus andanzas. Al inicio, sus intercambios verbales presentan la mayor discordancia; sin embargo, en el trato continuado, a la escucha del interlocutor, amo y escudero se van apropiando del discurso del otro y serán capaces de utilizarlo estratégicamente para lograr sus propios fines; sabemos que Sancho lo conseguirá de manera sobresaliente.

Examinaremos, pues, el juego retórico, persuasivo y disuasivo, que hidalgo y campesino empeñarán para negociar el acuerdo que los comprometerá en la aventura caballeresca y cómo tales recursos mantendrán el precario equilibrio del descabellado empeño.

⁸ Entre las principales están Salamanca y Alcalá de Henares y, entre las menores, Sigüenza, Oñate y Ozuna. (Cf. Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, pp. 196-198.)

*Segunda digresión teórica:
de la verdad relativizada por el diálogo*

Marcel Detienne se pregunta “si la verdad, en tanto que categoría mental, no es también solidaria de todo un sistema de pensamiento, si no es también solidaria de la vida material y de la vida social [condiciones a las que debemos añadir la vida cultural —digo yo]”.⁹ En efecto lo es y también el sabio y fecundo supuesto en el que se cimienta la construcción de los protagonistas en el *Quijote*.

Por su parte, Pierre Vidal-Naquet advierte que en la confrontación de distintas interpretaciones del mundo y los acontecimientos “es donde se establece el diálogo”. Así, aunque para don Quijote, según el supuesto teórico del historiador, su “verdad es la *realidad*, el argumento malo o bueno que triunfa, la decisión una vez que es aplicada” la autoridad de la palabra caballeresca, en su ánimo soberana y eficaz, será en lo sucesivo constantemente sometida a comprobación en el diálogo con el escudero, fenómeno con el que tendrá que lidiar el caballero, ya que “La ‘verdad’ —observa de nuevo Vidal-Naquet— entra así en el mundo de lo relativo”.¹⁰

Pedagogía caballeresca: el símil y la hipérbole

Antes de la aparición de Sancho Panza en el capítulo 7, el imaginario¹¹ del hidalgo se ha rendido al poder persuasivo de los libros de caballerías: el símil —en el sentido de modelo de conducta a imitar que redundaba en la excepcional elección de vida— y la hipérbole —en relación con lo extraordinario de los actos heroicos y amorosos de los

⁹ Marcel Detienne, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, p. 15. Muchos de los autores, temas y conceptos filosóficos relativos al tema que nos concierne se basan en la lectura de Francisco Barrón Tovar, *Lenguaje del acontecimiento. Gilles Deleuze*. Le agradezco el haberme facilitado fragmentos de su investigación cuando estaba en proceso de escritura, así como la bibliografía correspondiente.

¹⁰ Pierre Vidal-Naquet, “Prefacio” a M. Detienne, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ “El registro imaginario caracteriza la fascinación o la captación especular en el plano consciente”. (Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, p. 66.)

caballeros andantes, que don Quijote procurará reproducir— son las figuras fundamentales que urden el silencioso trabajo de transformación. De este modo, el hidalgo pasa del ámbito de la retórica al de la conducta; su comportamiento es afectado por el discurso modélico: “hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que había leído que los caballeros andantes se ejercitaban”.¹² A partir de la anacronía y la inviabilidad del código adoptado, se instauran en el discurso del caballero las correspondientes “metáforas extinguidas”,¹³ la serie de *errores petrificados* —para decirlo con Nietzsche—,¹⁴ los cuales resultarán en un pensamiento sofisticado, en un engaño, que intentará probar, no obstante, su eficacia en el mundo. Por ello, el hidalgo manchego no solicitará la anuencia de ninguno de los personajes domésticos, ni entablará negociación alguna con ellos, ni tendrá que recurrir a armas persuasivas propias para convencerlos de los beneficios de su nueva vocación. Sin embargo, ya en el mundo, dado que ha de poner en juego el discurso recién adquirido, precisará de las artes retóricas con el fin de acortar la distancia entre disímiles puntos de vista y persuadir del suyo a los personajes con quienes se va topando.

¹² El párrafo completo dice así: “En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (I, 1, pp. 43-44).

¹³ Jean Paul, *Sämtliche Werke*. Berlín, 1861, tt. XVIII y XXI en vols. X y XI, *Vorschule der Ästhetik*, t. XVIII, p. 179, *apud* Friedrich Nietzsche, “Retórica y lenguaje”, en *El libro del filósofo seguido de retórica y lenguaje*, p. 161. La cita hecha por Nietzsche dice que “una lengua es un diccionario de metáforas extinguidas”.

¹⁴ “Un cuanto de fuerza es precisamente ese mismo cuanto de impulso, voluntad, eficacia; o, más bien, no es absolutamente nada distinto de precisamente ese impulso, ese querer, esa eficacia mismos, y sólo bajo la seducción del lenguaje (y de los errores básicos de la razón en él petrificados), que entiende y malentende toda eficacia como causada por algo que es eficaz, por un ‘sujeto’, puede parecer de otro modo”. (Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p. 80.)

En el principio, la persuasión

Dadas la insensatez del caballero al elegir a un labrador carente de todo atributo para fungir como escudero y la credulidad de éste al trocar hogar y trabajo por una apetecible aunque desatinada promesa, don Quijote, con el propósito de conseguir el disparatado acuerdo, tendrá que ejercitar su poder de convencimiento. De ello da cuenta el narrador: “En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero” (I, 7, p. 99). Seducido Sancho por el discurso de don Quijote, se construye la transacción fundacional sobre la que se fincará el extravagante compromiso; alcanzado el acuerdo, muy pronto el labriego desafiará las convicciones y las armas retóricas del nuevo amo. Así, como resultado de códigos disímiles y diferentes destrezas discursivas, se establece un estira y afloja de promesas y exigencias planteadas por ambas partes que resulta en un duelo, a su vez, de dimensiones hiperbólicas. Para sostenerlo, cada uno descifrará el discurso del otro e improvisará el propio con un ingenio nutrido por sus saberes y experiencias específicos.

De este modo, ante la insólita pareja se abren no sólo las dilatadas planicies de la Mancha y los accidentes topográficos por los que se internarán, sino un vasto y heterogéneo territorio ideológico y discursivo que habrán de transitar continuamente en una y otra dirección. Los principios caballerescos, patrimonio de don Quijote e ignorados por Sancho Panza, y el ofrecimiento del gobierno de una ínsula, aspiración del labrador, han sido las premisas que sustentan el pacto. Las transacciones se harán a partir de la autoridad de aquellos preceptos; sostenidos por el peso social del caballero, requerirán, sin embargo, de constantes ajustes por su parte para que no se rompan ni los acuerdos ni el diálogo.

*Tercera digresión teórica:
de la naturaleza retórica del lenguaje*

Con respecto al juego retórico desplegado por caballero y escudero es importante recordar con Nietzsche que

No existe en absoluto una “naturalidad” no retórica del lenguaje a la que acudir: el lenguaje en cuanto tal es el resultado de artes puramente retóricas. La fuerza [*Krafft*] que Aristóteles llama retórica, la que consiste en desenmarañar y hacer valer, para cada cosa lo que es eficaz y produce impresión, es, al mismo tiempo, la esencia del lenguaje.¹⁵

En consecuencia, hemos de aceptar que las artes persuasivas y disuasivas exhibidas por don Quijote y Sancho son inherentes a la apropiación del lenguaje que el autor textual les atribuye a cada uno según sus condiciones de vida, suficientemente explícitas en la caracterización de los protagonistas como para que el lector acepte la *naturalidad* retórica de esas hablas particulares. No obstante, mis observaciones se orientarán a señalar las figuras implicadas en los respectivos discursos, precisamente porque tales sujetos de enunciación¹⁶ no las nombran y, si las usan para conseguir sus fines, lo hacen en el cumplimiento del principio del decoro literario, que si bien está estrechamente relacionado con el estamento social correspondiente a cada uno de ellos, en muchas ocasiones, por la naturaleza paródico-burlesca de la obra, resulta transgredido.¹⁷ Hemos de considerar tal desempeño retórico, pues, como una genial estrategia con que el autor dota a sus personajes.

Primer desafío: acoso al símil ideal y degradación de la hipérbole

Antes de que inicie el dilatado coloquio entre ellos, el narrador informa sobre el primer desafío que Sancho hace al código caballeresco y la

¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶ Entendemos aquí con Emile Benveniste que “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”. (Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, p. 83.) En “Don Quijote, sujeto errante” (*infra*, pp. 113-124) abordo el tema de don Quijote como sujeto de enunciación.

¹⁷ Edward C. Riley afirma que “Los personajes literarios tenían que hablar y actuar como convenía a su situación social y había que escribir sobre ellos atendiendo a esa situación. (La parodia y lo burlesco constituían, por supuesto, excepciones intencionadas)”. (Edward C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, p. 211; *cf.* Sanford Shephard, *op. cit.*, p. 66.)

razón antiheroica que esgrime: la inapropiada montura que utilizará para cumplir su cometido como escudero “porque él no estaba duecho a andar mucho a pie” (I, 7, p. 100). Si bien esta propuesta hubiera podido tener un efecto disuasivo en el ánimo de don Quijote con respecto a su inadecuada elección, por lo contrario, lo obliga a la negociación y a la necesidad de ajustar los usos caballerescos a las posibilidades del labriego y a hechos no previstos como éste. Así, el símil ideal asumido por don Quijote empieza a ser acosado y la hipérbole se desplaza en una dirección degradante gracias a los descabellados planteamientos que empieza a hacer el labrador vecino.

Nueva digresión: una afortunada coincidencia

Como se sabe, Francisco Márquez Villanueva, por un lado, y Eduardo Urbina, por otro, han asentado diversas e importantes fuentes literarias a partir de las que ha sido construido el personaje de Sancho Panza.¹⁸ Quisiera recordar aquí un ejemplo de la Antigüedad clásica sin intención alguna de sostener que hubiera podido ser considerado por Miguel de Cervantes para idear el desafío hecho por Sancho que acabo de mencionar. Lo considero, pues, sólo una afortunada coincidencia, muy aleccionadora, y con una gran carga simbólica en relación con el milenarismo valor que la cultura occidental ha otorgado al caballo y al asno y que alcanza al *Quijote*. Me refiero a la comparación entre las dos bestias hecha con fines pedagógicos relativos a las artes persuasivas por Sócrates en el *Fedro*, de Platón.¹⁹ Al planteamiento sofista presentado por Fedro a Sócrates sobre el asunto de que “es de las apariencias de donde viene la persuasión, y no de la verdad”,²⁰ el maestro responde con el siguiente símil:

¹⁸ Francisco Márquez Villanueva, “La génesis literaria de Sancho Panza”, en *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 20-94; Eduardo Urbina, “La educación del escudero”: *Libro de la Orden de Caballería*, de Ramón Llull”, en *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, pp. 17-23.

¹⁹ Para la difusión y traducción de las obras platónicas en Occidente, véase Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*.

²⁰ Platón, *Diálogos III*, p. 374.

SÓC. —[...] [S]i yo, en serio, intentara persuadirte [*peithó*], haciendo un discurso en el que alabase al asno llamándolo caballo, y añadiendo que la adquisición de este animal era utilísima para la casa y para la guerra, ya que no sólo sirve en ésta, sino que, además, es capaz de llevar cargas y dedicarse con provecho a otras cosas.²¹

Sometido a la mayéutica socrática, Fedro habrá de aceptar la conclusión del maestro, quien le atribuye a la propia retórica las siguientes palabras: “SÓC. — [...] Yo no obligo a nadie que ignora la verdad —aseguraría la retórica— a aprender a hablar, sino que, si para algo vale mi consejo, yo diría que la adquiriera antes y que, después, se las entienda conmigo”.²²

Es así que la realidad impuesta por Sancho al proponer su rucio como montura idónea para iniciar las andanzas por el mundo, predomina sobre el ideal caballeresco y somete la voluntad de su amo. De allí resulta que, a partir del trueque de asno por caballo, se construye entre ellos una verdad aparente, un contrato sofista. La respuesta de Fedro a la posible atribución de las dotes de uno al otro, encuentra acomodo en el presente acuerdo: “Eso sí que sería ya el colmo de la ridiculez”.²³

Duelo persuasivo disuasivo

Cuando finalmente el narrador cede la voz a los protagonistas, el diálogo principia con la desmesurada negociación entre promesa y demanda. Del mismo modo como el hidalgo había sido persuadido por la retórica de la ficción caballeresca, ahora en contacto con Sancho

²¹ La versión de Juan David García Bacca (*Hippias Mayor / Fedro*, p. 195) aclara el posible equívoco que puede presentarse en la edición de Gredos: “SÓCRATES. [...] Mas si pretendiera esforzándome persuadirte [*peithó*]. [*sic*] componiendo en alabanza del asno un discurso. [*sic*] en que le diera por nombre el de caballo y afirmara que vale toda la pena tener tal tesoro de animal en casa y para el ejército. [*sic*] pues sirve para combatir montado y es de gran ayuda para llevar bagajes y tantas otras cosas”.

²² Platón, *Diálogos III*, p. 375.

²³ *Ibid*, p. 374.

Panza se valdrá de las mismas armas —el símil y la hipérbole— en su labor de convencimiento. De este modo, acudirá a la ejemplaridad de los actos caballerescos con el fin de que cumplan una doble función retórica: una analógica, encaminada a la formación de su escudero; otra hiperbólica, con el fin de superar la magnitud del modelo y acrecentar su propio poder a los ojos del campesino. Así, al refrendar la oferta, acrecentará el valor de la ínsula transformándola en reino y minimizará el plazo de su cumplimiento “bien podría ser [...] antes de seis días” (I, 7, p. 102).

Por su parte, Sancho, dispuesto a aceptar aquellos argumentos que alimentan su deseo, ha de mantener la confianza en las palabras empeñadas por el amo; no obstante, continuará proponiendo discrepancias que amenazarán incesantemente las estrategias persuasivas de don Quijote. Seguirá planteando argumentos disuasivos por improcedentes, que obligarán al caballero a buscarles solución. En el intento de alcanzar transacciones, Sancho responde en los términos caballerescos propuestos, aunque con argumentos nacidos de su experiencia doméstica y usando otra hipérbole, opuesta y degradante, referida ahora a la persona de Mari Gutiérrez, su mujer, quien “no vale dos maravedís para reina; condesa le caerá mejor” (I, 7, p. 102). Su conclusión, sin embargo, corrobora el convenio, así como la autoridad y el acierto persuasivo de don Quijote: “teniendo tan principal amo en vuestra merced, que me sabrá dar todo aquello que me esté bien y yo pueda llevar” (I, 7, p. 103). Esta primera negociación, pues, gracias al engarce de locura libresca y de ignorante credulidad, ha resultado en un primer acuerdo exitoso. Es así que empieza a establecerse entre los dos su muy particular manera de vida y convivencia, basada en el engaño de la ilusión.

A manera de conclusión: diálogo y verdad

La exigencia formulada por Sócrates ante Fedro sobre la indisoluble unión entre la verdad y el arte de disuadir, es constantemente problematizada en el diálogo sostenido por don Quijote y Sancho. En el universo cervantino ya no hay cabida para una verdad que reciba reconocimiento unánime; aún más, las verdades establecidas son puestas de cabeza a lo largo del libro a partir del principio carnavalesco del

mundo al revés.²⁴ Como plantea Vidal-Naquet, el diálogo relativiza la verdad; un diálogo, además, sostenido por dos personajes cuyas experiencias y visión del mundo ofrecen escasos puntos en común. La inmortal obra de Cervantes construye y destruye constantemente acuerdos y desacuerdos, persuasión y disuasión. Heterogeneidad y subjetivismo entran, pues, de lleno, al discurso narrativo. Aunque, gracias al continuado intercambio de visiones, se instalará otra verdad universal, la amorosa. Ante la inminencia de la muerte de su señor y la solicitud de perdón que le hace, Sancho pronuncia las tiernas e inolvidables palabras: “—¡Ay! [...] No se muera vuestra merced señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años” (II, 74, p. 1333).

²⁴ Véase Verónica Gabriela Nava Estrada, *Carnaval: violencia, caos y renacimiento en los espacios festivos del Quijote*.

DON QUIJOTE Y SANCHO PANZA:
ENTRE EL PATETISMO GROTESCO
Y LA RISA

DON QUIJOTE Y SANCHO PANZA:
ENTRE EL PATETISMO GROTESCO Y LA RISA¹

En cuanto el hidalgo Quijana abandona su mundo cotidiano para correr aventuras caballerescas y se encuentra con diversos personajes que pueblan el plano realista de la historia, empieza a producirse una serie de situaciones equívocas, resultado del choque entre los distintos códigos con que interpretan el mundo uno y otros, así como de la malicia de muchos de ellos, quienes ponen al caballero en cierne al borde del patetismo grotesco. Por tal entiendo el carácter “conmovedor, que infunde dolor, tristeza o melancolía”, pero que resulta “[r]idículo y extravagante”² a causa del continuo contraste entre los altos ideales a los que se entrega el hidalgo manchego y las situaciones groseras a las que continuamente se ve expuesto.

A partir de la aparición de Sancho Panza, se abren decididamente las puertas a la risa en el gran libro cervantino, unas veces como fruto de la ingenuidad y, otras, de la socarronería del escudero. Aquí atenderé los trazos iniciales con los que se delinean esas tendencias que se ofrecerán pródigamente a lo largo de la lectura: las que oscilan entre lo cómico gracioso y lo patético grotesco o entre lo primero y la abierta carcajada. Hay que aclarar, sin embargo, que caballero y escudero rozarán continuamente tales lindes. Me ocuparé de dos incidentes que guardan cierto paralelismo entre sí: los ocurridos al hidalgo manchego en la venta en donde se guarece apenas ha abandonado su mundo

¹ Esta ponencia fue leída en el VIII Congreso Internacional de la Sociedad Internacional para el Estudio del Humor Luso-Hispano, 13 al 15 de octubre de 2004, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Filológicas.

² *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española.

doméstico (1, 2 y 3) y los vívidos por Sancho en la primera venta en la que pernocta junto con su amo (1, 16 y 17).

Iniciemos con el episodio en donde el hidalgo manchego, recién ataviado con los arreos que adaptó para desafiar la injusticia del mundo, en el segundo capítulo se enfrenta por primera vez con personajes que desconocen y se burlan de su intención: el apicarado dueño y las mozas de la venta en donde buscará recibir el nombramiento de caballero, miembros de “una realidad intencionadamente aplebeyada y envilecida”,³ convertidos por él en castellano, damas y castillo, respectivamente. Salvado el desconcierto inicial que suscita el estrafalario personaje y después de un primer intercambio con el ventero, quien plaga su discurso de intencionadas ambigüedades con las que se burla de él, las mozas “del partido” (1, 2, p. 52) le ofrecen al recién llegado truchuela para cenar. Por su parte, el hidalgo brinda una buena muestra de versatilidad lingüística, no exenta de graciosos equívocos provocados por su tendencia a idealizar cualquier situación, a los que, indudablemente, les sobra prosaísmo:

—Como haya muchas truchuelas —respondió don Quijote—, podrán servir de una trucha; porque eso se me da que me den ocho reales en sencillos que una pieza de a ocho. Cuanto más, que podría ser que fuesen estas truchuelas como la ternera, que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabrón. Pero, sea lo que fuere, venga luego; que el trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin gobierno de las tripas (1, 2, p. 57).

El primer incidente ridículo en que queda envuelto don Quijote se presenta cuando del intercambio de discursos burlescos, producidos unos por el desconocimiento de los códigos de la caballería —como es el caso de las mozas—, otros por los equívocos lingüísticos —involuntarios, por parte de don Quijote, o intencionales, por la del posadero—, se pasa a la acción. A la hora de la cena, el hidalgo no sólo recibe alimentos mal preparados, sino que se niega a despojarse de su atuendo, del cual depende su identidad caballeresca. El narrador describe la escena con sobrada malicia:

³ Mari Carmen Marín Pina, “Lecturas del *Quijote*”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Primera parte, cap. III, p. 20.

[P]ero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y ansí, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horudara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía con paciencia, a truco de no romper las cintas de la celada (I, 2, pp. 57-58).

Si leemos con detenimiento, nos percatamos de que la voz narrativa destaca la situación risible en atención al lector y a espaldas de los personajes, quienes se encuentran muy afeitados tratando de satisfacer el hambre y la sed del inminente caballero. Al mismo tiempo, cuando el narrador se refiere a la resistencia de don Quijote a quitarse la celada —a la cual ha llamado “visera de papelón” (I, 2, p. 53) al describir el talante del protagonista en su encuentro con las mozas—, aquél lanza un guiño de complicidad al lector, quien está al tanto de que el hidalgo de la Mancha, cuando preparó sus armas y se dio cuenta de que le faltaba una “celada de encaje”, la había suplido por una de cartón, la cual destruyó con la espada al querer probar su resistencia, por lo que tuvo que fabricarla una segunda vez, “poniéndole unas barras de hierro por de dentro” (I, 1, p. 44).

Hay que tener en cuenta que todas las situaciones que construyen este segundo capítulo preparan la burla mayor de la que será víctima el hidalgo en el siguiente, en cuyo epígrafe se anuncia “la graciosa manera que tuvo don Quijote de armarse caballero” (I, 3, p. 58), “por escarnio” —como lo ha definido con tino Martín de Riquer.⁴ De ella, sin embargo, no me haré cargo aquí.

Es así que don Quijote, a partir de esta falsa investidura, emprenderá la elevada misión que se ha propuesto. Por tanto, los tres primeros capítulos del libro son fundacionales en razón del contraste establecido entre la intención del héroe —asunto del primero de ellos— y la manera como es recibido y tratado por los personajes seculares, quienes presentarán ante él un amplio repertorio de respuestas, que fluctúan, como ya

⁴ Martín de Riquer, “Don Quijote, caballero por escarnio”, en *Clavileño*, vol. VII, pp. 47-50.

adelantamos, entre el desconocimiento de los códigos caballerescos y el abuso de ellos para reírse o agraviar al extemporáneo caballero.

Sancho Panza, quien se presenta “indispensable para conseguir los máximos efectos cómico-burlescos”, según opinión de Luis Andrés Murillo,⁵ ingresará a la historia a la mitad del capítulo siete con el fin de acompañar en su segunda salida al héroe ya armado caballero. El primer argumento que usa don Quijote ante el labriego vecino suyo para convencerlo de que lo sirva de escudero es la promesa de poder: el gobierno de alguna ínsula que, no por disparatado, deja de convertirse en el motivo inicial por el que Sancho acepta abandonar casa, familia y oficio. El asunto, coherente con el discurso del caballero manchego, va al mismo tiempo al encuentro de las carencias del labrador, debido a que él, como campesino, presumiblemente vive la situación de extrema pobreza que afecta a esa clase en la España de 1600. Porque el gobierno de la isla conlleva ascenso social y riqueza, se vuelve para el labriego una oferta irrechazable y así, a partir de este momento, actuará como disparadero del deseo que el labrador-escudero mantendrá vivo, a pesar de que los hechos que le esperan al lado del caballero le indiquen en innumerables ocasiones que debería abandonar el propósito.

Con la charla sobre este tema da inicio el sabrosísimo coloquio que don Quijote y Sancho Panza sostendrán a lo largo de la historia y que será motivo para que dialoguen ese escudero de baja extracción, que aquí inicia sus andanzas en la caballería, y aquel hidalgo-caballero, cada uno de ellos con su propio lenguaje y visión del mundo. Es así que, entre un Sancho iletrado y un don Quijote, lector desmedido, se entabla una paradójica relación literaria y se instaura el dialogismo que va “convirtiéndose en el principio estructural”⁶ del libro. De esta manera, fe, locura y autoridad de clase, por un lado, y simplicidad, pobreza y

⁵ Luis Andrés Murillo, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Primera parte, cap. XVII, p. 53.

⁶ Claudio Guillén, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Primera parte, cap. VII, p. 32. Antes el crítico había afirmado: “El componente de este proceso que más venía pidiendo la invención de Sancho Panza era el desarrollo del diálogo, que surge en los capítulos de la venta, se ensancha con los intercambios de Juan Haldudo y Pedro Alonso —que en algo prefigura a Sancho—, ocupa todo el escrutinio y continúa ahora”. (*Idem.*)

gracia, por otro, se alían para crear una pareja inédita e irreplicable en la literatura universal.

La promesa de la ínsula estará presente, pues, en el imaginario y el discurso de caballero y escudero. No obstante, difieren los mecanismos que los mueven: lo que para uno es desde un principio puro móvil heroico-literario, para el otro empieza siendo apetito material que, sin embargo, por la constante escucha del imaginativo discurso del amo, se contagia poco a poco de su visión del mundo. En este sentido, Sancho Panza, iletrado, se vuelve adicto a las aventuras de los héroes literarios de don Quijote, sobre todo a las que sintonizan con su ilusión; así, hace suyas, a conveniencia, las reglas de la caballería andante que le comunica aquél. De este modo, la entrada de Sancho como escudero, sólo por la voluntad de su amo, carece, asimismo, de auténticos móviles heroicos, puesto que, según el código, un escudero, necesariamente de ascendencia noble, debería servir a un caballero en calidad de aprendiz con el fin de que, a su debido tiempo, pudiera ser aceptado como uno de ellos.⁷ Es así que en el pacto de la inédita pareja actúan en complicidad locura y simpleza.

Con respecto a la presencia humorística de Sancho, me ocuparé del incidente cuando resulta víctima involuntaria, tanto de las enseñanzas de don Quijote, como de su propia candidez. Diez capítulos adelante de su ingreso como escudero, habiendo vivido junto con el caballero varias fallidas aventuras, en posesión ya de ciertos conocimientos caballerescos y habiendo tenido también la oportunidad de reprender y aconsejar a su amo, se convierte por primera vez en el protagonista de una burla que, al igual que la que sufrió don Quijote, será llevada a cabo en una venta.

Antes del suceso que resentirá Sancho durante toda la historia, amo y escudero, con el fin de aliviar los dolores provocados por las recientes palizas recibidas en sus lances, han bebido cada uno una buena dosis del extraordinario bálsamo de Fierabrás, personaje de la materia carolingia, quien lo lleva siempre consigo; un brebaje milagroso con el que, según “una piadosa leyenda medieval”,⁸ había sido embalsamado el cuerpo de

⁷ Cf. Eduardo Urbina, “La educación del escudero: *Libro de la Orden de Caballería*, de Ramón Llull”, en *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, pp. 17-23.

⁸ “los contemporáneos de Cervantes [la] conocerían por la traducción [del cantar

Jesucristo. Las propiedades curativas de la poción, encarecidas por el caballero andante de manera hiperbólica, vacilan entre los límites de su inquebrantable fe caballeresca, la ingenuidad de Sancho, quien cambia momentáneamente su deseo de la isla por la posesión del bálsamo, y la incredulidad sonriente del lector, mezcla que produce un efecto de divertida inverosimilitud y que trae a la mente los acontecimientos extraordinarios de los libros del género:

—Es un bálsamo —respondió don Quijote— de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna. Y ansí, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotileza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiendo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber sólo dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana (I, 10, pp. 125-126).

Conseguidas por fin las sustancias —que no son más que “un poco de aceite, vino, sal y romero” (I, 17, p. 195), ingredientes idóneos para aderezar una ensalada, digo yo—, y cocido en el fuego por don Quijote “el salutífero bálsamo” (I, 17, p. 195), al que añadió “más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos” (I, 17, p. 196), escudero y caballero toman una buena dosis de la bebida con el propósito de aliviar el cúmulo de golpes y heridas recibidos en sus lances —el más reciente de todos, la golpiza colectiva ocasionada por la presencia de Maritornes en la habitación de la posada en que pernoctaban don Quijote, Sancho, el arriero y el cuadrillero de la Santa Hermandad. Las consecuencias de la ingestión no se hacen esperar: hidalgo y campesino expelen el bálsamo, aunque el primero consigue aliviarse gracias a que se duerme más de tres horas, en tanto el segundo se desagua por “ambas canales” (I, 17, p. 198).

de gesta francés *Fierabrás* (el de feroces brazos) (c. 1170)] de una versión en prosa francesa del siglo XV, *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que huvo Oliveros con Fierabrás* (1525)”. (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, t. I, p. 149, n. 12.)

La bufonada que sufrirá Sancho cuando intenta salir de la venta de Juan Palomeque el Zurdo, está construida a partir de una serie de circunstancias que guardan cierto paralelismo con aquellas a las que fue sometido don Quijote antes y durante la ceremonia en que es armado caballero por escarnio. Uno y otro, en cada ocasión, se encuentran por primera vez en una venta. Antes de la escena burlesca climática, pasan por situaciones ridículas, ajustadas, no obstante, a la categoría que a cada uno corresponde en los códigos caballerescos y en el propio universo narrativo del que son protagonistas: en tanto el caballero en ciernes es alimentado de forma irrisoria e inadecuada a su ambicionada condición, Sancho, sin ser partícipe del incidente amoroso con Maritornes, como sí lo es su amo, padece golpes que le llegan inopinadamente y sufre de desagradables trastornos producidos por el *mágico* brebaje. Son, pues, la ingestión de “una porción de mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas” (I, 3, p. 57), además del vino echado a la boca de don Quijote por medio de una caña, y la “bebida del feo Blas” (I, 15, p. 175) —como el escudero llama a la pócima preparada según la fórmula de su amo—, junto con el vómito —al que hay que añadir la diarrea de Sancho—, los actos fisiológicos que igualan a escudero y caballero, sucesos que gravitan “más bien a las entrañas que a cualquier otro órgano”.⁹ Y, por último, en las dos ventas, amén de los personajes populares, se hallan otros apicarados —el pícaro ventero en la primera y en la de Juan Palomeque, “cuatro perailles de Segovia, tres agujeros del Potro de Córdoba y dos vecinos de la Heria de Sevilla, gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona” (I, 17, p. 200), según los describe con sorna el narrador—, todos ellos autores de las mayores burlas y cuya condición degrada aún más los incidentes vividos por los protagonistas. Asimismo, el hecho de que los sucesos ocurran en un espacio colectivo, *oficializa* ante estos indignos representantes de la sociedad, los respectivos papeles que don Quijote y Sancho pretenden ostentar ante el mundo como miembros de la andante caballería.

La chacota a Sancho Panza, quien al salir de la venta después de que lo había hecho su amo, se niega al igual que él, con risible discurso caballeresco usado a conveniencia, a pagar el costo del alojamiento,

⁹ L. A. Murillo, “Lecturas”, en *op. cit.*, p. 52.

es la afrenta que más lo agravia y de la cual guardará memoria a lo largo de toda la historia. Son precisamente los personajes picarescos los que, para regocijo de todos los presentes, organizan el espectáculo del manteamiento.

La escena está sagazmente construida. El narrador la describe con las palabras precisas: “Y allí, puesto Sancho en mitad de la manta, comenzaron a levantarle en alto, y a holgarse con él, como con perro por carnestolendas” (I, 17, p. 201).

Tal comparación no puede ser más elocuente. Convierte la fanfarronería caballeresca del escudero, al pretender hacer respetar el “justo fuero” (I, 18, p. 200) de no pagar la posada que don Quijote —según reza el epígrafe del capítulo— “por su mal, pensó que era castillo” (I, 17, p. 192), en una burla de carnaval, además, propinada a un can. El resto es descrito desde fuera de la venta, a partir de la perspectiva del caballero, quien ya había partido de ella. Lo primero que él oye son los gritos de Sancho, los que en un inicio cree que le anuncian una nueva aventura. Al identificarlos como de su escudero, regresa a la venta, la cual encuentra cerrada. Por ello, el lector presencia el manteamiento detrás de los muros del corral y, a la vez, se entera de la reacción de don Quijote:

Viole bajar y subir por el aire, con tanta gracia y presteza, que si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera. Probó a subir desde el caballo a las bardas; pero estaba tan molido y quebrantado, que aun apearse no pudo; y así, desde encima del caballo, comenzó a decir tantos denuestos y baldones a los que a Sancho manteaban, que no es posible acertar a escribillos —completa, socarrón, el narrador, y continúa—; mas no por esto cesaban ellos de su risa y de su obra, ni el volador Sancho dejaba sus quejas, mezcladas ya con amenazas, ya con ruegos; mas todo aprovechaba poco, ni aprovechó, hasta que de puro cansados le dejaron (I, 17, p. 201).

Don Quijote será quien, en esta ocasión, llegará al colmo del sarcasmo. Cuando el amo presencia que Maritornes, como buena samaritana, le ofrece agua al escudero, trata de impedirle que beba dándole estas voces: “—¡Hijo Sancho, no bebas agua! Hijo, no la bebas, que te matará! ¿Ves? Aquí tengo el santísimo bálsamo —y enseñábale la alcuza

del brebaje—, que con dos gotas que dél bebas sanarás sin duda (I, 17, pp. 201-202).

Es así que la risa final se provoca por una doble inversión: la del valor de los líquidos —el bálsamo vomitivo considerado por el caballero más benéfico que el agua— y la de los sujetos —don Quijote burlándose de Sancho, aunque involuntariamente.

Por esto y más se cuenta que, en tiempos de Cervantes, “el rey, viendo a un escolar estallar en carcajadas, habría declarado a sus acompañantes: ‘Aquel estudiante o está fuera de sí, o lee la historia de Don Quijote’. Aunque esta anécdota sea de autenticidad dudosa —juzga Jean Canavaggio—, no deja de resumir el sentimiento de toda una época”.¹⁰ De aquello que quizá los contemporáneos del gran escritor no se percataron en su momento, fue del patetismo grotesco que conjuntamente recorre la obra.

¹⁰ Jean Canavaggio, *Cervantes*, p. 243. El mismo biógrafo comenta que el *Quijote* “Es un relato burlesco, un relato cómico cuya aparición saludaron los contemporáneos de Felipe III, y le otorgaron inmediatamente sus sufragios porque esta novela les hacía reír”. Y más adelante afirma que: “Los contemporáneos de Cervantes reservaron a la Segunda Parte una acogida semejante a la que había recibido la Primera. Sensibles al sabor paródico de esta epopeya espuria, hicieron sus delicias con las hazañas de un extravagante. [...] La Europa clásica no comprendió de forma distinta al Caballero de la Triste Figura. [...] Por tanto, el triunfo corresponde a lo burlesco en una época que sigue fiel al espíritu de carnaval, aunque el advenimiento del Estado moderno venga acompañado de la emergencia de nuevos valores”. (*Ibid.*, pp. 243 y 330-331.)

DON QUIJOTE, SUJETO ERRANTE

DON QUIJOTE, SUJETO ERRANTE¹

El sujeto-autor en el Quijote de 1605

En otro momento me referí a los autores ficcionales del *Quijote* como sujetos subrogados de enunciación, así como a las multiplicaciones y mutaciones que allí sufren esos autores, e intenté definir el tipo de relación que establecen estas instancias entre sí, y también planteé, a partir del concepto de la “pluralidad de ego” presente en los discursos provistos de la función de autor, propuesto por Michel Foucault,²

que en este caso encerraría al ego Miguel de Cervantes autor del prólogo y de la obra narrativa que introduce —aunque en ella su nombre aparezca denegado y tachado, según observa Molho—, al ego interlocutor ficticio y al ego historiador de archivos y autor caballeresco, así como a ese ego (yo) narrador de prólogo y primera parte.³

Me permitiré, entonces, ocuparme ahora de otras instancias discursivas, aunque ya no como instancias autorales y/o narrativas, sino de los personajes ficticios, y referirme a la manera —en ocasiones equívoca e inquietante— como don Quijote se configura y se concibe a sí mismo en el discurso.

¹ Este texto fue leído en el Simposio Internacional “El *Quijote* desde América”. Cuatrocientos años de la Primera parte del *Quijote*: 1605-2005, organizado por la Benemérita Universidad de Puebla y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades durante los días 16 a 18 de febrero de 2005, Puebla, Pue., y se publicó en James Iffland y Gustavo Illades, coords., *El Quijote desde América*, pp. 375-385. Se reproduce aquí con algunas modificaciones.

² Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p. 36.

³ María Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores...*, p. 288.

