

## QUIJOTE I, XXV O DE LA DIMENSIÓN REAL DE LAS PALABRAS

*Mercedes Comellas*  
*Universidad de Sevilla*

Chapter XXV is the heart of Part One of *Don Quixot*. It gathers together, links and debates all the main themes in the solitude of don Quijote y Sancho, lost in the symbolic maze of the Sierra Morena: the truth that lies behind words and their perspective, the deceit and amorous fiction that create Dulcinea's identity, the madness of the knight and his intention to turn life into art via imitation. Every truth is put to the test and every fiction shows its power. And on top that, the squire loses the ass...

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica (II, XXXII)

La toma de conciencia de que la posibilidad de engaño radica en la esencia misma de la palabra es un factor de la cultura humana tan constante como la admiración ante el poder de la palabra (Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*)

El capítulo XXV, núcleo de la primera parte de la novela y corazón de los episodios de Sierra Morena, no es sólo episodio central de las aventuras quijotescas de 1605 (Avalle-Arce 1975: 346 o Riley 1966 entre muchos otros), sino también tapiz que reúne y entreteje los hilos de todos los ovillos dispersos en las aventuras que lo preceden y continúan. Llegamos a él cargados de historias sin resolver, de conflictos planteados a medias, entramos en la espesura de “lo más áspero de la montaña” confusos y escapando de peligros. El propio capítulo es la apoteosis de la confusión, vuelta de tuerca de la parodia. A diferencia de la mayoría de los avatares que en la sierra sufren los héroes, en este capítulo, significativamente uno de los más largos de la novela, no hay otros personajes ni otras aventuras que las que ellos mismos y su voluntaria determinación fabrican. Vuelven a actuar como protagonistas únicos, como ocurrió ya en el secreto de la “jamás vista ni oída” aventura de los batanes (capítulo XX) o con la ganancia del yelmo de Mambrino del XXI. En estos tres capítulos, los tres singularmente extensos, el diálogo es fundamental y se endereza, sobre todo en el XXI y el XXV, al proceso de aprendizaje de Sancho: el primero don Quijote lo dedica casi por completo a la instrucción de su escudero en las aventuras caballerescas que procuran el ascenso social (“por los mismos pasos que esto he contado suben y han subido los caballeros andantes a ser reyes y emperadores”, XXI, 232). El que ahora nos ocupa es segunda parte de la lección, que versa sobre la imitación de los modelos y los códigos del amor, asuntos del todo literarios. Don Quijote se ha metido a profesor de literatura.

Lenguaje, diálogo y debate verbal fabrican la mayor aventura en este capítulo: la aventura de los significados de las palabras y su relación con las cosas, que va desgranándose en medida y muy pensada sucesión de diferentes asuntos. Los presenta, como suele suceder, el título siempre revelador y algo enigmático del capítulo, “Que trata

de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros”. Subrayemos *estrañas cosas*, *imitación* y *Sierra Morena*, porque los tres mantienen una relación no casual: las *estrañas cosas*, según veremos, vendrán de la mano de aquella larga tradición que desde el *Cratilo* platónico indaga la adecuación de las palabras a los objetos que ellas representan y que en la novela cervantina tiene una presencia constante. La *imitación* se refiere al arte, pero también a la vida, y sobre todo a la adecuación de la vida al arte de la literatura, esto es, del camino desde las cosas hasta las palabras. Y, por fin, Sierra Morena ofrece la geografía laberíntica, no podría ser otra, para estas empresas y entuertos.

### SIERRA MORENA

No sin intención explica el narrador al comenzar la relación de aquellos “extraños sucesos”, que nuestros héroes “íbanse poco a poco entrando en lo más áspero de la montaña” (270-1). La sierra constituye, junto a la venta, uno de los dos emplazamientos principales de la Primera Parte; en su territorio irán surgiendo nuevos nombres de personajes (Marcela y Grisóstomo, Dorotea y Cardenio) pastores, gentileshombres y otros secundarios. Es lugar de aventura y peligros (“si entráis media legua más adentro, quizá no acertaréis a salir”, XXIII, 257) y no sólo materiales, sino sobre todo morales. Porque Sierra Morena puede interpretarse como el laberinto más intrincado y fatigoso de cuantos espacios recorre el caballero (“laberinto de Perseo”, 289), lugar de confusión moral que el dominio de los sentidos y del deseo ha ido embrollando hasta convertirlo en espacio de la desesperación, donde se esconden los menesterosos amantes que escapan del mundo de los hombres (Herrero 1981: 57; Jiménez Fajardo 1984). Significativamente, al final del capítulo Sancho deja las frondas y vuelve a casa cumpliendo la pretensión con que comenzó su aventura; don Quijote elegirá el apartamiento, la soledad y la locura del amor.

Pero la sierra es tan grande y Cervantes tan generoso, que incluso en este laberinto que es paisaje agreste y solitario, cabe también el *locus amoenus*, el “lugar apacible”, el “manso arroyuelo”, “un prado tan verde y vicioso” bordeado de “muchos árboles silvestres y algunas plantas y flores” (278). Por ello, frente a Herrero y la opinión común, para Redondo (1997: 150-1) representa el retorno a la naturaleza y a la simplicidad primitiva, es un “*espacio lúdico* en que todas las inversiones y transgresiones son posibles”. Lo que desde luego es cierto es que Sierra Morena tiene relación con el análisis del amor y el deseo. Ya el discurso de la Edad de Oro, que es pórtico retórico a la estancia en aquellos parajes, nos introduce en la controversia del amor espiritual y el amor físico, y de cómo la entrada de la lujuria y el egoísmo en los asuntos humanos trajo el desorden a la pacífica Arcadia (Dudley 1972: 359; Herrero 1978: 293)<sup>1</sup>. Por ello la necesidad de las órdenes de caballería, que vendrían a restaurar la armonía original. Don Quijote introduce con este discurso la misión que le lleva sin él saberlo a Sierra Morena, anticipando su papel de regenerador del orden en los episodios que siguen, cuando logre, en su victoria contra Pandafilando de la Fosca Vista —encarnado en los cueros de vino—, desterrar, en ese su símbolo, el monstruo de la sensualidad (XXX).

<sup>1</sup> Con este discurso muestra Cervantes la profunda contradicción entre la Arcadia y la Edad de Oro, incompatibles porque la primera vive y se alimenta de un tipo de amor destructivo, cruel y tiránico, que la convierte en un infierno, el mismo precisamente que sufren los desventurados personajes de Sierra Morena (Herrero 1978).

Pero eso ocurrirá más adelante, en el mundo social de la venta, relacionado con el espacio exterior. En nuestro capítulo vivimos aún el mundo salvaje relacionado con el espacio interior. En Sierra Morena y sus recónditos escondrijos se viven los debates, los secretos: Cardenio cuenta su historia en un susurro, Dorotea, huida y travestida, rememora la suya; encuentran un librito de memorias lleno de emociones secretas; la soledad invita a la exploración y la confesión. Don Quijote tampoco es ya tan pudoroso y cuidadoso; está solo con Sancho y puede expresarse libremente, exponer lo que quizá en sociedad callaría o no explicaría. De hecho acaba las páginas del capítulo XXV “desnudándose con toda priesa los calzones, qued[and]o en carnes y en pañales” (289), sin que pueda obviarse el valor simbólico del gesto. Igual que ocurrirá en la cueva de Montesinos, capítulo gemelo del nuestro en la segunda parte, estamos ante una meditación en soledad y, en cierta manera, en una bajada a los infiernos, inquietante momento en que no sabemos a ciencia cierta si hay locura, invención de la misma, o cordura infinita al decidir voluntariamente vivir en la imaginación.

### LAS PALABRAS Y LA VERDAD DE LA LITERATURA

Hasta aquí el espacio serrano y sus valores simbólicos. Seguimos con las *extrañas cosas*, cosas que tienen que ver con el lenguaje, las palabras y la verdad, esto es, con el *problema* del *Quijote*: el de la realidad de la literatura, el de la justa relación entre los libros, las palabras y la vida. Es asunto este duramente disputado y que será motivo de contienda en un reñido combate de verbos, el que sostengan las voces encontradas de amo y criado. Sancho empieza el capítulo “de muy mala gana” y con la intención de volver a casa (270-1), deseo que cumplirá al concluirlo, separándose temporalmente de su señor y marcando con ello su diferencia y la de su voluntad, e iniciando una trayectoria de la que aún no sospecha el alcance. Es importante notar que el motivo por el que surge el enfrentamiento con don Quijote al comienzo del capítulo es que éste había puesto cota a su lengua: “iba muerto por razonar con su amo” y “no [podía] sufrir tanto silencio” (271). Sancho encarna la necesidad humana de diálogo (“y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir el hombre lo que tiene en su corazón, como si fuera mudo”, 271).

