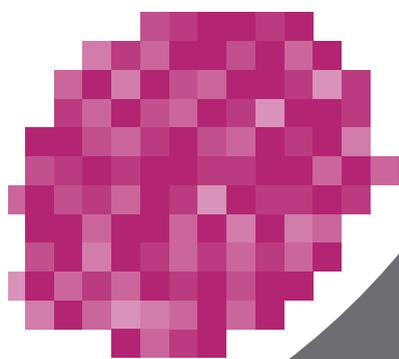


*Humanidades  
digitales  
y abiertas*



*VII de Investigación y VI de Extensión*

# ***Jornadas 2017***

***Profesor Washington Benavídez***

***V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado***

Grupo de Trabajo 39

Cervantes:

Lecturas, versiones y reversiones

## EL PODER DE LA NARRACIÓN: LA DESESTABILIZACIÓN DEL DISCURSO DEL CANÓNIGO DE TOLEDO

MILAGROS AMARAL

El propósito de este trabajo es dar cuenta del proceso de investigación en el que estoy incursionando. El estudio abarca desde el capítulo XLVII hasta el L del *Quijote* de 1605. El tema es —como lo indica su nombre— la desestabilización del poder del discurso de la máxima autoridad clerical: el canónigo de Toledo, el cual llega a desplegar una serie de ideas teóricas literarias acerca de la ficción de caballerías y del *Arte nuevo de hacer comedias* en relación a su función moral-doctrinal. Con desestabilizar me refiero a ver cómo se perfila una sutil ironía tanto en la opinión como en la expresión autoritaria del personaje. En mi búsqueda de antecedentes en el estudio de este personaje, me he encontrado con la constante idea de que el canónigo es el reflejo de las ideas literarias de Cervantes. El estudio más exhaustivo en mi opinión es de Martín de Riquer en *Para leer a Cervantes*, ya que clasifica y señala las ideas del eclesiástico en relación a muchos teóricos moralistas de la época. Para este autor, existiría una correlación entre el discurso textual y el discurso extratextual producido por la Iglesia.

Existen muchos tipos de canónigos. No se nos refiere en este caso a qué tipo pertenece. El único dato exacto que tenemos es el número de su compañía —son entre seis y siete mozos— y el origen de su canonjía: Toledo, el centro eclesiástico más importante de España para la religión católica. Nos encontramos, por lo tanto, ante un personaje de muchísima relevancia política-religiosa.

Por lo cual es fundamental trabajar con la acepción de poder como capacidad de dominación sobre varios individuos, que en este caso transita por el medio literario como espacio para crearla y fundamentarla, relacionado con lo que Teun A. Van Dijk en *Discurso y poder*, llama «... [Los] modos en que el texto y la conversación ejercen, expresan, describen, ocultan o legitiman el poder en el contexto social...» (59). Durante los capítulos, al eclesiástico se le otorga un largo turno para expresarse, maneja concepciones reconocidas por otros acerca del tema del que habla —lo que refuerza sus juicios— y su jerarquía social le permite indagar en casi cualquier tópico.

Además narra al cura diálogos que tuvo con otros agentes involucrados en el arte (verbigracia un actor, con el que no tuvo éxito cuando intentó convencerlo) y menciona que él escribió un libro de caballerías en donde compendio y corrigió todos puntos que critica. Esto implica un constante interés por defender su lugar en el mundo desde la ficción.

El personaje califica a los libros de caballería como «inventores de nuevas sectas y de nuevos modos de vida...» (XLIX). Lo que remite a muchos de los intentos de

desterrar o prohibir esta literatura. Por ejemplo, vemos esto en la carta que Riquer cita en su trabajo, que tiene fecha en 1555: «suplicamos a V.M. mande que ningún libro déstos se lea ni imprima so penas graves; y los que agora hay se los mande a recoger y quemar» (106). Lo que se relaciona con la formulación de Maravall de la cultura barroca como cultura dirigida y de la literatura «comprometida a fondo en las vías del orden y de la autoridad» (133), y «la persuasión ideológica [*convirtiéndose*] en el modo esencial del ejercicio de la autoridad» (158).