Sobre el personaje como sujeto de la enunciación

En un intento por establecer analogías teórico-críticas entre los autores y narradores y los personajes literarios, poder ampliar las categorías y entender el comportamiento de estos últimos en tanto sujetos de enunciación, y poder explicar de esa manera las transformaciones que, en el mismo sentido, atraviesa el hidalgo en su tránsito a caballero andante, así como en subsecuentes avatares, me valdré, en principio, de la propuesta de Emile Benveniste, quien define la enunciación como un proceso de apropiación de la lengua por parte del locutor, en el que al tiempo que se declara como tal, implanta al otro delante de él y expresa, a la vez, una cierta relación con el mundo, sobre la cual busca un consenso con el otro. Y lo que es más importante para nuestros fines, el locutor, en el acto de apropiación, se constituye como “un centro de referencia interna” y se juega “en relación constante con su enunciación”.⁴ Hemos de añadir, sin embargo, desde una perspectiva lacaniana, que “en cada jugada, es el sujeto el que queda ubicado en cierta posición en relación a la jugada del otro”. Y que: “En el juego interlocutivo, los sujetos —a través de la interlocución— quedan ubicados en ciertas posiciones estratégicas en relación a las reglas del juego que ponen en ejercicio”.⁵

Por su parte, con respecto al universo ficcional —entendido por ella como narración épica funcional—, Käte Hamburger hace la siguiente salvedad:

[E]s única y exclusivamente el proceso de hacer ficción el que separa categóricamente narración épica funcional y enunciación de realidad. Ese proceso sin embargo sólo se cumple en figuras humanas, o de animales u otros seres humanizados como en cuentos y fábulas, porque sólo el ser humano es una persona, es decir, no objeto meramente sino también sujeto. Eso significa precisamente hacer ficción, hacer ficticios los personajes descritos: no describirlos como objetos sino como sujetos, como yóes de origen.⁶

⁴ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, pp. 84-85.

⁵ Américo Vallejo, *Vocabulario lacaniano*, pp. 143-144.

⁶ Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, p. 97.

Es así como podemos considerar al protagonista del *Quijote* como sujeto: un hidalgo en proceso de convertirse en caballero quien se apodera, si no de la lengua, sí de un nuevo discurso igualmente codificado que opone al del orden social en el que está inscrito y, en posesión de él, enuncia su sitio de locutor como integrante protagónico del universo al que ese lenguaje se refiere, de tal modo que, en tanto sujeto, modifica las reglas del juego en relación con sus interlocutores y, a la vez, cambia de predicado nominal. En el acto de enunciar “Yo soy”, en principio, anula su ser de hidalgo y, en ese espacio vacío, instaaura al caballero andante. En consecuencia, sus interlocutores ordinarios serán reemplazados, puesto que ahora habrán de pertenecer, necesariamente, al nuevo mundo de referencia. La renovación del discurso produce, por tanto, cambios en el sujeto, en el interlocutor y en el referente, los que, en conjunto, presentarán discrepancias con respecto a sus pares en el universo abandonado por el protagonista. Y por otro lado, hay que reconocer también que cuando don Quijote se juegue como interlocutor ante otros sujetos, éstos se ubicarán en la interlocución a partir de sus propias reglas del juego. En observancia de estos fenómenos, destacaré aquí, de manera prioritaria, la posición en la que don Quijote se ubica a sí mismo en relación con el discurso adquirido y su propia metamorfosis y, para decirlo todavía en términos de Benveniste, ponderaré la manera en la que, al hablar, se introduce en su habla.⁷

Podríamos partir de las siguientes paradojas: el desalojo del hidalgo Quijana es lugar y sustento de don Quijote; la singularidad del héroe es, precisamente, la marca de esta ausencia y su discurso ocupa tal posición. En estos términos, Quijana dejaría de existir al inicio de la historia. Evacuado él, don Quijote podría habitar cualquier sujeto; apropiarse de cualquier discurso. Y pensando siempre “en algún paso de sus libros” (I, 5, p. 76), convertirse en sujeto de enunciaciones ajenas y dar cabida a la alteridad. De tal manera, el reemplazo fundacional posibilitará los sucesivos. Don Quijote se multiplicará como sujeto, aunque siempre, a modo de síntoma recurrente, sobre un modelo heroico.

En este sentido, me ocuparé de dos fenómenos de diversa naturaleza que tienen lugar en el discurso y el imaginario de don Quijote. El primero es la proliferación de sujetos que ocurre en el capítulo 5; y

⁷ E. Benveniste, *op. cit.*, p. 85.

el segundo, la emergencia del sujeto denegado en el capítulo 21. Me referiré también a los planos diegéticos que se instauran como efecto del desacuerdo que ocurre en los modos básicos de nombrar el mundo, el realista y el ideal, instituido éste subjetiva e imaginariamente por don Quijote, y aquél, por lo regular, a cargo del narrador y un buen número de personajes que comparten códigos similares entre sí.⁸

Multiplicidad de textos, multiplicación de sujetos (1, 5)

Antes del fenómeno de multiplicación que como sujeto experimentará en el capítulo 5, el hidalgo se ha apropiado de un discurso heroico —podríamos decir— genérico, indiferenciado. Después de la inicial mutación, primero en su fuero interno y después públicamente en la venta, ha hecho un solo tránsito específico en el que se adjudica el discurso de Lanzarote. Así, en los primeros capítulos, quedarán delineados los modos como el caballero procederá para convertir a la dimensión heroica e ideal las situaciones comunes que acaecen en el plano realista de la historia. O bien, como en el caso de la venta, acomodando objetos y personajes ordinarios —la propia venta, las mozas del partido, el ventero— a su universo caballeresco, o bien, adoptando la identidad y el discurso de alguno de sus modelos literarios con el fin de otorgarse, a sí mismo y a la circunstancia por la que atraviesa, un sentido de heroicidad.

Será en el capítulo 5 cuando el novel caballero desarrollará un argumento completo con base en modelos particulares y dará muestras de cómo funciona su imaginación literaria, a partir de la cual se ha constituido como un sujeto distinto del de su condición de hidalgo.⁹ El episodio, iniciado en el capítulo anterior, está a cargo de la voz narrativa, la que da cuenta de lo que acontece en los dos planos de la

⁸ Por lo pronto no atenderé aquí otras perspectivas sostenidas por muy diversos personajes, las cuales en otros momentos desafiarían estas dos posibilidades fundamentales.

⁹ Con relación a este capítulo, no me ocuparé de la discusión en torno a las fuentes, conocidas e hipotéticas a partir de las cuales se construye. Para los propósitos de este trabajo me basta considerar que se trata de un discurso heroico, en este sentido, equivalente al de los libros caballerescos.

diégesis. Como lo ha venido haciendo en ocasiones previas, pone al lector en antecedentes de lo que sucede en el plano realista y, a la vez, de lo que ocurre en la mente del héroe; con ello consigue una lúcida colaboración entre los planos que dota al relato de profunda verosimilitud. Los hechos de la anécdota son simples y carecen de heroísmo (el hidalgo Quijana, camino a casa, yace en el suelo apaleado por un mozo de mulas; lo encuentra y lo reconoce un aldeano vecino suyo; lo sube en calidad de bulto sobre su jumento y lo regresa junto con Rocinante a su aldea). A partir de tales hechos, don Quijote elaborará un episodio heroico combinando diferentes textos. Como resultado, no sólo se multiplica su propio sujeto, sino también el de los demás personajes que participan en el trance.

El narrador, focalizado en la mente de don Quijote, se encarga de asociar la anécdota realista con el argumento heroico: “aquel de Valdovinos y del Marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña” (I, 5, pp. 76-77). Sin embargo, calla para que sea la voz del caballero en desgracia la que pronuncie los versos del romance. En la escena, el héroe —don Quijote/Valdovinos— está solo. Será su propia enunciación, en este caso, la recitación del romance, la que provoque el intercambio entre personajes de los planos narrativos. Así, al formular la hermosa súplica amorosa “—¿Dónde estás señora mía, / que no te duele mi mal? / O no lo sabes, señora, / o eres falsa y desleal?” (I, 5, p. 77) —, hará presente a Dulcinea, aunque sólo en su propio imaginario.¹⁰ Y al invocar al “inoble marqués de Mantua, / mi tío y señor carnal!” (I, 5, p. 77), se completará, ahora sí en la diégesis, el cuadro de personajes del romance, pues “quiso la suerte que, cuando llegó a este verso, acertó a pasar por allí un labrador de su mismo lugar y vecino suyo” (I, 5, p. 77), quien ocupará el puesto del marqués de Mantua. Por su parte, en este proceso metaléptico,¹¹ al mozo de mulas que había apaleado a don Quijote le tocará desempeñar el papel del villano Carloto. De

¹⁰ Para las fuentes literarias de este capítulo, véase las notas 1, 2 y 4 de la edición del Instituto Cervantes 1605-2005, I, v, pp. 76-77.

¹¹ Me atengo a la definición de Helena Beristáin: “metalepsis (o *metalepsis*, ‘*transumptio*’). Figura retórica que consiste en la utilización de oraciones sinónimas ‘semánticamente inapropiadas en el contexto’ cuyo empleo produce extrañeza o sorpresa poética. Lausberg dice tomar esta definición de Quintiliano, quien la llama *transumptio*”. (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 320.)

este modo, el caballero ha colocado al otro ante sí mismo, lo ha hecho ocupar un lugar en su mundo y buscará un consenso con ese otro, esta vez, el aldeano su vecino, al que niega su verdadera identidad.

Conforme transcurren los acontecimientos, la voz narrativa describe la manera como don Quijote transita de un sujeto a otro —de Valdovinos a Abidarráez—, para adaptar las nuevas circunstancias a las necesidades de su imaginario heroico. Así, como en ocasión del romance, la voz narrativa hace una elipsis y ahora obvia la historia de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, la cual ha de ser completada por el lector. Y vuelve a callar para dar paso al discurso con que el héroe inicia el diálogo con su vecino. La discusión entre ellos se centrará en la identidad del protagonista. En el encuentro inicial, el labrador había identificado como el señor Quijana al hombre caído y maltrecho que pronunciaba disparates —“que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante” (I, 5, p. 78)—, según comenta el narrador en acuerdo con el aldeano y haciendo énfasis en la supresión inicial del hidalgo en favor del caballero. El aldeano se ve precisado a pronunciar su propio nombre, Pedro Alonso, y el de su vecino, señor Quijana, para conjurar a los personajes imaginarios convocados por don Quijote. Éste, sin embargo, si ha sido Lanzarote, será Valdovinos, será Abindarráez, y en pleno vértigo, responderá —“Yo sé quien soy”—, aunque sólo como espacio de un nuevo peregrinaje para dispararse otra vez hacia “todos los doce Pares de Francia, y aun nueve de la Fama” (I, 5, p. 79), y, de paso, atrapar al labrador en la misma deriva, quien pierde la certeza de las identidades cuando, entre veras y bromas, anuncia la llegada a casa no de ellos dos, vecinos de la misma aldea, sino de los cuatro personajes literarios evocados por don Quijote.

Hay que destacar, por lo pronto, la coherencia guardada por el narrador en cuanto a la identidad del héroe. En su comentario inmediato a la mención del Señor Quijana, hecha por el aldeano, mantiene la distinción establecida por él desde el inicio entre hidalgo y caballero; entre cordura y locura, y lo hace desde la misma posición distanciada que guardó con respecto al personaje a partir del primer capítulo.¹² Y

¹² En otros momentos, sin embargo, el narrador se comportará de diferente manera ante el protagonista y aceptará en su discurso contaminaciones del lenguaje del caballero.

hay que preguntarse, también, sobre el significado del “Yo sé quien soy” de don Quijote en medio de esta errancia de sujetos. Si este enunciado se presta aquí a la ambigüedad —¿señor Quijana; don Quijote?—, debido al contexto en que se formula, en el capítulo 21 parece adquirir mayor claridad.

Transitividad de sujetos (I, 21)

Transcurridas varias aventuras y dado que la ínsula prometida no le llega a Sancho y éste piensa que es difícil que don Quijote alcance la fama a la que aspira en los caminos por donde han andado, el escudero le propone a su amo que se pongan al servicio de algún emperador o príncipe grande. En respuesta, don Quijote le cuenta una historia en la que un caballero andante después de haber alcanzado fama, llega a un reino en donde consigue gloria en la guerra que mantiene el rey, así como el amor y la mano de la infanta y, muerto el padre, se convierte en el gobernante y, en consecuencia, obtiene para su escudero la mano de una doncella hija de un duque. Ideal, prototípico y ejemplar, el relato se ofrece como modelo al que puede aspirar todo sujeto que se dedique a la caballería andante —en este caso, don Quijote y, en consecuencia, Sancho, puesto que de los logros de aquél depende la suerte de éste.

A diferencia de sus anteriores mutaciones, ocurridas en el plano diegético, ahora don Quijote se convierte en sujeto de una enunciación imaginaria y construye este relato inspirado en modelos caballerescos. Narrado por él en tercera persona, se presenta como uno de sus discursos más desconcertantes. Dada la naturaleza ideal del relato, narrador y narratario, o sea, amo y escudero, estimulados su fantasía y su deseo, se van apropiando de los respectivos papeles. Don Quijote, sin embargo, empieza a presentar ciertos tropiezos en la historia, los que siembran sospechas en cuanto a su propia adecuación para cumplir con el papel ideal que le correspondería en ella: “una de las mayores penas que tiene [la princesa] es no saber quién sea su caballero, y si es de linaje de reyes o no”; “No se la quiere dar el rey porque no sabe quién es [el caballero]”; “el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa” (I, 21,

p. 253). No obstante estos barruntos que amenazan un final feliz, la historia continúa hasta su fin y da gran contento a Sancho, puesto que él se ha identificado con el escudero del cuento.

Ya en diálogo con Sancho, don Quijote une decididamente el plano imaginario de su relato con el universo en que ellos se mueven, el cual ha de proveer las condiciones para que se lleve a cabo el *roman*. Hasta cierto punto, los planos asociados por los andantes manchegos han sido de una misma naturaleza, forman parte de un mismo discurso; los dos corresponden a la literatura caballeresca —la caballería andante, a la que supuestamente pertenecen, y la cortesana, que en algún momento alcanzarán. Sin embargo, en este episodio se abre un claro vínculo con la identidad original del héroe, virtualmente denegada por él a partir del momento mismo en que se transformó en caballero. De este modo, de ser un sujeto que se había constituido con base en la supresión del hidalgo, se ve obligado, de pronto, a integrar esa condición presuntamente abandonada y aceptarse como tal, aunque engrandecido, entre otras razones, porque ése es el título mínimo requerido a partir del cual puede aspirar a algún grado de nobleza, según el argumento propuesto a Sancho:¹³

—También me falta otra cosa [le confía don Quijote a Sancho]: que, puesto caso que se halle rey con guerra y con hija hermosa, y que yo haya cobrado fama increíble por todo el universo, no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o por lo menos, primo segundo de emperador; porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer, si no está primero muy enterado en esto, aunque más lo merezcan mis famosos hechos; así que, por esta falta temo perder lo que mi brazo tiene bien merecido: Bien es verdad que *yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad de devengar quinientos sueldos*, y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela

¹³ “En la España de los Austrias, la jerarquía nobiliaria iba de los *grandes de España* y los *títulos* a los ricos *caballeros* y los simples *hidalgos*, cuyos privilegios se reducían a estar exentos de la mayoría de los impuestos y de cargas como alojar y avituallar a las tropas de paso”. (Francisco Rico y Joaquín Forradillas, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Primera Parte, capítulo 1, p. 16.)

y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey (I, 21, p. 254. Los subrayados son míos).

En la conversación, Sancho Panza negará toda evidencia y persistirá en el universo imaginario construido por don Quijote y éste, sin abandonar del todo dicho ámbito, será quien restituya también la identidad originaria de Sancho, el cual pregunta:

—Pues ¿qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestras, o me vista de oro y perlas, a uso de conde extranjero? Para mí tengo que me han de venir a ver de cien leguas.

—Bien parecerás —dijo don Quijote—, pero será menester que te rapas las barbas a menudo; que, según las tienes de espesas, aborascadas y mal puestas, si no te las rapas a navaja cada dos días, por lo menos, *a tiro de escopeta se echará de ver lo que eres* (I, 21, p. 256. Los subrayados son míos).

El lector queda atónito: ahora es don Quijote quien, contra su costumbre, apela al principio de realidad. Asimismo, como sustento de la invasión de planos y la transitividad de sujetos —*caballero/hidalgo, escudero/labrador*—, baste notar que don Quijote enuncia su relato no con el lenguaje arcaico de personaje caballeresco que suele usar en sus lances, sino con el de un letrado de la época, el mismo de sus célebres piezas oratorias, como la pronunciada ante los cabreros sobre la edad de oro. Asimismo, habría que advertir dos operaciones de denegación en don Quijote. Una es que acepta la vida cortesana como corolario de sus andanzas, vertiente caballeresca puesta en entredicho por él en un momento anterior; la otra es la supresión y sustitución de Dulcinea por la princesa hija del rey, en su relato imaginario.

A manera de reflexión

A partir de los fenómenos arriba analizados, se evidencia la inestabilidad a la que están sometidos los sujetos en el *Quijote*, quienes pueden vivirse a sí mismos de diversas maneras, incluso contradictorias, no sólo en el caso del caballero andante, sino en el del labrador vecino, en el de Sancho Panza y en el del propio narrador, inclusive, el cual,

por momentos, acepta en su discurso contaminaciones del lenguaje quijotesco y parece abandonar las seguridades de la visión realista y la cordura, desde donde suele describir los desatinos de don Quijote. El asunto invita, pues, a ser contemplado desde distintos ángulos. Para finalizar, exploraré algunos.

Podría pensarse, dentro de una lógica binaria en donde los opuestos se excluyen, que la recuperación por don Quijote de las identidades abandonadas, las de hidalgo y labrador, amenazaría su vivencia de sí mismo, le restituiría la cordura y cesaría el delirio caballeresco. Nada de esto ocurre. La coherencia del personaje y la verosimilitud de la historia siguen su curso y los andantes manchegos persisten, incólumes, en sus aventuras y fatigas no sin mostrar, por momentos, las entretelas con que están fabricados. De este modo, don Quijote introduce al hidalgo como referencia interna sin atentar en contra de su integridad caballerisca. Es así que el andante manchego se desea y se constituye como otro de manera reversible; mantiene, secretamente, la antítesis del hidalgo en su ser voluntariamente adquirido. Volveríamos aquí a la función autor propuesta por Foucault para pensar esta reversibilidad, esta multiplicidad: “funciona —dice— de tal manera que da lugar a la dispersión de [...] ego[s] simultáneos”.¹⁴ Esta irrupción del hidalgo en el discurso de don Quijote no es más que el anuncio de otras posteriores, que ocurrirán también en la Segunda parte.

Otra posibilidad de concebir el asunto es a partir de las relaciones entre héroe y voz narrativa. A lo largo del primer capítulo, ésta toma la palabra para dar cuenta del proceso de conversión del hidalgo en caballero andante y entabla con el lector una suerte de complicidad desde el flanco de una supuesta cordura compartida. Tal conducta se convierte en un patrón que repetirá, con ciertas modificaciones, en todo su desempeño. ¿Por qué no pensar que don Quijote se complace en trampear al narrador y que, en ocasiones, dice cosas que ponen en duda su locura y atentan contra la supuesta certeza del discurso narrativo que la definió?

Antes de concluir, quisiera valirme de las reflexiones de Alain Badiou, en paráfrasis de Mariflor Aguilar, con respecto al sujeto:

¹⁴ M. Foucault, *op. cit.*, p. 37.

como el concepto que designa la articulación [...] del orden y de su alteración, de la estructura y la fuerza que *emerge*, el punto de entrecruzamiento [...] del proceso de repetición y el de interrupción; está ineluctablemente dividido en la parte que se repite (por estar situada en el espacio reglado) y la parte que interrumpe (por estar atravesada por la fuerza).¹⁵

Es de este modo, a partir de tal articulación, de tal punto de entrecruzamiento, de tal división del sujeto, como está constituido don Quijote. Así, el delirio caballeresco se erige como su orden, y su ser de hidalgo instauration la alteración que en ocasiones emerge. Si elige ocupar un lugar heroico, idealizado y moralmente superior al que ha pertenecido, un nuevo terreno reglamentado por el código caballeresco, es capaz también, intermitentemente, de reconocer aquel lugar depuesto, regido por leyes impuestas a su condición de hidalgo, moralmente sofocantes y ausentes de heroicidad. Por momentos, puede llegar a admitir que el sujeto idealmente construido deriva de éste. Su acción en el mudo es, pues, la movilización de un deseo superior que le mostrará de continuo su imposible retribución, entre otras cosas, porque como sujeto, fatalmente, tendrá que ubicarse con relación a la jugada del otro, cuyas reglas parten de mandatos morales y convenciones sociales a los que en otro momento el hidalgo, atrapado por la insatisfacción, renunció. No es gratuito, en consecuencia, que una de las poéticas del libro en que habita sea la del mundo al revés.

Adendum

A partir de todo ello, surge otro asunto inquietante de índole política e ideológica —que dejaré para trabajar en un futuro. Si en la factura del libro colaboran autores ficticios pertenecientes a dos de las etnias en conflicto en la España del momento —por su parte, los autores cristianos, a saber, el autor narrador de los ocho primeros capítulos y el segundo autor y, por la suya, Cide Hamete Benengeli y el morisco

¹⁵ Mariflor Aguilar, “De la crítica al replanteamiento del sujeto”, en Mariflor Aguilar, comp., *Crítica del sujeto*, p. 99; Alain Badiou, *Théorie du sujet*.

aljamiado, el traductor— y, si la cuestión de la pureza de sangre está presente a lo largo de la obra, ¿qué relación guardaría este juego de multiplicación, denegación y emergencia de los sujetos con respecto a la visión hegemónica de los cristianos viejos —planteada por Américo Castro— que obligaba a los cristianos nuevos a ocultar sus orígenes? ¿Sería posible una lectura que hiciera equivalentes estos avatares por los que pasa el sujeto con la división de identidades y el sofocamiento a los que fue conminada en la cultura española una de sus tres voces constitutivas? En otras palabras: ¿la supresión del hidalgo podría ser paralela al sigilo impuesto a los judíos conversos en la España de esos siglos?¹⁶

¹⁶ Agradezco aquí a Francisco Márquez Villanueva y a Charles Presberg, participantes en el simposio en cuestión, cuyas intervenciones hicieron viable la posibilidad de esta asociación.

TRAZOS ESCÉNICOS EN DOS
EPISODIOS DEL *QUIJOTE*.
LAS POÉTICAS DE LA IMITACIÓN
Y EL DESNUDAMIENTO

TRAZOS ESCÉNICOS EN DOS EPISODIOS DEL *QUIJOTE*.
LAS POÉTICAS DE LA IMITACIÓN Y EL DESNUDAMIENTO¹

Una de las diferencias entre la representación teatral y el género narrativo consiste en que lo visual escénico —me refiero a espacios, objetos, vestuario— en la narración es de naturaleza descriptiva, en tanto que la composición espacial del escenario y los objetos en él dispuestos son, en principio, indicados por medio de una descripción en las didascalias del texto dramático y en la puesta en escena no aparecerían mencionadas, sino a la vista del público: de la palabra a la cosa y viceversa.² Otra diferencia entre uno y otro género es que en la narrativa la mirada

¹ Ponencia leída en el XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, celebrado en la ciudad de México los días 15 al 18 de octubre de 2007. Hay múltiples estudios dedicados al tema de la teatralidad en el *Quijote*. Véase, por ejemplo, Gabriel Baltodano Román, “Sobre el tinglado de la novela (aspectos teatrales del *Quijote*)”, en *Revista Comunicación*, vol. 14, núm. 1, enero-julio de 2005, pp. 6-18. Asimismo, se ha destacado la teatralización de varios episodios del *Quijote*. Valgan como ejemplos: Verónica Azcue Castellón, “La disputa del baciuelmo y ‘El retablo de las maravillas’: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la Primera parte de *Don Quijote*”, en *Cervantes*, vol. 22, núm. 1, 2002, pp. 71-81. Bruce R. Burningham, “Jongleuresque Dialogue, Radical Theatricality, and Maese Pedro’s Puppet Show”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XXIII, núm. 1, 2003, en <<http://www.cervantevirtual.com/servlet/SirveObras/0148229612395992980035/p00000>> (consultado el 17-iv-2007).

² Para un trabajo analítico e histórico sobre las didascalias, véase Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Apología de las didascalias como elemento *sine qua non* del texto dramático”, en *Sincronía*, invierno 2001, en <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>> (consultado el 17-viii-2007). Asimismo puede consultarse Santiago Sánchez Santarelli, “Sobre la narración en la escritura teatral”, en *La máquina del tiempo*. Actualización correspondiente al periodo 1-i-2007/10-x-2007, en <<http://www.lamaquinadel tiempo.com/algode/teatro01.htm>> (consultado el 17-viii-2007).

del narrador puede desplazarse más allá de un espacio determinado en un momento dado. Este desplazamiento no sólo es espaciotemporal, sino al interior de los personajes. La voz narrativa puede informar al lector lo que el ojo del público está impedido de percibir en la escena. Con respecto a la diversa naturaleza de los géneros en cuestión, Óscar Cornago advierte:

Sería un grave error —no por común menos grave— tratar de entender, analizar o juzgar un acontecimiento escénico/físico a través de un fenómeno literario como es la lectura de un texto, o viceversa, confundir una obra escénica o cinematográfica con el texto que se empleó en ella: son acontecimientos estéticos de orden radicalmente diversos [*sic*], no sólo por la ausencia de cuerpos físicos y objetos materiales en el hecho literario [...], sino por otras cuestiones que suelen pasar desapercibidas, como el hecho de que la palabra leída, ontológica y estéticamente, no es la misma que la palabra dicha: constituyen dos palabras distintas, aunque el significado denotativo sea el mismo.³

En consecuencia, el presente trabajo, que pretende hacer una lectura de cruces genéricos en la obra cervantina y, sobre todo, destacar las cualidades preformativas de un par de episodios (I, 1 y 25), se ceñirá a las distinciones arriba establecidas.

Si atendemos el primer capítulo del *Quijote*, nos percatamos de que está construido únicamente a partir de procedimientos narrativos y descriptivos; en él no intervienen diálogos, la técnica compartida por los dos géneros que nos ocupan. Si bien se podría diseñar un escenario doméstico con base en este capítulo, reconstruyendo la habitación de una casa hidalga del XVII e incluyendo los objetos mencionados en el relato —la “lanza en astillero” y la “adarga antigua”— (I, 1, p. 37), sería imposible representar los cambios que sufre el protagonista a causa de su entrega desmedida a la lectura, ya que se trata de un proceso privado y silencioso, del que sólo el narrador puede dar cuenta y, en

³ Óscar Cornago, “Utopías escénicas del texto: los ritmos del discurso”, en Angélica Tornero, coord., *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*, p. 138. En relación con los nexos y las diferencias entre uno y otro género, véase también Jerónimo López Mozo, *De la novela al escenario: lo leído y lo visto*.

consecuencia, las acciones que el hidalgo lleva a cabo después —tales como la limpieza y adaptación de las armas—, escenificadas serían incomprensibles, puesto que son el efecto de ese proceso interno de transformación. Por otro lado, la narración del primer capítulo es completamente muda en cuanto a la composición espacial. Si hay unas armas colgadas, no se describe el aposento que las contiene; si se enumeran los platos que integran la dieta del hidalgo, no se detallan ni la cocina ni el comedor de la casa; si el hidalgo lee, no se definen las características de la biblioteca.⁴ La poética del espacio en este capítulo dista mucho de la realista del siglo XIX.⁵ ¿En qué consiste, pues, la posible teatralidad de este episodio?

Mi propuesta de lectura en este sentido se basa en la preparación que cumple el hidalgo para salir a la escena del mundo. Según vimos, la “lanza en astillero” y la “adarga antigua” forman parte relevante de la utilería en la composición espacial y objetual narrativa, la cual está construida a manera de un esbozo, a partir de estos elementos mínimos indispensables que definen al hidalgo y servirán al caballero. Los gestos teatrales más significativos que lleva a cabo el hidalgo en el ámbito doméstico, tras bambalinas, son, entonces, el aprendizaje de un guión, la construcción de sí mismo como personaje a partir de ese guión, el indispensable cambio de vestimenta, así como la visualización del mundo como el escenario idóneo para desempeñar el papel adoptado: “le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban” (I, I, p. 43).

Con el fin de representar ese papel adoptado y ser convincente ante quienes le aparezcan en su trayecto, es forzoso que mude su ropa civil: “sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más

⁴ Si bien en el capítulo 6 de la Primera parte el episodio se desarrolla en la biblioteca del hidalgo, de ésta se informa que contiene “más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños” (I, 6, p. 83) y que cuenta con “ventanas al patio”, necesarias para que los escrutadores arrojen los indeseables. Nada más.

⁵ Para un estudio detallado de esta poética espacial, véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*.

fino” (I, 1, pp. 37-38), ropajes con los que, asimismo, representaba el papel social que está a punto de abandonar, puesto que ya le resultaba incómodo.⁶ Esta indumentaria de casa y de fiesta será remplazada por arreos de caballero:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada (I, 1, p. 44).

Semejante atuendo, viejo y anacrónico —que don Quijote pondrá de nuevo en circulación—, junto con la falsa celada, la cual hubo de ser reforzada con “unas barras de hierro por de dentro” (I, 1, p. 44), después de que no resistió un golpe de espada, convierten al caballero en ciernes en un monigote, personaje equívoco cuya intención es aparecer ante la mirada ajena como auténtico miembro de la caballería andante y, en verdad, al salir a escena, será objeto, en ocasiones de temor, y muchas más de risa y burlas, como sucederá desde su primer encuentro con personajes seculares.⁷ Así, el hidalgo saldrá al mundo —“escénico en tanto que espacio de actuación”—,⁸ inmenso teatro que

⁶ “Dentro de la obligada modestia, DQ viste con una pulcritud y un atildamiento muy estudiados, porque la conservación de su rango depende en buena parte de su apariencia”. (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes, p. 38, n. 13. Cf. *supra* “Los iconos subvertidos en el *Quijote*” y “Don Quijote en casa”, pp. 31-62 y 63-85.)

⁷ “y así, con extraño contento llegó a la venta y a las damas, las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado, y con lanza y adarga, llenas de miedo se iban a entrar en la venta”; “Mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole los ojos que la mala visera encubría”; por su parte, el ventero “viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento” (I, 2, pp. 53 y 54).

⁸ O. Cornago, “Utopías escénicas del texto: los ritmos del discurso”, en A. Tornero, coord., *op. cit.*, p. 148.

pretenderá dominar y convencer. Por su parte, el mundo, las más de las veces, no se comportará como él espera.

Abandonado su ámbito doméstico, la vida del hidalgo será una continua representación. Don Quijote, por lo regular tracista principal de las escenas, se encargará de construir los escenarios adecuados para el desempeño de su papel, encontrará desiguales calidades de público —ignorantes o versados en sus códigos—, espectadores que, de muy diversas maneras, acabarán siendo integrados al elenco del guión caballeresco, el cual, gracias a los innumerables equívocos, por lo general se traducirá en farsa. De este modo se pondrá en continuo movimiento la maquinaria del ser y parecer. Los personajes colaborarán de muy distintas maneras: participando regocijados, fingiendo de mala gana el papel asignado, oponiéndosele o burlándose de él. Por su parte, don Quijote podrá resentir la reacción de su público convertido, de súbito, en actores y actrices,⁹ o le pasarán inadvertidas las burlas y engaños que de él hacen.¹⁰ Serán múltiples los pactos de representación que se sellarán entre uno y otros.¹¹

A lo largo de las aventuras, don Quijote podrá adoptar variados guiones al encarnar su papel heroico y de caballero enamorado. Su vida será una continua imitación de modelos, básicamente de los héroes y los códigos caballerescos, aunque también puede asumir los de los romances. Las condiciones *sine quae non* para que los represente serán la heroicidad y el rendimiento amoroso a la dama.

⁹ “—Bien parece la medida de las hermosas [les dice a las mozas del partido, sus primeras espectadoras], y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede” (I, 2, p. 54).

¹⁰ “—Si vuestra merced, señor caballero [le dice el ventero, su siguiente espectador] busca posada, amén del lecho, porque en esta venta no hay ninguno, todo lo demás se hallará en ella en mucha abundancia”. “—Para mí, señor castellano, [responde don Quijote] cualquier cosa basta, porque ‘mis arreos son las armas, mi descanso el pelear’, etc.” (I, 2, pp. 54-55).

¹¹ El término “pactos de representación” lo debo a Santiago Sánchez Santarelli en una conversación por correo electrónico. Su frase exacta es la siguiente: “los pactos de representación que se sellan entre don Quijote y su público” (20-VIII-2007). Me he permitido usarlo para los personajes que don Quijote, a su paso, convierte en actores.

Otro momento teatral privilegiado lo integran los episodios de Sierra Morena.¹² Ahora se trata de la preparación y puesta en práctica de la penitencia por don Quijote para desempeñar el papel de caballero enamorado. Don Quijote y Sancho no se han internado en la sierra con ese propósito, sino por evadir a la Santa Hermandad a causa de haber liberado a los galeotes (capítulos 22 y 23). En este trance, el caballero ha aceptado, de mala gana, ejercer un papel antiheroico, el único que a su vista lo degrada, el de huir por miedo.¹³

El primero de los dos capítulos que componen este episodio (25 y 26) —el que atenderé aquí con más detenimiento—, a diferencia del inicial, está construido mayoritariamente a partir de largos diálogos entre los dos protagonistas, con escasas intervenciones del narrador, quien, además de las indicaciones sobre cuál de ellos está hablando, participa en pocos momentos, de los cuales destacaré sólo los que importan a nuestros fines: para describir el paisaje en el que se internan como un *locus amoenus* —descripción que en el texto dramático se daría en las didascalias—, propicio para la penitencia del enamorado, y para narrar las acciones que lleva a cabo don Quijote: cuando desmonta de Rocinante, cuando se aparta para escribir la carta a Dulcinea, cuando escribe la dirigida a la sobrina para que recompense a Sancho con tres pollinos y, la final, cuando el caballero se desnuda. De modo que la estructura de este capítulo 25 sería perfectamente representable, debido a que las intervenciones del narrador son susceptibles de convertirse en escenario o de ser desempeñadas por los actores.

El carácter preformativo del episodio en que don Quijote lleva a cabo su penitencia amorosa se profundiza, por un lado, gracias a los principios

¹² Para el montaje escénico que trazan maese Pedro y maese Nicolás al final del capítulo 26 y que se desarrolla durante los capítulos 28 a 30 de la Primera parte, cf. *infra* “Don Quijote propone; ¿el cura dispone? Del relato imaginario a la farsa” (pp. 171-177). Véase también Encarnación Juárez Almendros, “Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, núm. 1, 2004, pp. 29-64.

¹³ “—Naturalmente eres cobarde, Sancho —dijo don Quijote—, pero, porque no digas que soy contumaz y que jamás hago lo que me aconsejas, por esta vez quiero tomar tu consejo y apartarme de la furia que tanto temes; mas ha de ser con una condición: que jamás, en vida ni en muerte, has de decir a nadie que yo me retiré y aparté deste peligro de miedo, sino por complacer a tus ruegos” (I, 22, p. 272).

poéticos que la regirán y, por otro, a la imitación del modelo “vivo” de loco enamorado que caracterizó Cardenio en los capítulos previos (23 y 24). El caballero explicita ante Sancho, su interlocutor/espectador, con el fin de ilustrarlo sobre la hazaña que va a emprender (I, 25, p. 300) los preceptos aristotélicos de la mimesis y de la idealidad de los héroes épicos, principios presentes ya en su conversión inicial. La imitación será, pues, la constante expresa y reiterada que regirá la conducta del caballero. Don Quijote no elige como guía ni a Ulises ni a Eneas, los héroes de la épica clásica a quienes ha mencionado en su disertación, sino a Amadís, un modelo de la épica degradada.¹⁴ Su antecesor en la caballería le proporciona la caracterización, el guión y el escenario, la Peña Pobre, de la que don Quijote encontrará su equivalente en la Sierra Morena para hacer “del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán” (I, 25, p. 301):

Y una de las cosas en que más este caballero [Amadís] mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido. [...] Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas (I, 25, pp. 300-301).¹⁵

¹⁴ El Pinciano —explica Jean-François Canavaggio— condena las “caballerías”, porque “ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni aún estilo grave”. (*Philosofía Antigua Poética*, III, 178). Estos tres enfoques sucesivos van a reaparecer en la preceptiva del *Quijote*. [...] Así, a la épica ‘animal perfecto’ de Aristóteles y del Pinciano se opone la novela caballerescas ‘monstruo o quimera’”. (*Poética VII y Filosofía Antigua Poética*, II, 42). (Jean-François Canavaggio, “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, núm. 7, 1958, pp. 74-75.) De paso, es interesante observar, como principio constructivo del *Quijote*, el frecuente desnudamiento de la poética que lo respalda.

¹⁵ Don Quijote contempla también como modelo para su caracterización las locuras de Orlando, aunque las matiza: “Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Rolando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me parecieren ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a conten-

Sancho le advierte a su amo sobre lo inadecuado de una representación causada por celos, dadas las condiciones amorosas del caballero y la conducta de su amada, no adaptable al guión proporcionado por la pareja Amadís/Oriana: “¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?” (I, 25, p. 302). No obstante, la figuración para don Quijote tendrá valor por sí misma, el peso de su gratuidad: “el toque está en desatinar sin ocasión [—le responde al escudero—] y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?” (I, 25, p. 302). Además de que está decidido a superar el patrón en que se ha inspirado, desatinará doblemente, esta vez por amor: “Loco soy, loco he de ser hasta tanto tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea” (I, 25, p. 302). Esto es, la representación de una locura distinta de la que ya padece.