Al alzarle la prohibición —significativamente sólo para el tiempo que estén solos en las sierras—, don Quijote le permite disentir, incluso dudar de él (lo comprobaremos en la disputa sobre el yelmo de Mambrino); le está concediendo espacio más anchuroso, más poderosa voz. El Otro, el interlocutor, el criado, crece y tuerce en su ascenso la ruta que se había trazado el héroe (al fin y al cabo es siempre esa la tarea del Otro: torcer los deseos y cambiar las trayectorias). Don Quijote querrá unas cosas de Sancho, Sancho hará otras: a la solicitud de que se quede tres días para ver sus locuras Sancho responderá marchándose. La separación abre para él un itinerario que ha de continuar guiando sus avatares durante el resto de la obra y habrá además de costarle incluirse en el número de los narradores y fabuladores para inventar un espacio en la literatura de su amo: el encuentro (los encuentros) con Dulcinea. A partir del capítulo XXV y como consecuencia de las *extrañas cosas* que en él suceden, Sancho se mete a encantador, a *brujo* que dice volverá por los aires con la respuesta “dulce y melificada” de la dama (282), se mete a personaje de caballerías. Él también quiere participar de esta locura de los encantadores-escritores que inventan destinos; su manera de hacerlo será, claro, distinta de la quijotesca, con la distancia que hay de los *encantadores* a los *brujos*: la suya es la tradición literaria oral y

folclórica de aquel cuento de la pastora Torralba que dedicó a su amo la noche oscura del capítulo XX; y su registro de autoridades es el del refranero que, justo a partir de nuestro capítulo, se le concede como tipología verbal propia y característica. Y si su manera de intervenir será distinta, su función será la contraria de la que cumple la imaginación del caballero, como se demuestra ya durante el resto del capítulo y en lo que sigue: poner en cuestión la ficción a través de la parodia y la ironía, trocar las reinas y los maestros (Madasima y Elisabad en “Magimasa o como se llama” y un “abad”) y, con las palabras, dar vuelta de tuerca a las ficciones caballerescas.

Este tipo de juegos funciona como una de las maneras de aquella polionomasia y polietimología, la deliberada inestabilidad y variedad de los nombres en la obra y una de sus marcas más acusadas, que con tanta perspicacia estudió Leo Spitzer en su trabajo clásico sobre el “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. Spitzer la reconoce enclavada en la tradición filológica y bíblica por la que la historia de un verbo y su significado original pueden acercarnos a la verdad eterna y escondida tras él. También así en el *Quijote* los nombres y sus transformaciones son de extraordinaria importancia, se considera con cuidado su historia y se observan sus formas sonoras como se mira atravesar la luz un prisma de mil colores. Y es que tan fascinantes resultaban para aquella tradición la correspondencia entre palabra y realidad como la inestabilidad y variedad de aquella correspondencia, que es la que pone a prueba Cervantes. Las indagaciones de su novela no buscan ya conocer la obra de Dios en el mundo, sino revelar los diferentes significados que poseen las palabras según quién las entienda y emplee y, al cabo, los diferentes y cambiantes valores con que interpretamos el mundo los seres humanos a través de las palabras (Spitzer 1982: 163). Esa ruptura fascinante, ese romperse la única luz blanca en haz de matices, encuentra en el capítulo XXV su momento más brillante. Don Quijote y Sancho funcionan como espejos el uno del otro, en los que ambos se ven mutuamente reflejados y observados desde un punto de vista ajeno al propio. Como respectivos interlocutores intercambian una verdad para cada cual diferente y que es demostración de la relatividad de las cosas y de los signos (Redondo 1997: 480). Las palabras, al pasar por las voces de amo y criado, muestran su autonomía y su arbitrariedad, revelan la ficcionalidad del lenguaje, invitan a la desconfianza. La relación entre el *ser* y el *parecer* es un contrato vulnerable que permite distintas formas de descifrar el mundo. La solución es siempre dialéctica: el *baciyelmo* que llegará en el capítulo XLV. Todo ello concluye en la demostración de que “la capacidad de dudar es necesaria para acceder al conocimiento del mundo. Esa es la vía que encamina a la tolerancia y a la consideración del Otro como tal” (Redondo 1997: 484).

Para Américo Castro escondía este *baciyelmo* una típica crítica filosófica del Renacimiento a los sentidos: “el engaño a los ojos”. Engaños y mentiras no lo son sólo de las palabras, también de los sentidos, de las imágenes, del pensamiento. En nuestro capítulo aparece el verbo “mentir” en boca de don Quijote y sobre él insiste con ferocidad (“el vulgo ignorante y malintencionado” miente, “y mentirán otras docientas todos los que tal pensaren y dijeren”, 272). Es importante recordar que el término resultaba extremadamente violento, ultrajante y que no debía ser pronunciado en la convención caballeresca (Ruffinato 1983: 231). Pero aquí resultaba inevitable: estamos en el problema de la verdad y el engaño, y en la soledad con Sancho don Quijote se atreve a plantearlo. ¿Quién miente? ¿El vulgo ignorante y sin literatura? ¿O los poetas? La pregunta es difícil; la respuesta,



complicada. Sancho no toma partido, ni verdad ni mentira, y concluye: “a Dios habrán dado cuenta”. Quizá porque sólo Dios sabe qué es cierto y qué no lo es, y es el único que en su trono cristiano de eternas verdades queda al margen de toda controversia.

Pero del lado de los hombres y su vivir en las palabras, no hay lugar para el absoluto y las perspectivas se abren y disienten. Surge otra vez la misma palabra, “mentira”, que se atreve a pronunciar ahora Sancho refiriéndose a las caballerías (“que todo debe de ser cosa de viento y mentira” 277), y que le surge inevitable al oír decir “a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino” (277). Todo el episodio de la bacía remite a la relación entre los nombres y las cosas. Porque de la reina Magimasa y su maestro el abad sabrá y juzgará Dios, argumenta Sancho, pero esto que tiene ante sus ojos no es yelmo sino bacía, que la lleva para hacerse la barba: los objetos tienen su significado en su función, su ser es su función. Y don Quijote, renacentista y literario, cambia e inventa primero la función, y sólo después deduce su significado y el nombre. Su actitud plantea la cuestión de la realidad objetiva que trataron Erasmo o Vives, la distancia entre el ser y el parecer (“eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa”, 277) para acabar aceptando la ambigüedad del punto de vista y la realidad como lugar de encuentro entre una infinidad de perspectivas (Ruffinato 1983: 233).

El conocimiento de la realidad no puede establecerse al margen de la variabilidad de la apariencia: los magos que todo “mudan y truecan” (los inventores del no-ser de quienes se quejaba el *Sofista* platónico (264-266e), los creadores de apariencias en *República* 605c, los sabios escritores) son los culpables de que la realidad varíe sus formas hasta hacerse irreconocible. La verdad socrática y lógica se viste de verbo. Porque si las apariencias no hacen las cosas, son los nombres los que las hacen. Los nombres proporcionan nuevos significados y nuevas funciones. El mundo puede ser transformado, ordenado y explicado por las palabras. Hijo delirante del *logos* renacentista, don Quijote encarna la idea fundamental de la tradición neoplatónica que trajo fray Luis al prólogo de *De los nombres de Cristo*: la palabra asume la función de la razón y de la ordenación del mundo, su explicación nueva, porque es “como imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfrazada de otra manera” (Luis de León 1959: 398); por tanto modificar el nombre de las cosas implica la ruptura de la correspondencia entre la palabra y el ser o el objeto que representa; implica una subversión de las relaciones del sistema (Redondo 1997: 480).