Entre las críticas que puntualiza el canónigo, la primera es que la lectura de estas narraciones constituye solo un gusto ocioso; dice que son peores que las fábulas milesias, un tipo o género de narraciones inverosímiles que no se ajusta a las reglas del arte poético renacentista (nacido en la antigua Grecia, con importante desarrollo en Roma y cuya influencia perduró en colecciones medievales y modernas, generalmente de contenido erótico, fue condenado por humanistas como Juan Luis Vives y preceptistas como López Pinciano) (Baranda Leturio, 2007).

A criterio del canónigo, los de caballería ni siquiera son libros entretenidos. Como funcionario eclesiástico vela porque los jóvenes no sean influidos por estos libros: «¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero...?» (XLVII). Acerca de esto Riquer afirma que se consideraba que «los libros de caballería pueden inducir al pecado [...] Lo que no toleraban los moralistas es que la sensualidad triunfe [...] los caballeros y doncellas de los libros de caballerías gozan de amores pecaminosos sin castigo divino» (105).

Esas puntualizaciones hace el personaje sobre los «contenidos». Luego incorpora juicios estéticos para juzgar las obras: la hermosura y la concordancia son parámetros para escribir un «discreto artificio» (XLVII), cualidad de la que carecen las ficciones que critica; estas son inverosímiles y sus miembros no tienen coherencia interna, deberían ser creíbles en sus propias leyes textuales y deberían apuntar a la mimesis. En cuanto a esto, el canónigo dialoga con las poéticas neorristótlicas y también con las nociones de *dulce et utile* de Horacio.

Existe entonces una importancia de la forma en acuerdo a la función. Los textos perfectos serían aquellos que «escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas» (XLVII).

Cuando el cura le cuenta sobre el escrutinio y quema de los libros, el canónigo se ríe de su simpleza. José Manuel Martín Morán (1997) habla de la diferencia en la educación de ambos funcionarios eclesiásticos, constituyendo la del canónigo una formación más vinculado con la cultura escrita mientras que la del cura es oral. En parte esto explicaría la reacción jocosa del canónigo: se ríe la ingenuidad del otro. Lo

que presupone una posición de saber, de racionalidad ante el misticismo en torno al encantamiento de las palabras, más vinculado con la cultura del cura.

Prestando atención al personaje, vemos que generaliza acerca de los libros (incluso aquellos que pueden ser perpetuadores de su postura ideológica, en parte por su contenido conservador y su auto censura, pensemos en la introducción de forzados párrafos morales en el episodio del encuentro del Rey Perión y la princesa Elisena, en el *Amadís de Gaula*). Al respecto Maravall dice que el autoritarismo llega a inmovilizar las manifestaciones de la cultura en pos de mantener la dominación, aunque estas le sirvan. El canónigo admite, sin embargo, que nunca terminó un libro por parecerle todos iguales. El personaje solo ejemplifica con las obras de Argensola, *La ingratitud vengada* de Lope, *La Numancia* de Cervantes, *Mercader amante* de Gaspar de Aguilar y *La enemiga favorable* de Francisco de Tárrega cuando se refiere al buen teatro, pero no menciona un texto sobre las caballerías en concreto, por lo cual parte de un estereotipo, de un tema al que no le ha dedicado un análisis más exhaustivo o serio, al contrario del cura quien conoce los incitadores de la locura de Quijote, que en ocasión del escrutinio los examina, condena y perdona. Esto hace suponer que, a diferencia del cura, el Canónigo repite juicios autorizados y no opina por una lectura de primera mano.