Así, si los gestos teatrales del inicio son cumplidos por el hidalgo tras bambalinas en completa soledad y en un proceso íntimo y silencioso, en esta ocasión son expuestos ante Sancho, a quien también anuncia el cambio de ropas, de hecho, su despojo, que llevará a cabo: “Guárdale, amigo [el yelmo de Mambrino], que por ahora no lo he menester, que antes me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís” (I, 25, p. 304).

Ya en posesión de su papel de loco enamorado, aprovechará el paisaje idílico proporcionado por el narrador como el escenario idóneo para sus fines; a él se referirá con discurso de pastor enamorado que se retira a llorar sus penas,¹⁶ el que se sumará a los modelos elegidos, de todos

tarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más” (I, 25, pp. 301-302).

¹⁶ “—Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros moverán a la continua las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece. ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada: oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas y a quejarse de la dura con-

los cuales hará la adaptación a su anómala condición amorosa. La destinataria e imposible espectadora de la hazaña es la ausente y ajena Dulcinea, y Sancho el escogido como testigo de la representación para que dé fe del suceso a la dama. El elenco lo completa Rocinante, destinado a superar al Hipogrifo de Astolfo y a Frontino de Bradamante.

La naturaleza preformativa del episodio salta a la superficie textual. Don Quijote, al anunciar los actos que representará (rasgar las vestiduras, esparcir las armas y darse de calabazadas por las peñas), procura la *admiratio*, aunque, por su parte, su único espectador reacciona degradando la heroicidad amorosa al invitar a su amo a producir una simulación:

pues todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla, se contentase, digo, con dárselas [las calabazadas] en el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón; y déjeme a mí el cargo, que yo diré a mi señora que vuestra merced se las daba en una punta de peña, más dura que la de un diamante (I, 25, p. 307).

Dado que la imitación de ese acto es una cuestión de honor para el primero, el desencuentro entre el actor de la penitencia y su espectador es absoluto; a él se suma la completa ignorancia de la destinataria: “todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos manda que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mismo es que mentir” (I, 25, p. 307).

Este capítulo contiene, además, un juego de desnudamientos —grotescos todos—, el corporal de don Quijote, el que, en razón del decoro, es presenciado a medias por Sancho, y el de la identidad de Dulcinea, reconocida como Aldonza Lorenzo y descrita en su cruda identidad por el labrador; el desliz del propio don Quijote, al declarar su apetito sexual por la doncella a partir del *breve cuento* que le refiere a Sancho a manera de parábola, que termina con las palabras dichas por

dición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura! ¡Oh vosotros, napeas y dríadas, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes: así los ligeros y lascivos sátiros, de quienes sois aunque en vano amadas, no perturben jamás vuestro dulce sosiego, que me ayudéis a lamentar mi desventura, o a lo menos no os canséis de oílla!” (I, 25, pp. 304-305).

una viuda enamorada a *su mayor*: “pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles”, aunque de inmediato el caballero pretende sublimar su amor: “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (I, 25, p. 311) y, finalmente, la denuncia del fingimiento de la poesía amorosa y de la representación dramática:

Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo (I, 25, pp. 311-312).

Esta declaración desnuda, en fin, el carácter ficcional y preformativo del amor que le profesa a su dama y de la penitencia que ejecutará.

Si los héroes caballerescos, principalmente Amadís, y las damas de los poetas —especímenes literarios todos ellos— han sido la inspiración explícita de la conducta amorosa del Caballero de la Triste Figura en este episodio, en los capítulos previos (23 y 24), su encuentro con Cardenio le ha ofrecido un modelo “vivo” y cercano, al que don Quijote imita, aunque sin mencionarlo, quizá por formar parte el loco enamorado de la *realidad* inmediata del manchego y carecer ante él de linaje literario. Sin embargo, la historia y los actos del Roto redundarán en el carácter representacional de los de don Quijote. La penitencia y la locura de Cardenio son provocadas por causas verdaderas —biográficas, si cabe— y las del caballero andante son *fingidas y cosa contrahecha y de burla*, como hace notar Sancho. Así, los dos episodios de la penitencia amorosa —el que corresponde a Cardenio y el que corresponde a don Quijote— guardan una relación de simetría entre sí, la que, paradójicamente, resalta los contrastes: si don Quijote halla en Sierra Morena un *locus amoenus*, en donde invoca la compañía de “los faunos y silvanos de aquellos bosques, [...] las ninfas de los ríos, [...] la dolorosa y húmida Eco” (I, 26, p. 321), Cardenio aparecerá saltando,

como salvaje, “de risco en risco y de mata en mata” (I, 23, p. 279) y ha escogido como guarida “el hueco de un grueso y valiente alcornoque” (I, 23, p. 282), al decir de uno de los cabreros que lo ha visto. Si éste ataca a los pastores para conseguir comida, aquél se alimenta de las yerbas del entorno. Si el apartamiento del Roto ha durado cerca de seis meses, la mortificación solitaria del de la Triste Figura, tres días. Si el que pena por Lucinda ha escrito un soneto y una carta con sus quejas amorosas, quien lo hace por Dulcinea¹⁷ compondrá los propios; si aquél va semidesnudo, con la barba y los cabellos crecidos y revueltos, descalzo y los muslos cubiertos por “unos calzones, al parecer, de terciopelo leonado” (I, 23, p. 279), éste decidirá que Sancho lo vea en cueros dar “dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas” (I, 25, p. 317) que Sancho prefriere no presenciar. Es así que entre uno y otro se da un juego de espejos, de reconocimiento y extrañeza, al mismo tiempo.¹⁸

Es así que la maquinaria del ser y parecer puesta en movimiento desde el principio por don Quijote aquí se complica, dado que si el lector ha estado al tanto de que no es un verdadero caballero andante, ahora, junto con Sancho, el único espectador de su proceder en estos episodios de Sierra Morena, sabe que tampoco es un auténtico loco enamorado, además de que se confirma la naturaleza literaria de Dulcinea, así como la preformativa de los actos de don Quijote.

¹⁷ Es interesante observar que los nombres de las damas, Lucinda y Dulcinea, guardan relación anagramática entre sí.

¹⁸ “En llegando el mancebo a ellos les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía. Don Quijote le volvió las saludes con no menos comedimiento, y, apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire, le fue a abrazar, y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar *el Roto de la mala Figura* —como a don Quijote *el de la Triste*—, después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía; no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote estaba de verle a él (I, 23, p. 285).

DULCINEA: ENTRE
EL SIMULACRO Y EL ESPECTRO

DULCINEA: ENTRE EL SIMULACRO Y EL ESPECTRO¹

Mi propósito aquí, en principio, es destacar la construcción sui géneris de la dama de don Quijote con el fin de examinar las consecuencias en el relato de sus particularidades como personaje. Pretendo subrayar su naturaleza literaria, retórica, imaginaria y paradójica y buscar un camino distinto de algunas interpretaciones críticas en torno a Aldonza/Dulcinea. En esta ocasión, atenderé principalmente la construcción del personaje, a cargo del narrador, en el capítulo I y su relación con el 25 de la Primera parte, en que el caballero le revela a su escudero la identidad de Dulcinea.

En el capítulo inicial, el narrador, después de haber dado cuenta de la metamorfosis sufrida por el hidalgo y del proceso de transformación a que éste ha sometido a armas y caballo para adquirir la condición de caballero andante, así como de su deseo naciente —deseo literario, por lo demás— de “tener a quien enviarle presentado, y que entre [el gigante imaginado vencido en un encuentro] y se hinque de rodillas ante mi dulce señora” (I, 1, p. 47), anuncia a la moza elegida de la siguiente manera:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo [...] y era natural del Toboso (I, 1, p. 47).

¹ Ponencia presentada en el II Congreso de Literatura y Cultura Áureas y Virreinales. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, del 27 al 31 de octubre de 2008.

Las referencias proporcionadas por el autor/narrador inicial —quien aún no ha dado muestras de infidencia—² conforman el universo narrativo del hidalgo y, a pesar de ciertos indicios de incertidumbre de su parte, son los únicos datos *confiables* sobre la moza de que dispondrá el lector a lo largo de todo el libro. Esa moza labradora nunca abandonará su aldea, permanecerá indiferente a la construcción imaginaria que de ella hace el protagonista, no tomará parte por cuenta propia en ningún episodio de la historia y carecerá de discurso.³ Su existencia en la diégesis como Dulcinea dependerá de lo que los demás personajes digan de ella.⁴ Por un lado, surge del universo narrativo realista, por lo que comparte ese carácter —aunque se reduzca a unos escasos rasgos— con el propio hidalgo, sus armas y caballo —seres transfor-

² Juan Bautista de Avalle-Arce califica de infidente al narrador del *Quijote*. Se trata de un vocablo traducido del inglés *unreliable narrator*: “Por primera vez en los anales de la novelística nos hallamos ante el caso de un *narrador infidente*, del que no se puede fiar el lector. [...] El *narrador infidente* es artificio narrativo inventado por Cervantes, si bien no prospera en su época. La concepción ética de la literatura conservaba su dominio casi intacto, sobre todo en esos momentos de Reforma católica. Toda obra literaria presupone un pacto tácito entre narrador y lector que descansaba con toda solidez sobre relaciones de absoluta confianza, de honorabilidad absoluta”. (Juan Bautista de Avalle-Arce, “Las voces del narrador”, en *Ínsula*, núm. 538, 1991, pp. 5-6.) En su publicación más reciente sobre el asunto, Avalle-Arce desarrolla ampliamente el tema y asegura que: “la singularidad [humana] de mentir comenzará a definir al *surgiente* tipo de narrador, quien hallará su nueva vocación en *mentir*, vale decir en acallar la verdad o bien en suprimir su evidencia”. (J. B. Avalle-Arce, *Las novelas y sus narradores*, p. 18.) Este comportamiento, sin embargo, no puede atribuírsele aún al autor narrador inicial. Nace más adelante, con la aparición del *historiador arábigo*.

³ Coincido con Julio Rodríguez-Luis (“Dulcinea a través de los dos *Quijotes*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 18, 1965-1966, p. 379) cuando afirma que Dulcinea inicialmente sólo es una “adición a los preparativos derivados de una decisión del todo independiente de ella”.

⁴ En “Los iconos subvertidos en el *Quijote*”, ya me referí a Dulcinea como “un producto lingüístico y literario de segundo grado”. (Cf. *supra*, pp. 33-62.) Por su parte, John J. Allen observa que: “Dulcinea está a la disposición de cualquiera de los personajes de la novela para manipular al caballero, pero se presta igualmente a las manipulaciones conscientes o inconscientes del protagonista mismo”. (John J. Allen, “El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVIII, núm. 2, 1990, p. 849.)

mados por el poder del deseo y la palabra del manchego—, así como con los demás personajes con quienes el andante caballero interactuará. La diferencia con ellos, sin embargo, es que la joven no tendrá una *presencia corporal* como los demás —por decirlo de alguna manera. Por otro lado, la dama participará de la misma naturaleza literaria e ilusoria de los héroes caballerescos que el hidalgo decide imitar, de los que se distingue porque ella, originalmente, no pertenece al mundo de la caballería, sino que es introducida en él por voluntad del caballero en ciernes para darles sentido a sus actos.⁵

Es claro que el nombre y el lugar de origen de la moza son precisamente las referencias que la anclan al mundo secular. Sin embargo, serán la escueta descripción y la mínima historia previa —“una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata de ello” (I, 1, p. 47)— la información sobre la que se finque la ficción Dulcinea construida por el hidalgo —ficción dentro de la ficción, se entiende. Descripción e historia previa posibilitarán el ascenso del personaje femenino del plano realista al plano imaginario idealizado erigido por don Quijote para ser convertida, con base en los atributos mínimos de juventud y belleza —“moza de muy buen parecer”—, en Dulcinea del Toboso, “señora de sus pensamientos”, nombramiento que ocultará su condición de labradora con el fin de ajustarla a los ideales de nobleza propios de las damas celebradas en la literatura caballerescas y cortés.⁶

⁵ Javier Herrero considera que “Dulcinea is necessary for the existence of the world of chivalry. The implication is, obviously, that the whole world of chivalry would collapse without Dulcinea”. (Javier Herrero, *Who was Dulcinea?*, p. 8.)

⁶ En “Los iconos subvertidos en el *Quijote*”, ya me referí a los significantes que se vacían y los que permanecen en la construcción de Dulcinea a partir de Aldonza Lorenzo. (Cf. *supra*, pp. 33-62.) Por su parte, otros críticos habían señalado ya la naturaleza literaria de la construcción de Dulcinea. Entre ellos: Mía I. Gerhardt (*Don Quijote, la vie et les livres*), Iventosch, (“Dulcinea, nombre pastoril”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 17, 1966, pp. 60-81), Close (“Don Quixote’s Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 50, 1973, pp. 237-253.), Tarpenting (“Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author”, en *The American Hispanist*, núm. 3, 1978, pp. 4-5), Fuente (“La deconstrucción de Dulcinea. Bases medievales de los

Así, a partir de este trueque y de una constante hipérbole sostenida por el caballero, campeará a lo largo de la obra un *simulacro*, en su acepción de “Imagen hecha a semejanza de una cosa o persona, especialmente sagrada”.⁷ Si bien el que el gigante Carculiambro, en la germinal construcción imaginaria de don Quijote, tenga que hincarse de rodillas ante la *dulce señora* es ya un indicio de sus altos atributos,⁸ sin embargo, su calidad de persona sagrada referida a las damas de los caballeros andantes queda pronto explicitada en el diálogo que sostienen don Quijote y Vivaldo, rumbo al entierro de Grisóstomo. El gentilhombre le reprocha al caballero que

cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se vee manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de acometella se acuerdan de encomendarse

modelos femeninos en el *Quijote*”, en *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Ha. Medieval*, t. 17, 2004, pp. 201-221.)

⁷ Simulacro. (Del. lat. *simulacrum*) m. Imagen hecha a semejanza de una cosa o persona, especialmente sagrada. || 2. Especie que forma la fantasía. (*Diccionario de la Lengua Española*.)

⁸ Javier Herrero consigna que “Iventoch [“Dulcinea, nombre pastoril”] shows that *dulce* was applied during the Middle Ages almost exclusively to Jesus and Mary; only with Dante and Petrarch does it acquire a secular use. In Spain, however, it retained its religious sense until the Renaissance was well advanced (72-76)”. (J. Herrero, “Dulcinea and Her Critics”, en *op. cit.*, p. 37.) El propio Herrero plantea que Cervantes en el *Quijote* organiza su mundo a partir de contrastes entre luz y oscuridad, al igual que El Greco en *El entierro del conde de Orgaz*, aunque hace la diferencia: Cervantes “world of light does not shine on Christ, Mary, the angels and the saints, but on Dulcinea, Amadís, Orlando, on the ladies and knights of the romances [...]” (J. Herrero *Who was Dulcinea?*, p. 26.) En cambio, Close asegura que “Against the Romantic view of Cervantine irony, we have found that the ‘sublime’ aspects of Don Quixote’s love are simulacra of sublimity, furthering the end of ironic deflation, and intended to be regarded with tongue-in-cheek detachment. Merry levity, not stoic resignation or bitter pathos, is at the heart of Cervantes’ ironic attitude”. (A. Close, “Don Quixote’s Love”, en *op. cit.*, pp. 254-255.) Al respecto, me parece que Close confunde la intención irónica del autor —o en términos de Eco (“El lector modelo”, en *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*), del texto— con la elaboración idealizada que hace el caballero de la moza del Toboso. Yo propongo que la ironía referida al objeto amoroso de don Quijote reside no en el amante, sino en el juego entre el simulacro y el espectro, en el que fluctúa la construcción de Aldonza/Dulcinea, según veremos a continuación.

a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes, antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios, cosa que me parece que huele a gentilidad (I, 13, p. 152).

A lo que don Quijote rebate: “—Señor [...], esto no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese, [etcétera]” (I, 13, p. 152).⁹

A la condición de simulacro de Dulcinea se referirá constantemente don Quijote y, en un principio y por extensión, su escudero.¹⁰ No obstante, algunos otros personajes contradirán de distintas maneras la imagen ideal y reverenciada concebida por la fantasía del amante manchego y convertirán el simulacro en un *espectro*, con la connotación de “Imagen, fantasma, por lo común horrible, que se representa a los ojos o en la fantasía”.¹¹ Para mi propósito, sostendré aquí tanto las si-

⁹ En I, 31, p. 398, Sancho Panza retoma el tema de la sacralización después de oír la explicación de su amo sobre la costumbre caballeresca de que una dama puede ser honrada por muchos caballeros andantes que la sirvan “sin que se estienda a más sus pensamientos que a servilla por sólo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus muchos y buenos deseos sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros. —Con esa manera de amor—dijo Sancho—he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena, aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese”.

¹⁰ Sin embargo, no puedo dejar pasar por alto las consideraciones de otros críticos: “La banal serie de tópicos petrarquistas rutinarios ‘has the effect of reducing Dulcinea to a grotesque mosaic of sculptural materials’, como ha dicho Charlotte Stern [“Dulcinea, Aldonza and the Theory of Speech Acts”, en *H*, núm. 67, 1984, pp. 64-65], pero es sobre todo la adición de ‘las partes que a la vista humana encubrió la honestidad’ que encomienda don Quijote a la ‘discreta consideración’ de Vivaldo lo que coloca la descripción definitiva, si bien inconscientemente, dentro del género antipetrarquista”. (J. J. Allen, *op. cit.*, p. 851.) Ello es cierto, aunque desde la perspectiva del lector, no del caballero manchego. Exceptúo mi acuerdo con Allen en el uso del adverbio *inconscientemente*, inapropiado para los personajes literarios, puesto que carecen de inconsciente.

¹¹ Espectro. (Del lat. *spectrum*.) m. Imagen, fantasma, por lo común horrible, que se representa a los ojos o en la fantasía. (*Diccionario de la Lengua Española*.) Sebastián de Cobarruvias (*Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua*) no consigna ninguno de los dos términos; únicamente, fantasma. Javier Herrero (*Who was Dulcinea?*, p. 5) se refiere a la metamorfosis de Dulcinea como dama de luz y de tinieblas.

militudes como las diferencias semánticas entre uno y otro vocablo con el fin de analizar la naturaleza dual, imaginaria, irónica y paradójica del personaje.

Durante los coloquios iniciales entre don Quijote y Sancho, cuando a éste no le ha sido revelada la identidad real de la dama, se mantiene más o menos indemne el simulacro elaborado por el amo.¹² Es, sin embargo, en Sierra Morena, en el momento en que el caballero se dispone a hacer penitencia de amor por Dulcinea —un acto “que supone tanto una secularización de la penitencia religiosa como una divinización del amor humano”¹³—, cuando por primera vez emerge la identidad de Aldonza Lorenzo, la *moza de muy buen parecer*, quien ha sido transformada en *señora de los pensamientos* de don Quijote. Y a ella se refiere el caballero enamorado precisamente con los mismos datos —los realistas y los novelescos— con que fue presentada por el narrador en el primer capítulo:

mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin entenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que de estas cuatro veces no hubiese echado de ver la una que la miraba: tal es

¹² Aunque no así para otros personajes ocasionales, quienes colaboran en construir el espectro, degradando la imagen de la doncella. El primero en hacerlo es uno de los mercaderes a los que el andante manchego, en un paso honroso, les exige que confiesen que “no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (I, 3, p. 73) “—y aun creo que estamos ya tan de su parte que, aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere” (I, 3, p. 74). Otros indicios de deformación de la imagen idealizada de Dulcinea son la risa y el comentario del morisco aljamiado: “—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: ‘Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha’” (I, 9, p. 118). La atribución de una faena ordinaria, propia de una labradora, es asignada a la dama en el manuscrito de Cide Hamete Benengeli. Sin embargo, de ello no se enteran los personajes, sólo el lector.

¹³ Steven Hutchinson, “Las penitencias de Don Quijote y Sancho Panza”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995, p. 293.

el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado (I, 25, p. 309).

Así, la *dama*, después de la recreación novelesca e hiperbólica hecha por don Quijote, en cuanto es mencionado el nombre de sus padres, vuelve a aparecer anclada al mundo de donde surgió el caballero andante.

Esta fisura abierta por el propio caballero a la ficción Dulcinea, justo en esa cima, cuando tiene la intención de exaltar su amor por ella y se prepara para tal ceremonia con connotaciones no sólo literarias sino religiosas,¹⁴ provoca un grave menoscabo a la imagen de la dama/labradora, quien sufre una tremenda caricaturización por parte del escudero al enterarse éste de que proviene del mundo que él conoce y no del caballeresco de su amo: “[...] Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado, [etcétera]”. (I, 25, p. 310).

Sancho, en uso de la hipérbole, hace un retrato en el cual desconoce los atributos iniciales de la *moza de muy buen parecer* y sólo destaca su calidad de labradora, a la que le imputa características masculinas que revocan el modelo caballeresco cortés.¹⁵ De este modo, Aldonza/Dulcinea resulta gravemente atacada en su feminidad y le son refutados recato y delicadeza, con lo que le es sustraída por completo su condición de ideal literario y de figura sacralizada.

¹⁴ Sebastián de Covarrubias (*op. cit.*) consigna el vocablo penitencia sólo con su connotación de sacramento.

¹⁵ Monique Joly (“Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* vol. 12, núm. 2, 1992, p. 14) se refiere a otro caso en que Sancho aplica a Quiteria (II, 21, p. 875) “un elogio estrictamente reservado a un varón (‘Juro en mi ánima que ella es una *chapada moza*’)” y en nota comenta: “La aplicación de este concepto a una mujer parece tan impropio como lo es, en las mismas circunstancias, la del modismo ‘de pelo en pecho’, socarronamente integrado, según sabemos, en el retrato de Aldonza Lorenzo. Pese a sus notables divergencias de sentido y de fondo, no deja de haber significativos puntos de contacto entre las presentaciones sanchescas de la hermosa labradora del Toboso y la hermosa novia de Camacho”.

El develamiento del origen de la moza y la devastadora descripción de Sancho también abren una fisura temporal en el código cortés y caballeresco del propio don Quijote y suscitan sus desconcertantes declaraciones.¹⁶ De una parte, llega al extremo de expresar por única vez su deseo sexual por ella, valiéndose de la parábola de la viuda y el mozo motilón, en abierta contradicción de la “opinión de los habitantes del distrito del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado” (I, Prólogo, p. 20), y desmintiendo, a la vez, los *amores platónicos* y el “honesto mirar” (I, 25, p. 309), recién mencionados, sostenidos con la amada;¹⁷ y de otra, descubre las entretelas de que está fabricada Dulcinea y confiesa que la suya es tan invención como la que hacen los poetas de sus damas. Con esta última explicación, tiende a restaurar el código amoroso que dirige sus actos e intenta restituir el simulacro por encima del espectro montado por Sancho.¹⁸

¹⁶ José Manuel Martín Morán intenta una explicación de las contradicciones de don Quijote en este episodio a partir de los descuidos de Cervantes. Destaco aquí una de sus observaciones, pertinente para mis fines: “En I, 25 don Quijote opone a la materialización astuta de Dulcinea por Sancho el *discreto* proceso de encumbramiento que subyace a su materialización idealizada de Dulcinea/Aldonza. Pero para vencer sobre Sancho don Quijote ha tenido que descubrir tanto su persona que se sale de la oposición loco/cuerdo y entra en una autoconciencia que no le es propia”. (José Manuel Martín Morán, “Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea”, en *Anales Cervantinos* vol. XXVIII, 1990, pp. 206-207.)

¹⁷ El de Aldonza/Dulcinea no es el único caso en que se contrasta lo ideal con lo degradado. Monique Joly opina que “aunque es cierto que la picardía de [la] buenaventura de Preciosa entra en marcado contraste con el por otra parte bien conocido idealismo de ‘La gitánilla’ [...], creo que la misma tensión se exagera más todavía y llega a un grado no alcanzado tal vez en ningún otro lugar de la obra cervantina cuando la visión de los amores bestiales de los mulantes y fregatrices de ‘La ilustre fregona’ se nos presenta justo antes de cantarse por otra parte el bello romance en el que el movimiento mismo de las esferas aparece organizado en torno a Constanza”. (M. Joly, “Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, en *op. cit.*, p. 17.) Joly da como referencia para *La gitánilla* a Francisco Márquez Villanueva (“La buenaventura de Preciosa”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 34, 1985-1986, pp. 741-768).

¹⁸ En “Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas de la imitación y el desnudamiento” me ocupo de este episodio en términos de teatralidad y de una poética del desnudamiento. (*Cf. supra*, pp. 127-137.)

Como consecuencia de lo ocurrido en Sierra Morena en torno a Aldonza/Dulcinea, al proporcionarle don Quijote a su escudero la clave que rige sus transformaciones de un plano en otro, en adelante, Sancho está en la posibilidad de manipular y trocar a su conveniencia el mundo que él pisa con el caballeresco que imagina don Quijote y, de este modo, empezará a mentirle. Así lo hace con respecto a la visita no cumplida a la *Soberana y alta señora* a quien el caballero dirige su carta y, en la Segunda parte, cuando pretende convertir a una aldeana fea, vulgar y maloliente en Dulcinea del Toboso.

En resumen, estando a merced del imaginario y del discurso de los protagonistas, Aldonza/Dulcinea resulta ser un personaje virtual, irónico, paródico, contradictorio y lleno de contrastes. Llegada a esta conclusión y para finalizar, quiero hacer patentes mis diferencias con respecto a lo que aquí he planteado con algunas propuestas en torno al personaje de un par de críticos, de cuyo material me he valido aquí.

En principio, con Javier Herrero (*Who was Dulcinea?*), quien habla de cuatro *testimonios*, en orden de confiabilidad, a partir de los cuales se construye el retrato de Aldonza: el del narrador (I, 1), el del margen del manuscrito de Cide Hamete Benengeli que la califica como la mejor saladora de puercos de la Mancha (I, 9) y los de Sancho en I, 25 y I, 31. Mi desacuerdo con el crítico es porque confronta y suma informaciones de distinta índole pasando por alto que el discurso elaborado por Sancho en Sierra Morena con respecto a Aldonza funciona estéticamente como una parodia caricaturesca del sostenido por don Quijote sobre la amada y, además, porque no atiende la contradicción del escudero en relación con lo que el narrador dirá más adelante: que aunque Sancho “sabía que Dulcinea era una labradora del Toboso, no la había visto en toda su vida” (I, 31, pp. 398-399).¹⁹ Asimismo, el relato y la descripción que el escudero le hace a su amo sobre el supuesto encuentro con Aldonza (I, 31) son otras de sus invenciones, pues nunca llegó al Toboso y tampoco llevaba la carta escrita por don Quijote. Ambos contienen una fuerte carga irónica, de la cual participa la anotación en el libro de Cide Hamete, en donde se habla de Dulcinea como saladora de

¹⁹ No obstante, Herrero asegura que: “Although what Sancho says is imaginary, his picture of Dulcinea is *obviously* [el subrayado es mío] based in what he knows of Aldonza Lorenzo”. (J. Herrero, *Who was Dulcinea?*, p. 11.)

puercos, no de Aldonza. Al no poder ser tomados como *testimonios*, resulta muy incierto el retrato que Herrero arriesga sobre la labradora a partir de lo dicho por Sancho: “Alta, sudorosa y mal oliente, trabajando en rudas tareas de campo, Aldonza ciertamente está aquí, un distante clamor de la elegante princesa de la Mancha” (1985, 11).²⁰ La única descripción que podemos aceptar como *válida* de la moza del Toboso es la del narrador en el capítulo inicial, de modo que no es un retrato de Aldonza el que se construye a partir de esos *testimonios* de la Primera parte, sino su espectro, que alcanza a Dulcinea, el cual tendrá graves consecuencias en la Segunda.

Discrepo también de John J. Allen, quien en su estudio focaliza únicamente la visión de Dulcinea elaborada por don Quijote (“Según cambian sus motivaciones, cambia la dama que las ‘encarna’” —dice—) y se desentiende de Aldonza, así como de las invenciones de Sancho sobre la amada.²¹ A mi parecer, la construcción de Dulcinea es inseparable de la de Aldonza, puesto que simulacro y espectro son reversibles. Es inevitable que lo dicho por Sancho en torno a Aldonza Lorenzo afecte la imagen de Dulcinea, quien va sufriendo menoscabo —no sólo a los ojos del lector, sino también a los del caballero enamorado— gracias a los inmisericordes retratos que el escudero hace de ella en la Primera y la Segunda partes. Si en la Primera, el discurso de Sancho sobre Aldonza/Dulcinea logra abrir una fisura en la conciencia del caballero enamorado, la visión de la Dulcinea encantada —en la que resultan rebajadas no sólo la dama, sino también la labradora—, desencadena en la Segunda el derrumbe de la imagen de la amada: cuando don Quijote la encuentra en la cueva de Montesinos, lo que ve es una caricatura no de Dulcinea, sino de la aldeana a quien Sancho le hizo pasar por ella. Aquí, la apariencia triunfa sobre la esencia y el espectro desplaza sin remedio al

²⁰ “Tall, sweaty and stinking, working on rude farming tasks, Aldonza is here, indeed, a far cry from the elegant princess of *la Mancha*”. (*Ibid.*, p. 11. La traducción es mía.)

²¹ Allen asegura que en la Segunda parte “predomina claramente ahora el carácter de Dulcinea sobre la descripción física” y más adelante sostiene que “el concepto que formula don Quijote de Dulcinea inicialmente se limita a lo instrumental, lo convencional y lo físico” y que en la Segunda parte la orientación moral de don Quijote con respecto a la caballería andante “va pareja con la nueva orientación de su concepto de Dulcinea”. (J. J. Allen, *op. cit.*, pp. 853-855.)

simulacro, el cual, no obstante, pretenderá ser restituido por don Quijote, al ser derrotado definitivamente por el Caballero de la Blanca Luna y en la condición límite de perder la vida a manos de su vencedor.²² Pero la impresión de “*la sin par Dulcinea del Toboso acompañada por las dos labradoras saltando y brincando como cabras* y mandándole pedir *media docena de reales a cambio de un faldellín de cotonía nuevo*” (II, 23, p. 901 y 903) es imborrable así para el lector como para don Quijote.

Y sin poder extenderme más, concluyo destacando que quien proporciona la llave maestra para una lectura paradójica del complejo personaje imaginario es precisamente Sancho Panza cuando repite mal ante el cura y el barbero el encabezado de la carta motivo de su frustrado viaje al Toboso: “Alta y sobajada señora” (I, 26, p. 324). Con tal contraste adjetivo, Sancho somete a una violencia discursiva a Dulcinea —carnavalesca y barroca a la vez—²³ y consigue desolemnizar la sacralización a la que don Quijote la ha elevado.

²² “—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra” (II, 64, p. 1267). Con respecto a este gesto extremo de don Quijote, Allen discute con los críticos “duros”, Close (“Don Quixote’s Love”) y Peter Russell (*Cervantes*), que sostienen una “visión inalterablemente cómica del libro” y quienes no han considerado “las señales de unos cambios fundamentales en don Quijote, sobre todo en los capítulos posteriores a la estancia con los duques, y los cambios en su concepto de Dulcinea”. (J. J. Allen, *op. cit.*, p. 855.)

²³ Gabriela Nava Estrada plantea que “la imagen de lo dual posee un rol significativo en la desconstrucción del mundo que lleva a cabo la violencia carnavalesca”. (Gabriela Nava Estrada, “La violencia carnavalesca: la desconstrucción del *theatrum mundi*”, en *Antojos de mejor vista: la risa carnavalesca como crítica social en el Quijote*, p. 58.) Por su parte, José Ángel Ascunce afirma que “El arte del barroco, y como tal, el de Cervantes, se basa en la paradoja y en la contradicción. Cide Hamete, como todos y cada uno de los personajes del texto cervantino, conforma un fuerte claroscuro de valores contrapuestos y de sentidos complejos”. (José Ángel Ascunce, “Cide Hamete Benengli: vindicación, marginación y transgresión del ‘doble’ de un autor”, en José Ángel Ascunce y Roberto Rodríguez, coords., *Cervantes en la modernidad*, p. 27.)

LOS ESPACIOS DE LA INTIMIDAD
Y LA CUESTIÓN DEL LINAJE

Las premisas de la historia

Cuando don Quijote sale de su casa por segunda vez va acompañado ya por Sancho Panza, y muy pronto el lector empieza a disfrutar de los diálogos que entabla la anómala pareja. Una buena cantidad de sus charlas ocurre en la soledad de los andantes manchegos sin que haya testigos de por medio. Entre ellos se producen promesas, discusiones, reprimendas, consejos, burlas, engaños... Así, la intimidad entre caballero y escudero se va construyendo a partir de esos interminables coloquios que discurren a lo largo del camino y también por medio de las aventuras que comparten.

Conforme avanza la lectura del libro, el lector ha ido aceptando varias premisas de construcción tanto de los protagonistas como de la historia:

- El hecho de que don Quijote ha consagrado su vida a cumplir con el código y los valores caballerescos, tomados por él como verdad irrefutable.
- Que al adquirirlos como propios para convertirse en caballero andante, ha debido abandonar su condición de hidalgo.²
- Que la visión del mundo de don Quijote es absolutamente personal e imaginaria, no compartida por los demás, aunque en ocasiones otros personajes entren en su juego y sepan descifrar sus códigos.

¹ Este texto fue leído en el Coloquio Internacional “Los espacios de la sociabilidad en la narrativa cervantina”, celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, los días 25 y 26 de mayo de 2009.

² En “Don Quijote, sujeto errante”, me refiero a este desplazamiento del hidalgo en favor de la construcción de un nuevo sujeto, el caballero andante. (*Supra*, pp. 111-124.)

- Que la dama de don Quijote no es más que una labradora del pueblo vecino del Toboso, a quien ha convertido en “señora de sus pensamientos” (I, 1, p. 47).
- Que su escudero también es un labrador y que, por ello, es completamente ajeno al universo de la caballería.
- Que Sancho, debido a esa ignorancia, a su credulidad y a sus aspiraciones de ascenso social, une su destino a don Quijote a partir de la promesa que él le hace de ganar alguna ínsula, de la cual lo nombraría gobernador.³
- Que por la condición de amo y caballero de don Quijote y la calidad de labrador iletrado de Sancho Panza, el primero, según se van presentando las ocasiones, se encarga de ir instruyendo al segundo en las leyes de la caballería y la escudería andantes.
- Que cuando don Quijote no puede negar las evidencias del mundo secular, contrarias a su universo imaginario, acude a la explicación de la existencia de sabios encantadores que, por ser sus enemigos, le impiden la consecución de sus heroicos propósitos.

Así, con el fin de evaluar el alcance de esos momentos en que los interlocutores tratan asuntos de gran intimidad que no podrían ser comunicados frente a ningún otro personaje y lo insólito que resultan, hemos de tener presentes esos hechos. Lo inquietante de tales conversaciones reside en que atentan de manera peligrosa contra esas leyes aparentemente estables, sobre las que descansan la construcción de la historia y las certezas del caballero. Si bien son algunos los incidentes de ese tipo en las dos partes del *Quijote*,⁴ aquí me referiré a dos episodios en que se trata el mismo tema: la cuestión del linaje que usurpa el hidalgo.

³ En “De las artes persuasivas y disuasivas” examino los recursos de persuasión y disuasión que don Quijote y Sancho Panza empeñan para negociar el acuerdo que los comprometerá en la aventura caballeresca. (*Supra*, pp. 87-97.)

⁴ En el de 1605 se presenta por lo menos un episodio comparable; me refiero a la inquietante reacción de don Quijote en torno a la revelación que hace a Sancho del nombre de Aldonza Lorenzo (I, 25). En “Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas de la imitación y el desnudamiento” (*supra*, pp. 127-137), y en “Dulcinea: entre el simulacro y el espectro” (*supra*, pp. 141-151), trabajo desde distintas perspectivas ese episodio. En el de 1615, en el palacio ducal (II, 31 y ss.), se producen también momentos de confidencialidad y revelaciones comprometedoras entre los protagonistas.

Aunque significativos para cimentar la confianza y la intimidad, no me refiero, sin embargo, a los múltiples atentados que Sancho comete en contra de las convicciones y la dignidad de su amo, tales como el engaño, la procacidad, la burla, la mofa y el cierto grado de complicidad en la risa que Sancho provoca a don Quijote la noche de los batanes (I, 20), frutos todos de la familiaridad alcanzada entre ellos, en mucho, gracias a las confianzas que el escudero se toma con su amo: “—No niego yo —respondió don Quijote— que lo que nos ha sucedido no sea cosa digna de risa, pero no de contarse, que no son todas las personas tan discretas, que sepan poner en su punto las cosas. (I, 20, pp. 240-241).⁵

Y, así, si las denigrantes peripecias y el irrespetuoso comportamiento del escudero violentan la honra del caballero, la posibilidad de que salgan más allá del conocimiento de los dos aumentaría la deshonra. De este modo, si la verdad y la honra de don Quijote no admiten fisuras por donde se asomen miradas indiscretas, será él mismo quien descubra poco más adelante frente a Sancho, verdades que infringen varios presupuestos referentes a su adopción de la andante caballería. Hay que tomar en cuenta que los postulados sobre los que descansan las certezas de don Quijote carecen de sustento en el universo diegético en el que se mueve y que de eso está al tanto el lector.