Don Quijote sabe que las palabras, en el reino de la literatura, hacen la cosa y por eso decide entrar en el libro, encarnar en su propia vida el ejercicio literario. Nombrando crea el mundo y lo puebla de nuevos seres: don Quijote de la Mancha, Rocinante, Dulcinea. Por eso en su imaginación hay siempre nombres, no sólo fantasmas incoloros. Y valga recordar como ejemplo el instante mágico cuando en la “grande y espesa polvareda” del capítulo XVIII distingue perfectamente, no sólo ejércitos y batallas en gruesa concurrencia, sino que ve seres perfectamente concretos, porque ve nombres: el gran emperador Alifanfarón, Pentapolín del Arremangado Brazo; Micocolemo, gran duque de Quirocia; Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias; Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya (XVIII, 189-191), nombres que son sólo el principio de una más larga letanía de otros nombres, seres que se crean al nombrarlos, significativos, verdaderos,

absurdos, pero no por ello más inciertos en el libro quijotesco<sup>2</sup>. Nombres de caballeros y también nombres de damas, que no en batalla de aceros sino en combate de amor darán sus falsos nombres a las páginas del mismo libro.

#### DE LAS PALABRAS Y EL AMOR

Si el yelmo de Mambrino es símbolo y núcleo de la disputa sobre las palabras y la verdad de las cosas, el verdadero asunto que en este capítulo se discute en torno a la arbitrariedad o causalidad de esa relación, es el amor. Aquí se descubre que los nombres del amor no son tan ciertos como se pretenden, que “las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas y otras tales” (285), son personajes públicos, *librescos* (en otro capítulo de nombres, el LXXIII de la segunda parte, considerará Sansón Carrasco a propósito de las Filidas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas que, “pues las venden en las plazas, bien las podemos comprar nosotros y tenerlas por nuestras”, 1214). El asunto del enamoramiento de los poetas resultaba muy polémico en aquel tiempo: mostrar la falta de correspondencia entre la ficción y la realidad, entre un nombre de mujer y la mujer real, significaba acusar de falsedad justo en la materia preferida de los versos: la amorosa (Ruffinato 1983: 239).

La disputada verdad de las amadas líricas teje la argumentación del auténtico problema: el nombre –y con él la identidad– de uno de los principales personajes de la novela, Dulcinea del Toboso, que en el capítulo XXV encuentra su versión más compleja al ponerse abiertamente en relación con su germen, Aldonza Lorenzo. No es asunto desde luego baladí, vista como queda la importancia de los nombres y de sus orígenes: con el nombre y la verdadera personalidad de Dulcinea se está cuestionando también la realidad del amor, tal como aparece narrado en los libros y en los versos, y si es o no una construcción de la fantasía, tal como lo fueron los molinos-gigantes o los corderos-ejércitos. De los dos asuntos centrales del *Quijote*, amor y aventuras, el primero es siempre causa y motor de las segundas: las aventuras de don Quijote tienen justificación en Dulcinea, las historias intercaladas tienen el amor como protagonista. Pues bien, el amor como justificación es lo que se debate en este corazón de la Primera Parte que es nuestro capítulo XXV.

El amor humano fue uno de los motivos centrales de la cultura renacentista. Herrero comienza su análisis de los episodios de Sierra Morena citando la obra monumental de Emile V. Telle, *Érasme de Rotterdam et le septième sacrament*, donde se defiende que el verdadero origen de la Reforma debe buscarse, más que en las controversias sobre la gracia, en el apasionado debate en torno al celibato, el matrimonio y el amor humano (Herrero 1981: 55). La Reforma convirtió la condición social del matrimonio en un elemento esencial, con las consecuentes reacciones de Trento. No es de extrañar por tanto la enorme importancia del matrimonio cristiano y el peso del concilio en la obra cervantina (Bataillon 1954, Piluso 1967). Y esta querella no puede disociarse de la que se mantuvo en torno al amor cortés y al amor literario, desde la que hay que interpretar las opiniones encontradas que Cervantes dispersa en el *Quijote*.

<sup>2</sup> Y por eso también, de retirada de aquel mundo del que le expulsan violentamente, cuando cree tener aún fuerzas para construir otro y decide con Sancho hacerse pastor, comunicarlo a sus amigos y les hace saber “que lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres” (II, LXXIII, 1213).

La pujanza de la nueva burguesía, su preocupación por el matrimonio y la influencia del humanismo cristiano empiezan a oponerse a aquel código poético de reglas caducas y lenguaje esclerotizado (Herrero 1981: 55 y Bataillon 1964). Ya Denis de Rougemont, cuando explica el desarrollo histórico de la interpretación del amor que naciera en el XII y dominase la imaginación europea hasta el final del Renacimiento (y en la que la adoración de la dama constituye el centro de la moral masculina y de su existencia), sitúa a Cervantes en una posición final de respuesta irónica a este amor herético (1996: 194). En su línea, Javier Herrero interpreta los episodios de Sierra Morena como una lucha contra el deseo y la lujuria, Minotauro de ese laberinto en que Cervantes convierte aquellas asperezas y que tiene un aliado en su lucha contra el amor cristiano: el falso ideal del amor cortés, petrarquista y neoplatónico, y sus seres y emociones artificiales<sup>3</sup>. Cervantes se enfrenta en muchos momentos del *Quijote* a estos elementos dañinos: la dama ideal será objeto de parodia a través de Dulcinea, una metáfora que apenas se sostiene y cuyo enamorado es un cincuentón (edad de la muerte del alma), todo lo contrario de la virilidad de Amadís; la adoración irracional encuentra su castigo en el suicidio de Grisóstomo o la muerte de Camila, las reglas del amor cortés y las doctrinas del amor platónico –que bien conoce y expuso a través de Tirsi el autor de *La Galatea*, apasionado lector él mismo de amores literarios (Pozuelo 2005: 193)–, se demuestran un puro juego. Frente a la tradición sentimental y platónica que convertía a la dama en una diosa<sup>4</sup>, Cervantes opone el ideal cristiano, erasmista y viviano, marcando su distancia con la tradición aristocrática del Renacimiento para defender al nuevo caballero cristiano, el nuevo amante burgués: el amor cortés lleva al caballero a la locura; el amor cristiano lo salva (Herrero 1981: 65).

La crítica y la parodia cervantina al amor literario tiene en estas páginas que nos ocupan varios motivos argumentales: la penitencia amorosa, a la que nos referiremos luego, y la carta de amor que don Quijote escribe a Dulcinea –“La mejor carta de amores de la literatura española”, la llamó Pedro Salinas (1980)–.

### EL PROBLEMA DE LA CARTA A DULCINEA

La carta implica una situación absolutamente extraordinaria e inaudita. Don Quijote intenta enviar un objeto material a una criatura que no lo es. Y cómo hacer llegar la contingencia de un ente físico, aunque sea tan menudo como una hojilla de papel, a una

<sup>3</sup> Jiménez Fajardo (1984: 221), Bandera (1975: 89) y Herrero (1981: 56) entre otros ponen en relación el amor de don Quijote con los desventurados de los personajes que encuentra en Sierra Morena: Cardenio, Dorotea y sus parejas. Como el del caballero, también estos amores tienen mucho de literario y en ellos es muy importante la palabra escrita. La literatura (además de la lujuria) ha venido a enredarlo todo. Amor no es en ellos conocimiento, sino que se enamoran a oscuras: de oídas en el caso de Fernando (otro lugar común de la literatura), o a través de arquetipos, como Cardenio y Luscinda. Cervantes nos muestra “no sólo la ficción de los personajes, sino la manera en que éstos contribuyen a ficcionalizar su propia realidad” (Bandera 1975: 97). La superación de los problemas vendrá de la mano de un amor nuevo y cristiano, que no busca ideales librescos, sino que acepta las imperfecciones y contingencias morales del otro (Herrero 1981: 56).

<sup>4</sup> En varias ocasiones se oyen a lo largo del *Quijote* quejas por lo sacrílego de esta expresión amorosa: Vivaldo, aquel gentilhomme con el que nos encontramos en el capítulo XIII, en el episodio de Marcela y Grisóstomo, espetaba a don Quijote: “una cosa, entre otras muchas, me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que, cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se vea manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de acometella se acuerdan de encomendarse 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 algo a gentilidad” (I, XIII, 139).

figura metafórica. Ésa sí que es empresa y aventura difícil de llevar a cabo y que conduce la indagación sobre lo literario a su punto culminante, porque en ella Cervantes investiga el mecanismo lírico por excelencia: la metáfora. Si cualquier reflexión sobre el lenguaje –y vimos cómo este capítulo lo es– concluye en la metáfora (Parente 2000: 1), también aquí alcanzará este debate sobre los nombres su momento culminante al desmembrarse la metáfora nuclear de la novela: Dulcinea (y viene al caso recordar que “metáfora es la traslación de un nombre ajeno”, *Poética* 1457b7<sup>5</sup>). Porque para ser enviada la famosa carta a su destinataria, don Quijote necesitará avisar al mensajero del origen de la metáfora, lo más físico que tiene su amada, esto es: Aldonza Lorenzo, para dar señas de cómo llegar hasta ella. Y con este gesto por el que vuelve a encadenar el sujeto metafórico con el objeto representado, Dulcinea con Aldonza, hará a su dama absolutamente vulnerable para el resto de su existencia literaria. La carta había sido concebida como “puro juego” (Salinas 1980: 117); no adivinó el caballero, a pesar de las advertencias de Platón, las extraordinarias complicaciones que arrojaría el no-ser sobre el ser, el juego de Dulcinea sobre la vida de Sancho y la suya propia.