En cuanto al libro que escribió, este es inaccesible puesto que aparentemente no lo hace circular masivamente ni en formato manuscrito ni impreso. La razón de esto es que no quiere estar sujeto a los criterios del vulgo, por parecerle que no van apreciar su texto. William Worden (2010) habla sobre cómo dos de los personajes de la obra (Ginés de Pasamonte y el canónigo) construyen concepciones de lo que es ser un autor y las compara con una postura hipotética de Cervantes, quien estima la importancia de una recepción diversa, mientras que con el canónigo:

Cervantes is presenting us with would-be authours who speak well, criticize often, judge often, ge others, yet refuse to publish themselves; «más de cien hojas» does not a book constitute. And the Canon's reasoning regarding his refusal to finish and publish his book smacks of hypocrisy (pp.237).

Nos encontramos ante la queja pero no ante la toma de acciones para solucionar el problema. El negar una pequeña contribución a la posible solución —que sería la publicación de su escrito—, no solo es un acto de hipocresía, también constituye en el no cumplimiento del mantenimiento del canon, en este caso literario, que es unos de sus intereses. Le niega su esfuerzo. Ya en el prólogo de *La Galatea*, el autor plantea el problema entre animarse o no a publicar y propone ni hacerlo imprudentemente ni pos ponerlo, inclinándose a una postura media. Esto indicaría un implícito juicio negativo respecto de la actitud del Canónigo de criticar sin atreverse a publicar y sin el riesgo de someterse a su vez a los dictámenes de la lectura.

Además de las críticas a las narraciones, se nos ofrece una crítica del teatro hecha por el cura. Sobre todo a las obras creadas desde la preceptiva lopesca del *Arte nuevo*

*de hacer comedias*. Desde el punto de vista estilístico que viene explayando el canónigo y que el cura retoma, el teatro no es verosímil, ya que no se respeta el tiempo, ni los espacios, y se otorgan oficios impertinentes a determinados roles sociales, como hacer de una princesa una fregona.<sup>1</sup> La inmiscusión de datos históricos —los límites de la historia y la ficción de por sí están siendo discutidos—, la recreación de milagros innecesarios o la confusión de los santos es también deplorable en los discursos, ya que deja mal a los españoles ante las miradas extranjeras. Ya no se hace una literatura arraigada a una doctrina, sino que es el mercado quien decide la preceptiva poética.

El cura propone crear un oficio en la corte para examinar mejor toda clase de ficción, lo que sería como otro organismo de censura además de la Inquisición. Esto evitaría el «cuidado de castigallos», refiriéndose a los poetas, que difieran de esta preceptiva, como los de la escuela de Lope.

Estos juicios, en mi opinión, constituyen una opción un tanto extremista —sobre todo intencionada a ganarse el favor del superior—. Si retomamos la idea de la crítica de que el diálogo entre estos funcionarios representa las ideas teóricas de Cervantes, observamos que ella resulta contradictoria con el hecho de que en una pieza como *Pedro de Urdemalas*, Cervantes dialogue con las nuevas predisposiciones para hacer comedia. La afirmación del cura de que el mercado es el nuevo mecenas y su valoración negativa no tiene en cuenta que eso fue una oportunidad para que el autor pudiese sustentarse económicamente. Esto junto a la idea de censura hacia el experimento ficcional no parece condecir con la práctica real del autor.

La voz del canónigo está involucrada en los juegos dialógicos del narrador. Este le permite y le regala todo el espacio en la página como para transmitir sus criterios, pero los sesga en tanto comunican solo lo negativo, atacando tanto las obras narrativas como en el caso del canónigo como las comedias hechas con la preceptiva del *arte nuevo de hacer comedias*, en voz del cura, y no lo positivo, como alabar el género, que se permite decir por los personajes. Todo lo anterior implica un desafío textual a la inmiscusión del personaje en el tema. No porque no tenga la suficiente autoridad sino porque demuestra con estas pequeñas contradicciones lo poco que puede aportar al caso concreto de Don Quijote, dado que parte de estereotipos, con una visión sesgada de lo que es lo literario. A diferencia del cura, el análisis de canónigo es muy pobre. En el escrutinio el cura realiza una crítica completa y exhaustiva, dando ejemplo y previniendo —a su manera— de que Don Quijote empeore.