La emergencia de los orígenes

Después del incidente con el yelmo de Mambrino, el escudero, quien, debido a sus recientes excesos, había recibido como pena el permanecer en silencio, le pide a don Quijote licencia para “departir un poco con él” (I, 21, p. 249). Lo que le propone nace de la experiencia sobre la verdadera índole de los episodios que han vivido y el trato continuado con su amo a partir del cual se han trabado ya lazos de amistad entre los dos personajes. Su propia insatisfacción y las aspiraciones de don Quijote son los dos resortes que Sancho activa: el caballero anhela que

⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Aquí y en lo sucesivo cito de la edición del Instituto Cervantes / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 1605-2005.

sus aventuras sean recogidas por algún sabio que dé testimonio de ellas, gracias al cual él alcance la fama; y Sancho, al no ver aún satisfecho el ofrecimiento del gobierno de la ínsula y, a cambio, sólo haber sufrido privaciones y palizas, propone un plan distinto del que hasta ahora han cumplido, por medio del cual él consiga el ascenso social que lo llevó a abandonar casa y familia. Se trata, nada menos, de renunciar a la andante caballería, el medio de vida adoptado por don Quijote con el fin de cumplir con la alta misión de “resucitar la de oro” “en esta nuestra edad de hierro” (I, 20, p. 227), y a cambio —sugiere Sancho:

nos fuésemos a servir a algún emperador o a otro príncipe grande que tenga alguna guerra, en cuyo servicio vuestra merced muestre el valor de su persona, sus grandes fuerzas y mayor entendimiento; que, visto esto del señor a quien sirviéramos, por fuerza nos ha de remunerar a cada cual según sus méritos, y allí no faltará quien ponga en escrito las hazañas de vuestra merced, para perpetua memoria (I, 21, p. 250).

Don Quijote morderá parcialmente el anzuelo. “—No dices mal, Sancho” —admite—; y, aunque aplazará la posibilidad hasta haber cobrado “nombre y fama tal” (I, 21, p. 250), el disparadero de la imaginación ha sido activado ya por su astuto escudero. Don Quijote monta una historia poblada, obviamente, por personajes y hechos de inspiración caballeresca. Los tópicos son, por supuesto, la fama, el honor, el amor y la gloria adquirida en batalla. La narración está construida con ambigüedad y verdadera maestría. El pic y los protagonistas han sido proporcionados por Sancho: la posibilidad, en términos caballerescos, de que ambos mejoren de situación sirviendo a un rey. El narrador, don Quijote, se vale del motivo propuesto por Sancho, aunque en ningún momento personaliza la historia: no usa ningún pronombre que se refiera a ellos como protagonistas y utiliza al principio verbos en subjuntivo con sujeto impersonal: “mas antes de que se llegue a ese término es menester andar por el mundo como en aprobación, buscando las aventuras, para que acabando algunas se cobre nombre y fama tal, que cuando *se fuere* a la corte de algún gran monarca ya sea el caballero conocido por sus obras” (I, 21, p. 250. Los subrayados son míos).

El resto será narrado básicamente en futuro y los personajes principales carecerán de un nombre que los identifique; serán el caballero, el rey, la infanta, la reina, la doncella medianera, el escudero.

Por su parte, Sancho, mientras escucha, va quedando atrapado en el relato imaginario e impersonal de don Quijote y cuando le oye mencionar las mercedes que el afortunado caballero hará a su escudero, entre ellas, el casarlo “con una doncella de la infanta, que será sin duda la que fue tercera en sus amores, que es hija de un duque muy principal” (I, 21, p. 253), interviene haciendo una operación mimética muy similar a las que suele hacer don Quijote al apropiarse de los personajes y adjudicar los papeles del caballero y el escudero del relato a su amo y a sí mismo: “—Eso pido y barras derechas —dijo Sancho—: a eso me atengo, porque todo al pie de la letra ha de suceder por vuestra merced llamándose el Caballero de la Triste Figura (I, 21, p. 253).

La mimesis operada por Sancho repercute en don Quijote, quien responde de acuerdo con la lógica caballeresca y manifiesta su certeza de que, perteneciendo él a la orden, lo mismo les ocurrirá con todas sus consecuencias. Sancho, sin saberlo, ha despertado uno de los sueños abrigados por su amo siendo hidalgo en proceso de transformación, cuando se imaginó, como consecuencia de su conversión en caballero andante, ser “coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda” (I, 1, p. 44). En su discurso, don Quijote ha cambiado el modo y el tiempo verbales. Ahora, la narración hipotética se vuelve posible por el uso del presente y el antepresente de indicativo, así como del adverbio, además de que se introduce ya un *yo* que habla en primera persona:

—No lo dudes, Sancho —replicó don Quijote— porque del mismo modo y por los mismos pasos que esto he contado suben y han subido los caballeros andantes a ser reyes y emperadores. Sólo falta *ahora* mirar qué rey de los cristianos o de los paganos tenga guerra y tenga hija hermosa y que *yo haya cobrado* fama increíble por todo el universo (I, 21, p. 253. Los subrayados son míos).

De este modo, los personajes se vuelven intercambiables y serán los andantes manchegos quienes lleguen a la corte de algún rey —no importa que sea pagano—; don Quijote quien mantenga amores con

la infanta, quien regrese triunfante de la guerra contra el enemigo del reino, quien obtenga su mano y herede el trono a la muerte del padre. El narrador don Quijote también se ha involucrado en su propio relato; transita una vez más entre lo imaginario y su propia realidad, aunque en esta ocasión comete algunas infracciones a sus votos iniciales. El lector ha sido informado en el primer capítulo por el autor narrador principal sobre la decisión tomada por el hidalgo de convertirse en caballero andante,⁶ opción que el personaje contrapone a la cortesana. De regreso en casa, después de la primera salida, en pleno delirio, se dirige al cura con estas palabras: “—Por cierto, señor arzobispo Turpín, que es gran mengua de los que nos llamamos Doce Pares dejar sin más llevar la vitoria deste torneo a los caballeros cortesanos, habiendo nosotros los aventureros ganado el prez en los tres días antecedentes (I, 7, p. 96).

Y lo corrobora en más de una ocasión: “que la cosa que más necesidad tenía el mundo era de caballeros andantes y de que en él se resucitase la caballería andantesca” (I, 7, p. 99), convicción manifestada ante el cura y el barbero en la voz del narrador, amén de su certeza de que las acciones y la suerte de los caballeros andantes son guiados por Dios, ya que los de la orden actúan en su servicio (I, 7, p. 102 y I, 8, p. 103). Al apropiarse de la historia imaginaria y personificar los amores con la infanta, se ha olvidado también de su fidelidad a Dulcinea, a quien en su primera salida invocó con estas palabras: “¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón!” (I, 2, p. 51).

Sin embargo, además de que don Quijote reconoce que no ha alcanzado suficiente nombre y fama para merecer los privilegios que ha referido, es el tópico del caballero que oculta o desconoce su linaje,⁷ presente en el relato imaginario (“no se la quiere dar [a la infanta] el rey porque no sabe quién es [el caballero]” [I, 21, p. 253]), y que allí se resuelve venturosamente (“se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en

⁶ “le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase nombre y fama” (I, 1, pp. 43-44).

⁷ *Cf.* nota 69 de la edición del Instituto Cervantes (I, 21, p. 253).

el mapa” [I, 21, p. 253]), el que abre la mayor fisura en la identidad de don Quijote. En primer lugar, no puede pasarse por alto la conciencia del protagonista con respecto a la ficcionalidad de su narración, patente en la frase final, enunciada en primera persona. Sin embargo, en su intervención posterior, cuando le responde a Sancho y trae el relato al presente, se detiene en la siguiente objeción:

puesto caso que se halle rey con guerra y con hija hermosa y que yo haya cobrado fama increíble por todo el universo, no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o por lo menos primo segundo de emperador, porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer, si no está primero muy enterado en esto, aunque más lo merezcan mis famosos hechos. Así que por esta falta temo perder lo que mi brazo tiene bien merecido. *Bien es verdad que yo soy hidalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos, y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey* (I, 21, p. 254. Los subrayados son míos).

De modo que don Quijote recupera su identidad inicial, esa que hubo de abandonar para convertirse en caballero.⁸ Se define como hidalgo de manera paradójica —“de solar conocido”, lo que significa que su hidalguía es probada, aunque “de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos”, lo que supone que su linaje fue puesto alguna vez en tela de juicio.⁹ Está consciente de que es de esa clase de hidalgos y más que nadie él sabe que el suyo es el estamento más bajo de la nobleza y que ellos no tienen derecho a usar el *don*, del que se apropió en su transformación a caballero y lo hizo extensivo en dos ocasiones previas a su amada: “la sin par y hermosa doña Dulcinea del Toboso” (I, 8, p. 110) y “la sin par doña Dulcinea” (I, 9, p. 122).¹⁰ Además, según la lógica de su relato, el no ser “de linaje de reyes” le impide aspirar a

⁸ Para entender las implicaciones del tránsito que hace el hidalgo a caballero, véase Francisco Rico y Joaquín Forradas, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario, Primera parte, capítulo I, pp. 16-17.

⁹ Cf. nota 72 de la edición del Instituto Cervantes (I, 21, p. 254).

¹⁰ “Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérselo a sí mismo, y en este pensamiento duró ocho días, y al cabo se vino a llamar ‘don Quijote’” (I, 1, p. 46).

obtener la mano de la infanta, en tanto que habiéndose convertido en caballero, a su amada Dulcinea le dio título de princesa. Así, el reconocimiento de su hidalguía significa la admisión de estas trasgresiones, la conciencia de la usurpación de títulos a los que no tiene derecho un miembro de ese estamento social.¹¹

No obstante, amo y escudero, poseídos por su propia fantasía, se sueñan rey el uno, duque el otro. Pero surge un nuevo obstáculo por parte de don Quijote con respecto a las barbas de Sancho que disonarían con “un ropón ducal” o un vestido “de oro y perlas, a uso de conde extranjero” (I, 21, p. 256). Y junto con el inconveniente, el propio caballero desenmascara la identidad encubierta de Sancho, a partir de la designación que él mismo le había dado:¹² “—Bien parecerás —dijo don Quijote—, pero será menester que te rapas las barbas a menudo, que, según las tienes de espesas, aborascadas y mal puestas, si no te las rapas a navaja cada dos días por lo menos, *a tiro de escopeta se echará de ver lo que eres* (I, 21, p. 256. Los subrayados son míos).

El sobrentendido es más que elocuente y la conciencia de la simulación, inquietante.

Sueños de ascenso, transgresiones a los ideales y verdades supuestamente soterradas se revelan en esta conversación íntima sostenida por los protagonistas. Si bien Sancho no tiene dificultad en aceptar sus orígenes, puesto que conoce mal y en realidad no le conciernen los códigos de la caballería y la escudería andantes y su linaje es la de cristiano viejo y eso le basta, además de que al seguir al hidalgo de su pueblo su móvil no ha sido la entrega a la alta misión de convertir en dorada la edad de hierro,¹³ don Quijote sí está moralmente comprometido

¹¹ Sebastián de Cobarruvias dice que “Muchas casas de señores han rehusado el don, y no se le ponen; y por estos pocos que le dexan le han tomado muchos, que no se les debe. En las mujeres se admite con más indulgencia y facilidad”. (Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua*, s. v. don (primera acepción).)

¹² “En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero” (I, 7, p. 99).

¹³ Un importante estudio sobre la creación paródico-burlesca de Sancho Panza como escudero es el de Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. En “Los iconos subvertidos en el *Quijote*” hago una comparación del retrato de Sancho y la distancia que guarda con los modelos que lo anteceden. (Véase pp. 33-62).

con esa opción de vida. Por ello, resulta tan ambiguo y perturbador el que sea precisamente él, cuando se le suelta la lengua frente a su escudero, quien descorra los velos de sus identidades originales y ponga en aprietos su bien aprendido papel. ¿Significa tal reconocimiento un retorno a la lucidez que lo lleve a abandonar su misión caballeresca? ¿Don Quijote ha estado representando un papel, conscientemente desde su primera salida? Hay quienes eso sostienen.¹⁴ Sin embargo, él continuará con la manía de transformar objetos, situaciones y personajes para adecuarlos a su mundo ideal e imaginario y se mantendrá cabalgando en busca de aventuras y comportándose como miembro de la caballería andante.

En la intimidad doméstica

En los capítulos iniciales del *Quijote* de 1615 se producen situaciones y se abordan temas similares a los recién comentados. Sancho se presenta en casa de don Quijote, quien, aún ignorante de que su historia anda en un libro y que, en consecuencia, ya son del dominio público sus más recónditos secretos, se siente “temeroso que [su escudero] se descosiese y desembuchase algún montón de maliciosas necedades” (II, 2, p. 698) ante los personajes que conforman su mundo doméstico, todos allí congregados: el cura y el barbero; el ama y la sobrina.¹⁵ Sin embargo, Sancho, en discusión con el ama, ya ha sacado a relucir la que más le afecta. En el patio, a voz en cuello, ha dicho que: “él [don Quijote] me sacó de mi casa con engañifas, prometiéndome una ínsula que hasta agora espero” (II, 2, p. 697).

Ya en la soledad del aposento de don Quijote se entabla la conversación íntima entre amo y escudero. Después de abordar los temas del manteamiento y las palizas sufridos por uno y otro —hechos que atentan en contra de la pretensión heroica del caballero—, don Quijote quiere saber: “¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos

¹⁴ Cf. José Ángel Ascunce Arrieta, “La tragedia de don Quijote y el *Quijote* como tragedia”, en *El Quijote como tragedia y la tragedia de don Quijote*, pp. 1-67.

¹⁵ En “Don Quijote en casa (1615)” valoro lo que acontece en los siete capítulos previos a la tercera salida de don Quijote. (Véase pp. 73-84.)

y en qué los caballeros?” (II, 2, p. 700). Tal pregunta pone en juego, de nuevo, el tema de la usurpación de linaje. El peso de la verdad recaerá ahora sobre el escudero, quien responde sin rodeos, conforme le ha pedido su amo:

—Pues lo primero que digo —dijo— es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto el *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro delante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a sus zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde (II, 2, p. 701).

Los señalamientos —usar sin derecho el *don* y ser considerado un hidalgo escuderil— no pueden ser más graves. Ahora tanto Sancho como don Quijote son puestos en aprietos por los de jerarquía superior con respecto a sus identidades adquiridas, dado que un escudero es “El hidalgo que lleva el escudo al cavallero, en tanto que no pelea con él”,¹⁶ atribución dada por don Quijote a Sancho y por ningún motivo asumida por él mismo, a quien, en sentido estricto, es el oficio que le correspondería.¹⁷ Lejos quedó el momento cuando, con el entusiasmo de novel caballero, se sintió con todo derecho de otorgar el *don* a la Tolosa, en reconocimiento por haberle ceñido la espada, así como a la molinera, presente durante la ceremonia de su investidura caballeresca (I, 3, pp. 65-66).

En esta ocasión, don Quijote se desentiende de los cargos de impostura y ni siquiera acusa recibo del señalamiento de su desvarío. Objeta sólo las críticas que tienen que ver con la apariencia y, veladamente, con el rango:¹⁸ “—Eso —dijo don Quijote— no tiene que

¹⁶ Sebastián de Cobarruvias, *op. cit.*, s. v. escudero.

¹⁷ En el *Amadís*, Daríoleta, la doncella de Helisena, se dirige al escudero de Perión cuando ella se dispone a arreglar el encuentro entre los amantes —del cual nacerá el héroe—, con estas palabras: “—¡Ay, amigo, decidme si sois hombre hidalgo!” “—Sí soy —dixo él—, y ahun hijo de cavallero...” (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, p. 235.)

¹⁸ Véase II, 2, p. 701, nn. 33 a 35.

ver conmigo, pues ando siempre bien vestido, y jamás remendado: roto, bien podría ser, y el roto, más de las armas que del tiempo” (II, 2, p. 701).

No sólo los demás hidalgos manifiestan su sentir con respecto a la suplantación hecha por don Quijote del título de *don*; la gente del pueblo, en boca de Teresa Panza, también señala llanamente el embuste. En coloquio con su marido, se lo echa en cara: “y yo no sé, por cierto, quién le puso a él *don* que no tuvieron sus padres ni sus agüelos” (II, 5, p. 729). Sancho, desempeñando ante Teresa el papel de autoridad en chusca imitación de la manera de actuar de su amo con él, desoye la imputación de su mujer. En realidad, la “apócrifa” aunque “discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza” (II, 5, p. 723), es una burla paródica del tema de los linajes y las usurpaciones. A raíz del posible casamiento de Mari Sancha, hora es el escudero quien los defiende a ultranza: “—A buena fe —respondió Sancho— que si Dios me llega tener algo qué de gobierno, que tengo de casar, mujer mía, a Mari Sancha tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla ‘señoría’” (II, 5, pp. 725-726).

No contagiada por el delirio de don Quijote, el asunto es evidente para la mujer: “—Eso no, Sancho —respondió Teresa—: casadla con su igual, que es lo más acertado; que [...] de una *Marica* y un *tú* a una *doña tal* y *señoría*, no se ha de hallar la muchacha, a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera (II, 5, p. 726).

Igual que Sancho se daría a conocer en la corte del rey con su barba. Si para Teresa don Quijote no tiene derecho al *don*, mucho menos ella o algún miembro de su familia. Así de claro, como que se llama Teresa Cascajo.

Sobre los temas de las prácticas caballerescas —la cortesana y la andante— así como del linaje, versan las conversaciones que, aún en los confines domésticos, sostienen el ama y la sobrina con don Quijote. A pregunta de la primera (—“Pues ¿no sería vuesa merced [...] de los que a pie quedo sirviesen a su rey y señor estándose en la corte?” [II, 6, p. 733]), el héroe se refiere con desdén a los usos de los cortesanos, se refrenda caballero andante, hace una apología del arrojo y la valentía de los de su orden tanto frente a otros enemigos como frente a temibles gigantes y concluye con estas palabras: “y sería razón que

no hubiese príncipe que no estimase en más esta segunda, o, por mejor decir, primera especie de caballeros andantes, que, según leemos en sus historias, tal ha habido entre ellos, que ha sido la salud no sólo de un reino, sino de muchos” (II, 6, p. 734).

Por su parte, la sobrina trae a cuento la calidad de “fábula y mentira” de las historias de caballeros andantes y busca disuadirlo con consideraciones innegables: “que se dé a entender que es valiente, siendo viejo; que tiene fuerza estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, *sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo pueden ser los hidalgos, no lo son los pobres*” (II, 6, p. 735. Los subrayados son míos).

El caballero reacciona de manera similar a como lo hizo ante la opinión del vulgo transmitida por Sancho. Si en aquel momento pasó por alto la acusación de loco, esta vez desoye lo relativo a su vejez y su enfermedad mencionadas por la joven y atiende sólo el asunto del impedimento de ser caballero a causa de su pobreza. Siendo su situación innegable, don Quijote no desmiente a su sobrina; elabora un largo discurso sobre los linajes y se ampara en un razonamiento basado en verdades que ella no podrá cuestionar. Aquí, sin embargo, ya no se referirá a sí mismo como hidalgo: “*Al caballero pobre no le queda otro camino para mostrar que es caballero sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido y oficioso, no soberbio, no arrogante, no murmurador y, sobre todo, caritativo*” (II, 6, p. 737. Los subrayados son míos).

Ahora, con la inminencia de la cuarta salida, los mismos asuntos abordados espontánea, libre e imaginariamente por don Quijote en charla íntima con su escudero reciben contra argumentos terminantes de su parte. En las dos ocasiones se ha valido de sus fuentes literarias para construir su discurso, aunque en la primera, por acomodarse a la petición de Sancho y mantener en él su aspiración de ascenso, fue capaz de hacer el tránsito de caballero andante fiel a la dama a la que eligió someterse, a caballero cortesano enamorado de una infanta y, por observar la lógica de su relato y mostrar un mínimo linaje, aceptar su estirpe de hidalgo. Sin embargo, parece quedar claro que el derecho de afrontar la verdad sobre su alcurnia —tema que sobresale en importancia— le pertenece a él y a nadie más por muchas evidencias que le pongan enfrente.

DON QUIJOTE PROPONE,
¿EL CURA DISPONE? DEL RELATO
IMAGINARIO A LA FARSA

DON QUIJOTE PROPONE, ¿EL CURA DISPONE?
DEL RELATO IMAGINARIO A LA FARSA¹

Cruce de líneas narrativas

En las dos partes del *Quijote* se dedican algunos capítulos a la permanencia del hidalgo en casa antes de que emprenda sus aventuras como caballero andante. En ellos se instituye una primera línea narrativa, la doméstica, que asienta el plano realista y da curso al imaginario, establecido a partir de la transformación del hidalgo en caballero, ambos ficticios, obviamente. En la Primera parte, en cuanto sale al mundo, primero solo y después acompañado por su escudero, se instaura una segunda línea narrativa, la caballeresca, que se aparta de la doméstica. A la mitad del capítulo 26 sucede el encuentro de maese Pedro y maese Nicolás con Sancho Panza en la venta del manteamiento, en tanto don Quijote permanece en Sierra Morena haciendo penitencia, cuando ocurre el primer cruce de la línea concerniente al entorno doméstico abandonado por el hidalgo —al que pertenecen ama, sobrina, cura y barbero, además de la familia de Sancho, quienes hasta el momento han permanecido en la aldea (1, 1 y final del 5 a principio del 7)— con la línea caballeresca, protagonizada por amo y escudero, los cuales se han apartado de su lugar de origen y han vivido en la Mancha lances de todo tipo y entablado diversos diálogos en los que cada uno compromete su visión del mundo. Asimismo, es a raíz de la concurrencia

¹ Ponencia presentada en el coloquio *El que a buen árbol se arrima...* Horizonte cultural del *Quijote*, celebrado del 2 al 6 de mayo de 2005 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y publicado en *Horizonte cultural del Quijote*, pp. 187-194.

de los personajes domésticos y los andantes manchegos cuando ambas líneas conjuran para que aquello que capítulos previos a la reunión había sido puro discurso narrativo confiado por don Quijote a Sancho (I, 21), sea llevado a escena por el cura maese Pedro y su comparsa con la pretensión de que el caballero retorne a casa y, consecuentemente, a la cordura.

La historia seminal y la paráfrasis de Sancho

La historia referida con anterioridad por don Quijote a Sancho mientras vagan por el camino real (I, 21) es la siguiente: un caballero junto con su escudero, gracias a la fama que ha ganado aquél, son recibidos con honores en un reino, a favor del cual el caballero entra en guerra y sale victorioso, por lo que consigue el amor de la princesa y, a la muerte del rey, el gobierno, así como la mano de la hija de un duque para el escudero. Hay que destacar que los protagonistas se apropian de los papeles correspondientes de la historia y que, en diálogo inmediato con Sancho, don Quijote hace referencia a las respectivas identidades originales, de hidalgo y labrador, a las que supuestamente han renunciado ambos para recorrer el mundo convertidos en miembros de la caballería andante.

Cuando coinciden en el camino los aldeanos vecinos y el escudero, éste les cuenta a los recién hallados interlocutores su versión, hiperbólica y acomodada a sus intereses, de aquella triunfal historia imaginada por don Quijote sobre el destino que le espera a su lado. Tal interpretación de Sancho establece el vínculo entre el relato elaborado capítulos atrás por su amo y lo que después ocurrirá en el plano diegético. Cuenta el narrador que:

Dijo también [Sancho] como su señor, en trayendo que le trujese buen despacho de la señora Dulcinea del Toboso, se había de poner en camino a procurar cómo ser emperador, o, por lo menos, monarca; que así lo tenían concertados los dos, y era cosa muy fácil venir a serlo, según era el valor de su persona y la fuerza de su brazo; y que en siéndolo, le había de casar a él, porque ya sería viudo, que no podía ser menos, y le había de dar por mujer a una doncella de la emperatriz, heredera de un

rico y grande estado de tierra firme, sin ínsulos ni ínsulas, que ya no las quería (I, 26, pp. 324-325).

Así, en su adaptación, Sancho conserva el trazo original de la historia imaginada por su amo, excepto el pormenor del matrimonio del caballero con la princesa, clave del ascenso para ambos y dato que más adelante será punto de discordia entre los personajes.

*Maquinación de la farsa. Reparto de papeles:
vértigo de identidades*

Mucho más descabellada y compleja que esta deformada paráfrasis del ensueño de don Quijote, resulta la farsa caballeresca que ideará el cura y confiará al barbero “en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían” (I, 26, p. 326), esto es, reducir al hidalgo nuevamente a la domesticidad. Además de que serán ellos mismos, cura y barbero, quienes proyectan protagonizarla, su empresa quedará desvirtuada, al ser estos supuestos agentes de la cordura, quienes entren, de manera hilarante, en la órbita del caballero manchego. Lectores del género —como sabemos— maese Pedro se vestirá de doncella andante, afligida y menesterosa, y maese Nicolás, de su escudero —acciones que llevan a cabo—; se presentarán ante don Quijote para solicitarle que deshaga un agravio hecho a la doncella/cura y así conseguirán devolver al hidalgo a su lugar. Si Sancho usó la hipérbole al repetirles el ensueño quijotesco, estos agentes de “tan cristiano negocio” —en palabras de Maritornes (I, 27, p. 328)— trastornarán las identidades por partida doble y pondrán el mundo al revés, pues más adelante intercambiarán papeles entre sí antes de encontrar a la bellísima Dorotea, quien, para culminar las escenas travestidas, aparecerá ataviada de mozo.

Las ambigüedades puestas en juego por don Quijote en el capítulo 21 no sólo a partir de la bacía de barbero/yelmo de Mambrino, sino también en el relato imaginario con la regresión a sus personalidades originales —caballero/hidalgo; escudero/labrador— se disparan ahora, multiplicadas y propiciadas por otros actores que se van sumando y transitando indistintamente de uno a otro sexo: cura / doncella andante

/ escudero; barbero / escudero / doncella andante y, en fin, labrador / Dorotea (I, 28, p. 348), quien, también lectora del género, podrá incorporarse a la farsa para asumir, al final, el papel de dama cuitada, con el que se presentará primero ante Sancho y después ante don Quijote. Él, por su parte, ha adoptado ya un segundo nombre, tiempo atrás propuesto por Sancho, el Caballero de la Triste Figura y, mientras el cura y sus compañeros esbozan la farsa y embaucan a Sancho para que colabore, el héroe se encuentra emulando conjuntamente a Amadís y a Roldán (I, 25 y 26). En tanto, la historia de Cardenio —quien por su parte ha adquirido la apariencia de salvaje— y la de Dorotea, intercaladas y cruzadas entre sí, devuelven al lector de manera fugaz a un único punto estable en este vértigo de identidades, al revelar cada uno la suya y conocer el papel que el otro ha jugado en relación con sus respectivas decepciones amorosas. Curiosamente, a lo largo del episodio, Sancho es el único que mantendrá su segunda identidad, la de escudero, excepto el pequeño detalle de la viudez, obstáculo que pertenece a su identidad original, la de labrador.

Podemos afirmar, entonces, que la poética puesta en práctica en el montaje de la farsa es, según palabras de Emilio Orozco Díaz, “lo que descubre en esencia todo el teatro barroco: una concepción de la realidad y de la vida como algo inestable, cambiante y fugaz, donde las cosas y los hechos se ofrecen equívocamente como con una doble cara”.²

La farsa: tracistas, actores, escenario

Así como maese Pedro aprovechó la ocasión que le ofreció Sancho para darle pasto a su fantasía de poder, sin dejar a un lado la oportunidad de hacerle una burla, y se propuso encarnar junto con maese Nicolás a los protagonistas de la farsa caballeresca, ahora se comportará como tracista y director de escena e involucrará a los demás personajes aparecidos en Sierra Morena. Se valdrá de las líneas narrativas de las historias de Cardenio y Dorotea para empalmarlas con los propósitos de la suya, la doméstica, y con la heroica de don Quijote y Sancho

² Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco. (Ensayo de introducción al tema)*, pp. 232-233.

y, así, tejer con todos estos hilos su artificio. Ya que camino al destino de los dolientes enamorados y también al reino de Micomicón, todos tendrán que pasar por la aldea manchega, consigue incorporar a Dorothea a su libreto y hace nacer de la rica labradora, mujer agraviada, a la princesa Micomicona, dama menesterosa víctima de un gigante. Sancho, con el fin de evitar la amenaza hecha por el cura de que su amo pudiera hacerse arzobispo, acaba por estrechar aún más los lazos del ensueño en que quedó atrapado a raíz del relato construido por don Quijote con los de la trama pergeñada por el cura, previendo el feliz desenlace de las historias amalgamadas: el caballero matará “a ese hideputa dese gigante” (I, 29, p. 368) y el señor licenciado aconsejará al amo “que se case luego con esta princesa” (I, 29, p. 368). Es de este modo que, aprovechando el material provisto por los allí reunidos —sus historias, ambiciones y deseos— el cura se desempeñará a partir de este momento como autor y director de comedia barroca;³ en este caso, la farsa que escenificarán ante el *Caballero de la Triste Figura* la princesa Micomicona, su escudero —que no es otro que maese Nicolás disfrazado— y Sancho Panza, ignorante del engaño y ocupado de abonar los hechos representados a favor de su propio interés.

Como director de escena, instruidos sus actores, maese Pedro ya no participará en la representación y se quedará entre bambalinas junto con Cardenio, quien, a su vez, se verá obligado a disfrazarse para no ser reconocido por don Quijote en su anterior apariencia salvaje. Simulando un encuentro casual, con el fin de interpretar ante el de la *Triste Figura* el secreto papel, lleno de retruécanos caballerescos, de devolverlo a casa, el cura se unirá a la comparsa de actores a la salida de Sierra Morena, escenario simbólico idóneo por inculto y salvaje para la “representación de la mortificación, pecado y penitencia (de ahí

³ Los de Sierra Morena “son indiscutiblemente los capítulos centrales que actúan como núcleo y nudo en el desarrollo de la novela, donde la acción principal y los dos episodios secundarios más importantes con ella entrelazados se inician y complican con análogo sentido a como se ofrece en el segundo acto de una comedia barroca, y como en ésta, la intriga y suspensión del interés se prolonga hasta adentrarse en la cuarta y última parte”. (Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, p. 354.)

⁴ *Idem.*

que acudan a ella don Quijote, Cardenio y Dorotea, como huidos del mundo en su sufrir amoroso que los llevó a la locura y al disparate)", según observa Orozco y Díaz.⁴

Por su parte, don Quijote, en ayunas del engaño, completa el repertorio y desempeña a la perfección el papel que se espera de él, ya que, justamente, para deshacer "todo género de agravio" y ponerse "en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama" (I, I, p. 44) había salido al mundo. Así, sus intenciones heroicas, las aspiraciones de gloria que le había confiado a su escudero y de las que éste se apropia, junto con la trama y la representación de la farsa se amoldan sin dificultad para atrapar al caballero en la defensa de la princesa Micomicona, a pesar de los traspies que cometen los actores, tropiezos que el cura enmienda siempre y la credulidad de los andantes manchegos soslaya.

Si la versión de Sancho presenta discrepancias con el relato imaginario de don Quijote, pieza seminal de la que derivan las demás, lo mismo ocurre con la farsa. Cada uno de los tracistas —maese Pedro como autor y director, Dorotea como actriz protagonista y el mismo Sancho como participante interesado— va añadiendo algo de su cosecha. Maese Nicolás, por su parte, actúa de bufón silencioso.

La farsa, nueva parodia burlesca de la historia seminal

Después de haber señalado las deformaciones que la fantasía de su amo sufre en boca de Sancho, veamos ahora de qué manera la farsa transforma el *roman* quijotesco y cómo se superponen ambas construcciones imaginarias a la tensión establecida en la diégesis entre las tendencias domésticas y las caballerescas, opuestas entre sí.

El guión paródico compuesto por el cura con base en la primera versión de Sancho, así como los componentes con los que éste la sigue alimentando, ambiciosa e ingenuamente a la vez, se erigen en el fundamento para el desarrollo de la farsa, la cual contiene los motivos caballerescos esenciales de dama menesterosa, heredera de un gran reino, agraviada por un gigante y en busca de un famoso héroe para que la defienda, los que, bien vistos, no son más que la hipérbole caballeresca de la historia relatada por Dorotea. Por su parte, Dorotea/

Micomicona, con base en esta materia, enriquecerá la farsa elaborando una complicada historia, cuyos motivos principales coinciden con el diseño básico construido por aquéllos.

Sin embargo, podemos notar aquí cómo se trastocan los papeles del *roman* quijotesco con el fin de que se lleve a escena una parodia burlesca más. Al revés del cuento original, es la princesa la que va al encuentro del caballero; ahora es huérfana y, en consecuencia, desamparada, por lo que requiere la protección de un valiente y famoso caballero; el reino del que proviene no está amagado por un ejército enemigo, sino por el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, a quien derrotará el héroe anunciado en una profecía hecha por el rey, y al que la princesa, según repite el designio paterno, se otorgará “luego sin réplica alguna por su legítima esposa, y le diese la posesión de mi reino, junto con la de mi persona” (I, 30, p. 384). Por otro lado, la súplica de Micomicona ante su defensor tendrá la consecuencia en la diégesis de que se cumplan las intenciones de los aldeanos vecinos: sacar al hidalgo de su retiro en Sierra Morena y encaminarlo al pueblo.

La historia ideada por Dorotea y representada ante don Quijote encaja a la perfección con el ensueño que éste le había confiado a su escudero. El caballero inicialmente se abandona a él: “—¿Qué te parece, Sancho amigo? —dijo a este punto don Quijote— ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar” (I, 30, p. 384).

Esta aceptación da sustento al alborozo del escudero, quien completa el sainete comportándose como bufón para regocijo de los presentes, público y actores. Don Quijote se entrometerá en la bufonada apaleando a Sancho y, trocando a su antojo los planos, resolverá el desenlace de la farsa. Restituirá el valor de Dulcinea como la fuerza que mueve su brazo para alcanzar los motivos caballerescos presentados por Micomicona, los de ganar el reino a favor de la heredera y cortar la cabeza del gigante. Así, desplazada la princesa por Dulcinea en el imaginario del caballero manchego, su proyecto heroico y amoroso, temporalmente amenazado, prevalece de nuevo sobre las intenciones de los demás.

LA ARCADIA PROFANADA EN LA OBRA
PASTORIL DE MIGUEL DE CERVANTES

LA ARCADIA PROFANADA EN LA OBRA PASTORIL
DE MIGUEL DE CERVANTES¹

Espacio, tiempo y deidad bucólicos

Arcadia, *locus* bucólico en las “Églogas” de Virgilio, no es, sin embargo, el único territorio identificado en que el fundador del género en lengua latina ubica las escenas y los cantos pastoriles.² De hecho, sólo ocurre en ese espacio el lamento amoroso de Galo por Licoris, en la “Égloga x”. No obstante, a partir de este “trozo selecto” —como traduce Ernst Robert Curtius el término griego—,³ Arcadia se convierte, por sobre las demás regiones bucólicas, en el *locus* pastoril por excelencia. Asimismo, varias de las églogas virgilianas proveen los elementos que la tradición previa y posterior a Virgilio ha ido sedimentando como constitutivos del género. “A los pastores [vaquerizos, cabreros, pastoras] les corresponde [...] —resume Curtius— un escenario especial, una región propia, que

¹ Este texto fue leído en el I Congreso de Literatura Áureas y Virreinales, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana del 24 al 26 de abril de 2006. Fue publicado con el título de “Arcadia: cronotopo ambivalente en la obra de Miguel de Cervantes”, en Lillian von der Walde *et al.*, eds., “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*”. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, pp. 347-362.

² “Su Galia Cisalpina natal —asegura Pablo Ingberg, traductor argentino de las *Bucólicas*— convive con la Sicilia natal de Teócrito y con una Arcadia que él no conocía seguramente más que por la literatura, y que en el predecesor siciliano no era jamás escenario de la acción. Con todo, antes de ser escenario de la Égloga X, tan sólo aparece aludida en unos pocos pasajes precedentes: IV.58-9, VII.4 y 25-6 y VIII.21-4” (20-21). Y más adelante comenta en nota a la “Égloga VII”: “La escena presente y la recordada no transcurren en Arcadia, según se verá en 13, ‘Mincio’”. (Pablo Ingberg, “Introducción” a Publio Virgilio, *Bucólicas*, p. 153.)

³ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, p. 273 n. 14.

vino a ser Sicilia, y más tarde Arcadia. [...] En el mundo pastoril [...] desempeñan importante papel la naturaleza y el amor”.⁴ Por su parte, Juan Bautista Avalle-Arce da cuenta de la reconstrucción del *tempus* bucólico del género recreado en el Renacimiento; lo sitúa en la Edad de Oro, la primera del antiguo mito creacionista retomado en la “Égloga IV” virgiliana y también narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio;⁵ aquella época ideal es a la que aspira el personaje pastoril de los siglos XVI y XVII: “El pastor vive en el pasado idílico de la edad dorada —comenta Avalle-Arce— y, cuando no, trata de revivir en el presente dicha feliz edad”.⁶ Resignificadas, pues, por la cultura renacentista, Arcadia y la Edad de Oro serán las referencias míticas que modelarán todo espacio tiempo pastoril, aunque la acción se desarrolle en ámbitos y épocas distintos de los virgilianos.

El gran romanista alemán deriva también de Virgilio, aunque no de las *Bucólicas* sino de la *Eneida*,⁷ la designación *locus amoenus*, aquellos lugares “que sólo sirven para el placer, los que no están destinados a fines utilitarios”.⁸ Y agrega que tal *locus*

constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza

⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁵ Publio Ovidio, *Metamorfosis*, p. 70.

⁶ Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p. 8. Para ilustrar tal construcción renacentista, el investigador español cita ejemplos de los *Coloquios satíricos* (Mondoñedo, 1553), de Antonio de Torquemada; de *De los nombres de Cristo* (Salamanca, 1583), de fray Luis de León, quien se refiere al mundo del “pastor divino, guía y protector del ganado humano [...] y el del pastor bucólico de vida immanente, que ocupa casi todo el resto del paisaje”; y, por último, de *Considerationum spiritualium super librum Cantici Cantorum Salomonis* (Madrid, 1607), de fray Juan de los Ángeles. En todos ellos se construye una imagen idealizada del pastor, de sus amores puros y de la vida sencilla en contacto con la naturaleza. (*Ibid.*, pp. 10-12.)

⁷ Es la descripción de los Campos Elíseos que Eneas visita en su viaje al Infierno. El fragmento citado por Curtius, en traducción de Miguel Antonio Caro, dice así: “ya pisaban los amenos / jardines y los bosques fortunados / donde con grande paz moran los buenos: / ábrense allí en inocentes prados / tintos en rósea luz cielos serenos; / regiones siempre iguales, siempre bellas, / tienen su sol y tienen sus estrellas”. (E. R. Curtius, *op. cit.*, t. I, p. 276.)

⁸ *Ibid.*, t. I, p. 267.

[...] es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.⁹

Como todo espacio mítico, Arcadia está presidida por una deidad. En este caso es *Pan deus Arcadiae*,¹⁰ quien, tocando su flauta de carrizo, inspira los cantos de los pastores. Por tal motivo, la región debió haber sido privilegiada en el imaginario pastoril como *locus amoenus* por excelencia. De ello dan cuenta ciertos versos de algunas églogas del latino: “Aun Pan, si con la Arcadia por juez me enfrentara, / aun Pan, por juez la Arcadia, se dirá vencido”;¹¹ los pastores Tirsis y Coridón son “en la flor de la edad los dos y los dos árcades, / pares en el cantar”¹²; “Pan, / primero en no aceptar el ocio de las cañas”.¹³

El coto de Diana en la Arcadia de las Metamorfosis

En la obra de Ovidio, Arcadia es albergue también de diversos mitos y leyendas; algunos de ellos menos luminosos, si no francamente oscuros, recogidos de la tradición por el poeta romano cerca de medio siglo después de que Virgilio escribiera sus *Bucólicas*.¹⁴ En las *Metamorfosis*, Diana, “la diosa de las selvas”,¹⁵ dedicada a la caza, y una de las vírge-

⁹ *Ibid.*, t. I, p. 280.

¹⁰ Virgilio, *op. cit.*, x.26, p. 202.

¹¹ *Ibid.*, IV.58-59, p. 93.

¹² *Ibid.*, VII.4-5, p. 145.

¹³ *Ibid.*, VIII.24, p. 163. “Arcadia, the mountainous hinterland of the Peloponnesian Peninsula, is celebrated in the Homeric hymn to Pan, the tutelary god of its singing herdsmen, as the land of many springs and the mother of flocks”. (Harry Levin, *The Myth of Golden Age in the Renaissance*, p. 6.)

¹⁴ Pablo Ingberg calcula que la escritura de las *Bucólicas* debió de haber sido entre los años 40 y 37 a. C. (*op. cit.* p. 13). En tanto que Antonio Ramírez de Verger asegura que “A partir del año 1 d. C. hasta su destierro en el año 8, Ovidio estuvo trabajando simultáneamente en las *Metamorfosis*, en el *Calendario (Fasti)* y en las *Cartas de las heroínas II (Epistolae Heroidum XVI-XXI)*”. (Antonio Ramírez de Verger, “Introducción”, en Publio Ovidio, *Metamorfosis*, p. 18.)

¹⁵ *Ibid.*, III.163, p. 126.

nes olímpicas junto con Minerva y Vesta, rige tales mitos. Celosa de su propia castidad, resguarda también la de sus seguidoras, ninfas y náyades que habitan ríos y bosques y forman parte de su séquito. Para unas y otras, existe una amenaza imbatible: el deseo que despiertan en el padre y los hermanos de la deidad. Las jóvenes, sin embargo, en caso de infringir sus votos, aun en contra de su voluntad, reciben fuertes castigos. Así pues, las historias de doncellas que huyen del acoso de las divinidades para defender su virginidad son presididas en Arcadia por Diana.

El propio Pan protagoniza allí uno de los mitos fundacionales cuando persigue sin éxito a la náyade Siringe, quien, siendo una de las que “Rendía culto a la diosa Ortigia con sus aficiones y con su misma virginidad” (I.695-696, p. 88), se niega a entregársele. Protegida la náyade por las aguas del río, “sus límpidas hermanas” (I.704, p. 88), resulta transformada en una caña, la que abraza el dios al intentar atrapar el cuerpo de la doncella. Al contacto con el aire, la caña produce un conmovedor sonido, “débil y semejante a un lamento” (I.708, p. 88), dando así origen a la flauta pastoril con la que, en adelante, el dios dialogará con la amada.

Por su parte, Júpiter, quien hace de “su Arcadia el objeto de sus más solícitos cuidados” (II.405-406, p. 105), después de haber sido quemada la Tierra por la imprudencia de Faetón, es encendido en deseo al descubrir a Calisto, hija de Licaón y “soldado de Febe” (II.415, p. 105), la cual sufre el repudio de Diana cuando descubre el pecado carnal de que fue víctima y, después de haber parido a Arcas, el vástago engendrado con violencia por el padre de los dioses, es convertida en osa por Juno y, más tarde, colocada por el propio Júpiter en el firmamento junto con su hijo para evitar que éste la matara con una flecha.

Asimismo, Apolo, “soberbio por la victoria del reptil” (I.444, p. 81) Pitón, hizo mofa del hijo de Venus, y resultó víctima de “un amor que no produjo el ignorante azar, sino la cruel burla de Cupido” (I.453, p. 81), quien disparó dos saetas: una, que infunde amor, hacia Febo; otra, que hace huir de él, hacia la amada Dafne, “independiente y sin varón” (I.480, p. 81), “émula de la doncella Febe” (I.476, p. 81). Mudada en laurel con ayuda de su padre el río Peneo,¹⁶ la ninfa recibirá

¹⁶ Tiempo atrás —narra el texto— “Ella que odiaba, como un crimen, las teas conyugales [...] rodeando el cuello de su padre con sus delicados brazos, / le dijo:

el homenaje del dios —así como alcanzaron el suyo Siringe por parte de Pan y Calisto por la de Júpiter—, al convertir Apolo las ramas del árbol en su propio símbolo distintivo.

Es importante destacar que en estos mitos narrados en las *Metamorfosis* tienen presencia las tres divinidades grecorromanas tutelares del género pastoril: Pan, Diana y Venus, ésta por intermediación de su hijo Cupido.¹⁷ También es interesante señalar que el *locus* en donde transcurren estas historias de ninfas y náyades oscila entre el *locus agrestis* y el *locus amoenus*. Siringe habita “En las gélidas montañas de Arcadia” (I.689, p. 87) y, para evitar la posesión del dios, huye por parajes solitarios “hasta que lleg[a] a la plácida corriente del Ladón arenoso” (I.702, p. 88). Calisto es oriunda de Nonacris, región arcádica, y el lugar en donde Júpiter la encuentra y la posee es el interior de un bosque en cuyo suelo, cubierto de hierba, descansaba la ninfa. Las consecuencias de la violación —el vientre hinchado a punto de parir— son descubiertas por Diana cuando invita a las doncellas de su séquito a desnudarse para tomar un baño en “una fresca arboleda, de donde se deslizaba / con murmullo un arroyo que iba removiendo pulidos gujarros” (II.455-466, p. 106). Si bien Dafne “huye del nombre de amor / disfrutando con los

‘Déjame, padre querido, disfrutar de mi virginidad; / esto se lo concedió antes a Diana su padre’”. (Ovidio, *op. cit.*, I.483-487, p. 82.)

¹⁷ Gilbert Highet se refiere al culto renacentista de estas deidades en los siguientes términos: “[E]n la historia de amor que hizo Boccaccio con el nombre de *Fiammetta* hay un marcado propósito de evitar los sentimientos cristianos y un afán deliberado de poner en su lugar la moral y la religión paganas. Otro tanto hay que decir de la mayor parte de estos libros pastoriles: casi nunca se menciona la religión cristiana, su credo ni su Iglesia. No importa que a veces los personajes sean absolutamente coetáneos y que el relato sea autobiográfico [...] las divinidades que aparecen son siempre grecorromanas. Y esto no es simple decoración teatral, sino que se les pinta como poderosos espíritus que reciben sincera veneración y que pueden proteger a sus devotos. Su jerarquía, sin embargo, no se parece a la del Olimpo. Venus, diosa del amor, Pan, dios de la naturaleza silvestre y de la guarda de los rebaños, y Diana, diosa de la caza, de la luna y la virginidad [son en el género pastoril] una afirmación del poder de este mundo y de las pasiones humanas, según se personificaban en esas figuras griegas [*sic*] a quienes se daba el nombre de inmortales porque los espíritus hipostatados [*sic*] en ellas seguían perennemente vivos en el corazón humano”. (Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. I, pp. 267-268.)

escondites de los sotos y los despojos de las fieras capturadas” (I.474-476, p. 81), en su carrera se interna por lugares abruptos, en donde en vez de hierba proliferan las zarzas que pueden estropear sus hermosas piernas —según le reconviene Apolo en la persecución. Su refugio, el río Peneo, padre de la ninfa, corre en Hemonia, ciudad fundada por uno de los impíos hijos del rey arcádico Licaón.¹⁸

Diana, vengadora sangrienta

Los mitos de las doncellas consagradas a Diana están sustentados en la historia que protagoniza la propia deidad, ciertamente no ocurrida en tierras arcádicas, sino tebanas. Allí existe un inequívoco *locus amoenus*, reservado para sí por la diosa misma:

Había un valle poblado de pinos y picudos cipreses,
llamado Gargafia, consagrado a Diana con las haldas en cinto,
en cuyo más lejano confín hay una boscosa gruta,
fruto de ningún arte; la naturaleza con su propio ingenio
había imitado al arte; pues con piedra pómez viva
y con ligeras tobas había trazado un arco natural.
A la derecha murmuraba un pequeño manantial de agua cristalina,
con su anchuroso cauce rodeado de herbosas orillas.
Aquí la diosa de las selvas, fatigada de la caza, solía
bañar en esta agua límpida su cuerpo virginal (III.155-164, pp. 125-126).

¹⁸ Por razones de espacio, no me ocuparé de otros mitos sobre raptos de ninfas narrados en las *Metamorfosis*. Mencionaré por su importancia el que se refiere a Aretusa. Ninfa arcádica, convertida en agua por Diana para ayudarla a escapar del asedio amoroso del río Alfeo, es transportada por medio de un hueco en la tierra a la isla de Ortigia, en donde surge en forma de fuente. Esta ninfa es también invocada por la voz poética en la “Égloga x” virgiliana con estas palabras: “Así cuando bajo aguas sicanas te deslices” (x.4 203). A partir de tal invocación, Pablo Inberg observa que “Virgilio consigue así unir [...] la patria natal de Teócrito, la siciliana Siracusa [en cuyo puerto se ubica la isla], con Arcadia, donde se sitúa la presente égloga. [...] Semejante emplazamiento obedece quizá al propósito de cambiar la región mantuana, demasiado ligada en este libro a las confiscaciones [...] y una Sicilia ya cargada de historia para los romanos, por un espacio agreste más librado a su imaginación”. (P. Inberg, “Introducción”, en Publio Virgilio, *op. cit.*, p. 209.)

Acteón, nieto de Cadmo, el fundador de Tebas, “haciendo un alto / en la cacería y vagando con pasos inciertos por aquel bosque desconocido” (III.174-176, p. 126), inadvertidamente, ve desnudas a Diana y a las ninfas mientras se bañan en el río. El castigo a causa de la profanación no se deja esperar; la Titania, aventándole agua a la cabeza, va transformando el cuerpo del joven en ciervo. La pena, sin embargo, no se reduce a la sola metamorfosis, como en los casos de las ninfas y náyades. En esta ocasión, el haberse internado en el recóndito *locus amoenus* y haber visto desnudo el cuerpo virginal de la deidad son actos que reclaman la muerte del transgresor, tarea que cumplen los propios perros de Acteón, cuando cazan y destrozan al ciervo. El narrador mismo, al inicio del relato, se dirige a Cadmo para preguntarle: “Pero, bien mirado, lo encontrarías reo de infortunio no criminal; / pues, ¿qué crimen podía haber en un error?” (III.141-142, p. 125).

*Et in Arcadia ego*¹⁹

Sabemos que las Églogas virgilianas no son ajenas a la muerte, pues, en la v, Mopso canta, el desafío poético con Menalca, la del pastor Dafni —que se sugiere violenta—, en vesos que fray Luis de León traduce de esta manera:

MO. A Dafni, pastor, muerto con traidora
y muerte crudelísima, lloraban
toda la deidad que el agua mora.
Testigos son los ríos cuál estaban,
cuando del miserable cuerpo asidos
los padres las estrellas acusaban.²⁰

¹⁹ *Et in Arcadia ego*, leyenda que aparece en un lienzo de Francesco Barbieri detto il Guercino, le da título a la pintura (1618-1622) que representa a dos pastores frente a una lápida con un cráneo encima. “La frase significa —explica Highet— ‘Hasta en la Arcadia me encuentro’, y se pone en boca de la muerte”. (G. Highet, *op. cit.*, p. 284 n.) Del siglo XVII es también el lienzo con el mismo título de Nicolás Poussin (1638-1640).

²⁰ Fray Luis de León, “Égloga quinta”, en *Poesías completas (propias, imitaciones y traducciones)*, p. 227.

Es así que entre los crímenes que hombres y mujeres cometieron en la Edad de Hierro, quien merece en la obra de Ovidio el indignado relato del propio padre Saturno es el rey arcádico, Licaón. Ante la asamblea de los dioses cuenta que, cuando descendió a la Tierra, visitó al rey de Arcadia, quien, además de haber mostrado su impiedad dudando de la naturaleza divina del huésped y haberse burlado de quienes le dirigían plegarias, intentó darle muerte para averiguar si se trataba o no de un dios, al que, por añadidura, puso a prueba en un convite al servirle con engaño la carne de un rehén sacrificado. Júpiter, iracundo, incendió con un rayo su casa. Las acciones merecedoras de castigo le provocaron al rey arcadio una degradación equivalente a la barbarie cometida: transformarse en lobo. Por su infamia, Licaón se convirtió en el único de los humanos que padeció una pena individual. El resto de sus congéneres pereció en el diluvio provocado por las aguas de nubes y ríos.²¹ De tal modo, Licaón campea en Arcadia y a él están ligadas Calisto, llamada Licaona, ya que es su hija, y Dafne, quien queda arraigada junto al río Peneo que baña territorios sometidos por un descendiente del rey arcádico. Sobra decir que la Arcadia ovidiana, dada la presencia explícita de la muerte sangrienta, dista de ser una construcción idealizada y que, junto con los mitos regidos por Diana en las *Metamorfosis*, es quizá una probable explicación de la presencia de escenas violentas en el género pastoril cultivado por Cervantes.

Arcadia y las edades del hombre en la obra de Cervantes

Siendo Arcadia un cronotopo discordante en la tradición clásica que llega al Renacimiento, me valdré, entonces, de la construcción que hacen de ese *locus* los dos poetas latinos, así como del *tempus* mítico: la Edad de Oro, recreada por Virgilio, y las cuatro edades del hombre,

²¹ Ya los historiadores Pausanias (*Descripción de Grecia*, libros VII y VIII) y Polibio (IV, xx-xxi) habían dado cuenta de hechos nefandos ocurridos en la Arcadia del Peloponeso. El primero menciona sacrificios de seres humanos y hombres lobo. (Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 259-260.) Los lectores del *Persiles* saben que allí se narra un caso de licantrópía ocurrido en las islas septentrionales. Sin embargo, allí uno de los personajes, Mauricio, al explicar el fenómeno, da como fuente la *Historia natural* de Plinio (I.xvii, p. 120).

narradas por Ovidio.²² Por ello, plantearé la hipótesis que pretende dar cuenta, entre otras posibles razones, de la ambivalencia con que se juegan *locus* y *tempus* bucólicos, tanto en *La Galatea* como en el episodio de Marcela y Grisóstomo (*Quijote* I, 11-14), y apuntar hacia una posible explicación sobre la repetida intrusión de la muerte en la obra pastoril de Cervantes. Sin desatender el fenómeno en la primera, mi atención, sin embargo, privilegiará el segundo. Abordaré el asunto como un problema de diseminación o transtextualidad, esto es, la presencia de un texto —en este caso, los poemas latinos—²³ en otro —las obras cervantinas mencionadas.

²² Juan Antonio López Férrez espiga en la obra de Cervantes alusiones o menciones a dioses y mitos clásicos. En varias de ellas se presentan claros testimonios de la lectura de las *Metamorfosis* hecha por el alcañino, entre las que sobresale la sufrida por Acteón a manos de Diana. (Juan Antonio López Férrez, “Algunos dioses de la mitología clásica en Cervantes”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, p. 367.) En “Algunas influencias de la mitología clásica en Cervantes”, el investigador clasifica los mitos hallados en los textos cervantinos según la ciudad o región de origen, aunque no recoge los ocurridos en la Arcadia ovidiana y tampoco en la bucólica, a pesar de su abierta mención y recreación en el *Quijote* (II, 67, pp. 548 y ss.) (Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, pp. 1501-1541.)

²³ Las *Bucólicas* (especialmente la “Égloga IV”) cuentan con una larga tradición en la cultura medieval. Gilbert Highet se refiere a su presencia en la literatura española: “Las *Bucólicas* de Virgilio fueron parafraseadas libremente en español (1492-1496) por Juan del Encina; Cristóbal de Mesa las tradujo en 1618 en octavas reales, junto con las *Geórgicas*. Ya existían (entre otras incompletas) las traducciones de las *Bucólicas* por Juan Fernández de Idiáquez (1574) y de las *Geórgicas* por Juan Guzmán (1580). [...] El gran poeta fray Luis de León (1528-1591) hizo hermosas traducciones de las *Bucólicas* y de los dos primeros libros de las *Geórgicas* [...]” (G. Highet, *op. cit.*, p. 199.) Por otra parte, el catálogo de la exposición *Cervantes. Cultura literaria*, cuyo criterio de inclusión son las referencias hechas en la obra cervantina, documenta que “La primera traducción española de las *Metamorfosis* está registrada en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo los siguientes datos: *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio... traducidas en castellano* [trad. Jorge de Bustamante], Amberes, Juan Steelsio, 1551. [BNM: R / 12.463]. La más célebre, sin embargo, es una posterior: *Las Transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas, por el licenciado [Pedro Sánchez de] Viana*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589. [IBM: R / 34.165]” (133, 42). En cambio, las *Bucólicas* de Virgilio no aparecen registradas en el catálogo mencionado como

La Galatea

Sabemos que, desde el Prólogo, la primera novela cervantina se inscribe inequívocamente en el género,²⁴ filiación respaldada por los tópicos bucólicos con que inicia. Baste recordar el lamento amoroso que entona Elicio en el indiscutible *locus amoenus* situado “en las riberas del Tajo” (I, 24), cuyos elementos constitutivos el pastor mismo enumera: “el monte, el prado, el llano, el río” (I, 23), y más adelante detalla el narrador: “hallándose [Elicio] en medio de un deleitoso prado, convidado de la soledad y el murmurio de un deleitoso arroyuelo que por el llano corría, sacando de su zurrón un polido rabel, al son del cual sus querellas con el cielo cantando comunicaba, con voz en extremo buena, cantó los siguientes versos” (I, 26). Así, el ambiente bucólico se completa con el acompañamiento de la música y, más adelante, con la aparición de un confidente, Erastro, enamorado igual que Elicio de la misma pastora Galatea.

En su canto, los dos pastores evocan el mito de las flechas disparadas de Cupido, convertido aquí en tópico. Elicio menciona al “niño alado”, quien hirió su alma “con la furia y rigor de su saeta” (I, 24), en tanto que con “un alma [la de Galatea] que es de mármol hecha, / la red no puede, el lazo y flecha” (I, 24). Por su parte, Erastro también acude a él en su reclamo: “Amor me estaba en el siniestro lado, / con las saetas de oro, ¡ay muerte dura!, / haciéndome una puerta por do entrase / Galatea y el alma me robase” (I, 32). De este modo, los temas provenientes tanto de las *Églogas* como de las *Metamorfosis* colaboran en *La Galatea* para construir los tópicos bucólicos iniciales.

Constituido así el *locus amoenus*, pronto se presenta, no obstante, una amplificación espacio-temporal y se complica la estructura compositiva de *locus* y *tempus* a partir de la inserción de otras historias y de personajes ajenos al ambiente pastoril. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey

lectura que hubiera hecho Miguel de Cervantes. Hay que decir, sin embargo, que Juan Antonio López Férez, en una lista inédita de “Datos sobre la tradición clásica en el *Quijote*”, da cuenta de ocho menciones a Virgilio en el *Quijote*.

²⁴ Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas informan sobre las fuentes cercanas de *La Galatea*: las *Églogas* de Garcilaso y la *Diana* de Jorge de Montemayor, entre las más importantes. (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción”, en M. de Cervantes, *La Galatea*, pp. III y ss.)

Hazas han analizado las consecuencias de la interpolación de historias ocurridas o narradas en el mismo *locus* bucólico. De tal conjunto resulta —dicen— “Un espacio [...] que rompe sus convenciones idílicas ficticias para dar entrada a la realidad —yo diría a un plano realista— de manera abrumadora”.²⁵ Pero no sólo eso; Lisandro, cortesano andaluz que irrumpe en el *locus* pastoril, apenas iniciado el relato, comete *in situ* un hecho de sangre contra Carino para vengar la muerte de su amada Leonida. Y, antes de finalizar la novela, Rosaura, dama complutense que vestida de pastora aparece en la escena en busca de su amado Grisaldo, es raptada por el caballero aragonés Artandro, quien suscita una reacción violenta por parte del propio Elicio y sus compañeros. Así, en esta primera novela cervantina, sangre, rapto y barbarie, presentes también en los mitos ovidianos, profanan el *locus amoenus* bucólico y quebrantan la añorada Edad de Oro introduciendo las degradadas condiciones de la de Hierro. Si en aquella Edad no existió la muerte, por la impiedad de los hombres se implanta en la de Hierro.²⁶

Marcela, émula de la doncella Febe

Con relación a la historia de Marcela y Grisóstomo, Ruth El Saffar hace un extenso análisis de los mitos y deidades que, según su lectura psicoanalítica, sustentan el comportamiento de los personajes. En él destaca, entre otros, el mito de Diana y Acteón como el arquetipo básico a partir del cual está diseñado el infausto deseo amoroso de Grisóstomo por Marcela y sostiene que la pastora cervantina, igual que la diosa, tiene un doble aspecto que implica muerte y belleza.²⁷ Me valdré aquí de esta

²⁵ *Ibid.*, p. XIV.

²⁶ Véase la explicación que hacen Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas de los episodios sangrientos en *La Galatea*: “[...] nada más comenzar la narración bucólica, su sosegada armonía se ve bruscamente quebrada por la irrupción de abundante sangre mortal, vertida incluso entre hermanos, para mayor horror. A causa de ello, el choque que se produce entre el idilio y la *novella* trágica interpolada es total, absoluto. Así, la realidad más cruda y sangrienta origina una ruptura abrupta y violenta del arcádico ámbito pastoral, que ve sus convenciones quebradas de manera completamente radical”. (*Ibid.*, p. XV.)

²⁷ Ruth Anthony El Saffar, “In Marcelas’s Case”, en Ruth Anthony El Saf-

elucidación, aunque tomaré un derrotero distinto para subrayar sólo aquellas marcas textuales que ostenten huellas de los mitos arcádicos provenientes tanto de la tradición bucólica como de la ovidiana.

En el *Quijote*, el tópico bucólico está trazado desde el momento en que los andantes manchegos arriban a las chozas de los cabreros (I, 10-11, pp. 130 y ss),²⁸ frente a quienes don Quijote pronuncia el discurso sobre la desaparecida Edad de Oro, época ideal restituible en “nuestros detestables siglos” (I, 11, p. 135), según el manchego, sólo con el ejercicio de la andante caballería. Complementa la fórmula genérica el lamento amoroso que suena en boca del zagal Antonio cuando entona el romance dedicado a Olalla, prueba de que “también por los montes y selvas hay quien sepa de música” (I, 11, p. 136). La amenidad de la escena, empero, es perturbada por la noticia y los antecedentes de la muerte del “famoso estudiante llamado Grisóstomo [...] muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela [...] que se anda en hábito de pastora por esos andurriales” (I, 12, p. 140). De este modo, con la inserción de esa historia, se mezclan aquí también dos planos narrativos a la vez afines y contrastados, uno de corte realista, del que forman parte los cabreros, y otro acusadamente literario, compuesto por los personajes que, aunque no lo son, andan en hábito de pastores. Tal relato, así como la caracterización inicial de los personajes, corren a cargo de Pedro, un mozo que llega al lugar. No es difícil reconocer aquí también como antecedente mítico del destino amoroso de los pastores, según lo cuenta el cabrero, la historia de Apolo y Dafne, heridos cada uno por Cupido con flechas distintas: la de oro, que despierta el amor, y la de bronce, que lo evade. Sin embargo, en este caso, el mito dista

far y Diana de Armas Wilsson, eds., *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, p. 161. Sin dejar de reconocer las aportaciones de El Saffar y coincidir en muchos momentos con sus propuestas, me parece que la compleja reconstrucción psicoanalítica que hace de un conjunto de mitos (pp. 160 y ss.), además del mencionado, es atribuible más a la formación psicoanalítica de la investigadora que al autor del *Quijote*.

²⁸ Hay que hacer notar aquí, sin embargo, que estos cabreros forman parte del plano realista de la historia, en contraste con los personajes transformados en pastores de la historia de Grisóstomo y Marcela. En el entierro del infortunado amante se reúnen unos y otros, además de don Quijote y Sancho, protagonistas de otro género literario.

de ser un mero tópico, como en *La Galatea*, y se vuelve constitutivo, ya que, oculto, señala el destino amoroso del pastor y la pastora.

El paganismo del género —observado por Gilbert Highet²⁹— se hace patente en el testamento del pastor enamorado, en donde dejó dispuesto: “que lo enterrasen en el campo, como si fuera moro [...] y otras cosas tales [...] que] parecen de gentiles” (I, 12, p. 140). Ambrosio, “el estudiante que también se vistió de pastor con él” (I, 12, p. 140), ha sido, como en el género pastoril ocurre, el confidente de sus amores, “aquel que sabía bien los más escondidos pensamientos de su amigo” (I, 14, p. 165). Por su parte, el mismo Grisóstomo, en vida celebraba a *Pan deus Arcadiae*, ya que “fue gran hombre de componer coplas”. (I, 12, p. 142).

En la descripción que Pedro el cabrero hace de Marcela se revelan las analogías que la pastora guarda con las doncellas arcádicas émulas de Febe; a saber, la elección de una vida silvestre y un ámbito rústico, la preferencia por la compañía femenina, la defensa de su virginidad y el “odio a las teas conyugales”. Así, “dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar y dio en guardar su mismo ganado” (I, 12, p. 145),³⁰ y a pesar de que anda “en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o ningún recogimiento [...] es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo” (I, 12, p. 145), además de que, “en llegando a descubrirle su intención cualquiera de ellos, aunque sea tan justa y santa como el matrimonio, los arroja de sí como un tabuco” (I, 12, p. 145). Los lamentos de los pastores desdeñados por Marcela construyen el ambiente bucólico: “Aquí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas” (I, 12, p. 146), etcétera. Y, sobre ellos, a semejanza de Diana, altiva, “libre

²⁹ G. Highet, *op. cit.*, pp. 267-268.

³⁰ Hay un antecedente directo de la presencia de Diana en la Égloga I, de Gracilaso de la Vega, en su doble advocación de Lucina, protectora de los alumbramientos y diosa de la caza. Nemoroso, al mencionar la causa de la muerte de Elisa, imagina oír la voz de su amada reclamándole a la deidad su ausencia con estas palabras: “y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas? / ¿Íbate tanto en perseguir las fieras?” (Gracilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, p. 48.) Al respecto, hay que recordar que Marcela es “una hija, de cuyo parto murió su madre” (I, 12, p. 143).

y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela” (I, 12, p. 146). Los comentarios de quienes se dirigen y asisten al funeral van completando el retrato que en los contornos se ha construido de la pastora —“en estos lugares cortos, de todo se trata y de todo se murmura” (I, 12, p. 144), le advierte el cabrero a don Quijote— y van abonando también las similitudes, siempre en versión masculina, con el aspecto sanguinario de la deidad: “la pastora homicida” (I, 13, p. 148), la llama “[u]no de los de a caballo” (I, 13, p. 148); “enemiga mortal del linaje humano” (I, 13, p. 157), la califica Ambrosio; Vivaldo alude a “la crueldad de Marcela” (I, 13, p. 159). A pesar de ello, al igual que la flauta de Pan a Siringe, el laurel de Apolo a Dafne y la constelación de Júpiter a Calisto, Marcela también recibe un homenaje por parte del amante: los escritos con los cuales “él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes” (I, 13, p. 158). El que se lee ante los presentes es la *Canción desesperada*, “el último papel que escribió el desdichado” (I, 13, p. 159), aunque en él pone en duda “el buen crédito y la buena fama de Marcela” (I, 14, p. 165), según aprecia Vivaldo.³¹

La descripción de Marcela cuando aparece ante los asistentes al entierro amplifica su imagen divinizada según las propiedades de Diana. Surge —dice el narrador— como “una maravillosa visión [...] que improvisamente se les ofreció a los ojos” (I, 14, p. 166), al tiempo que es interpelada por Ambrosio de esta manera: “—¿Vienes a ver, por ventura, ioh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida?” (I, 14, p. 166). En su discurso, Marcela, deificada y a la vez denostada por las lenguas y la mirada de los varones, confirma y al tiempo niega la idea que de ella se han construido éstos. En relación con el mito, ciertamente se apropia de algunos atributos de Diana y sus seguidoras. A saber, la pertenencia a un grupo de puras doncellas y la dedicación, si no a la caza, sí al pastoreo: “La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretienen” (I, 14, p. 170). Y ratifica también

³¹ No puedo pasar por alto la clara equivalencia que hace Vivaldo de la última voluntad de Virgilio y la del propio Grisóstomo con motivo del encargo sobre la destrucción de sus escritos: “Y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado” (I, 13, p. 158).

la libre elección de habitar un espacio silvestre que describe como *locus amoenus*: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y las aguas comunico mis pensamientos y hermosura” (I, 14, p. 168). Asimismo, corrobora la vocación de preservar su virginidad y no entregársela a varón alguno:

cuando en este mismo lugar donde ahora se cava su sepultura [Grisóstomo] me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura [...] Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiera que la tenga con los hombres?” (I, 14, p. 169).

No obstante, desmentirá insistentemente las acusaciones de homicidio que le han sido imputadas y, en consecuencia, desmembrará la asociación belleza/muerte que la inculpa. Acepta: “Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura” (I, 14, p. 167); pero, contrariando las voces masculinas que la culpan, de Grisóstomo asegura que “bien se puede decir que antes lo mató su porfía que mi crueldad [...] Porfío desengañado, desesperó sin ser aborrecido: imirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa!” (I, 14, p. 169). E increpando a quienes la incriminan, se desembaraza de sus acusaciones: “pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito [...] Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato?” (I, 14, p. 169). Con ello declina el poder sobrehumano, sustentado en la destrucción del amante, que el sentir varonil le imputaba.

A manera de conclusión, intentaré destacar la singularidad de la construcción del episodio de Marcela y Grisóstomo en relación tanto con *La Galatea* como con los tópicos bucólicos y los mitos ovidianos. Iniciaré con la caracterización de los personajes idílicos de las riberas del Tajo, los que constituyen el “escueto esqueleto compositivo”.³² Así,

³² F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, “Introducción”, en *op. cit.*, p. XIII.

los pastores enamorados del inicial *locus amoenus*, Elicio y Erastro, si bien cantan amores no correspondidos por Galatea, en ningún momento son presa de la desesperación, quizá sólo de melancolía. Las voces de uno y otro, así como la del narrador, concuerdan en la caracterización de la amada; lo hacen a partir de las convenciones de la belleza ideal, aunadas a la “virtud y honestidad” (I, 25). Tales atributos despiertan el amor de éstos y muchos otros pastores del lugar. De igual forma, las voces que caracterizan a Marcela coinciden en exaltar su belleza y admitir “su honestidad y recato” (I, 13, p. 145), virtudes convencionales de toda doncella, las que también encienden el amor de quienes la ven. Sin embargo, es la desesperación compartida por otros amantes, la que lleva a la muerte a Grisóstomo y convierte a Marcela en reo de culpa, atrayéndole la censura y la condena de los demás.

Si bien la primera novela pastoril cervantina está construida a partir de las convenciones genéricas, el *locus* bucólico ha sido desestabilizado debido a la irrupción de la muerte violenta. Sin embargo, ninguno de los protagonistas del propio género la infringe o la padece. Son personajes ajenos a él, provenientes de otros ámbitos, quienes cometen los actos de barbarie, incluido el homicidio. En cambio, en la novela intercalada en el *Quijote*, la muerte —si no suicidio— sienta sus reales en el núcleo mismo del relato y afecta directamente a sus protagonistas: a uno como víctima, a la otra al ser señalada como victimaria.

Finalmente, no hace falta insistir más sobre la construcción de este episodio a partir de los tópicos bucólicos, aunque sí resta comentar la manera como actúan los mitos ovidianos relacionados con Diana. Por un lado, si Marcela elige una vocación similar a la de la diosa y sus adeptas y decide vivir en los montes, hay que señalar que, como los personajes de la tradición bucólica, su ocupación es la de pastora que cuida su propio ganado y no se dedica a la caza. Por ello, ni en este sentido se le puede acusar de sanguinaria. Por otro, si se admite que Grisóstomo muere víctima de la desesperación, ello implica que en esta historia el mito de Diana y Acteón está invertido. Acteón resulta víctima inocente de la diosa, en tanto que Grisóstomo de sí mismo. Por tanto, en este sentido, Marcela no se comporta como la deidad, sino simplemente es una *émula de Febe*.

No me resta más que concluir con la confianza de haber podido destacar, a partir del rastreo en los propios textos, la huella de los mitos

ovidianos en la obra pastoril cervantina y cómo ellos proporcionan un horizonte explicativo sobre la grieta irreparable que imprime Cervantes al género, con la que pone en crisis la tendencia idealizadora que lo caracteriza. Para finalizar, comento, por un lado, que la recreación de la Arcadia bucólica que Sancho y don Quijote eligen como alternativa de vida, una vez que se ven conminados a abandonar las aventuras caballerescas (II, 67, pp. 1282 y ss.), no deja de contener también una sonrisa burlona y, por otro, que el mito de Licaón, el impío rey arcádico, campeará a lo largo de los capítulos septentrionales del *Persiles*.³³

³³ Me ocupo de este mito en el *Persiles* en “El peregrinaje de Licaón”, en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. 1, pp. 1017-1026.