En efecto, la relación entre Dulcinea y Aldonza ha de convertirse en eje vertebrador de la de los protagonistas: entre ambos y a partir de las revelaciones de este capítulo, Dulcinea actuará como inquietante gozne y médula de las tensiones que mantengan amo y escudero. Sancho no ha de entender la relación entre Dulcinea, de la que sólo sabía a través del propio don Quijote y que era resumen femenino de todos los delicados ideales del amor cortés, con Aldonza, nombre intencionadamente rústico y personaje que sí pertenece a su esfera social e intelectual<sup>6</sup>. Como lectores, esa fluctuación de nombres femeninos nos presenta los distintos puntos de vista desde los que un mismo personaje puede aparecerse a los demás (Spitzer 1982: 135). Igual que el yelmo de Mambrino puede parecer una cosa a unos y otra a otros, también Dulcinea puede parecerle una cosa a don Quijote y otra Aldonza a Sancho. Si sobre el yelmo debatieron varias veces, también lo harán sobre la dama. Pero si sobre el primero parecen llegar a un acuerdo, no ocurrirá así con la segunda, que Sancho empieza ya en este capítulo por primera vez a desbaratar, no sólo al convertirla en una campesina forzuda, hombruna y casi brutal, sino sobre todo por las alusiones y los dobles sentidos (“no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana”, 283) que le atribuyen una moralidad licenciosa. Sancho se sitúa en la posición inversa a la de don Quijote: hace un antirretrato de la dama, y de la tradición del amor caballeresco la traslada a la tradición de las serranillas.

#### LA EXPLICACIÓN DEL AMOR LITERARIO

A la grosería de Sancho responde don Quijote con uno de los pasajes más controvertidos de la novela, recurriendo a una anécdota muy extraña a su tono habitual, la del mozo motilón y la viuda (que repite también en la segunda jornada de *La casa de los celos* y en *La cueva de Salamanca*) y que debía servir de ilustración a su punto de vista,

<sup>5</sup> Todas las referencias a la *Poética* de Aristóteles se hacen a la edición trilingüe y traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.

<sup>6</sup> Aldonza, aunque tiene que ver con “dulce” y con “miel”, era nombre que el mismo refranero nos deja ver de perdido lustre y tonalidad despectiva, “pasaba por típico de mozas de baja estofa” y así llamaron a sus protagonistas el creador de la famosa prostituta de *La lozana andaluza* o las dos Aldonzas que aparecen en el *Romancero general* de 1604, ambas prostitutas, la madre de Pablos, el Buscón, etc. [Redondo 1997: 234-5].

pero que, como bien escribe Alberto Sánchez (1989: 106), “viene a complicar la cuestión mucho más (no tanto para la comprensión de Sancho cuanto para la confusión de los comentaristas del Quijote)” (Close1973: 245-6 y Jiménez Fajardo 1984: 223).

Lo cierto es que la anécdota viene a declarar que don Quijote quiere a Aldonza para construir a Dulcinea, y para ello vale perfectamente la moza labradora “tanto como la más alta princesa de la tierra”, puesto que Dulcinea es una criatura que él se ha inventado a su antojo y en los términos de su sola imaginación (“yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo”, 285). La identidad de Dulcinea es lugar de privilegio para los conceptos de imaginación y fantasía que pueden perseguirse en toda la obra cervantina (Pozuelo 2004: 558). Precisamente en este episodio de Sierra Morena, observa Pozuelo Yvancos, aparecen estos términos *–fantasía, imaginación–*, especialmente marcados, como ocurrirá también en la bajada a la cueva de Montesinos, en tantas cosas capítulo gemelo del nuestro. Tanto en la cueva como en Sierra Morena se demuestra que para don Quijote la imaginación basta para sostener la verdad del mundo: si su dama es hija de su imaginación, no deja de ser “necesaria en su ser y calidad a la coherencia del mundo literario, hijo todo él de la imaginación, producto de la fantasía” (Pozuelo 2004: 559; véase también Ruffinato 1983: 238). La imaginación es hija del deseo; desear, imaginar, crear, son los verbos con los que se construye el mundo. En eso consiste la vida desde siempre, en las olas que llegan de la realidad al deseo y las rizadas cintas que deja el deseo en la realidad. Las amadas son siempre una construcción intelectual del deseo de amar. El ignorante vulgo quizá no lo entienda, sí los rigurosos discretos, que no castigarán a don Quijote (286).

Desde luego él tiene lúcida conciencia de la ficcionalidad del lenguaje amoroso poético y de sus delicadas figuras femeninas: “las más se las fingen” y tras sus nombres se esconden hermosas entealequias, edificios ideales, como ocurre con los héroes masculinos que, aristotélicamente, no se pintan en los libros como fueron, sino como debieron ser (274). El mensaje estético es autorreflexivo y en él la función poética predomina sobre la función referencial; así lo acepta don Quijote de grado (Ruffinato 1983: 238-9)<sup>7</sup>, sabiendo que no por ello la información que trasmite es menos importante, pues qué haríamos sin metáforas que rompieran la vulgaridad: “la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y la bajeza”, dictaba la *Poética* (58a32-33). Y lo extraordinario y lo maravilloso son necesarios a la novela y a su intención de admirar, suspender, alborozar y entretener (XLVII, 548-9). “Si el poeta no es maravilloso –escribía Cascales en sus *Tablas–*, poca delectación puede engendrar en los corazones”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Más extraños que esta aceptación de la ficcionalidad del amor, resultan los versos que escribirá el mismo don Quijote en “las cortezas de los árboles y por la menuda arena”, ya solo, en el capítulo siguiente (XXVI, 292), y que no dejan dudas sobre la intención paródica. Siendo como ha sido y será el caballero capaz de tan hermosa carta, de tan bellos discursos (el de la edad de oro, el de las armas y las letras) que dejan a sus discretos espectadores asombrados sin que ninguno de ellos se ría ni le tomen por loco (XXXVII, 444), siendo su verbo tan discreto en la retórica, ¿cómo es que ahora cae en ese burdo y grotesco remedo de la poética del amor?

<sup>8</sup> Francisco de Cascales, *Tabla poética primera [in specie]. De la epopeia*. Edición del texto en [www.librodenotas.com/poeticas/Archivos/cat\\_francisco\\_cascales.html](http://www.librodenotas.com/poeticas/Archivos/cat_francisco_cascales.html)

## LA PENITENCIA

El segundo motivo que sirve a Cervantes para la crítica del amor cortés es la penitencia de don Quijote. En el combate contra las doctrinas amorosas era fundamental demostrar el absurdo de uno de los puntos centrales del código, el que relaciona la emoción del sentimiento erótico con el dolor, el sufrimiento con el amor, y que eleva la penitencia amorosa a manifestación de ese martirio del enamorado que puede concluir en la demencia o la muerte, incluso en el suicidio, como ocurrió con Grisóstomo, o como puede ocurrirle al propio don Quijote, según escribirá a Dulcinea en este capítulo:

si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida, habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,

*El Caballero de la Triste Figura* (287)

El origen de este amor voluntariamente doliente está en la relación cristiana que asocia el perfeccionamiento moral y el padecimiento. El código cortés, con la intención de espiritualizar el rostro de las pasiones humanas, había aprovechado los recursos del modelo cristiano. Y este no tardó en reprochárselo y combatir a su expoliador para devolver a Dios lo que es de Dios y de su iglesia. Con esa intención demostrará Cervantes la futilidad absoluta y el absurdo de la penitencia de su caballero, empujado a sufrir sin *causa*, como bien le dice Sancho (276). Penitencia, pues, injustificada, a no ser que entendamos que la causa es ella misma el origen y la justificación del comportamiento: *causa total* que llama don Quijote a Dulcinea (279), esto es, «causa de todo efecto y superior a todas». ¿Acaso no es Dulcinea causa última y razón de su existencia caballeresca y de todas las empresas que emprenda? ¿No lo es siempre así en los libros? Precisamente en los de pastores se hacía relación pormenorizada de las condiciones de ese amor literario: la Arcadia era el lugar del infinito cuento y declaración de sus morbosos síntomas. Con ese motivo don Quijote nos traslada hasta ella en el lenguaje con que da pórtico retórico a su penitencia: “Este es el lugar, ¡oh cielos!...” (278). Su furor poético invoca ciertos aires de Garcilaso en la Égloga II que contaminan incluso la boca del escudero (cruel aquí la parodia, puesto que Sancho se refiere a su burro con el “cuando Dios quería” del soneto X). En esta serrana Arcadia se quejan amo y escudero respectivamente de amada lejana y perdido rucio, uno sin causa, el otro con ella, convirtiendo el primero el *locus amoenus* de arroyo y árboles en territorio alojado en el infierno, lugar de sufrimiento y mortificación.