Mi aporte a los estudios críticos de estos capítulos intenta centrarse en poner de relieve estas contradicciones en los juicios del personaje. Además de demostrar que estos capítulos no son solo un espacio monológico para que el autor describa las ideas que le parecen mejores acerca de lo literario. La actitud del canónigo y el contexto

---

1 Cuestión que conecta explícitamente con una exploración narrativa cervantina, en *La ilustre fregona*.

en que se emite su opinión podría juzgarse de acuerdo a la siguiente cita de la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*, donde el narrador afirma que: «siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos». Por más que la situación sea diferente en ambos episodios, se recalca esta idea de «canonizar» como aplaudir sin reflexionar las ideas de aquellos que poseen poder económico o político-religioso. Por esta razón se nos ofrece una sutil burla hacia este tipo de conducta: enjuiciar aquello que no se conoce, además de la ostentación de un supuesto capital cultural, que delinearía mejor la preceptiva, pero dejando esta preocupación en el plano de la queja y no de la solución. Con esta afirmación no me refiero a que se debería exigirle una correspondencia de pensamiento y acción, sino ver el acto que, como describe Worden (2010), es hipócrita, y la forma de transmisión de las enseñanzas no es producto de una verdadera reflexión sino de la repetición de ciertas ideas que le otorgan al personaje prestigio y defienden su derecho a ocupar el lugar que ostenta. El monólogo del canónigo da la impresión de una enseñanza direccional, tal vez incluso la tendencia a la imposición de ciertos juicios.

Es interesante ver cómo en realidad, por el enmascaramiento del autor en múltiples voces, no podemos hablar de la postura a la que Cervantes se inclinaba más. En mi opinión el autor simpatizaba quizás con algunas de estas ideas, pero repudia la forma en la que se las utiliza o transmite. Lo rico del texto es ver como este pensamiento acerca de lo literario entra en tensión con otros pasajes metaliterarios que aparecen a lo largo del libro, como el del escrutinio (cap. V) o las discusiones que ocurren en la venta (caps. XXXIII).

Hablo de burla sutil porque en realidad no creo que cualquiera pueda burlarse de un canónigo, tanto en el plano textual como en el extratextual, solo podría hacerlo un mayor o un loco, como cuando Don Quijote afirma que el fallo de juicio es el canónigo por no creer en los libros de caballerías. Un estudio sobre estos eclesiásticos en la edad media, hecho por María José Lop Otín, plantea la predilección de estos funcionarios por la ostentación pública de sus beneficios por pertenecer al clero. Esta perspectiva histórica de ver al canónigo pudo sobrevivir en la literatura, en específico en estos capítulos. Pero insisto, de forma sutil. Kurt Reichenberger (2005) dice «...al lector le aparece el canónigo como un erudito embrollón y, posiblemente, el mismo lector pone en tela de juicio la competencia de un eclesiástico con tan alto rango» (72). También señala:

El cura del pueblo y el canónigo de Toledo [...] forman parte de los círculos eclesiásticos y gubernamentales, que hablan con voz autoritaria y mandan a sus «ovejas» [...]. Por ello, el lector del *Quijote* da señas entusiasmadas tan pronto como Cervantes se burla de esos burócratas endiablados (77).

Si vemos como un ejercicio de poder el que el canónigo se ría del cura ¿No podemos ver como otro ejercicio de poder que el narrador se burle de esta autoridad tan importante? Si un canónigo nos impone sus opiniones, tal vez no nos deje pensando.