UN PESTAÑO
ENTRE LA VIGILIA Y EL SUEÑO

UN PESTAÑEO ENTRE LA VIGILIA Y EL SUEÑO¹

*¿Quién podría soportar la vida si fuera real?
Siendo un sueño es una mezcla de encanto
y de terror a la cual sucumbimos.*

E. M. Ciorán

El episodio de la cueva de Montesinos es considerado por muchos críticos como eje central de la segunda parte del *Quijote*, porque, entre otras cosas, constituye el clímax del delirio caballeresco y, a la vez, el punto en que inicia la declinación de la locura, así como la inminencia de la restitución del sosegado hidalgo. En este sentido, atraviesa toda la Segunda parte; tiene su antecedente en capítulos anteriores (II, 8-10), en donde se narran la búsqueda de Dulcinea y el encuentro con la labradora a la que Sancho hace pasar por la dama del Toboso, así como la consecuencia última de estos acontecimientos en la recuperación de la cordura y la muerte de don Quijote.

En sí mismo, el episodio está dividido en cuatro partes: la preparación de la aventura, la llegada a la cueva y el descenso de don Quijote —ambas a cargo del narrador—, la experiencia del descenso narrada por el caballero y la lectura e interpretación finales que hacen sus acompañantes, interesados en el episodio (II, 22, 23 y parte del 24).

¹ Este artículo fue anteriormente publicado en Sergio Fernández, comp., *Ensayos heterodoxos*, t. 2, pp. 223-242. Se reproduce aquí con algunas modificaciones y ha sido traducido al portugués: “Um pestanejo entre a Vigília e o Sonho (II, 22-24)”, en Maria Augusta Da Costa Vieira, org., *Dom Quixote: a Letra e os Caminhos*, pp. 197-210.

La preparación se inicia en el momento en que, al finalizar las bodas de Basilio y Quiteria, el narrador informa que don Quijote le comunica al licenciado, uno de los asistentes, su intención de visitar la cueva de Montesinos. De inmediato, la voz narrativa da a conocer el interés literario que mueve al caballero, la verificación de una leyenda: “tenía gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos” (II, 22, p. 885).

El guía propuesto por el licenciado no puede ser más idóneo que un primo suyo, famoso estudiante muy aficionado a leer libros de caballerías. Con la mancuerna que hace con don Quijote, queda planteada, de inicio, la naturaleza literaria de la aventura y se abren las compuertas al potencial imaginativo de la narración así como a la lectura ulterior que del suceso harán los diversos participantes. La pertinencia de la interpretación de cada uno será resultado de su postura literaria y de su manera de descifrar el mundo. Por la conversación que sostienen en el camino don Quijote, Sancho y el primo, el lector se entera de la actividad literaria de este último, la de un humanista, cuyos libros no son más que imitaciones de otros autores y colecciones de datos superfluos —*El libro de las libreas*, *Metamorfoseos o Ovidio español*, y un *Suplemento a Virgilio Polidoro*—, obras y autor que son objeto de la crítica socarrona por parte de Sancho y de su amo. En tanto —como el lector ha advertido desde el capítulo inicial del libro— don Quijote vive la vida en confusión permanente con la literatura caballeresca, de la cual no sólo extrae, una y otra vez, ejemplos qué imitar, sino que, por cuenta propia, produce innumerables hechos de ficción. Sancho, por su parte, aunque apegado al mundo de la cotidianidad, es presa, con mucha frecuencia, de las capacidades imaginativas y narrativas de su amo.

Asimismo, como se trata de una aventura que, además de su carácter literario, sucederá en el mundo de la realidad, entre los preparativos los participantes disponen monturas y alforjas y, en la pequeña aldea cercana en que pernoctan, se proveen de casi cien brazas de sogas para el descenso que el caballero hará a la cueva, de la que, “aunque llegase al abismo, había de ver dónde paraba” (II, 22, p. 888).

En este capítulo, al tiempo que el narrador observador acompaña a los personajes hasta la boca de la cueva, cumple la función fundamental de consignar, con una técnica realista, los incidentes que ocurren y las

distintas reacciones que cada uno de los personajes tiene frente a los hechos. Su relato servirá de referencia y contraste a la narración posterior que hará don Quijote de su estancia en la cueva. Entre otros datos, la voz narrativa se cuida de registrar con mucha exactitud el tiempo que transcurre y la hora exacta en que acaecen los acontecimientos.

El juego literario entre don Quijote y el primo, y el intercambio de códigos que se ha venido dando a lo largo del libro entre el héroe y su escudero, se producen, una vez más, frente a la cueva de Montesinos. En un primer momento, para Sancho la cueva no es más que real, de donde se desprende su preocupación por el peligro a que estará expuesto su amo, así como su intento por disuadirlo. Don Quijote sabe que va a bajar a una cueva que, entre otras cosas, es real y que su contacto con el mundo exterior depende de la sogá. Por ello ordena a Sancho que ate y calle y después se lamenta de haber olvidado proveerse de un esquilón pequeño que avisara a los de arriba que “todavía bajaba y estaba vivo” (II, 22, p. 889). La importancia que juega la sogá en el relato se pone aquí de relieve, pues será el único elemento de comunicación entre el mundo de afuera y el del interior de la cueva.

Don Quijote, como es de esperarse, por medio del lenguaje caballeresco, prepara a sus interlocutores a la aventura literaria: “tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada” (II, 22, p. 889), reservada, claro está, en los libros de caballerías, de cuyos episodios él es continuador en el mundo. El primo vive el evento como la posibilidad de atesorar más curiosidades inútiles para su libro de las *Transformaciones*. Con todo, el hechizo alcanza a los interlocutores del héroe —excepto al narrador—, quienes, después de escuchar las oraciones e invocaciones que el héroe hace a su dama, despiden no a un hombre alucinado, sino a un caballero andante a punto de emprender una peligrosa proeza.

Después de las “plegarias y deprecaciones” (II, 22, p. 889) hechas, en el mejor estilo caballeresco, por Sancho y el primo, sobreviene el relato empírico, desde afuera, del descenso de don Quijote a la cueva. El héroe baja solo, sin testigos; sus acompañantes y el narrador se quedan arriba. Esta narración exterior carece de complicaciones; es enormemente económica en los elementos concretos que describe: el contacto de la voz de don Quijote con sus ayudantes, la pérdida de ese contacto, el desdoblamiento completo de las cien brazas de cuerda, la decisión por

parte de los testigos de subir a don Quijote, el lapso transcurrido de media hora, el ascenso sin peso de la sogá, la alarma y llanto de Sancho, el peso de don Quijote y, finalmente, su aparición seguida por la alegría del escudero. El caballero sube profundamente dormido. Es todo. Este relato está intencionadamente simplificado con el fin de oponerlo a la narración fantástica que hará después el protagonista.

Las palabras con que éste la prepara no dejan de ser inquietantes en cuanto a la calidad de experiencia que tuvo en el interior de la cueva, pues, luego de declarar que “me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado”, cuenta que “ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo” (II, 22, p. 891). ¿A qué contentos se refiere; a los que tuvo al visitar el submundo? ¿A los de sus habitantes? Su inmediata narración no dará cuenta de ningún tipo de contento. Al contrario, se dolerá de la suerte de los personajes a los que acaba de visitar en la cueva. ¿Cuál ha sido, pues, la visión de don Quijote? Parece que a raíz de ella se han sembrado en él, definitivas, aunque no consentidas, la duda, la contradicción: “—¿Infierno le llamáis? —les dice a sus interlocutores. Pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego, veréis”. (II, 22, p. 892). Sin embargo, a pesar de su intento de hacer pasar su experiencia como “sabrosa y agradable”, no puede impedir que la descripción del mundo, del que recién emergió, evoque, inevitablemente, alguna de las estancias del infierno dantesco: por los padecimientos de sus habitantes, por la repetición de sus actos, por el destino irredimible que padecen.

Merendados y cenados todos tres a las cuatro de la tarde, el narrador cede la palabra a don Quijote “para que sin calor ni pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto” (II, 23, p. 892), no sin antes dejar paso al titulador de los capítulos para que enuncie que la imposibilidad y grandeza de la aventura hace que se tenga por apócrifa, afirmación que tiene el propósito de sembrar mayor suspicacia en el lector.

Al inicio, el relato de don Quijote está apuntalado con varios datos positivos que le otorgan una base de verosimilitud a la historia: la existencia de una concavidad en la cueva que proporciona amplitud suficiente, la luz que por unos agujeros le entra del exterior, la coincidencia de datos con los de la narración desde fuera —la pérdida de

contacto con la superficie por medio de la voz, el envío de las cien brazas de cuerda—, aunque no deja de haber graciosas discrepancias que posibilitan el despegue imaginativo del protagonista, quien desciende sólo veinte brazas y se sienta sobre una rosca que forma con las ochenta restantes, asiento sobre el cual, mientras cavila cómo continuar hasta el fondo, se queda dormido. El cuidado puesto en el relato de estos detalles realistas tiene como fin dotar de verosimilitud a la experiencia haciendo constar que don Quijote viajó con su cuerpo y no sólo con su imaginación. El suceso, sin embargo, está preñado de ambigüedad, puesto que, por un lado, es explotado el potencial inventivo de la actividad onírica, aunque, por otro, el héroe narrará los incidentes de su historia no como si hubieran sido soñados, sino realmente vividos:

[Y] estando en este pensamiento y confusión, de repente, y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo; y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto (II, 23, p. 893).

Vigilia que al mismo don Quijote le cuesta trabajo admitir, de modo que se preocupa por cerciorarse de la veracidad de lo que presenció; se palpa el cuerpo “por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha” —y por atestiguarlo ante sus interlocutores— “yo era allí entonces el que soy aquí ahora” (II, 23, p. 893). Así que el lector tendrá que confiar en que el resto del episodio en la cueva será protagonizado por el héroe despierto, a pesar de la evidencia de sus acompañantes de que ha subido profundamente dormido. Sobre este pestañeo —¿la vigilia dentro del sueño?— está montada la equívocidad de la historia, la construcción verosímil de un mundo fantástico. Para tener acceso a estos terrenos, se requiere que el lector suspenda la incredulidad, se desentienda de los códigos realistas y se deje deslumbrar con el genio narrativo de Miguel de Cervantes.

El propio don Quijote, al relatar las visiones que tuvo en la cueva, se cuida de hacerlas aparecer como verídicas, de dejarles un cabo anclado en el mundo “objetivo”, por eso califica de real —que aparte de

“perteneciente al rey” es “lo que existe verdaderamente”—, además de suntuoso, el palacio de donde sale el anciano Montesinos. Como le gustan las descripciones prolijas, pormenorizadas —así le ha demandado a Sancho que le refiera su encuentro con Dulcinea, por ejemplo, paso a paso, detalle a detalle—, él se dilata en una larga descripción del anciano y de su atuendo. Su asombro no es causado por la situación de encantamiento en que se encuentran los personajes, sino por “el continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia [del anciano]. Cada cosa de por sí y todas juntas me suspendieron y admiraron” (II, 23, pp. 893-894). Ello quiere decir que las premisas de su pensamiento en contacto con lo maravilloso no son puestas en duda. Significa también que ejerce la capacidad de asombro dentro de lo asombroso.

La familiaridad con que es tratado por el anciano es natural en estas regiones en que sus pobladores comparten la misma naturaleza que el hidalgo decidió adoptar, la de ser entes de ficción. Los habitantes tienen conocimiento de la existencia del caballero andante y de la hazaña para él guardada: dar noticia al mundo de las maravillas que encierra la profunda cueva de Montesinos. Y para don Quijote está reservada porque sólo él puede ser puente entre el mundo encantado y el del exterior, ya que es capaz de ver las cosas de esta naturaleza y establecer una secreta comunicación con ellas.

Y dentro de lo asombroso, busca la constatación de “la verdad de lo que en el mundo de acá arriba se contaba” (II, 23, p. 894). Ello es la leyenda que se refería por aquellos contornos, el motivo literario que lo ha llevado a las profundidades: la extracción del corazón de Durandarte por Montesinos para ser entregado a su dama Belerma, leyenda que se escenifica, ahora, ante la presencia del caballero manchego. Verdad todo, corrobora Montesinos, excepto un pequeño detalle: “porque no fue daga ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna” (II, 23, p. 894). Y Sancho Panza, capturado ya en este mundo de la ficción verbal, pero sin despejarse del ordinario, aventura que: “—Debía de ser [...] el tal puñal de Ramón de Hoces, el Sevillano” (II, 23, p. 895). Con esto, hace el proceso a la inversa que don Quijote: introduce un objeto de la realidad en el mundo de ficción. Las fronteras se debilitan; es ya fluida la circulación de un mundo al otro e inmediato el cumplimiento de la misión que Montesinos confirió al caballero andante. Pero éste, atrapados sus oyentes, cómodamente vuelve a imponer la lógica a su

relato, y aclara la distancia espacio-temporal entre un suceso y otro: el de Ramón de Hoces y el de Durandarte.

El que el cuerpo del caballero tendido sea “de pura carne y de puros huesos” —prueba en cualquier otro caso de verosimilitud— y “no de bronce ni de mármol, ni de jaspe hecho como los suele haber en otros sepulcros” (II, 23, p. 895), hace en esta ocasión más asombroso el relato, porque se trata del cadáver de Durandarte que se queja y suspira, dato que admira al mismo Montesinos, pues a pesar de que él presencié su muerte y cumplió su encargo hace más de quinientos años, durante los cuales “no se ha muerto ninguno de nosotros” (II, 23, p. 897), es presa, junto con los demás personajes caballerescos, del encantamiento de Merlín. Así, en el relato de Montesinos se trastoca toda la realidad, de la cual participa la muerte, pues resulta que el encantamiento del mago consiste en regresar a Durandarte parcialmente al mundo de los vivos, mientras que los otros han sobrevivido durante quinientos años.

Por otro lado, desde el submundo encantado, adquiere razón de ser la geografía de la superficie. No sólo la cueva toma nombre de Montesinos, el caballero del ciclo carolingio, sino que allí se gestan las leyendas del río Guadiana y de la laguna Ruidera. Al respecto, escribe Hernán Lara Zavala:

De los ecos de esta plática —la de don Quijote, el primo y Sancho camino a la cueva— y de las referencias al *Ovidio español* se sirve Cervantes para hacer que don Quijote en la cueva (a fin de cuentas mundo de la ficción) convierta a Montesinos en un auténtico Ovidio al crear las leyendas de la laguna Ruidera y del río Guadiana, mediante las que establece un contraste poético con las fruslerías planeadas por el estudiante en su libro.²

El crítico cita a Ramón Menéndez y Pidal: “y ésta fue la fortuna del Río Guadiana, río desdichado, en el que los poetas del siglo de oro, tan pródigos con el Duero, el Tajo, el Henares, no acertaron a encontrar ninguna ninfa, sino acaso, alguna rana en sus cenagosos charcos”.³ Con ello resulta que el mundo ficticio no es más que una reiteración de sí

² Hernán Lara Zavala, *Las novelas en el Quijote. Amor, libertad, imaginación*, p. 126.

³ Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes a Lope de Vega*, p. 48.

mismo; puesto que se crea la ficción dentro de la ficción: los libros de caballerías engendran la ficción de don Quijote; la de éste produce la ficción de la cueva de Montesinos y aquí se generan las leyendas de la geografía de los contornos: el artificio del barroco en pleno.

Asimismo, el mundo del encantamiento se sustenta en rituales que se cumplen una y otra vez, una de cuyas versiones, actuada por los personajes originales, contempla alborozado don Quijote, aunque los ritos no lleven a sus protagonistas a ningún lado que no sea la estéril repetición: “y esto que agora os digo, ¡oh primo mío!” —le dice Montesinos a Durandarte— “os lo he dicho muchas veces; y como no me respondéis imagino que no me dais crédito, o no me oís, de lo que yo recibo tanta pena cual Dios sabe” (II, 23, p. 897).

La repetición es igual que volver las mismas páginas del mismo libro una y otra vez. Sin embargo, la intromisión de don Quijote —al fin y al cabo, proveniente del mundo de los vivos— abre la esperanza, vislumbra por Montesinos, de romper las reiteraciones del encantamiento. Éste le presenta a Durandarte a “‘aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados; que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas’” (II, 23, pp. 897-898). Asunto que deja sin mayor cuidado a Durandarte: “‘cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar’. Y volviéndose de espaldas, tornó a su acostumbrado silencio, sin hablar más palabra” (II, 23, p. 898).

En este relato nos encontramos con varios planos de la realidad encantada y un desdoblamiento de narradores. El narrador inicial es don Quijote, quien, de nuevo en la superficie, tiene como interlocutores a Sancho y al primo. Empieza por contar su visión del mundo encantado y transcribe “literalmente” las palabras de Montesinos, con lo cual éste se transforma en otro narrador y da entrada a un nuevo plano de la realidad encantada. Frente a este segundo plano, don Quijote es lego; tiene que ser iniciado por Montesinos, quien, a su vez, como ya vimos, se asombra de algunas de las cosas que presencia, lo cual convierte a esta historia en la capacidad del asombro al infinito. El contacto es posible gracias a que el código es el mismo: el mundo caballeresco compartido por los personajes.

La aparición de Belerma, la dama de Durandarte, provoca un nuevo despliegue de puntos de vista encontrados. Según la descripción que de ella hace don Quijote, Belerma es la antítesis del ideal de belleza caballeresco: “era cejjunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios, los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien dispuestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras” (II, 23, p. 898).

En este caso, el caballero manchego está poniendo en juego una visión “realista” o, mejor, antipetrarquista sobre la belleza femenina; no se le escapa la ausencia de gracia de la dama de Durandarte, porque la está viendo con ojos legos, aún no entrenados para este estadio superior de encantamiento, motivo de su fealdad. Montesinos explica la amarillez y las ojeras de la dama —señales pasajeras, no definitivas de ausencia de gracia— a causa del dolor que le produce el contacto permanente con el corazón de su amado. Mientras que no advierte los signos inconfundibles y definitivos de ausencia de belleza que sí son percibidos por don Quijote, quien concede a la dama sólo uno que otro detalle agraciado.

La narración de don Quijote se ve intermitentemente cortada por las interrupciones de sus oyentes, a quienes les preocupa la verificación de las leyes del mundo ordinario con las del mundo del encantamiento. Los tiempos de uno y otros no coinciden. Mientras que en la superficie de la tierra pasó media hora, para don Quijote transcurrieron tres días. Sancho, en este caso, impone la lógica del encantamiento con el fin de admitir la discrepancia. Además del tiempo, confrontan otras contingencias humanas, tales como el comer y el dormir. Las leyes fisiológicas ordinarias se cumplen parcialmente en el mundo del encantamiento: “—No comen —respondió don Quijote—, ni tienen excrementos mayores; aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos” (II, 23, p. 900). Datos que, obviamente, don Quijote no pudo haber verificado.

Esta técnica, en que se incorpora algún fenómeno físico ordinario o se aplica la lógica de lo cotidiano al mundo encantado, provoca un movimiento constante entre lo asombroso y lo contingente. Así, don Quijote describe a Durandarte con detalles que hacen participar al caballero legendario del mismo tipo de signos que los hombres comunes y corrientes. Montesinos se ve en la necesidad de salar el corazón

de Durandarte “porque no oliese mal y fuese si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma” (II, 23, p. 896), ya que, por lo visto, el encantamiento por sí mismo es insuficiente para evitar la descomposición. O bien, Belerma puede prescindir del mal mensil, afición que ha dejado de tener “ha muchos meses y, aún años” (II, 23, p. 899), no sabemos bien si por vieja o por encantada. Con esto resulta que los personajes que pueblan este mundo no han abandonado definitivamente su naturaleza humana; participan de ella, pero no tanto; mueren y no. Son entes condenados, por obra de la ficción verbal, a repetir sin descanso las mismas acciones.

Montesinos es capaz de establecer contacto con don Quijote y de convertirse en su guía, porque así como éste en el mundo de la realidad, el anciano posee en las regiones encantadas, una mentalidad diferente a la de los demás habitantes. Aquí, aunque acepta la naturaleza del encantamiento y sus leyes, no deja de intentar establecer cierta cordura:

Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como que ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos [...] Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando, como si estuviese vivo? (II, 23, pp. 895-896).

Además, tiene conciencia de su estado, mientras que los demás no, pues simplemente aceptan su condición y repiten los actos preestablecidos; pero, sobre todo, Montesinos participa de la humanidad por la esperanza que mantiene de ser desencantado. Si a don Quijote le está guardada esta aventura, Montesinos sabe que sería su beneficiario: “por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados” (II, 23, p. 898). En este sentido, fue definitiva la intervención de Sancho y el primo al sacar de la cueva al caballero manchego antes de que la aventura tuviera un desenlace, como un sueño abruptamente interrumpido, cuyo hilo el soñador es incapaz de recuperar.

Resulta, entonces, que Montesinos es un personaje espejo de don Quijote. Ambos trastocan su mundo; uno con la cordura, otro con la locura. Lo importante es que los dos se despegan de las leyes propias de su universo y lo pueden ver de manera no ordinaria. Al mismo tiempo, Montesinos, al igual que don Quijote, se convierte en puente

entre una y otra realidad. Y puede por ello ser el intermediario entre ambas y ejecutar la misma operación que don Quijote en la realidad exterior: introducir el elemento extraño, presentar la parte de verdad que los otros no ven. Así, al ser capaz de interrumpir el estado de encantamiento de Durandarte y al comunicarle al caballero conciencia y esperanza, lo hace participar, por un instante, de la naturaleza humana. Con ello, por su parte, Durandarte se convierte en el personaje espejo de los interlocutores de don Quijote, quienes se introducen, transitoriamente, en la ficción creada por éste.

Sancho fluctúa de continuo entre un mundo y otro. En el mismo discurso, por momentos parece aceptar la lógica del encantamiento y aun aplicarle su poderoso sentido común; más adelante niega rotundamente la posibilidad de su existencia, para al final intentar una explicación coherente con las dos lógicas de las que participa.

—Creo —respondió Sancho— que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuesa merced dice que ha visto y comunicado allá abajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado y todo aquello que por contar le queda (II, 23, p. 901).

Comentario que, por su propia naturaleza, resulta un disparate. A ello, don Quijote impone, en esta ocasión, la prueba del empirismo: “porque lo que he contado lo vi con mis propios ojos y lo toqué con mis propias manos (II, 23, p. 901).

La narración del héroe alcanza el clímax junto con el mayor propósito, cuando refiere su encuentro con Dulcinea y las mismas dos labradoras que la acompañaban cuando él y Sancho las hallaron en las afueras del Toboso (II, 10). Como el autor nunca permite que el absurdo se convierta en caos, lo sujeta siempre a determinadas leyes. Así, la discrepancia espacio-temporal que provoca la presencia de las mujeres —del Toboso a la cueva de Montesinos y del plano realista del “encuentro” en las afueras del Toboso al pasado lejano de la leyenda carolingia— es justificada por el anciano Montesinos quien —según informa don Quijote a sus interlocutores— imagina

que debían de ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían aparecido y que no

me maravillase desto, porque allí estaban otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos, encantadas en diferentes y extrañas figuras (II, 23, p. 901).

Como prueba ofrecida a la fe de don Quijote, Dulcinea ha descendido al submundo transformada, por obra de los malos encantamientos, en la misma “figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana” (II, 10, p. 773) que, a lomo de su borrica, Sancho había hecho pasar por la dama del Caballero de la Triste Figura. Con ello, sucede que la ficción se multiplica sin término, al mismo tiempo que se da un deslizamiento de identidades, tan dramático que el único signo por el que se le conoce —¿a quién?— son “los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste” (II, 23, p. 902); puesto que Dulcinea es Aldonza Lorenzo transmutada por voluntad de don Quijote en su dama —“píntola en mi imaginación como la deseo” (I, 25, p. 312); la labradora del Toboso no es ni Dulcinea ni Aldonza, aunque Sancho la hace pasar por la primera, para venir a terminar con que es la imagen de la labradora la que se fija en la mente de don Quijote, asociada con el nombre, los atributos y las funciones de su dama y la misma que desciende a la cueva.

Mientras que para Sancho, el encantamiento consistió en convertir a la aldeana en Dulcinea y todo quedó en un engaño a su amo, para éste, el mal hechizo lo hizo ver a su dama transformada en una vulgar campesina, visión que, sin embargo, no conmovió su fe. Por eso, don Quijote enfrenta de una manera completamente natural el hecho de que Dulcinea se presente a sus ojos con la apariencia de la labradora de aquella aciaga ocasión, al lado de los personajes de la cueva de Montesinos, en tanto que Sancho —es lógico— lo torna como prueba irrefutable de la demencia de su señor.

Desde el primer encuentro, don Quijote ha transformado de una vez y para siempre a la mujer vulgar, fea y mal vestida en su dama Dulcinea:

—Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en

el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta su-misión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora (II, 10, pp. 771-772).

Don Quijote ajusta los datos objetivos al paradigma caballeresco; en este caso, en relación con la belleza femenina. Ya observarnos que él ve con ojos legos a la dama de Durandarte y advierte su fealdad. Mientras que Montesinos, a pesar de las evidencias, porfía en la hermosura de Belerma. Por ello, la comparación que hace el anciano sobre los atributos de las dos damas, que ofende en grado máximo a don Quijote, cobra el signo del engaño, en cuanto a la realidad objetiva se refiere. La competencia entre los dos caballeros es por la posesión del ideal, desvinculado de cualquier evidencia.

La condición de Dulcinea en la cueva de Montesinos es penosa, hecho que le permite a don Quijote desplegar sus funciones de caballero. Los comentarios hechos a Montesinos inciden de nueva cuenta en la naturaleza de este mundo y de sus pobladores. Ahora es don Quijote el que se asombra por la existencia de la necesidad en los territorios encantados:

¿Es posible, señor Montesinos, que los encantados principales, padecen necesidad? A lo que él me respondió: “—Créame vuesa merced, señor don Quijote de la Mancha, que esta que llaman necesidad adonde quiera se usa, y por todo se extiende, y a todos alcanza, y aun hasta a los encantados no perdona, y pues la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir esos seis reales, y la prenda es buena, según parece, no hay sino dárselos; que sin duda debe de estar puesta en un grande aprieto (II, 23, p. 903).

La cordura aplastante de Montesinos nuevamente acerca demasiado el mundo encantado a la realidad ordinaria. Aunque el hecho no importa, pues don Quijote está dispuesto a hacer valer, donde sea, las leyes de la caballería. Y una vez más, los objetos del exterior penetran en la región del encantamiento: “—Prenda no la tomaré yo —le respondí— ni menos le daré lo que pide, porque no tengo sino sólo cuatro reales’. Los cuales le di —que fueron los que tú, Sancho, me diste el otro día para dar limosna a los pobres que topase por los

caminos" (II, 23, p. 903), entre quienes la labradora-Dulcinea es una más. Y le jura a su ama no tomar descanso hasta desencantarla. ¿De qué encantamiento? ¿Del de la necesidad?; ¿de permanecer en la cueva o de ser una labradora sin gracia?

La aventura toca a su fin y se enlaza con el inicio de manera extraordinariamente irónica, pues don Quijote, antes de descolgarse al abismo, invoca a la "inaudita belleza" de Dulcinea y le ruega que no le niegue su "favor y amparo ahora que tanto le he menester" —, ya que se hundirá en la cueva "sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe" (II, 22, p. 890). Al final sabemos qué fue lo que encontró: a una mujer fea y vulgar, a la que él tiene que socorrer por estar aquejada de necesidad, quien, en vez de favorecerlo, se va sin dirigirle la palabra y le envía a una embajadora para pedirle dinero. Con este saldo, la advertencia inicial de Sancho tiñe toda la aventura de una afectuosa burla: "ni se ponga a donde parezca frasco que le ponen a enfriar en algún pozo" (II, 22, p. 889).

La narración del episodio hecha por don Quijote provoca en sus oyentes diversos grados de asentimiento. Si bien, únicamente él como autor y protagonista, pudo haber fabricado y vivido la aventura como verdadera, por lo que no abriga ninguna duda sobre su autenticidad, para los demás sólo es posible una visión externa y un compromiso parcial de su credulidad.

Ya sus interlocutores han ido expresando sus dudas, preguntas y reacciones frente a lo que don Quijote les ha estado narrando. Al final, la distancia de ópticas entre el caballero y su escudero se manifiesta cuando éste externa su preocupación por el juicio trastornado de su amo; en tanto que don Quijote pone punto final a su relato asegurando que la verdad de todo lo que ha contado "ni admite réplica ni disputa" (II, 23, p. 904). Sin embargo, Sancho ha sido inoculado por la perspectiva fantástica —¿no es éste junto con el amor que le entrega y su interés en el gobierno de la ínsula, el principal motivo de su fidelidad a don Quijote?—, ya que expresa su inquietud con una interrogación que da cabida a la existencia del mundo imaginario de su amo: "¿Es posible que tal hay en el mundo, y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura?" (II, 23, p. 904), con lo que, además, crea por su cuenta una nueva reproducción: la de la locura sobre la locura.

Por su parte, el primo interviene en la narración de don Quijote para establecer un principio de realidad. Su duda inicial es cómo en tan corto lapso éste ha “visto tantas cosas y hablado y respondido tanto” (II, 23, p. 900). Pero, ante la divergencia de los tiempos transcurridos arriba y abajo, parece aceptar la versión de don Quijote de que “allá me anocheció y amaneció, y tomó a amanecer tres veces” (II, 23, p. 900), puesto que el primo manifiesta, con absoluto candor, su curiosidad de si el héroe ha comido durante todo ese tiempo.

Acierta el estudiante cuando convierte el asunto moral planteado por Sancho —creer o no lo sucedido— en una cuestión de capacidad imaginativa, al reestablecer la temporalidad vivida por él y afirmar que “aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras” (II, 23, p. 901). También da en el clavo cuando menciona que de las cuatro cosas que ha granjeado en la jornada junto con don Quijote es tener gran felicidad de haberlo conocido y haber sabido lo que encierra la cueva de Montesinos —que, de no ser por la valentía del caballero —digo yo—, ni él ni nadie se hubiera enterado de su contenido. En cambio, mueven a risa, por su corta entendedería, las fruslerías que de la aventura piensa utilizar en sus libros. Zarandajas que, frente a la gran capacidad narrativa del manchego, provocan en éste la duda de “que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos sus libros” (II, 24, p. 906).

En su momento, Cide Hamete Benengeli, primer autor del *Quijote* —las mutaciones de la ficción no tienen límite—, descrece de la veracidad del “antecedente capítulo” porque todas las aventuras anteriores han sido ¡“contingibles y verisímiles”! y ésta está “fuera de los términos racionales” (II, 24, p. 905) —como si en la locura hubiera tales. Si en un principio salva la credibilidad del caballero, aunque igual que al primo no le encajan “el breve espacio” y la “tan gran máquina de disparates”, termina por adelantar el testimonio de don Quijote al final de su vida en el que asegura que “se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (II, 24, p. 905). Dicho anuncio de Cide Hamete establece, en definitiva, los motivos de don Quijote así como la naturaleza literaria de la aventura; con ella hace valer los estatutos de la ficción por encima de los de la realidad: la verosimilitud —que depende de la buena factura del artificio, así como de la fidelidad a las

leyes fijadas por el propio relato— sobre el apego a la realidad. Aquí reside la adhesión incondicional de los lectores, su disposición a acompañar, como Sancho, al caballero andante en sus peripecias, su entrega confiada a la narración, porque la red que sin duda nos atrapa es la destreza narrativa, la habilidad imaginativa sobre la que está montada la anécdota, el sabio desplazamiento que se produce, como un abrir y cerrar de ojos: entre la realidad, el sueño, la locura y la ficción. Todo ello nos conduce a dar nuestro asentimiento a la manifestación de respeto a la libertad del lector expresada por el alférez Campuzano ante el escepticismo del licenciado Peralta sobre la verosimilitud de *El coloquio de los perros*, cuyo manuscrito está a punto de leer: “vuesa merced lee, si quiere, esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfaden”.⁴

⁴ Miguel de Cervantes, “El casamiento engañoso”, en *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, t. II, p. 238.

EL BUEN GOBIERNO DE SANCHO PANZA:
CARNAVALIZACIÓN Y PARODIA

EL BUEN GOBIERNO DE SANCHO PANZA:
CARNAVALIZACIÓN Y PARODIA¹

En el capítulo 30 del *Quijote* de 1615, finalmente despunta la ocasión que desembocará en el cumplimiento de las apetencias de poder que han mantenido a Sancho al servicio del extravagante caballero y en ese sostenido bregar en hazañas que cada vez le resultan menos convincentes. El narrador da cuenta del grave desencanto que a esas alturas abate a Sancho Panza, a tal punto que ha decidido —ahora sí— volver a casa, resolución que, de cumplirse, conduciría el relato por otros senderos. Quedaron atrás, al inicio de la Segunda parte, el entusiasmo del escudero antes de la tercera salida cuando don Quijote renovó su compromiso caballeresco y también las esperanzas de Sancho a causa de que su amo le asegurara que: “[Dios...] dirá cuando el gobierno venga; que ya me parece que le trayo entre los ojos” (II, 4, p. 721), así como la certeza con que el labrador garantizaba a Teresa Panza que: “Yo os digo, mujer [...], que si no pensase antes de mucho tiempo verme gobernador de una ínsula, aquí me caería muerto” (II, 5, p. 725), al igual que la porfía con la cual, en la misma conversación, la contrariaba: “Y en esto no hablemos más: que Sanchica ha de ser condesa, aunque tú más me digas” (II, 5, p. 727). Cosas del pasado son, asimismo, el poder que, con el encantamiento de Dulcinea, el escudero se había atrevido a probar sobre el amo, al igual que el trato regalado que había recibido en casa del hidalgo don Diego de Miranda, y el succulento banquete de las bodas del rico Camacho, en donde había podido saciar más que su hambre atrasada, su gula. A pesar de todo ello, Sancho esta vez “buscaba ocasión de que sin entrar en cuentas ni en despedimientos con su

¹ Este artículo fue anteriormente publicado en las *Actas del XIII Coloquio Cervantino Internacional*.

señor, un día se desgarrase y se fuese a su casa; pero la fortuna ordenó las cosas muy al revés de lo que él temía” (II, 30, pp. 955-956).

No es hasta el capítulo 44 de esta Segunda parte, después de la serie de burlas organizadas en el palacio ducal, cuando Sancho emprende por fin el camino hacia la ínsula ofrecida por don Quijote al principio de sus andanzas caballerescas (I, 7). Barataria será la ocasión que separe por tiempo prolongado, entre lágrimas y pucheritos, a los protagonistas. Inician aquí por ello varios capítulos que inauguran una novedad estructural en el relato: la alternancia de un episodio dedicado al desempeño de Sancho en el gobierno y otro, a la estancia de don Quijote en el palacio. Se trata de un recurso paralelo al de la interpolación de las novelas del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, mencionadas a propósito por el narrador, quien hace un extenso comentario crítico, parafraseando a Cide Hamete, sobre la inserción de dichos relatos en la Primera parte.

Además del anterior, los presentes episodios guardarán ciertos paralelismos con algunos del *Quijote* de 1605, por lo que se puede afirmar que el primer libro resulta parodiado, de ésta y otras maneras, en su continuación. Así, igual que don Quijote es investido caballero por escarnio al inicio de la historia, Sancho es nombrado gobernador de Barataria también en son de burla, la urdida por los duques y su comarsa, quienes conocen su deseo de ascender a gobernador, gracias a la lectura que han hecho del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Sin embargo, el mundo puesto de cabeza por el ventero-castellano que inviste caballero a don Quijote antes de que emprenda sus aventuras, alcanza en estos capítulos de la Segunda parte, su máxima expresión. De este modo —según Agustín Redondo—, “el episodio en que se expresa mejor la tradición carnavalesca es, tal vez, el de la ínsula Barataria, que corresponde al efímero gobierno de Sancho (II, pp. 45-53)”.²

En Barataria se monta el engaño del gobierno al escudero con la participación de algunas figuras menores de autoridad y de servicio como el mayordomo del palacio ducal, un médico, algún secretario improvisado, pajes, un maestresala —personajes que reproducen, aunque de forma disminuida, el ambiente del palacio— y, también, con la

² Agustín Redondo, “El *Quijote* y la tradición carnavalesca”, en *Antrophos*, núm. 98-99, 1989, p. 95.

intervención del pueblo común, de similar extracción social que la del escudero, quien ahora, como resultado de una chanza, se convierte en su gobernador: un sastre, labradores, viejos, un ganadero, una mujer, jugadores... Tales personajes componen un muestrario de debilidades y pequeños vicios, ante cuyas desavenencias se muestra el escudero, sobre todo, conocedor de la naturaleza humana y en uso de su “juicio de buen varón” (II, 45, p. 1085), capaz de atender las razones de las dos partes y pronunciar las sentencias justas que dan a cada quien lo suyo.