La penitencia de don Quijote y su gratuidad (“el primer acto gratuito de la literatura”, Avallé-Arce 1975: 350) convierten la voluntad de don Quijote en su conciencia y lo hacen autosuficiente. Por eso la penitencia puede considerarse la aventura más extrema del héroe (Welsh 1981: 171-2), pues con ella don Quijote descubre un concepto absolutamente moderno de la identidad: “la convicción de que solo la sinceridad puede compensar la esencial arbitrariedad de toda actividad” (Allen 1998: 68).

Carta y penitencia vienen pues a desmontar y parodiar el ideal. Pero incluso en la parodia es visible el homenaje que Cervantes ofrece a esa tradición literaria amorosa que conocía a la perfección y de la que tanto había debido disfrutar en sus lecturas. Al fin y al cabo no sólo fue autor del *Quijote*, sino también de *La Galatea* y de tantas otras historias en las que el ideal femenino se cumple y se encarna en personajes magníficos. E incluso ésta del capítulo XXV, como toda parodia, tiene también algo de ofrenda y de testimonio de admiración. En el *Quijote* el mundo literario, espacio del no-ser, territorio de los deseos y

cuerpo de nuestra fantasía, no deja de ser “verdadero para quienes, como lectores, así lo creemos” (Pozuelo 2004: 559).

No se nos permite por mucho tiempo la ilusión. Al lado de la literatura y como inevitable correspondencia, esperan los tres pollinos y su cédula. Es el *Quijote*: una de carta de amores y otra de libranza pollinesca. No han de ir tampoco en la vida tan lejos la una de la otra.

#### UN PARÉNTESIS TEXTUAL: EL ASNO PERDIDO

La arbitrariedad e injustificado deseo de sufrimiento del amo tienen su paródica correspondencia en Sancho, que no está “enamorado ni [...] desesperado” (280) y sin embargo él sí ha sido víctima de un abandono y de una pérdida, de la que no se habrá de doler y ahondar con martirio voluntario, sino sólo razonablemente quejarse. Don Quijote no ha perdido a Dulcinea, pero Sancho sí ha perdido a su querido rucio.

También este capítulo XXV resulta ser núcleo de uno de los problemas más debatidos en la crítica textual del *Quijote*: el del robo del rucio. En la edición príncipe, es en este capítulo donde nos enteramos de la ausencia del animal al dolerse Sancho de su pérdida y rogar a su amo le permita partir a lomos de Rocinante (280), aun cuando en su frase inicial cabalgara todavía el escudero sobre su jumento (270). En la segunda edición de Juan de la Cuesta, impresa meses después, se intenta resolver el misterioso asunto incluyendo dos interpolaciones: la primera de un párrafo en el capítulo XXIII que explicaba el robo del rucio por Ginés de Pasamonte, y la segunda de otras tantas líneas en el capítulo XXX que narraban su recuperación. La corrección aumenta el error, ya que entre la interpolación que ahora explica el robo y la referencia del capítulo XXV antes señalada en que efectivamente se constata su pérdida, se alude en varias ocasiones al asno como si continuase al lado de Sancho. La discusión en torno a si los añadidos son o no de Cervantes es hoy menos debatida, y la opinión general parece darlos por auténticos (Alberto Sánchez 1998: 250, n. 18; Molho 1992). El caso es que fue aquel robo misterioso y peor aclarado el que explica al cabo “la cédula de los tres pollinos” que don Quijote entrega a Sancho en compensación.

#### LA LOCURA DE DON QUIJOTE

Cédula de pollinos con “Fecha en las entrañas de Sierra Morena, a veinte y dos de agosto deste presente año”, junto a una carta de amores sin tiempo ni consignación de lugar, porque es tan universal y atemporal como la literatura; ésta cerrada con el “Tuyo hasta la muerte, El Caballero de la Triste Figura”; aquella con una simple rúbrica que no descubre identidad ni nombre.

La cuestión de las firmas de una y otra carta dio pie a Gonzalo Torrente Ballester para unas páginas muy citadas (Torrente Ballester 1975: 125-8) en las que pone en duda la locura del personaje con el siguiente argumento: cuando Sancho le pide ante la letra de cambio: “firmela vuestra merced”, don Quijote responde que “no es de menester firmarla [...] sino solamente poner mi rúbrica” (287). Firmar equivale a estampar bajo un escrito el nombre verdadero, sin seudónimo. El personaje, que acaba de distinguir Aldonza de Dulcinea, se vería obligado a elegir entre Alonso Quijano y don Quijote de la Mancha. Para escamotearnos su nombre auténtico y en él la confirmación de que es perfectamente consciente de la distancia entre el hidalgo y el caballero, se vale con lúcida perspicacia de la rúbrica, la señal de que se suele acompañar la firma. Ello demuestra, según Torrente, su

juego: Alonso Quijano no está loco, sino que lúcido y de grado, se sirve de don Quijote para la representación de sus deseos de vivir literariamente.

Al margen de la argumentación de Torrente, lo cierto es que todo el capítulo XXV es un juego inagotable de ironías sobre la locura del hidalgo; en él saboreamos uno de los momentos más inquietantes relativos a la identidad y salud mental del personaje. Sancho lo comienza arguyendo que “no había para qué hacer cuenta de las palabras de un loco” —refiriéndose aún a Cardenio, pero es imposible olvidar con quién está hablando cuando tal afirma— (272); lo continúa dudando del juicio del caballero (“que quien tal dice y afirma [por lo que don Quijote dice y afirma] debe de tener güero el juicio”, 277), y lo cierra, “p[udiendo] jurar que su amo quedaba loco” (290). Evidentemente, la figura de Cardenio que acaban de despedir atropelladamente y a golpes en el capítulo anterior, tiene algo que ver en este asunto. *El Roto de la Mala Figura* y el de la *Triste* comparten suficientes extravagancias como para sentirlos hermanados en un desvarío común.

Pero es que el propio don Quijote no pretende sino confirmar una y otra vez su intención de volverse loco, y ello además sin motivo ni razón, “que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias” (276). Nuestro loco hidalgo quiere hacer injustificadamente el loco (“loco soy, loco he de ser”), amenazando incluso con que si no hubiere respuesta de Dulcinea, “seré loco de veras, y, siéndolo, no sentiré nada”. Loco de veras, loco de burlas. A Dulcinea se le entrega la responsabilidad de la cordura del loco. Mientras, Sancho duda y no se aclara —quién pudiera— si todo es ficción y qué hay de verdad: “si es que mi partida y su locura de vuestra merced va de veras” (280), si “todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla” (280)<sup>9</sup>. El simulacro de la locura de don Quijote es asunto complicado. Si el escudero no lo tiene claro, los lectores tampoco. Él por lo menos, puede en el último momento darse la vuelta para hacer su ingenua comprobación sobre el terreno: “Digo, señor, que vuestra merced ha dicho muy bien: que para que pueda jurar sin cargo de conciencia que le he visto hacer locuras, será bien que vea siquiera una” (289). Sancho confía en la relación entre ser y parecer, pero en este caso, a diferencia del que planteaba el yelmo de Mambrino, le confunde la función del objeto que ha de interpretar; todo lo confunde el comportamiento injustificado de su señor. Qué función tiene esa locura y aquel infierno, que “parece infierno y no lo es” (282), que parece locura y no lo es, que parece amor y es disparate, que parece Dulcinea y es Aldonza. Ser y parecer descubren de nuevo sus embates e imposibles correspondencias. La cuestión es por supuesto ontológica. Y nadie sale indemne: don Quijote, en un nuevo malabarismo, espeta a su escudero: “A fe, Sancho [...], que, a lo que parece, que no estás tú más cuerdo que yo”. A lo que este se defiende: “No estoy tan loco” (288). Y ni siquiera el narrador las tiene todas consigo e inevitablemente sufre sus dudas; al que tantas veces ha tildado de loco ahora lo presenta como imitador de loco y en un “como si” inquietante, nos deja a los lectores también en suspenso: “como si estuviera sin juicio” (278). ¿Sin juicio, o sólo lo semeja? Quizá no esté de más recordar aquellos versos del *Viaje del Parnaso* en su libro VI:

¿Cómo puede agradar un desatino,  
si no es que de propósito se hace,

<sup>9</sup> Y luego otra vez Sancho: “Porque ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante tan famoso como vuestra merced se vuelva loco, sin qué ni para qué...?” (288).



mostrándole al donaire su camino?

Don Quijote desatina “de propósito”, que —como explicó antes a Sancho— “el toque está en desatinar sin ocasión” (276). Ahí el donaire y el ingenio; ahí la locura convertida en arte.

## LA IMITACIÓN

Semejar, parecerse, imitar. Don Quijote tiene un modelo, un código, un paradigma, vive ante un espejo, es un imitador:

“y entiende con todos tus cinco sentidos que todo cuanto yo he hecho, hago e hiciere va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería” (273).

Su comportamiento se adecua a las pautas y condiciones que la literatura había establecido para los héroes caballerescos. Y ante la pregunta de Sancho (“¿es buena regla de caballería que andemos perdidos por estas montañas?”, 273), responde que en aquellas montañas ha de hacer una hazaña con la que echar “el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un andante caballero” (273), y esta consiste en la “tan rara, tan felice y tan no vista *imitación*” (276) de revivir a Beltenebros en sus propias carnes. Un nuevo caso a imitación de los libros que nos sitúa otra vez en la encrucijada de los nombres con este —“por cierto significativo”— de *Beltenebros*, por el que trocara el suyo Amadís “cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre” (275). Don Quijote dedica su imitación a emular a Amadís en el momento en el que mejor mostró este caballero “su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor”, que fue en el de transformación de su persona por el nombre y en el nombre. Y también en parte piensa imitar “a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía)”, de nuevo cambiante y ambiguo en su apelativo.

Cardenio le ha dado la idea de la penitencia y, una vez instalada en el seso, busca modelos en sus volúmenes, repasa las distintas posibilidades, discurrea sobre la imitación. Con ello nos introduce en el contexto del arte, para el que la imitación de los modelos es precepto fundamental según la teoría de la época. Cuando afirma “que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta” (274), es porque se está presentando como pintor de su vida, artista de sus días y sus empresas: también en su oficio y ejercicio, en su arte, ha de comportarse estéticamente, según la *misma regla* de la imitación de los originales. No estamos aquí ante una parodia de los caballeros heroicos, sino ante un hombre perfectamente consciente de su empresa: el hidalgo se hace dueño de su personaje caballeresco a través de la *imitatio*. A Valle-Arce explicó en aquel famoso trabajo, “Don Quijote, o la vida como obra de arte” (1975 y 1976), que Sierra Morena ofrece escenario perfecto a nuestro episodio para que el caballero ejerza esa “versión muy personal” de la *mimesis* aristotélica en la que se mezclan abigarradamente estética y vida (ficcionalización de la vida a través del arte) y en la que voluntariamente la emulación de modelos de conducta y la imitación de los modelos artísticos se confunden (Avalle-Arce 1975: 348; Riley 1966: 111). A partir del capítulo XXV “don Quijote empieza a ser consciente de que su suerte será literaria, en la medida en que pueda hacer que su *imitatio* sea también artística” (Pozuelo 2005: 191, 196 y 199).

Es fundamental detenerse en el lugar que identifica imitación artística y emulación moral: en ese largo discurso sobre los valores y modos de la imitación, don Quijote nos

habla de la técnica imitatoria del pintor y líneas más abajo de la imitación de Virgilio a la hora de crear a Eneas (pintándolo no como fue, sino como había de ser, según aquel capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles en el que se comparan historia y poesía)<sup>10</sup>. Y nótese que entre pintor y escritor, entre ambas formas de imitación artística y con ellas íntimamente engarzada, coloca en su discurso al hombre “que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido” y que, por ello, imita a Ulises, a Eneas. La vida, para su perfección, debe seguir el ejemplo de la literatura. Los hombres, para su mejora moral, el ejemplo de los personajes literarios. La vida ha de imitar a la literatura y seguir sus modelos, sus arquetipos. La emulación moral se identifica con la imitación artística, “y así”, esto es, de la misma manera que el artista, “lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido” (274). El hombre que quiere mejorar moralmente, según don Quijote, ha de ser un artista de sí mismo, necesita el modelo del arte para crecer. Por eso él mismo va a imitar a Amadís, ejemplo literario y ejemplo moral. Cuánto hay de espíritu renacentista aquí y cuánto de desengaño en la parodia con que Cervantes trata esta vinculación entre arte y moral.

Y cuánto también de reflexión sobre la literatura. La imitación, puntal de la teoría del conocimiento, de la cultura y de la creación desde los griegos, siempre ha mantenido complejas relaciones con la ficcionalidad. La relación entre imitación y ficción estaba en la definición de la literatura de la *Poética* aristotélica: “imitar las acciones de los hombres” (1449b y 1451b<sup>11</sup>), que es justo lo que practica don Quijote convirtiendo su ejercicio vital en un ejercicio de encarnación de lo literario.

Al hilo de lo expuesto resulta inevitable preguntarse de nuevo, al ver a don Quijote planteándose la imitación de uno u otro modelo para hacer locuras y desesperarse, hasta qué punto toda su enajenación es también una ficcionalización voluntaria, una locura consciente, como pensaba Torrente Ballester (1975), como cree Alberto Sánchez (1989: 96-97). Y ello queda en evidencia sobre todo por la diferencia entre don Quijote y Cardenio (*alter ego* del propio don Quijote en su distinta demencia y por cuyo encuentro concibe nuestro héroe la intención de esta *rara* imitación): de un lado Cardenio desesperado, violento en verdad; de otro la locura de don Quijote calculada y tan gratuita como la penitencia y la carta.

Esto nos trae de vuelta a la cuestión de la justificación, y en general a la *causa* de las actividades quijotescas: ¿sale al mundo nuestro caballero para ponerlo en orden?, ¿para desfacer entuertos y consolar doncellas?, ¿para ayudar y enmendar? Es la gran pregunta

<sup>10</sup> La imitación aconseja al poeta comportarse como el historiador y variar la verdad, en su caso hacia el ideal, para cumplir su gustosa función. Así lo deduce el Pinciano en la *Philosophía Antigua Poética* (ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, I, 248-9), de cuya influencia sobre Cervantes la crítica ha tratado con frecuencia – y no siempre con el mismo criterio: “Yo soy de parecer que pocas veces los poetas pintan a los hombres iguales como ellos fueron; y esto por mayor imitación... Si los hombres por vicio natural que tienen, y aun los históricos, por la causa misma, jamás dicen o escriben alguna cosa igual a lo que ella fue, sino que siempre añaden alguna cosa o de malo o de bueno, ¿por qué los poetas, que son imitadores de estos tales, como en las demás cosas, no los imitarán en éstas? Añado que, si el poeta pintase iguales como los hombres son, carecerían del mover o admiración, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética, digo, para el deleite.”

<sup>11</sup> “A partir de estos hechos es evidente que el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto que es poeta por la mimesis y mimetiza las acciones”.

moral del Quijote: la *causa*, las motivaciones de la acción<sup>12</sup>. Siempre late la pregunta de si don Quijote no hace lo que hace por perseguir su propio placer: el placer de encarnar la literatura. En el fondo la cuestión que su personaje plantea es la de la moral del arte y sus objetos, la moral del *parecer* frente al *ser*. La imitación había sido rechazada por Platón con acritud en varias ocasiones, por cuanto nos separaba aún más de la *idea*, del *ser* verdadero. El Renacimiento había dado expresión a la *idea* en el arte, convertido el mundo en libro y justificando el valor moral de lo estético. Los personajes cervantinos, criaturas de aquel libro, habitantes de la obra de arte, miran el mundo y las ideas en su enmarañado juego de ser y parecer. La licitud de la imitación y de la ficción es motivo de inagotable debate.