Pero si sus palabras son objeto de ironía ¿No es una mejor forma para reflexionar sobre ellas? En esto se constituye la mayor riqueza de la introducción del canónigo en el libro: el poder deshabilitar la autoridad para no caer en una falacia de apelación a la misma, sino que a través de la burla, dejar al lector pensando sobre los criterios impuestos y cómo estos funcionan con los demás en el resto de la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baranda Leturio, Consolación. «El apólogo y el estatuto de la ficción en el Renacimiento», en *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, N° 1, 2007: 479-490.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición del CVC. Link: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap47/default.htm>
- De Riquer, Martín. *Introducción al Quijote*. Acantilado: Barcelona (2003).
- Lop Otín, María José. «Un grupo de poder a fines de la edad media: los canónigos de la catedral». *Anuarios de estudios medievales*, No.35.2, 635-669 (2005)
- «La catedral de Toledo como generador de cultura en la edad Media». En *Modelos culturas y normas sociales al final de la Edad Media*. Universidad de Castilla-La Mancha y Casa Velázquez: España. (2009)
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Ariel: Barcelona (1975).
- Martín Morán, José Manuel. «Don Quijote en la encrucijada: oralidad/escritura». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, No 2, 337-368. El Colegio de México (1997).
- Reichenberger Kurt. *Cervantes: ¿un gran satírico?* Edición Reichenberger. (2005).
- Van Dijk, Teun A. *Discurso y poder*. Gesida Editorial: Barcelona (2009).
- Worden, William. «The unpublished text of «Don Quixote». *Rilce* 26.1, 231-242 (2010).

## CALLAR EL ORIGEN: EL DISPOSITIVO DE LA SOSPECHA Y EL AUSPICIO DE LOS LINAJES NUEVOS EN CERVANTES<sup>1</sup>

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ

Con la modernidad aumentan los conflictos sobre la forma de establecer la legitimidad de los hechos y discursos, y se acrecienta, por lo tanto, la sospecha acerca de lo que está escrito. Esa duda, ese recelo acerca de la validación de la letra —y más todavía, acerca de qué sea lo genuino—, informa el *Quijote* en su conjunto, atravesando diferentes capas, tanto en el nivel de la trama como en el nivel del estatus del libro.

### CONFIANZA SIN JURAMENTO

Pese a todos sus trucos, en la novela picaresca contemporánea a Cervantes la legitimidad se funda en el testimonio de la primera persona, como una condición inseparable de la *autodesignación* de quien declara. El dar testimonio está vinculado con la promesa, no tanto en el sentido de prometer como proyecto e intención de acción, sino el prometer en el sentido fiduciario de otorgar confianza y credibilidad,<sup>2</sup> en el mismo sentido en que es asimilable a juramento.<sup>3</sup> Pero en el *Quijote* el testimonio es problemático y no solo por la inestabilidad de narradores. Ya el inicio es intranquilizador al respecto, puesto que aparece debilitado el pacto implícito que supone la confianza en la sinceridad de la palabra autorial que se expresa en el prólogo, cuando este «autor» comienza reclamando: «Desocupado lector: sin juramento me debéis creer» (2005: 7).<sup>4</sup>

1 Una versión anterior de este trabajo se ha publicado en Velis, nolis, Cervantes. Porto Alegre: Instituto de Letras-UFRGS, 2016. Ruben Daniel Méndez Castiglioni y Estefanía Bernabé Sánchez, organizadores.

2 Los conceptos de promesa, proyecto, testimonio, tal como los propongo, vinculados con la construcción del sí mismo, están muy libremente inspirados en Paul Ricoeur. De su formulación de la «filosofía de la sospecha» como expresión de la crisis de la modernidad —que analiza a partir de Marx, Nietzsche y Freud— partí para empezar a pensar el alcance de estos conceptos en relación a una obra de la modernidad temprana, y anterior a estas formas agudas de la crisis (Ver Vergara, 2006).

3 Promesa y juramento se usan en el Tratado VII del Lazarillo de Tormes como formas de respaldar una verdad que es necesario proclamar contra otros testigos. Parecen ser sinónimos y, sin embargo, sugieren un matiz de diferencia sutil de compromiso.

4 Todas las citas del Quijote se toman de la siguiente edición: Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires, Eudeba, 2005 [1969]. Entre los paréntesis se indica el número de capítulo al que corresponde la cita. Cuando la cita corresponda al Quijote de 1605 se indicará con I. Cuando la cita corresponda al Quijote de 1615 se indicará con II.