El que se le presenta a Sancho es un ejercicio político vertical y centralizado en la figura de poder y en el que la palabra del juez y gobernante decide, con buen juicio o sin él, la suerte de las partes en conflicto. Si, según opina Maxime Chevalier, estos episodios insulanos no han de tomarse “como reino en donde triunfará la utopía de la razón natural”,³ sí se distinguen resonancias del discurso de la Edad de Oro pronunciado en la Primera parte (I, 11) por don Quijote, en donde propone el ejercicio de la caballería andante como el medio para combatir los males de la presente Edad de Hierro y restaurar la Edad Dorada. Un indicio de la reminiscencia paródica de dicha pieza oratoria nos lo proporcionan las palabras de agradecimiento que la mujer, supuestamente burlada por el ganadero, le dirige a Sancho cuando éste falla en su favor. En su discurso, referido por la voz narrativa, la taimada le atribuye al gobernador una de las propiedades de la ética caballeresca: “rogando a Dios por la vida y salud del señor gobernador, que así miraba por las huérfanas menesterosas y doncellas” (II, 45, p. 1089).

Es así que si don Quijote confía en la caballería andante como el medio para combatir los males de su tiempo y restaurar la Edad de Oro, la atribución burlesca de las virtudes caballerescas a Sancho hecha por una mujer —cuya conducta lejos está de ser la de una doncella en apuros—, señalaría la práctica del buen gobierno en manos del labrador como remedio a las calamidades del mundo y a la caballería andante profesada por don Quijote como incapaz de dar solución.

Si bien, en su primera actuación como juez, Sancho ha salido triunfante y se ha ganado el respeto y la admiración de sus insulanos, los

³ Maxime Chevalier, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Ed. del Instituto Cervantes/Crítica, Segunda Parte, capítulo XLV, p. 187.

burladores, al tanto de su debilidad por la comida abundante, le han dispuesto una broma que resultará una pesadilla carnavalesca, la cual es presidida por un médico designado para cuidar la salud del nuevo gobernador. En el palacio al que lo llevan se ha preparado una mesa llena de ricas viandas, de las que no le permite el galeno probar nada. Tendrá que contentarse con comida tan frugal como: “un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión” (II, 47, p. 1099). Más aún, ni siquiera son atendidas las órdenes del nuevo gobernante para que lo libren de la presencia del médico importuno y lo encarcelen. El carnavalesco Sancho no puede someter al rígido cuaresmal custodio de su salud.

La ecuanimidad y la prudencia mostradas por el labrador para salir airoso como buen juez, dan paso a la desesperación y la ira, así como a la determinación de hacerse justicia por mano propia, ante las necias demandas de un par suyo, un labrador negociante, quien no sólo le hace peticiones insensatas, sino que las presenta en lugar y hora inoportunos. Las palabras con que el gobernador responde al impertinente lejos están de la paciencia que mostró durante el ejercicio inicial de su cargo. Recurre a expresiones ofensivas para enfrentarse con el personaje que quiere sacarle ventaja —dejando de manifiesto con ellas la distancia que lo separa ahora de ese otro labrador—, al tiempo que revela sus aspiraciones pecuniarias, que Sancho supone inherentes al cargo, junto con la frustración de no haberlas cumplido. Asimismo, apoya sus argumentos en la autoridad de su nuevo señor, el duque.

Sin embargo, sólo en apariencia Sancho ejerce el poder, pues la situación es al revés de lo que él supone cuando invoca la protección del noble, ignorante de que es este mismo quien sustenta los actos del mayordomo y el labrador de Miguel Turra, así como todo el montaje burlesco de que es víctima. Oigamos algunas de las palabras airadas del que en otro momento se presentó como juez sabio y ecuaníme: “Hídeputa bellaco, *pintor del mesmo demonio* [...] Tú no debes de ser de Miguel Turra, sino algún *socarrón que para tentarme te ha enviado aquí el infierno*” (II, 47, p. 1106).⁴

⁴ Los subrayados son míos.

Así, en el discurso del propio Sancho, por deslizamiento metonímico, el duque resulta ser el demonio. Sagaz, el gobernador casi da en el blanco al manifestar sospechas sobre la identidad del pedigüeño, aunque yerra en cuanto al personaje que está detrás de la provocación; el lector sabe que no se trata ni del demonio ni del infierno, además de que la voz narrativa, al inicio del capítulo 49, evidenciará quiénes fueron los responsables: “el labrador pintor y socarrón, el cual industriado del mayordomo, y el mayordomo del duque, se burlaban de Sancho” (II, 49, p. 117). Como en la investidura caballeresca de don Quijote, el narrador hace apartes con el lector a espaldas de los personajes.

En el capítulo 49, Sancho hace explícita su concepción de lo que significa ser juez y gobernador, formada a partir de sus recientes experiencias en el ejercicio de tales cargos. En su alegato, defiende el lado humano del gremio al que temporalmente pertenece. Ahora ve las cosas desde arriba y descubre en carne propia que quienes gobiernan han de tener una enorme paciencia para soportar las necesidades de los gobernados, y que aquéllos padecen el mismo tipo de necesidades que el resto de los mortales, las cuales, por lo pronto, a él le ha sido vedado satisfacer.

Si la discreción de su discurso admira a quienes lo conocen, sus hábitos alimenticios lo confirman como el hombre rústico que no ha dejado de ser. Las palabras que pronuncia, una vez que le habían servido la cena, y las que poco después emitirá, pueden tener relación paródica con el discurso que articula don Quijote en una situación semejante, asimismo después de cenar, sentado a “la cabecera y principal asiento” en la mesa de la venta de Juan Palomeque (I, 37, p. 484), a su vez paralelo explícito al recitado por el caballero, también al término de la frugal cena que, en su majada, le habían ofrecido unos cabreros (I, 11, pp. 133-135). Si los temas elegidos por don Quijote son las armas y las letras y la Edad Dorada, el gobernador principia dando instrucciones sobre el asunto que esta vez y, en todo momento, más le concierne: la comida, motivo que lo lleva a uno más de sus pronunciamientos igualitarios, libertarios y justicieros, aunque, quizá a causa del relajamiento del cuerpo satisfecho, expresado de nuevo en la jerga que mejor conoce, la de los refranes. De este modo, los alimentos por él acostumbrados lo hacen sentirse en casa y recuperar, junto con su manera de expresarse, su profunda identidad.

La parodia burlesca presente en su discurso reside, por un lado, en los motivos gastronómicos —el de don Quijote ante los cabreros es suscitado por la presencia entre los bastimentos rústicos de los pastores de “unas bellotas avellanadas” (I, 11, p. 132), el tradicional alimento de la Edad de Oro,⁵ y el de Sancho, después de haber comido “un salpicón de vaca, con cebolla, y unas manos cocidas de ternera algo entrada en días” (II, 49, p. 1118). Y, por otro, en el contraste de estilos y fuentes de inspiración presentes aquí y allá: los de don Quijote tendrán antecedentes bíblicos y clásicos, constituyen tópicos humanistas y serán pronunciados en un lenguaje culto; en tanto que el de Sancho denuncia la inmediatez de sus preocupaciones y es expresado con el lenguaje llano que lo caracteriza.

La magnanimidad del gobernador propicia reciprocidad por parte del maestresala, quien habla en nombre de los insulanos. Tal respuesta conduce a Sancho a sellar un pacto político con su fingido servidor, en el que establece sus prioridades personales, y a tomar prontas medidas en favor de la salud social de la ínsula, ocasión que le inspira un nuevo discurso dirigido ahora contra los ociosos que viven a costa de la gente que trabaja. Si sus palabras hacen alusión directa a los mal vivientes, no dejan de estar orientadas, implícitamente —a partir de la metáfora de los zánganos y las abejas—, a la clase holgazana por excelencia y explotadora del trabajo de los demás, la nobleza, de la que forman parte los nobles anfitriones: “quiero que sepáis, amigos, que la gente baldía y perezosa es en la república lo mismo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen” (II, 39, p. 1119).

En un acto de autoconciencia de clase, así como de gratitud a su amo, también ofrece velar por el bienestar de los dos estratos que le conciernen directamente, el de los labradores y el de los hidalgos, y, por último, promete premiar a los virtuosos y honrar a los religiosos. En este corto discurso, Sancho, labrador y cristiano viejo, pasa lista a los diferentes estamentos sociales que componen el reino, del cual quedarían excluidos todos aquellos que, sin esfuerzo, se aprovechan del trabajo de los demás —sean éstos de las clases bajas o de la nobleza. Aquí define un rápido y certero concepto de su ideal de república, el que, dada la sospecha de judaizante que en España despertaba la

⁵ Cf. Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, p. 26.

práctica del trabajo productivo, contiene una crítica implícita a tal estado de cosas.

La sensatez mostrada por Sancho ha logrado una verdadera adhesión de los insulanos que lo escuchan, así como una confesión un tanto velada por parte del mayordomo en cuanto a las intenciones originales de quienes han puesto al escudero en el gobierno y a la manera como sus propósitos han resultado invertidos: si los que tramaron la burla esperaban torpezas por parte del labrador, se toparán, en cambio, con su buen sentido, lo que les frustrará, en parte, su deseo de reírse a sus costillas.

La crítica cervantista ha pasado por alto la opinión que el gobernador vierte al final sobre la suerte de las mujeres, la cual no hace más que sancionar —y no podía ser de otra forma en un campesino de ideas simples y tradicionales— el discurso masculino sobre la condición femenina, para lo que le vienen al pelo a Sancho algunos conocidos refranes:

Y de aquí adelante no se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo; que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la mujer y la gallina, por andar se pierden aína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista. Y no digo más (II, 49, p. 1129).

En funciones de gobierno, Sancho recibe una carta de don Quijote, quien ignora que la que le escribió antes de que se separaran había sido extraviada por su destinatario. Así, dicha misiva es paralela a la que don Quijote escribió a Dulcinea y olvidó darle a Sancho para que la entregara en manos de su amada (I, 25 y 26). De este modo, es evidente que el escudero ha gobernado con tino por sus propias virtudes, pues, si pidió por escrito a don Quijote los consejos que le había dado antes de su partida, fue porque le confesó que no se acordaría de ninguno y, perdido el documento por Sancho y llegado a manos del duque, el gobernador no ha tenido dónde consultar las recomendaciones de su amo, excepto aquella sobre la misericordia que su memoria rescató con mucha oportunidad.

Si por la mente de Sancho ha cruzado el deseo de abandonar el gobierno, también don Quijote ha tomado la determinación de dar fin a su

estancia en el palacio de los duques. A su vez, la respuesta que dicta el escudero termina comunicándole su gran desencanto al caballero. En su mensaje, Sancho le refiere a don Quijote las circunstancias en las que ha gobernado: exceso de trabajo, poco tiempo para ocuparse de su persona y estar en contacto con su amo, pero, sobre todo, se queja, nostálgico, del hambre que ha pasado —“tengo más hambre que cuando andábamos los dos por las selvas y por los despoblados” (II, 51, p. 1147). Es patente que uno y otro sienten nostalgia de su vida andariega en compañía.

El labrador pone en claro los propósitos que lo han traído al gobierno. Y tales cometidos han sido frustrados por sus burladores. No sólo han sido fantasías de hombre simple, sino que, con justeza, cree merecer ese trato que no ha recibido, a cambio de haber cumplido adecuadamente con su oficio. Es cierto que ha contado con el reconocimiento de quienes lo han visto desempeñarse en el gobierno, y ahora, de su propio amo, pero él no está dispuesto a tales sacrificios, a causa de los cuales no sólo la ha pasado mal en Barataria, sino que, tomando en cuenta la justicia divina, por no tener disposición a sufrirlos, su alma corre riesgo de recibir castigo y pasarla mal también en el más allá, en compañía del demonio. Por otro lado, su candor en confesar que no ha recibido dinero de nadie, se convierte en una denuncia de formas corruptas usuales entre gobernadores y gobernados.

Terminada y enviada la carta, no obstante su desilusión, “aquella tarde la pasó Sancho en hacer algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno de la que él imaginaba ser ínsula” (II, 51, p. 1149), entre ellas la prohibición de regatones, la regulación de la venta de vino, la moderación del precio del calzado, la tasa del salario de los criados, la prohibición de cantos obscenos, la verificación de la autenticidad de los ciegos cantores, la creación de un alguacil que certifique la legitimidad de los pobres pordioseros.

Entre veras y burlas, el narrador da cuenta de los últimos actos de gobierno de Sancho Panza: acciones que tienen la intención de beneficiar las necesidades cotidianas del pueblo, las que él ha vivido en carne propia, y de evitar abusos y engaños por parte de quienes, pudiendo trabajar, intentan aprovecharse de la buena voluntad de sus prójimos. En suma, ningún acto revolucionario que modifique el estado de cosas; solamente su regulación. Son reformas sociales y políticas

emanadas de un hombre sencillo y bienintencionado del pueblo, un hombre justo. Nada más. La admiración que las noticias de su marido le provocan a Teresa Panza, expresada en la carta que le envía, resume la manera como Sancho afrontó el poder temporal que le otorgaron: “porque ¿quién podía pensar que un pastor de cabras había de venir a ser gobernador de ínsulas?” (II, 52, p. 1156).

Al final, Sancho hace confidente a su asno de la lección que ha sacado de la experiencia de gobierno: “después que os dejé y me subí sobre las torres de la ambición y la soberbia, se me han entrado por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos” (II, 53, p. 1162). Y, recuperada su propia identidad y, con ella, su libertad, dirige unas últimas y sabias palabras a quienes habían sido partícipes de la burla pesada que, junto con los demás motivos acumulados, precipitaron su decisión de poner término a su estancia en Barataria: “digan al duque mi señor que, desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir, que sin blanca entré en este gobierno, y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas” (II, 53, p. 1163).

Sancho Panza llegó a Barataria montado a caballo y vestido de letrado, como personaje de Carnaval. Sale de ella sobre su rucio habiendo probado que, aunque iletrado, no le faltó sabiduría para gobernar y, sobre todo, que aprovechó para su bien la experiencia de haber intentado ser alguien para lo cual no había nacido.

UNA HERMOSÍSIMA CRISTIANA
VESTIDA EN HÁBITO BERBERISCO.
LA AMBIGÜEDAD DEL ATUENDO
EN *EL AMANTE LIBERAL*

UNA HERMOSÍSIMA CRISTIANA VESTIDA EN HÁBITO BERBERISCO.
LA AMBIGÜEDAD DEL ATUENDO EN *EL AMANTE LIBERAL*¹

En varias de las *Novelas ejemplares* destaca la caracterización de personajes por medio de lo que visten y calzan. La técnica descriptiva de la vestimenta, en general a cargo del narrador, cumple importantes fines con respecto a la construcción de los caracteres no sólo en relación con su individualidad, sino con su pertenencia a un grupo social y en función del relato. Además, los recursos utilizados pueden contener implícita una determinada visión del mundo. Aquí me ocuparé de los personajes de *El amante liberal* con énfasis en la protagonista femenina, Leonisa, un caso que, dada la coexistencia en la novela de dos perspectivas culturales y religiosas antagonicas, presenta ambigüedades inquietantes con respecto a la concepción amorosa de la pareja cristiana.²

En la cultura renacentista, en general, y en las *Novelas cervantinas*, en particular, el atuendo tiene que ver con los atributos corporales de quien lo

¹ Este texto fue leído en el Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro, organizado por la Universidad Nacional de Salta, Argentina, del 16 al 18 de septiembre de 2009.

² Darcy Donahue (“Dressing Up and Dressing Down, Clothing and Class Identity in the *Novelas ejemplares*”, en *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, núm. 1, 2004, pp. 105-118) hace un interesante estudio sobre el atuendo en las *Novelas ejemplares*. En su análisis no incluye ni *El amante liberal* ni *La señora Cornelia* —ya que el propósito de la autora es ocuparse únicamente de las novelas que ocurren en España—, así como tampoco *El coloquio de los perros* por obvias razones (aunque a Berganza, su amo el atambor, lo disfraza de caballo para que haga de corcel napolitano en sus representaciones callejeras). Sin que la mencionada investigación pretenda ser exhaustiva y se detenga más en el atuendo femenino que en el masculino, llama la atención, sin embargo, que con respecto a *Rinconete y Cortadillo* pase por alto la irónica descripción de la vestimenta de los dos jóvenes.

porta, de igual modo que las cualidades físicas de un determinado personaje suelen corresponderse con su calidad social y moral.³ De allí que podemos decir que el referirnos a la indumentaria de los personajes en un texto literario, desde una perspectiva retórica, significa atender un proceso metonímico de la clase “del portador por la cualidad”.⁴ Por tratarse cuerpo y atuendo de los indicios de identificación más inmediatos, es la mirada la que descifra esos signos materiales para descubrir lo que no se ofrece a la vista, sino al entendimiento, aquello que entra por los ojos y despierta el deseo amoroso. Por eso, aquí, con el fin de dar cuenta del movimiento metonímico, el análisis sobre la vestimenta ha de vincularse con los retratos físicos y morales de los personajes en cuestión.

Para empezar, dado que *El amante liberal* se desarrolla en la isla de Chipre y en el Mediterráneo oriental y allí se dan cita y se enfrentan varias etnias, religiones y culturas —principalmente la cristiana y la turca, con intervención también de judíos— se plantea un interesante juego de equívocos entre el ser y el parecer de los personajes, propiciado en gran parte por las ropas que usan. El hecho de que los cristianos se encuentren en territorio conquistado por los turcos propicia que, por diversos motivos, los protagonistas miembros del grupo sometido adopten vestimentas del contrario, lo que ocasiona ambigüedad entre su apariencia y su verdadero origen. El primer caso que se presenta es el del *turco* Mahamut, que en realidad es cristiano renegado y amigo de infancia del protagonista Ricardo, “caballero rico y noble” (t. I, p. 187), y más adelante, de manera destacada, el de Leonisa, la amada del caballero.⁵

³ Sin embargo, hay que tomar en cuenta que en algunas de las *Novelas ejemplares* las marcas de identidad social señaladas por el vestido pueden funcionar como acentuación o subversión de clase o, por lo menos, provocando confusión. (Cf. *idem.*)

⁴ Según define Heinrich Lausberg el tipo de metonimia del efecto por la causa. (*Apud* Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 327-328.)

⁵ En el inicio de la novela, Mahamut es presentado por el narrador como: “un turco, mancebo de muy buena disposición y gallardía” (t. I, p. 162), disposición y gallardía que ya anuncian una cierta calidad moral y social. El hecho de que vista traje turco es justificado por él mismo con estas palabras: “quizá para que yo te sirva ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir este hábito, que aborrezco”. (Cito de *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, t. I, p. 163.)

En la novela, el cuerpo y el atuendo de la protagonista son descritos en tres ocasiones de distinta manera y por varias voces. De hecho, su presencia física funciona en la historia como un objeto de discordia entre los miembros de los bandos en conflicto, un botín que despierta codicia y querellas entre los infieles. Como es de esperarse, en todas las situaciones se destacan la belleza de la joven y la riqueza de sus ropas, quien, como cautiva, aparecerá siempre vestida a la berberisca o a la turquesca. La primera de las descripciones —un retrato de sus facciones elaborado con la técnica del canon breve—⁶ resulta particularmente interesante y adquirirá un valor emblemático en la narración. Leonisa —según declara Ricardo como señas inequívocas de la joven— no es sólo la mujer más hermosa en toda Sicilia, sino que “decían todas las curiosas lenguas y afirmaban los más raros entendimientos que era la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir” (t. I, p. 166). Y su retrato, si bien articulado por el dolorido amante, no es precisamente producto de su propia inventiva, sino de la de los poetas, quienes al describir los atributos de la dama cumplen con todas y cada una de las convenciones literarias. La imagen de Leonisa es, pues, un icono poético idealizado que se inscribe en la tradición petrarquista: privilegio del rostro, mismo orden de las facciones, igual tipo de metáforas, paleta semejante: “una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro” (t. I, p. 166).⁷

⁶ “Al *canone lungo* Petrarca o pone una nueva forma, el *canone breve*, en cuya reducida estructura se perfila con pocos trazos la imagen de la mujer hermosa. [...] el *canon breve* describe tan sólo unos pocos rasgos de la mujer hermosa; pero su intención es la de dar a entender más de lo que se presenta”. (Alberto Rodríguez, “Notas sobre el retrato literario en el *Quijote*”, en Antonio Bernat Vistarini, ed. *Actas del III Congreso Internacional de Cervantistas*, pp. 410-411.)

⁷ “El retrato petrarquista, *ab initio*, agrupaba de una manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada una de las partes anatómicas del cuerpo femenino: al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol”. Antes la autora había afirmado: “Laura no tiene nariz [...] y las damas que en la poesía española se conforman con sus hormas tampoco la tendrán”. (María Pilar Manero Sorolla, “Los cánones del

Semejante descripción, explícitamente literaria, dadas la imposible hipérbole que proclama que sólo Leonisa puede ser la poseedora de la universal y eterna perfección, así como los más obvios convencionalismos en torno a la belleza femenina, no puede menos que despertar sospecha en el lector. El arrebato pudiera ser comprensible en labios del amante, pero la exaltación de la inigualable hermosura declarada por “todas las curiosas lenguas” y “los más raros entendimientos”, junto con el abuso de agotadas imágenes poéticas, más bien parecen estar señalando irónicamente el desgaste del estereotipo descriptivo al uso.⁸

Ricardo complementa más adelante el retrato físico de la joven con atributos propios de la amada cruel. En una bella y dolorida queja amorosa, llena de resentimiento con la dama y desprecio por Cornelio, quien es favorecido por Leonisa, le narra a Mahamut que en Trápana, su lugar de origen, momentos antes de ser secuestrados por los turcos, descubre a su amada en brazos de su rival. El lamento inicia con un inconfundible reproche del amor cortés: “‘Contenta estarás, ioh enemiga mortal de mi descanso!’” (168).

El siguiente trazo visual dedicado a una figura femenina es ofrecido por el narrador; se trata nuevamente de una presencia ambigua, la de “una hermosísima cristiana” “vestida en hábito berberisco” (t. I, p. 182), la cual es puesta en venta por unos judíos. Irrumpe en la tienda turca, levantada en Nicosia, ante la presencia del virrey saliente, Alí Bajá, del entrante, Hasán Bajá y del cadí, entre quienes se encuentran los cautivos Ricardo y Mahamud. Para describir el atuendo de la mujer, el narrador usa ahora la técnica del canon largo y presenta de manera fragmentaria el cuerpo de la doncella.⁹ En uso de la hipérbole para destacar lo excep-

retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, 2005, pp. 249 y 250.

⁸ Recuérdense las palabras de don Quijote en Sierra Morena con respecto a la invención que los poetas hacen de sus damas cuando le descubre a Sancho la verdadera identidad de Dulcinea (I, 25).

⁹ “en la poesía, en la lírica culta de los Siglos de Oro [...] emerge otro canon retratístico, no enteramente distinto del breve estrictamente petrarquista, pero que sobrepasa los límites descriptivos del rostro y del pecho femeninos, incluyendo, además, las partes del cuerpo y del rostro elegantemente omitidas por las leyes del anterior y que, para diferenciarlo de éste vamos a denominarlo canon largo o

cional del aderezo que supera al de cualquier mora, fija la atención en las joyas que adornan brazos y tobillos de la cautiva al tiempo que, valiéndose de la *aposiopesis*, o sea, lo que deja más a la suposición que aquello que en realidad se enuncia,¹⁰ estimula el *voyerismo* del lector y da cuenta del de los presentes al informar que su rostro venía velado con “tafetán carmesí”, “las gargantas de los pies [...] se descubrían” y los brazos enjoyados se traslucían tras “una camisa de cendal” (t. I, p. 182). La economía de la técnica, que implica la selección de ciertas partes de la anatomía femenina, provoca que el lector, así como los testigos, integren visual o imaginariamente el resto del cuerpo sin que haga falta su mención, ya que la mirada o la mente han de recorrerlo para ir de los tobillos a los brazos.¹¹

El suntuoso y *bárbaro* ropaje justifica la desnudez de los tobillos y la transparencia tentadora de la camisa, impropios para el recato de una cristiana, y el antifaz, pieza clave, además de ocultar su identidad y rodear de misterio su presencia, provoca que todos los espectadores y el lector centren su atención en el rostro de la joven cuando se lo descubre. El narrador define la faz con una metáfora en que su luminosidad resulta equivalente a la del sol. De este modo, en las dos

completo”. (M. P. Manero Sorolla, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere...*”, en *op. cit.*, p. 255.)

¹⁰ La figura retórica llamada *aposiopesis* es definida por Quintiliano como “that which leaves more to be suspected than has been actually asserted”. (*Apud* A. Rodríguez, “Notas sobre el retrato literario en el *Quijote*”, en A. Bernat Vistarini, ed., *op. cit.*, p. 411.)

¹¹ “Al ‘de[s]construir’, distorsionar o hiperbolizar determinados elementos de la composición en detrimento de otros se modificó la imagen femenina misma, con variaciones significativas en cuanto a la concepción misma de la propia belleza y a los cauces retóricos para expresarla. La quiebra de la *dispositio* del canon breve o largo, en el sentido tradicional descendente, trocó la representación del mismo. La distorsión compositiva y el dominio de ciertos elementos corporales sobre otros o la competencia entre ellos condujo al retrato, no a la representación de la unidad relativa del objeto, sino a la figuración de una impresión, eminentemente visual, de aquellas facciones de fijación psicológica máxima y, significativamente, a la exaltación de éstas como fetiches corporales que se podían blasonar. Fenómeno explicable como proceso de llevar el principio de selección petrarquesco al paroxismo”. (M. P. Manero Sorolla, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere...*”, en *op. cit.*, p. 252.)

descripciones de Leonisa predominan los resplandores del astro y del noble metal; ahora ya no sólo en los cabellos y los ojos, según la versión de los poetas repetida por Ricardo, sino en su cuerpo, a causa de las joyas que lo adornan, y en su cara, gracias a su propia luz. Así, la primera descripción de Leonisa debida a los poetas empatará con la del narrador cuando la joven se descubre el rostro; en ella se utiliza de nuevo el canon breve, habiendo pasando por el canon largo que, de manera selectiva, destacó partes de su cuerpo.

Las consecuencias del develamiento son también claves para la historia. Ricardo vuelve a contemplar la luz de su amada y constata que no ha muerto y los poderosos turcos caen rendidos de amor por ella.¹² Si por la vista del rostro se enamoran los bajáes, el sensual atavío de la cristiana también ha despertado su deseo de poseerla. Finalmente, es un objeto en venta y puede disponer de él quien tenga la posibilidad de pagar el precio que fije el codicioso judío.

El cuerpo de Leonisa, erotizado y paganizado a causa de su aderezo, pone en riesgo la pureza del amor del mismísimo Ricardo cuya extrema expresión sobre la deslumbrante belleza de la joven por encima de la del mundo celeste (“no solamente oscureciendo los rayos del sol si la tocan, sino a todo el cielo con sus estrellas” [t. I, p. 191]) raya en la herejía, lo que le vale la recriminación de Mahamut: “—Paso no más [...]; detente, amigo Ricardo, que a cada paso temo que has de pasar tanto la raya en las alabanzas de tu bella Leonisa, que, dejando de parecer cristiano, parezcas gentil” (t. I, p. 191). La hermosa cristiana, botín codiciado y obtenido por el cadí, resuelto a poseerla aun por la fuerza, está en realidad destinada a formar parte del “serrallo [del Gran Señor de Turquía] y volverla turca, quiera o no quiera” (t. I, p. 195), según amenaza el dignatario que la tiene en su poder. Así, sobre el cuerpo aún no mancillado de la joven, que alberga un alma cristiana aunque contra su voluntad luce vestimenta infiel, se libran las luchas entre las dos civilizaciones y las dos religiones enemigas. Se juegan, además, dos concepciones del amor, el casto y desinteresado de Ricardo y el manifiestamente lascivo de los turcos.

¹² “Quedó a la improvisa vista de la singular belleza de la cristiana, traspasado y rendido el corazón de Alí, y en el mismo grado y con la misma herida se halló el de Hazán, sin quedarse exento de la amorosa llaga el del cadí” (t. I, p. 183).

Si bien contrastan entre sí los dos retratos de Leonisa, el atribuido a los poetas y el elaborado por el narrador, tanto en su originalidad como en su poder sugerente, es notoria en ambos la insistencia en el uso de metáforas que equiparan la belleza femenina con el brillo del oro y del sol. Se advierte aquí un sistema metafórico compuesto por “cabellos de oro”, los “ojos dos resplandecientes soles”, en “las gargantas de los pies [...] dos carcajes [...] al parecer de oro puro”, “en los brazos [...] otros carcajes de oro sembrados de muchas perlas”, “el rostro [...] como el sol que por entre cerradas nubes, después de mucha oscuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean”, sistema que apunta a aquello que queda oculto en las descripciones y cuyo código subyacente es la filosofía neoplatónica, base de la poética petrarquista.¹³ Según Ángel Valbuena-Briones:

Para explicar la concepción del universo, [Marsilio] Ficino [en su *Commentarium in Convivium Platonis*] se vale de una metáfora que Platón expone en el libro sexto de la *República*. [...] Según ella la armonía del universo se debe a la: “perpetua e invisible luz del sol divino”. [...] El *quid* se encuentra en la relación entre la manera como el sol alumbra las cosas sensibles y la bondad divina que ilumina el mundo inteligible. [...] El ser humano posee en forma inmanente el deseo de gozar la belleza, deseo que el florentino llama amor.¹⁴

El deslizamiento metonímico se produce en razón de que el metal noble vale por el sol, y el astro por la bondad divina, y en el cuerpo de la

¹³ “En general, se intensificó la luz y su imagería, acorde al petrarquismo, con los ideales estéticos renacentistas, concretamente neoplatónicos, pero se seleccionó delicadamente el color; insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que, con mucho, domina por corresponder, aun en canon breve, al mayor espacio anatómico descrito (cara, cuello, pecho), seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y, de lejos, por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso, más que la variante del matiz”. (M. P. Manero Sorolla, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*...”, en *op. cit.*, p. 250.)

¹⁴ Ángel Valbuena-Briones, “La palabra ‘sol’ en los textos calderonianos”, en Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeraldo, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 669 y 670.

mujer se dan cita esos valores. A partir de esta concepción, cobra sentido el porqué del empleo retórico del sol y del oro para describir a Leonisa, el porqué de su cuerpo luminoso engalanado con oro. Asimismo, se explica la insistencia en su deslumbrante belleza, que entra por los ojos y mueve al sentimiento amoroso;¹⁵ es posible también diferenciar las distintas emociones que despierta en quienes la contemplan, resultado de la fe opuesta que profesan Ricardo y los turcos, y distinguir entre la liberalidad amorosa del caballero cristiano y el apetito de posesión de los infieles. Al mismo tiempo, se aclara la reconversión de Mahamut a su amigo cuando éste le confía que la hermosura de su amada podría oscurecer “los rayos del sol” y “todo el cielo con sus estrellas”, ya que esa luminosidad es exclusivo atributo divino; la belleza femenina sólo la manifiesta.

Sin embargo, si atendemos otros momentos del texto, podemos descubrir en ellos una tendencia desestabilizadora de la idealización inherente al código neoplatónico que subyace a la construcción del relato. Uno es la diferencia cualitativa entre las dos descripciones de la joven: el uso de fórmulas desgastadas en la de los poetas citados por el protagonista frente a la forma incitante y sensual en la del narrador; en la cual la ubicación de las relumbrantes joyas obligan a que la vista recorra entero el cuerpo femenino.¹⁶ Otro es la ocasión en que, de ma-

¹⁵ Fernando de Herrera, (en sus *Anotaciones*, identifica la vista con el *conocimiento intuitivo*: “Porque el amor entra por los ojos y nace del viso, que es la potencia que conoce; o sea, vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia del ánima que los platónicos llaman viso, y los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo”. (*Apud* Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas; obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, p. 329.) Esta concepción tiene también raíces en la tradición provenzal. Ya en “*De amore*”, Andrés el capellán al definir el amor, le dice a Gualterio, su supuesto interlocutor, que aquél “no nace de acción alguna sino únicamente de la reflexión del espíritu a partir de aquello que ve”. (Aurelio González, “La imagen de la dama cortés”, en *Voces de la Edad Media*, p. 142.) El oído también puede suscitar el sentimiento amoroso; por ejemplo, en *La ilustre fregona*, en donde ocurre que Avendaño, “en quien la relación que el mozo de mulas había hecho de la hermosura de la fregona despertó en él un intenso deseo de verla” (t. III, p. 57).

¹⁶ Compárense las descripciones de los trajes cortesanos y las joyas de Isabela en *La española inglesa* (t. 2, p. 54) y de Leocadia, en *La fuerza de la sangre* (t. 2, p.

nera insólita, Ricardo utiliza el mismo sistema metafórico para describir la deslumbrante belleza de una mora irubia! presentada al emperador Carlos V en Túnez, en un relato que hace a su amigo Mahamut al recordar un cuento escuchado de labios de su padre (t. I, p. 190), junto con las coplas que dos caballeros españoles componen al alimón, en las que comparan el rostro de la mora con el sol. Uno más es la recurrencia en la diégesis de la imagen de Leonisa ataviada de la misma manera no sólo cuando, aún en casa del cadí en Nicosia, se encuentra a solas con su enamorado —“Estaba Leonisa del mismo modo y traje cuando entró en la tienda del Bajá” (t. I, p. 195), atuendo que resulta acorde con el escenario—, sino ante la multitud de cristianos al arribo de la galeota a Trápana cuando Ricardo le pide y suplica a su amada

que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajáes porque quería hacer una graciosa burla a sus padres. Hízolo así, y añadiendo galas a galas, perlas a perlas, y belleza a belleza, que suele acrecentarse con el contento, se vistió de modo que de nuevo causó admiración y maravilla (t. I, p. 211).

El final de la novela no sólo está marcado, igual que el inicio, por el mismo juego de equívocos entre el ser y el parecer de los personajes (ahora deliberado), sino por este engolosinamiento visual provocado por Ricardo y su necesidad de exhibir el cuerpo enjoyado de la joven ante la mirada de la multitud y en pleno territorio cristiano, después de que él y sus compañeros han triunfado sobre los turcos.

Los trueques operados tanto en el uso de atavíos paganos para hacer lucir la sensualidad del cuerpo de una cristiana, por un lado, y por el otro, las metáforas de la mujer rubia, imagen del sol y anuncio de la divinidad, aplicadas a una hija de Mahoma, cuyo símbolo de identidad instaurado por el propio profeta no es el sol sino la luna, la media luna, sumado a lo que comenta el propio Ricardo (“cosa nueva en las moras que siempre se precian de tenerlos [cabellos] negros”

166). No desmerecen en riqueza frente a los de Leonisa; la diferencia reside en la ligereza o pesantez de los textiles que cubren los cuerpos femeninos, en la colocación de las joyas, directamente sobre el cuerpo o adornando el vestido, y en la manera de sugerir la desnudez de la piel o no mencionarla.

[t. I, p. 190]),¹⁷ resultan excepcionales y transgresores en esta novela de corte bizantino.¹⁸

Con respecto a *El amante liberal*, Avalle-Arce observa que “todos los artilugios de la novela bizantina están puestos aquí al servicio de la religión católica, ya que las continuas revulsiones en las vidas de los protagonistas están destinadas a aquietarse en la paz del matrimonio cristiano”.¹⁹

El hecho es que antes de cumplir con ese destino amoroso, la pareja transitó por un mundo que inevitablemente lastró la vista de Ricardo sobre el cuerpo de Leonisa con un imaginario erótico impensado en aquella “edad de la represión”, como la denominó Michel Foucault,²⁰ de tal manera que el amante parecía no poder despegar la mirada de esa *hermosísima cristiana vestida en hábito berberisco* que, al final, acaba decidiéndose por ser suya. Así, el oro de las joyas y de su cabello, al igual que la luminosidad de su rostro, aunque anuncian la luz divina, parecen demorar la travesía del enamorado hacia tan alta contemplación.

¹⁷ Véase Carmen Pérez Romero, “El motivo de la mujer morena como antiheroína petrarquista, retrato y etopeya”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, pp. 301-312.

¹⁸ Avalle-Arce discute que ésta sea “una novela bizantina en miniatura” y opta por denominarla “novela de aventuras. (J. A. Avalle-Arce, “Introducción”, en *Novelas ejemplares*, t. I, pp. 30 y ss.)

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber.*

EL PEREGRINAJE DE LICAÓN

EL PEREGRINAJE DE LICAÓN¹

*Mi inspiración me mueve a hablar
de formas mudadas a cuerpos nuevos [...]*

Ovidio, *Metamorfosis*

1. En “La asamblea de los dioses”,² el padre Saturno anuncia su decisión de destruir la primera raza de los mortales a causa de sus crímenes. Desciende a la Tierra y visita al arcadio Licaón,³ quien no sólo muestra su impiedad dudando de la naturaleza divina del huésped y burlándose de quienes le dirigen plegarias, sino que intenta darle muerte para averiguar si se trata o no de un dios, al que, por añadidura, pone a prueba en un convite, al servirle, con engaño, la carne de un rehén sacrificado. Los acontecimientos provocan la ira de Júpiter, quien, con un rayo, incendia su casa. Las acciones bestiales han trastornado el orden moral y merecen castigo; le han ganado a Licaón una degradación equivalente a la barbarie cometida: convertirse en lobo. Es el canibalismo el hecho que más enfurece a la divinidad. La metamorfosis sufrida por el rey arcadio contiene su propia lógica: “el hombre que prueba carne humana —asegura Kirk— se comporta como lobo, y es poética y míticamente apropiado que se vuelva uno”.⁴ La verosimilitud del mito, pues, no admite reproche; reside en su valor simbólico y

¹ Ponencia publicada en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*.

² Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, pp. 72-74.

³ El nombre Licaón está conectado con la palabra griega *lykos*, lobo. (Cf. G. S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, p. 240.)

⁴ *Idem*.

ejemplar. Además, el lector —aun el actual— acepta la omnipotencia de las acciones divinas, capaces de quebrantar las propias leyes de la naturaleza, así como que los actos transgresores de los hombres merecen castigo. Por su infamia, Licaón es el único de los humanos que padece una pena individual. El resto de sus congéneres perece en el diluvio provocado por las aguas de nubes y ríos.

2. Ésta, la primera de las transformaciones relatadas en las *Metamorfosis* de Ovidio,⁵ regirá los mundos antagonísticos y la serie de oposiciones concomitantes a partir de los cuales se estructura el libro primero de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Así, según entera Taurisa, sirvienta de Auristela, a Periandro, las actividades de cosarios y bárbaros, en islas y mares septentrionales, estarán encauzadas a dar cumplimiento a una profecía de la que esos pueblos, viven “persuadidos, o ya del demonio o ya de un antiguo hechicero”:

que sacrificasen todos los hombres que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones, digo de cada uno de por sí, hiciesen polvos y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que, el que los pasase sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal, le alzasen por su rey; pero no ha de ser éste el que conquiste el mundo, sino un hijo suyo. También les mandó que tuviesen en la isla todas las doncellas que pudiesen o comprar o robar, y que la más hermosa dellas se la entregasen luego al bárbaro, cuya sucesión valerosa prometía la bebida de los polvos. Estas doncellas, compradas o robadas, son bien tratadas de ellos, que sólo en esto muestran no ser bárbaros, y las

⁵ Un antecedente probable del mito narrado por el propio Júpiter a los demás dioses en las *Metamorfosis* es el mito griego anterior, aunque recogido más tarde por Apolodoro en su *Biblioteca* (II a. C.), en donde se cuenta que los cincuenta hijos de Licaón estaban en culpa y que Zeus los visitó disfrazado para comprobar si eran tan malvados como se decía. Ellos sacrificaron a un niño y mezclaron sus entrañas con la carne del sacrificio ofrecido al extranjero. Zeus, disgustado, volteó la mesa y destruyó a Licaón y a sus impíos hijos —excepto a uno de ellos— con un rayo. El gran diluvio sobrevino después. (*Apud ibid.*, p. 239. Además de que la obra de Ovidio fue conocida en la Edad Media, se publicó una traducción en el siglo XVI: *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio...* traducidas al castellano [trad. de Jorge de Bustamante]. Amberes, Juan Steelsio, 1551. Véase *Cervantes. Cultura literaria*, p. 133.)

que compran son a subidísimos precios, que los pagan en pedazos de oro sin cuño y en preciosísimas perlas, de que los mares de las riberas destas islas abundan; y a esta causa, llevados deste interés y ganancia, muchos se han hecho cosarios y mercaderes.⁶

En consecuencia, con el fin de ser inmolados para cumplir con tamaña profecía, desde el inicio y a lo largo del relato, las vidas de Periandro y Auristela —ésta vestida de mancebo— serán amenazadas por los bárbaros. A la vez, tanto él —voluntariamente y, por su cuenta, disfrazado de mujer—, así como Auristela y Transila, todos ellos a causa de su inmensa hermosura, son vendidos por los cosarios a esos pueblos. Es así que los elementos del mito clásico están presentes y subvertidos en la creencia de los bárbaros. La antropofagia, la mayor vileza cometida por un humano y castigada por la divinidad con la degradación a un estado inferior de existencia, en el que se manifiesta abiertamente la ferocidad de su comportamiento, junto con el engaño al dios, son premiados y considerados por el grupo de bárbaros como hechos ejemplares, principios superiores que regulan su conducta y prueba de conocimiento y valor que hará posible la instauración de la dinastía de la cual nacerá el héroe supremo. En tanto, para los naufragos cristianos, extraviados en los mares e islas septentrionales, el vaticinio constituye el riesgo de verse envueltos, en calidad de víctimas, en el más inicuo de los actos: ellos ofrendando su corazón; ellas engendrando tan infame progenie. Tales tendencias contrarias instituyen la línea narrativa que relaciona y opone a uno y otro grupo a lo largo del libro primero.

Es oportuno advertir que los personajes del pueblo bárbaro no se distinguen en lo individual más que lo estrictamente necesario en función del papel que juegan en el relato; unos cuantos reciben un nombre. En cambio, además de que cada uno de los cristianos es identificado con un nombre, ya sea el narrador o ellos mismos, dan cuenta de sus antecedentes, estados de ánimo, pareceres... Sobra decir, pues, que la narración adopta la perspectiva de este grupo.

⁶ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, I-ii, p. 30.

3. Como es bien sabido, el concepto de bárbaro fue creado por los griegos, en principio, para designar a los extranjeros que no podían pronunciar adecuadamente la lengua helena. Vocablo del mundo clásico, adoptado también por los romanos, es, asimismo, una noción renacentista. Además de que en su desempeño exhiben acciones toscas, irracionales, violentas y lascivas, y de que usan una lengua incomprensible, los bárbaros son descritos por el narrador de la siguiente manera: “Están todos aquellos mares casi cubiertos de islas, todas o las más despobladas; y las que tienen gente, es rústica y medio bárbara, de poca urbanidad y de corazones duros e insolentes” (I-xi, p. 85).

Esta descripción no difiere del significado que se le dio en la época al término, el cual fue recogido por Sebastián de Cobarruvias:

a todos los que hablan con tosquedad y grosería llamamos bárbaros, y a los que son inorantes sin letras, a los de malas costumbres y mal morigerados, a los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón, que viven sin ella, llevados de sus apetitos, y finalmente los que son desapiadados y crueles.⁷

Bárbaro es, entonces, el extraño, el distinto, el que vive aislado —en islas—, grosero, desalmado, ignorante, intratable, sanguinario; en suma, sin ley y practicante de una moral primitiva, conectada con lo diabólico. Todas ellas son maneras opuestas a las de una “multitud de hombres ciudadanos, que se ha congregado a vivir en un mismo lugar, debaxo de unas leyes y un gobierno”,⁸ cuyo comportamiento es “cortés y bien criado, en fin como nacido y criado en la ciudad” —dice Cobarruvias en el *Tesoro*—,⁹ respetuoso, además, de la moral y los ideales cristianos. A tales condiciones se acoge el otro grupo de personajes, reunido en tierras bárbaras por azar. De este modo, el uso del término con que los griegos calificaron “a todos los extranjeros de la Grecia, a donde residía la monarquía y el imperio”,¹⁰ significa una apropiación del sentido de centralidad por parte de los herederos de la cultura clásica.

⁷ Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 194.

⁸ Véase ciudad, en *ibid.*, p. 427.

⁹ Véase urbano y urbanidad, en *ibid.*, p. 987.

¹⁰ Véase bárbaro, en *ibid.*, p. 194.

4. Entre uno y otro grupo existen categorías intermedias. La gran división entre cristianos y bárbaros no corresponde exactamente a la de mundo septentrional y mundo meridional, pues en aquél habrá cristianos católicos, como dice serlo Mauricio y, en consecuencia, su hija Transila y su yerno Ladislao, sin contar que Periandro y Auristela andan en peregrinaje a Roma en busca de la verdad. Asimismo, por accidente, en calidad de náufragos y/o prisioneros, alejados de la cultura central, habitan en las islas hombres de procedencia mediterránea, algunos de los cuales, por su estancia prolongada en ese medio, reciben también el calificativo de bárbaros. Narradores ellos mismos de sus peripecias, sus relatos se insertan en el amplio marco de la historia de los peregrinos, parte del grupo de oyentes, a quienes enteran de las condiciones de vida en esas islas. El primero, Antonio, nacido español; el segundo, Rutilio, nacido italiano, se comportan y se relacionan de manera distinta con aquellos pobladores.

La inserción de Antonio en la vida de estos pueblos es pacífica. Ha conseguido la asimilación de los bárbaros con quienes convive a los valores ideales de su patria originaria. Primero por el narrador y después por las voces del propio personaje y de su mujer, la bárbara Ricla, el lector se entera de que ha formado una familia a la que ha urbanizado y cristianizado, y hablan la lengua castellana entre ellos. Él mismo hace su caracterización: hidalgo de buena crianza, costumbres morigeradas, soldado destacado y leal al emperador, defensor de su dignidad, aunque pendenciero, al español el título de bárbaro “le daba su traje”. (I-v, p. 54) —completa el narrador. Después de dejar España rumbo a Inglaterra, y abandonado a la deriva en alta mar, Antonio, antes de tocar una isla septentrional, recibe señales del bárbaro augurio. Primero en sueños, en los que se le representa toda suerte de amenazas de muerte —“y en algunas de ellas me parecía que me comían lobos y despedazaban fieras” (I-v, p. 52)—; luego, en una isla poblada de lobos, durante la noche oyó que uno de ellos le decía “en voz clara y distinta, y en mi propia lengua: “‘Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en ésta morir hecho pedazos por nuestras uñas y dientes; y no preguntes quién es el que esto te dice, sino da gracias al cielo de que has hallado piedad entre las mismas fieras’” (I-v, p. 53).

5. Es así que, a partir de los extraños eventos ocurridos a Antonio en una de las islas septentrionales, queda sugerida la presencia de hombres lobo en ellas. El fenómeno se completa con los sucesos que vive el italiano Rutilio. Salvador de los cautivos durante el incendio provocado por una lucha entre los propios bárbaros, y cristiano, como él mismo se declara, cuenta su historia a los mismos oyentes, a petición del bárbaro Antonio. Originario de Sena, concierta junto con una dama “no discreta”, sacarla de casa de su padre y huir a Roma “para que los dos nos gozásemos” (I-viii, p. 67). Hecho prisionero y condenado a muerte a causa de su delito, es liberado por “una mujer, que decían estaba presa por *fatucherie*, que en castellano se llaman hechiceras”, con la promesa —dice el italiano— “de ser su marido, si me sacaba de aquel trabajo” (I-viii, p. 68). Llevado por los aires en el manto de la hechicera o por “los diablos, que no son otras las postas de las hechiceras”, desde suelo toscano hasta las regiones septentrionales, e impedido de encomendarse a Dios por órdenes de la mujer, Rutilio toca tierra y descubre que quien lo abraza “no muy honestamente”, “era una figura de loba” (I-viii, p. 69), la cual, muerta por él con un cuchillo, “cayendo en el suelo, perdió aquella fea figura, y hallé muerta y corriendo sangre a la desventurada encantadora” (I-viii, p. 70). Una víctima más de tantos naufragios, Rutilio llega a la isla habitada por los bárbaros y comparte su vida en un estado de humanidad degradada: ataviado con pieles de animales robadas a un cadáver, se presenta ante ellos “saltando y haciendo cabriolas en el aire” (I-ix, p. 73), y pasando por mudo para que no descubrieran su desconocimiento de la lengua nativa.

6. Si la profecía en la que confían los bárbaros contiene el elemento de la antropofagia, los sucesos vividos por Antonio y Rutilio completan el mito de Licaón: la metamorfosis de humano en lobo tiene lugar en el mundo narrado y se conecta, secretamente, con el nefando vaticinio. Además, otro texto de la Antigüedad, citado por el astrólogo Mauricio, quien aparecerá ante el grupo de cristianos en búsqueda de su hija Transila, proporcionará la explicación de los eventos extraordinarios vividos por el español y el italiano:

También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un

lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina, y se entra desnudo la tierra dentro, y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago, y cobra su perdida figura (I-xvii, p. 120).

La versión del anciano referida a sus interlocutores guarda fidelidad con lo escrito en la *Historia natural*,¹¹ así como con la opinión racional de los médicos renacentistas invocada por el mismo, según la cual, a quien sufre de manía lupina “le parece que se ha convertido en lobo” y que en Sicilia,

gentes deste género, [...] antes de que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten, y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos (I-xviii, p. 120).

Una advertencia así es la que dice Antonio haber recibido en la isla, aunque no de alguien a quien “le parece que se ha convertido en lobo”, sino de un lobo con voz humana. Por su parte, el italiano es abrazado por “una figura de loba” que, muerta, recupera su apariencia de mujer.

7. La crítica ha señalado el “equilibrio” que guardan los dos libros septentrionales frente a los libros III y IV —meridionales—,¹² y también cómo el de la cadena del ser “Es concepto que vertebra al *P[ersiles]* y *S[egismunda]*, cuyos protagonistas son peregrinos que recorren el mundo desde las mazmorras de una mítica Isla Nevada hasta la contemplación de Roma, ‘el cielo en la tierra’ (II, vii, p. 192)”.¹³ Asimismo, el libro primero del *Persiles* se construye a partir de una serie de opuestos, cada uno de cuyos términos abarca un amplio campo semántico e importantes connotaciones simbólicas, morales y políticas. Sin embargo, como

¹¹ Cf. Juan Bautista de Avallé-Arce, *Enciclopedia cervantina*, p. 377.

¹² Cf. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, “Introducción”, en M. de Cervantes, *op. cit.*, pp. XVIII y XIX.

¹³ Juan Bautista Avallé-Arce, *op. cit.*, p. 78. Véase también su “Introducción” a M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, p. 20.

se ha observado, los universos opuestos no son puros, aunque están enfrentados dos sistemas de valores morales.

Las experiencias de Antonio y Rutilio participan de esta oposición. En la urbanidad y la ortodoxia de uno y la barbarie y la degradación del otro, en su proximidad o lejanía de los códigos morales y las prácticas culturales, están implicados su comportamiento sexual y las mujeres con las que se relacionan: la bárbara Ricla y la hechicera toscana. El varón español, después de haber sobrevivido solo en alta mar y de haberse salvado de convertirse en pasto de hombres lobo, encuentra en tierra bárbara una especie de *locus amoenus* que lo provee de una compañera joven, dócil y amorosa, “antes ángel del cielo que bárbara de la tierra” (I-vi, p. 58), así como de agua y alimento al alcance de la mano. Las relaciones íntimas entre ellos, si no negadas, sí se legitiman por el ofrecimiento de Antonio referido por Ricla: “Llamo esposo a este señor; porque, antes que me conociese del todo, me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos” (I-vi, p. 59).

De esta manera, también las travesías de Antonio y Rutilio tienen destinos invertidos. El italiano es expulsado de la Toscana, centro difusor de la cultura renacentista, a la periferia bárbara. Por su parte, el español traslada a esa periferia las semillas de su núcleo originario, la España de la contrarreforma. De igual modo, Rutilio, presa del deseo carnal, había intentado hacer el mismo peregrinaje a Roma que pretenden Periandro y Auristela, aunque con propósitos abiertamente opuestos: el suyo es la concupiscencia; el de éstos, el amor a Dios. Por su pecado, no visitará la sede del catolicismo, el sitio que es “el cielo en la tierra”. En su lugar, será liberado de la prisión para sufrir penas mayores: será secuestrado y llevado fuera de su patria por una hechicera, verá tambalearse la protección de la fe verdadera, se hallará involuntariamente en tierra bárbara, se pondrá en peligro de ser poseído por la mujer loba y se verá obligado a matarla para conservar su integridad. En la isla donde se desarrollan los acontecimientos le esperan crímenes, actos salvajes y primitivos y una condición cercana a la animalidad.

De este modo, el mito clásico sufrirá en la historia de Rutilio nuevas mutaciones y contaminaciones. La metamorfosis de Licaón será protagonizada por una mujer. La antropofagia se transformará en posesión carnal. La mujer, aliada del Demonio, volverá a degradar al género humano. Su tentación provocará una vez más la pérdida del paraíso.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Mariflor, “De la crítica al replanteamiento del sujeto”, en Mariflor Aguilar, comp., *Crítica del sujeto*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.
- ALCÁZAR, Baltasar de, *Poesías*. Ed. de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, [Librerías de los suc. de Hernando] 1910.
- ALLEN, John J. “El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVIII, núm. 2, 1990, pp. 849-856.
- ALONSO, Dámaso, “La bella de Juan Ruiz, toda problemas”, en *De los siglos oscuros al de Oro*. Madrid, Gredos, 1964.
- ARMIJO, Carmen, comp., 50 años. *Homenaje a Sergio Fernández*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, “Cide Hamete Benengli: vindicación, marginación y transgresión del ‘doble’ de un autor”, en José Ángel Ascunce y Roberto Rodríguez, coords., *Cervantes en la modernidad*. Kassel, Reichenberger, s. f., pp. 23-58.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, *El Quijote como tragedia y la tragedia del Quijote*. Kassel, Reichenberger, 2005.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “El bachiller Sansón Carrasco”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 17-25.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “Las voces del narrador”, en *Ínsula*, núm. 538, 1991: pp. 4-6.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, historia setentrional”, en *Suma cervantina*. Londres, Tamesis Books, 1973.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Enciclopedia cervantina*. 2a. ed., Guanajuato, Universidad de Guanajuato/Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*. Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Las novelas y sus narradores*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006. (Biblioteca de Estudios Cervantinos.)
- AZCUE CASTILLÓN, Verónica, “La disputa del baciuelmo y ‘El retablo de las maravillas’: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la Primera parte de *Don Quijote*”, en *Cervantes*, vol. 22, núm. 1, 2002, pp. 71-81.
- BADIOU, Alain, *Théorie du sujet*. París, Seuil, 1982.
- BAJTÍN, Mijaíl M. [1979], *Estética de la creación verbal*. Trad. del ruso de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI Editores, 1982. (Lingüística y teoría literaria)
- BALTODANO ROMÁN, Gabriel, “Sobre el tinglado de la novela (aspectos teatrales del *Quijote*)”, en *Revista Comunicación*, vol. 14, núm. 1, enero-julio de 2005, pp. 6-18.
- BARRÓN TOVAR, Francisco, *Lenguaje del acontecimiento. Gilles Deleuze*. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- BARTHES, Roland [1970], *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Trad. del francés de Beatriz Dorriots. Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1974. (Comunicaciones)
- BENVENISTE, Emile [1974], *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI Editores, 1977.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. 8a. ed. México, Porrúa, 1997.
- BERNI, Francesco, *Poesie e prose*. Ed. de Enzo Chiorboli. Firenze, 1934.
- BLASCO, Javier, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Francisco Rico, coord. Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica, 1998, Primera parte, capítulos XI-XIV, pp. 41-49.
- BURNINGHAM, Bruce R., “Jongleuresque Dialogue, Radical Theatricality, and Maese Pedro’s Puppet Show”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XXIII, núm. 1, 2003, en <<http://www.cervantevirtual.com/servlet/SirveObras/0148229612395992980035/p000000>>.
- CANAVAGGIO, Jean, “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, vol. 7, 1958, pp. 74-75.

- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes. En busca del perfil perdido* [1986]. Trad. del francés de Mauro Armiño. 2a. ed. aum. y corr. Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- CERVANTES, Miguel de, *Comedias*. t. 1. Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla. Madrid, Castalia, 2001. (Biblioteca Clásica Castalia)
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (con un volumen complementario). Francisco Rico, ed. Est. prel. de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998. (Biblioteca Clásica 50)
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Est. prel. de Fernando Lázaro Carreter. Ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Andrés Murillo. 3 tt. 5a. ed. Madrid, Castalia, 1991.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*. Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza Editorial, 1997. (Cervantes Completo, 1)
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza Editorial, 1999. (Cervantes Completo, 18)
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Ed. de Juan Bautista Avall-Arce, 2 tt. Madrid, Castalia, 1992.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Ed. de Harry Sieber. 2 tt. México, REL, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*. Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza Editorial, 1997. (Cervantes Completo, 12)
- Cervantes. Cultura literaria. Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- CHEVALIER, Maxime, "Lecturas", en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Francisco Rico, ed. Est. Prel. Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998. (Biblioteca Clásica 50), Segunda parte, capítulo XIV, pp. 187-188.

- CLOSE, Anthony, "Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony", en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 50, 1973, pp. 237-253.
- COBARRUVIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua* [1611]. Ed. facs. México, Turner, 1984.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia, "Los 'ojos de perlas' de Dulcinea (*Quijote* II, 10-11). El antipetrarquismo de Sancho (y de otros)", en *NRFH*, 1983, pp. 389-402.
- CORNAGO, Óscar, "Utopías escénicas del texto: los ritmos del discurso", en Angélica Tornero, coord., *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 138. (En prensa.)
- COSTA VIEIRA, María Augusta da, "Autorreferencialidad textual y construcción del personaje don Quijote", en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annali. Sezione Romanza*, vol. XXXVII, núm. 2, 1995, pp. 363-370.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. 3a. reimp. Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México, FCE, 2004.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro* [1964]. Trad. del francés de Horacio A. Maniglia. Buenos Aires, Librairie Hachette, 1964.
- DETIENNE, Marcel, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica* [1967]. Prefacio de Pierre Vidal-Naquet. Trad. de Juan José Herrera. Madrid, Taurus, 1981.
- Diccionario de la Lengua Española*. 18a. ed. Madrid, Real Academia Española, 1956.
- DONAHUE, Darcy, "Dressing Up and Dressing Down, Clothing and Class Identity in the *Novelas ejemplares*", en *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, núm. 1, 2004, pp. 105-118.
- ECO, Umberto, "El lector modelo", en *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979]. Trad. de Ricardo Pochtar. 4a. ed. Barcelona, Lumen, 1999, pp. 73-94.
- EL SAFFAR, Ruth Anthony, "In Marcelas's Case", en Ruth Anthony El Saffar y Diana de Armas Wilson, eds., *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1993, pp. 157-178.

- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 3 vols. Ed. de Martín de Riquer. Madrid Espasa Calpe, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. México, Siglo XXI Editores, 1976.
- FOUCAULT, Michel, [1969] *¿Qué es un autor?* Trad. del francés de Corina Iturbe, 2a. ed. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990.
- FUENTE, María Jesús, “La deconstrucción de Dulcinea. Bases medievales de los modelos femeninos en el *Quijote*”, en *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Ha. Medieval*, t. 17, 2004, pp. 201-221.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas; obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Madrid, Gredos, 1972.
- GARCÍA BACCA, Juan David, *Hípías Mayor / Fedro*. México, UNAM, 1966.
- GENETTE, Gerard, “Discours du récit”, en *Figures III*. París, Seuil, 1972, pp. 67-267.
- GERHARDT, Mia I., *Don Quijote, la vie et les livres*. Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1955.
- GONÇALVES TROUCHE, André y Livia de Freitas Reis, *Dom Quixote: utopias*. Río de Janeiro, EDUFF, 2005.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “La imagen de la dama cortés”, en *Voces de la Edad Media*. México, UNAM, 1993. (Publicaciones Medievalia, 6), pp. 139-155.
- GUILLÉN, Claudio, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Francisco Rico, coord. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, Primera Parte, capítulo VII, pp. 31-33.
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura* [1957]. Trad. de José Luis Arántegui. Madrid, Visor, 1995. (Literatura y Debate Crítico, 18)
- HERRERO, Javier S., “Dulcinea and Her Critics”, en *Cervantes, Bulletin of Cervantes Society of America*, vol. 2, núm. 1, 1982, pp. 23-42.
- HERRERO, Javier S., *Who was Dulcinea?* Tulane, The Graduate School of Tulane University, 1985.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. 3a. reimp., t. I. México, FCE, 1996.

- HUTCHINSON, Steven, "Las penitencias de don Quijote y Sancho Panza", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995, 292-301. (Centro Virtual Cervantes). Consultado el 15-VII-2008.
- IFFLAND, James, "La raíz festiva del cura Pero Pérez", en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annali. Sezione Romanza*, vol. XXXVII, núm. 2, 1995, pp. 356-362.
- IFFLAND, James y Gustavo Illades, coords., *El Quijote desde América*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de México, 2006.
- IVENTOSCH, Herman, "Dulcinea, nombre pastoril", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 17, 1966, pp. 60-81.
- JOLY, Monique, "Erotismo y marginación social en la novela cervantina", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2 (1992), pp. 7-19.
- JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Ed. de Jacques Joset. Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, "Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, núm. 1, 2004, pp. 29-64.
- KIRK, G. S., *The Nature of Greek Myths*. Nueva York, Penguin Books, 1977.
- KRISTELLER, Paul Oskar [1964], *Ocho filósofos del humanismo italiano*. Trad. de M. Martínez Peñaloza. México, FCE, 1970.
- LAPESA, Rafael, "Aldonza-dulce-Dulcinea", en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos, 1967, pp. 212-218.
- LAPESA, Rafael, "Lecturas", en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Francisco Rico, coord. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, Segunda parte, capítulo V, pp. 123-125.
- LARA ZAVALA, Hernán, *Las novelas en el Quijote. Amor, libertad, imaginación*. México, UNAM, 1988. (Biblioteca de Letras)
- LECOY, Félix, *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archipêtre de Hita*. 2a. ed. Supl. de Alan Deyermond, Farnborough, Gregg, 1974.
- LEÓN, Luis de, fray, *Poesías completas (propias, imitaciones y traducciones)*. Ed., introd. y notas de Cristóbal Cuevas. Madrid, Castalia, 2001.

- LERNER, Isaías, “*Quijote*, Segunda parte, parodia e invención”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVIII, núm. 2, 1990, pp. 817-836.
- LEVIN, Harry, *The Myth of Golden Age in the Renaissance*. Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1968.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan Ruíz, Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- LLULL, Ramón, “Libro de la Orden de Caballería”, en *Obras literarias*. Ed. de Miguel Batllori. Madrid, Católica, 1948.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco y Francisco Rico, eds., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, *Siglos de Oro, Renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1980.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, “Algunas influencias de la mitología clásica en Cervantes”, en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003). Asociación de Cervantistas, s. l, 2004, t. 1, pp. 1501-1541.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, “Algunos dioses de la mitología clásica en Cervantes”, en Antonio Bernat Vistarini, *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 tt. (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000), Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, Universitat des Illes Balears, 2001, t. 1, pp. 357-378.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, “Datos sobre la tradición clásica en el *Quijote*”, Conferencia magistral presentada en el I Congreso Internacional de Estudios Clásicos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 5-9 de septiembre de 2005.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *De la novela al escenario: lo leído y lo visto*. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2007. (Selección de textos: Jerónimo López Mozo.)
- MANERO SOROLLA, María Pilar, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraord., 2005.
- MARÍN PINA, Mari Carmen, “Lecturas del *Quijote*”, en *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, vol. complementario. Est. prel. de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro

- para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, Primera parte, capítulos II y III, pp. 18-24.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “La buenaventura de Preciosa”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 34, 1985-1986, pp. 741-768.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 199)
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea”, en *Anales Cervantinos*, vol. XXVIII, 1990, pp. 191-217.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De Cervantes a Lope de Vega*. Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, “‘Busqué e fallé dueña de la qual so deseoso’. La figura femenina en el *Libro de buen amor*”, en *Voces de la Edad Media*. México, UNAM, 1993. (Publicaciones Medievalia, 6), pp. 157-167.
- MONER, Michel, “La problemática del libro en el *Quijote*”, en *Anthropos*, núms. 98-99, 1989, pp. 90-92.
- MURILLO, Luis Andrés, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Francisco Rico, coord. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, Primera parte, capítulos XV-XVII, pp. 50-54.
- NAVA ESTRADA, Verónica Gabriela, *‘Antojos de mejor vista’: la risa carnavalesca como crítica social en el Quijote*. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (inédita).
- NAVA ESTRADA, Verónica Gabriela, *Carnaval, violencia, caos y renacimiento en los espacios festivos del Quijote*. Tesis. México, UNAM, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, “Retórica y lenguaje”, en *El libro del filósofo seguido de retórica y lenguaje*. Trad. de Ambrosio Berasain. Madrid, Taurus, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*. Trad. del alemán de José Mardomingo. Madrid, EDAF, 2000.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Cervantes y la novela del barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*. Ed., introd. y notas de José Lara Garrido. Granada, Universidad de Granada, 1992.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco. (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona, Planeta, 1969.

- OVIDIO, *Metamorfosis*. Trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Introd. y notas de Antonio Ramírez de Verger, 3a. reimp. Madrid, Alianza Editorial, 2001. (El Libro de Bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma)
- PÉREZ ROMERO, Carmen, “El motivo de la mujer morena como antiheroína petrarquista, retrato y etopeya”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza, 1992.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI Editores/UNAM, 2001.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM/Siglo XXI Editores, 1998.
- PLATÓN, *Diálogos III*. Trad. de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledo Íñigo. Madrid, Gredos, 1997.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid, CSIC, 1957.
- REDONDO, Agustín, “El *Quijote* y la tradición caballeresca”, en *Anthropos*, núm. 98-99, 1989, pp. 93-98.
- RICO, Francisco y Joaquín Forradillas, “Lecturas”, en *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Francisco Rico, coord. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, Primera parte, capítulo 1, pp. 16-18.
- RILEY Edward C., “Lecturas”, en Francisco Rico, coord., *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, Segunda parte, capítulo 1, pp. 119-121. (Biblioteca Clásica 50)
- RILEY Edward C., *La teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de Carlos Sahún. Madrid, Taurus, 1989.
- RIQUER, Martín de, “Don Quijote, caballero por escarnio”, en *Clavileño*, vol. VII [41], 1956, pp. 47-50.
- RODRÍGUEZ, Alberto, “Notas sobre el retrato literario en el *Quijote*”, en Antonio Bernat Vistarini, ed., *Actas del III Congreso Internacional de Cervantistas* (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma, Universitat de Illes Balears, 1998.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Amadís de Gaula*. Ed. e introd. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1991. (Letras Hispánicas)

- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, "Dulcinea a través de los dos *Quijotes*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 18, 1965-1966, pp. 378-416.
- RUSSELL, Peter, *Cervantes*. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- SÁNCHEZ SANTARELLI, Santiago, "Sobre la narración en la escritura teatral", en *La máquina del tiempo*. Actualización correspondiente al periodo 01-01-07/10-01-07, en <<http://www.lamaquinadel tiempo.com/algode/teatro01.htm>>.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, "Apología de las didascalias como elemento *sine qua non* del texto dramático", en *Sincronía*, invierno de 2001, en <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>.
- SENABRE, Ricardo, "Lecturas", en Francisco Rico, coord., *Don Quijote de la Mancha*, vol. complementario. Est. prel. de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, Segunda parte, capítulos II y III, pp. 121-123. (Biblioteca Clásica 50)
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos)
- SOCRATE, Mario, *Prologhi al don Chisciotte*. Padova, Marsilio, 1974.
- STERN, Charlotte, "Dulcinea, Aldonza, and the Theory of Speech Acts", en *H*, núm. 67, 1984, pp. 64-65.
- STOOPEN, María, "1605: las universidades y el *Quijote*", en *Metate*, núm. 1. Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 6 de marzo de 2006, p. 7.
- STOOPEN, María, "Don Quijote en casa (1605)", en *Casa del tiempo*, vol. VII, núm. 75, 2005, pp. 13-17.
- STOOPEN, María, "Don Quijote en casa (1615)", en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila, eds., *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires e Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Dr. Amado Alonso, 2006, pp. 219-225.
- STOOPEN, María, "Don Quijote, sujeto errante (1, 5 y 21)", en James Iffland y Gustavo Illades, coords., *El Quijote desde América*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de México, 2006, pp. 375-385.
- STOOPEN, María, "El buen gobierno de Sancho Panza", en *Actas del XIII Coloquio Cervantino Internacional*. Guanajuato, Gobierno de

- Guanajuato/Museo Iconográfico del Quijote/Fundación Cervantina de México/Universidad de Guanajuato, 2003, pp. 109-119.
- STOOPEN, María, “El peregrinaje de Licaón”, en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003). Asociación de Cervantistas, s. l., 2004, vol. 1, pp. 1017-1026.
- STOOPEN, María, “Arcadía, cronotopo ambivalente en la obra de Miguel de Cervantes”, en Lillian von der Walde *et al.*, eds., “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*”. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2007, pp. 347-362.
- STOOPEN, María, “Los iconos subvertidos en el *Quijote*”, en André Trouche y Livia Reis, *Dom Quixote: Utopías*. Niterói, Universidade Federale Fluminense, 2005, pp. 35-54.
- STOOPEN, María, “Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas de la imitación y el desnudamiento”, ponencia leída en el XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, celebrado en la ciudad de México del 15 al 18 de octubre de 2007. (En prensa.)
- STOOPEN, María, “Um pestanejo entre a Vigília e o Sonho (II, 22-24)”, en Maria Augusta Da Costa Vieira, org., *Dom Quixote: a Letra e os Caminhos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, pp. 197-210.
- STOOPEN, María, “Un clásico y un contemporáneo transgresores”, en Carmen Armijo, comp., *50 años. Homenaje a Sergio Fernández*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, p. 121-126.
- STOOPEN, María, “Un pestañeo entre la vigilia y el sueño”, en Sergio Fernández, comp., *Ensayos heterodoxos*, t. 2. México, UNAM, 1991, pp. 223-242. (Biblioteca de Letras)
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. Pról. de Margit Frenk. México, UNAM/Universidad de Guanajuato/Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002. (Seminarios)
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*, 2a. ed. Presentación de Aurelio González. Pról. de Margit Frenk. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General de Publicaciones, 2005. (Seminarios)

- STOOPEN, María, coord., *Horizonte cultural del Quijote*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.
- TARPENING, Ronnie H., "Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author", en *The American Hispanist*, núm. 3, 1978, pp. 4-5.
- URBINA, Eduardo, *El sin par Sancho Panza, parodia y creación*. Barcelona, Anthropos, 1991. (Hispanistas. Creación, Pensamiento, Sociedad, Serie Cervantina)
- VALBUENA-BRIONES, Ángel, "La palabra 'sol' en los textos calderonianos", en Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967.
- VALLEJO, Américo, *Vocabulario lacaniano*. Buenos Aires, Helguero, 1961.
- VEGA, Gracilaso de la, *Poesía castellana completa*. Ed. de Consuelo Burell. México, REI, 1988. (Letras Hispánicas)
- VEGA Y CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*. Ed., introd. y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, "Prefacio", en Marcel Detienne, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica* [1967]. Trad. de Juan José Herrera. Madrid, Taurus, 1981, pp. 7-12.
- VIRGILIO, Publio, *Bucólicas*. Introd. trad. y notas de Pablo Ingberg. Buenos Aires, Losada, 2004. (Griegos y Latinos)
- WILLIAMSON, Edwin, "'Intención' and 'Invención'", en *Cervantes*, vol. VIII, núm. 1, 1988, pp. 7-22.
- WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid, Taurus, 1991.

ÍNDICE

Advertencia	7
Introducción	13
Los <i>amigos</i> y los <i>enemigos</i> de <i>Cervantes</i>	19
Los iconos subvertidos en el <i>Quijote</i>	31
Don Quijote en casa (1605)	63
Don Quijote en casa (1615)	73
De las artes persuasivas y disuasivas	85
Don Quijote y Sancho Panza: entre el patetismo grotesco y la risa	99
Don Quijote, sujeto errante	111
Trazos escénicos en dos episodios del <i>Quijote</i> . Las poéticas de la imitación y el desnudamiento	125
Dulcinea: entre el simulacro y el espectro	139
Los espacios de la intimidad y la cuestión del linaje	153
Don Quijote propone, ¿el cura dispone? Del relato imaginario a la farsa	167

La Arcadia profanada en la obra de Miguel de Cervantes	177
Un pestañeo entre la vigilia y el sueño	197
El buen gobierno de Sancho Panza: carnavalización y parodia	215
Una hermosísima cristiana vestida en hábito berberisco. La ambigüedad del atuendo en <i>El amante liberal</i>	227
El peregrinaje de Licaón	239
Bibliografía	249

Cervantes transgresor, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 3 de junio de 2010 en los talleres de la Editorial Formación Gráfica, S. A. de C. V., Matamoros 112, col. Raúl Romero, C. P. 57630, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. Se tiraron 300 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Palatino 20:24 y New Baskerville 10.5:13, 10:12 y 9:11 puntos. El diseño de la cubierta fue realizado por Víctor Manuel Juárez Balvanera y el cuidado de la edición estuvo a cargo de Concepción Rodríguez Rivera y Carmen Sánchez.

María Stoopén devela un Cervantes para quien vivir, ver, oír, leer y escribir fue un tránsito continuo: la vida, la mirada, la voz, la letra impresa se volverían afortunada letra escrita. Autor de siete libros y poemas sueltos, además de la obra hoy perdida, cultivó en ellos quizá todos los géneros conocidos en la época.

Inconforme con los protocolos literarios, decidió probar los límites de éstos y también supo barajarlos entre sí; de este ejercicio resultan la experimentación, la provocación constante y la oferta de más géneros que libros publicados. Su escritura es, pues, transgresora, plural y mestiza.