### IMITACIÓN, PARODIA, IRONÍA CERVANTINA

Para Cesáreo Bandera “el sentido de la ironía no deja aquí [en nuestro capítulo XXV] lugar a dudas: se trata siempre de desinflar el fastuoso bombo de la ficción [...], de poner de manifiesto que ese mundo que don Quijote crea en su mente no tiene verdadera justificación” (1975: 84; de similar opinión Close 1973: 238-240<sup>13</sup>). La lectura que los románticos hicieron de la ironía cervantina dejaba sin embargo lugar a muchas dudas. Para ellos Cervantes es un enamorado de aquello mismo que parodia, lo que da a su ironía un último regusto dramático, incluso patético. Al margen de sabores, lo que sí es cierto es que la extraordinaria modernidad de este episodio, singular incluso en este libro moderno, tiene mucho que ver con un uso de la ironía mucho más amplio que el de la simple lección de moralina contra los libros de caballería y los amores literarios; tiene que ver con una ironía como metonimia de la literatura, como “sinécdoque que vendría a dibujar un lugar privilegiado de la posmodernidad”: la interpretación de la cultura como simulacro (Pozuelo 2005: 178).

Algo hemos visto ya de los niveles infinitos del lenguaje quijotesco en este capítulo: en los registros cultos y vulgares oponiéndose, en las cartas yuxtapuestas y contrapuestas, en la anécdota vulgar del mozo motilón y la viuda al lado de las Filis y Amarilis, en la ambigüedad del *baciyelmo*, en el discurso de la imitación, entre Amadís y Orlando. Y en Sancho, que primero se rebela y después se adapta a su amo —¿con la única intención de lograr sus pollinos?— y le sigue la corriente, aceptando el juego de las ficciones, entrando en él al convertirse en mensajero del imposible, en brujo alado. La tridimensionalidad plurilingüe de Bajtin, la marca de la novela, encuentra lugar de privilegio en este sucederse de nombres que se transforman, voces encontradas y confusión de sus ecos. Los niveles de significación y de interpretación se convierten en un juego delicioso e inagotable por el cual la ironía alcanza condición metaficticia.

<sup>12</sup> Parece evidente que si Cervantes no condena el concepto de la vida como obra de arte *en sí*, sin embargo “tenía muy serias reservas mentales acerca del concepto *de por sí*” (Avalle-Arce 1975: 361). Sin embargo, de otra parte resulta extraordinario que en este singular episodio ningún castigo ejemplar corrija al personaje, sino sólo la ironía que todo lo envuelve y el grotesco gesto del propio don Quijote haciendo locuras medio en cueros.

<sup>13</sup> Para Close (1973) el amor de don Quijote es simplemente paródico y reduce a parodia el amor cortés de los caballeros, como las aventuras de don Quijote reducen a parodia toda la hiperbólica épica de las aventuras caballerescas. Defiende que esta ironía nada tiene que ver con el relativismo intelectual romántico o posromántico; su función es correctiva y presupone un punto de vista afianzado en la razón, la prudencia y el sentido común. La imagen romántica de don Quijote a propósito de Dulcinea obvia la imposibilidad de separar la Dulcinea vulgar de la idealizada, cuando, según Close, la primera contamina del todo a la Dulcinea noble, incluso en el pensamiento del propio don Quijote.

Más allá de los usos retóricos y morales de la ironía, el Romanticismo acertó a ver cómo surge en el *Quijote* otra ironía mucho más compleja, que no tiene tanto una lección concreta ni se reduce al valor del tropo antiguo, sino que se refiere y afecta a los niveles de la ficción y a la relación de ésta con los márgenes extraliterarios. La ironía cervantina involucra a los lectores y les muestra los límites del escenario de la ficción. Con ella se destruye deliberadamente la ilusión artística y –comparaba Spitzer (1982: 182)– el autor hace evidente los hilos de sus títeres, como diciendo: “mira, lector, esto no es la vida; esto es sólo ficción, novela, en una palabra, arte”. Pero de seguido reclamando también: “reconoce el poder vivificador del artista como algo distinto de la vida”, su “independencia demiúrgica, casi cósmica” (Spitzer 1982: 187).

En este nivel irónico y metaficticio el texto compite con la vida. Porque la parodia ya no enfrenta sólo, como es su uso subversivo, texto con texto (el ilustre y el cómico), sino que, en ese segundo nivel que tan lúcidamente descubre Pozuelo Yvancos (2005: 186), sale del libro para enfrentar la vida y la textualidad. Ambas cuestiones, ironía metaliteraria y parodia que enfrenta los libros con la vida, tienen por eje la imitación, de cuya mano podemos atravesar los distintos niveles textuales, que son también niveles imitativos:

- la literatura, aristotélicamente, imita las acciones de los hombres, imita la vida
- la vida, los hombres, imitan la literatura en su emulación de modelos; por ello la literatura tiene la capacidad de transformar la vida de los hombres cuando estos crecen y se educan en la literatura
- don Quijote imita a la literatura y su imitación sirve de parodia de los libros
- Sancho imita a don Quijote y parodia la parodia quijotesca

Imitar vale a crear una segunda realidad. Igual que don Cervantes crea a don Quijote, su personaje, y como suyo lo reclama cerrando la novela a través de Cide Hamete (LXXIV, 1223), también don Quijote crea a Dulcinea, su personaje, y como suyo lo reclama en el capítulo XXV: “Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo” (285). El novelista inventa a cada paso una realidad para su héroe en el libro a partir de la relación entre el texto de las caballerías y sus dificultades de realización. El héroe también inventa a cada paso una realidad para su amada, viviendo en ella las palabras de la literatura amorosa. Don Quijote se comporta como Cervantes: no es sólo que en este capítulo XXV, al comprender el fingimiento literario, pase de ser hacedor, creador, a intérprete de las ficciones, sino que es él mismo el autor y sujeto de su propia narración (Jiménez Fajardo 1984: 222; cf. Reed 1981: 82).

#### LA ENCARNACIÓN DE LA LITERATURA. O DE LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y VIDA

Afirma Foucault (1985: 55) que en la novela de Cervantes “la escritura y las cosas ya no se semejan. Entre ellas, don Quijote vaga a la aventura”. Estamos en el final del Renacimiento, cuando “las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio” (54). El *Quijote* puede verse como “una denuncia del mundo de la palabra en el que el Renacimiento se había gozado sin escrúpulos”, una denuncia contra el lado libresco del Humanismo que ya en los años de madurez de Cervantes es una desilusión (Spitzer 1982: 154). Para el Cervantes posrenacentista, las palabras no contienen las verdades ni son vida, sino sólo causa de

confusión, de ilusiones delirantes, de yerros y decepciones. Su héroe don Quijote es consciente de la distancia entre las palabras y las cosas, de la distancia que separa al libro de la vida, pero también de su propio poder para reducir esa distancia. El resultado es una locura en las actuaciones y conductas (lo confesará a don Diego Miranda, XVII, 769), detrás de las que se esconde la lucidez del deseo que las mueve: el de dar sentido a la vida a través del arte y en la imitación del ideal.

La relación entre literatura y vida se parece mucho a la relación entre Dulcinea y Aldonza: la literatura quiere don Quijote hacerla real, como ha querido, por encima de los sentidos, que el pensamiento y sus palabras construyan una verdadera Dulcinea. Y con ellas hace verdadera la literatura y da vida a “todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas” (XIII, 141-2). “Es asunto suyo el cumplir la promesa de los libros” (Foucault 1985: 53-4), demostrar la verdad de la ficción en su misma carne. Como el propio héroe explicará a don Diego Miranda en la segunda parte (XVII, 770), la misión del héroe caballeresco es la más difícil de todas: “el andante caballero busque los rincones del mundo, éntrese en los más intrincados laberintos, acometa a cada paso lo imposible”. En este episodio de *extrañas cosas* ya había puesto en práctica esta tarea: entrado en el laberinto de la sierra y acometido lo imposible, pues qué hay más imposible que vivir la ficción y darle categoría vital. La ficción tiene unos códigos, unas reglas que él dice conocer a la perfección, unos arquetipos fijos a los que imitar, y unos *encantadores* “que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos” (277). Por su intervención la realidad se demuestra lábil y ambivalente: bacía o yelmo, “y a otro le parecerá otra cosa”. Los encantadores que nos trasladan al reino del *parecer*, contrario al reino del ser, los encantadores que tejen a su antojo los destinos de los héroes, son los escritores y dueños de la ficción, los que manejan los hilos de sus títeres y que todo lo truecan y confunden, Dios los confunda a ellos.

Alberto Blecua (1985: 134) recordaba que el fin que Cervantes exige a la novela es el mismo de la retórica: *docere, movere, delectare*. Obviamente, y a pesar de todas las ambigüedades y juegos de interpretación, no hay que buscar relativismo moral en Cervantes, pues ninguna duda acecha en su obra al dominio de lo absoluto, que en su tiempo —y también en el *Quijote*— es el del catolicismo tridentino. Dios, más allá de cualquier perspectivismo lingüístico, es el gran *Entendedor* del lenguaje que regaló al hombre. ¿Qué enseñanza cabe, pues, sacar del capítulo XXV por debajo de todo su ingenioso juego de nombres e ironías? ¿La de que la pasión literaria amorosa es ficción y artificio verbal? Ciertamente, el capítulo esconde un juicio y ello se hace evidente en el uso reiterado del lenguaje jurídico asociado al lenguaje del amor. Sus páginas aparecen sembradas de ese tono procesal en el que se examinan delitos e imponen penitencias: comienza levantando una pena don Quijote a Sancho, la del silencio; después se debate sobre las condenas, el purgatorio y el infierno, la posibilidad de redención (280-2), y las expresiones “pena de relasos”, “las doy por vistas y por pasadas en cosa juzgada”, no hacen sino acentuar la impresión de que el asunto que allí se trajina de las motivaciones y las culpas está siendo sometido a proceso. En el capítulo V habíamos vivido un juicio a la literatura en el “auto de fe” de la quema de los libros. Ahora también se está juzgando algo.

La lección más evidente —lección de imitación, lección del artificio de la ficción— podría resumirse como sigue: el ser humano es un loco de remate cuando pretende imitar la

ficción, un loco tan ridículo como don Quijote casi desnudo, dándose zapatistas por las peñas. Y es un necio el que no sabe que las Filis y las Dianas son pura carne literaria. Lección, pues, de antiplatonismo (así lo defienden J. Herrero 1981: 56 y Bandera 1975: 108-110 entre otros)<sup>14</sup>.

Por eso el capítulo, centro y corazón de la primera parte de la novela, puede leerse como momento de máxima confusión por la literatura, laberinto de ironías en el territorio del *parecer*. Después de él y en la vuelta al espacio social, iremos volviendo desde la literatura a casa. Todo había sido un juego y para concluirlo Cervantes nos invita a salir del enredo serrano para en la venta enfrentar, solucionar, vivir en el matrimonio católico la medida del amor en el orden social. De la mano de la Providencia, agente fundamental por el que el amor cristiano acaba sanando los tormentos de la pasión enfermiza (Spitzer 1982:185 y ss; Herrero 1981: 64), todo irá retornando a su justa medida, que es la medida de los hombres. De aquella mano Cervantes salva a sus personajes conduciéndolos a la venta y resuelve en sociedad cristiana el daño del mal amor, del amor literario que, cómplice de la lujuria, vino a enredarlo todo.

Quedan sin embargo algunas preguntas. Y una no menor es si acaso esa salida de la sierra y del laberinto no se cumple también sólo a través de la ficción; si acaso en la vida y al margen de las soluciones quijotescas o cervantinas no nos quedamos todos con don Quijote, perdidos en lo agreste, dándonos más calabazadas de la cuenta, las piernas al aire, haciendo el loco y sin salir de Sierra Morena las más de las veces. ¿No necesitamos de la literatura para que todo concluya bien, para imponer el orden de las cosas que bien acaban? Por eso tal vez inventamos la literatura: para disponer de ese orden narrativo que resuelva lo que la vida no puede.

La misma enfermedad del deseo que nació de su pasión literaria y que don Quijote manifiesta en la demencia, es la que da origen a la ficción. ¿De dónde sino del deseo de esa llama de amor pudo nacer la ficción de la pasión erótica y todas sus historias trágicas?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, John J., "Primera parte. Capítulos XXV-XXVI", en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dir. por F. Rico, Volumen complementario, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 67-70.
- AVALLE-ARCE, Juan B., "Don Quijote, o la vida como obra de arte", *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975. Incluido en *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976.

<sup>14</sup> Bandera relaciona la lección que Cervantes nos da en la penitencia de don Quijote con la de Shakespeare en *A Midsummer Night's Dream*, cuando el grupo de rústicos actores que ha de representar la triste historia de los amores trágicos de Píramo y Tisbe decide en un prólogo explicar al público lo ficticio de la representación y de las situaciones violentas que van a presenciar. Con ello se demuestra también que los ingredientes que imponen a los amantes su destino trágico son también pura ficción, que "el destino de Píramo y Tisbe, como el de Tristán e Isolda, como tantos otros destinos trágicos de historias de pasión, es el que se labran ellos mismos. Entre amante y amada no se levanta más muro que el que crea entre ellos su propia pasión. Objetivamente hablando, la tragedia es enteramente gratuita, sólo se produce en la medida en que a través de ella se desfigura la realidad y se la convierte en ficción. La tragedia de los amantes no sólo crea en torno a ella una objetividad ficticia, un espejismo, sino que teatraliza, por así decir, su propio dolor, lo convierte en algo fascinante, en un estímulo del deseo."

- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.
- BATAILLON, Marcel, "Cervantes y el «matrimonio cristiano»", *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.
- BLECUA, Alberto, "Cervantes y la retórica (*Persiles* III, 17)", en A. Egido (coord.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985.
- CLOSE, Anthony J., "Don Quijote's love for Dulcinea: A study of cervantine irony", *Bulletin of Hispanic Studies*, L (1973), pp. 237-255.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- DUDLEY, Edward, "Don Quijote as magus: The Rhetoric of interpolation", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX (1972), pp. 355-368.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta, 1985.
- HERRERO, Javier, "Arcadia's Inferno: Cervantes' attack on pastoral", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 289-297.
- HERRERO, Javier, "Sierra Morena as Labyrinth: From Wildness to Christian Knighthood", *Forum for Modern Language Studies*, 17, 1 (1981), pp. 55-67.
- JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador, "The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quixote* I", *Modern Language Notes*, 99, 2 (1984), pp. 214-234.
- LEÓN, Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. de Félix García en OCCC, Madrid, BAC, 1959.
- MOLHO, Maurice, "¿Olvidos o incoherencias? o ¿descuidos calculados? (Para una lectura literal del *Quijote*)", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 653-660.
- PARENTE, Diego, "Literalidad, metáfora y cognición", *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 11 (2000), <http://serbal/pntic.mec.es/AparteRei/>
- PILUSO, Robert V., *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, New York, Las Américas, 1967.
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>, "Los conceptos de *Fantasía* e *Imaginación* en Cervantes", en *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2004, pp. 547-560.
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>, "El *Quijote* y el segundo grado de la parodia", en *A la zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, vol. I, 2005, pp. 177-199.
- REDONDO, Agustín, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.
- REED, Walter L., *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque*, University of Chicago Press, 1981.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1966.

- RUFFINATO, Aldo, *La Galassia «Quijote». In margine ai mondi possibili dell'ingegnoso idalgo*, Turín, G. Giappichelli, 1983.
- SALINAS, Pedro, "La mejor carta de amores de la literatura española", en *El Quijote*, ed. de George Haley, Madrid, Taurus, 1980 [1952], pp. 109-121.
- SÁNCHEZ, Alberto, "El capítulo XXV del primer Quijote (1605), clave sinóptica de toda la obra", *Crítica hispánica*, XI (1989), pp. 95-113.
- SÁNCHEZ, Alberto, "Anotación a los capítulos XXIII-XXIV", en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dir. por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, I, pp. 248-270.
- SPITZER, Leo, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1982 [1955], pp. 135-187.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- WELSH, Alexander, *Reflections on the Hero as «Quijote»*, Princeton University Press, 1981.