Desde el inicio, entonces, queda abierta la *posibilidad de sospechar*, cuestión habilitada en ese mismo prólogo, cuando el amigo del desorientado escritor le recomienda que supla por medio de la impostura la carencia de «sonetos, epigramas y elogios» que «le faltan para el principio», haciéndolos él mismo y ‘ahijándose los’ a cualquier otro más «autorizado». Si hilamos más fino, el conflicto de legitimidades estaba planteado desde antes, en la medida en que hoy sabemos, por lo menos desde que Hartzbusch lo señalara en el siglo XIX, que la previa Dedicatoria del *Quijote* al «Duque de Béjar» es en realidad un plagio, un pastiche de la dedicatoria de Herrera a Francisco de Medina (Rico, 2005).<sup>5</sup>

De modo que la desconfianza se instala desde las primeras páginas: el lector enterado de lo anterior registra el equívoco cuando la voz prologal se queja de no conocer citas de filósofos y «doctores de la Iglesia» que respalden y *autoricen* su historia, mientras afirma que «naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos» (2005: 9).

Todas las declaraciones de minusvalía que, en este prólogo afectan la figura autorial,<sup>6</sup> tienen como contraparte un asomo de vanidad que paradójicamente apunta a la jactancia de originalidad. La ambigüedad habilita la posibilidad de sospechar porque plantea como estrategia válida la imputación falsa y maliciosa de la autoría y de la firma, desentendiéndose de las consecuencias: porque —dice el amigo del prologuista— si «hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás se muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedíes, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que la escribiste» (2005: 10).

La expresión admite varios planos de ironía: Cervantes fue condenado a ese tipo de amputación en su juventud, precisamente en 1569, por herir en un lance a su vecino Antonio de Segura (Astrana Marín, 1949: 197). Según constaría en los documentos conservados, se le aplicó la pena de perder la mano derecha, como correspondía a un delito de derramamiento de sangre, cuando este no llegaba a la muerte. Pero, a su vez, el cortar la mano es castigo aplicado al robo, no solo en el mundo islámico actual: lo fue en Europa (y varias regiones de España) desde la Edad Media y hasta el siglo XVII, por lo menos (Zambrana Moral, 2005). Además de esto, distintos fueros del siglo XVI —algunos vigentes todavía en el XVIII— castigaban con la pérdida de la mano derecha al falsario, al que otorga testimonio falso en un juicio civil y en especial al escribano que presenta un documento falso o comete falsedad en un pleito en el que actúa (Zambrana Moral, 2005: 216). De modo que la amenaza de la mano

5 Se trata de una edición de la obra de Garcilaso anotada por el poeta Fernando de Herrera y editada en Sevilla en 1580. Herrera le dedica la obra al Marqués de Ayamonte.

6 Sobre la deliberada debilidad de la autoridad y autoría, en distinción con la idea de autor, así como para muchos otros aspectos vinculados con las diferentes instancias enunciativas en el *Quijote* y su tendencia a fusionarse en una sola voz, véase Martín Morán, José. Cervantes y el *Quijote* hacia la novela moderna. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

cortada —aunque desestimada por el amigo— destella hacia otras zonas de significado que comprometen el estatuto del libro: la pícaro aceptación del robo-plagio y la condición inestable fundada en el testimonio débil y riesgoso de un autor que no puede prestar juramento.

La relación de la mano con la censura —y con el testimonio en el sentido fiduciario que nos interesa aquí— adquiere una mayor densidad si tenemos en cuenta lo declarado por la figura autorial en otro prólogo posterior, el de las *Novelas Ejemplares* (1613): «Si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público» (1992: 64). Puestos en diálogo, los dos prólogos, con sus alusiones fantasmáticas a tan estricta pena todavía vigente en el orden jurídico de la época, incrementan su potencia ambivalente y apuntan a un autor/testigo poco fiable.<sup>7</sup>

### DON QUIJOTE FRENTE A LO QUE NO ESTÁ EN LA LETRA

Otra cara señalada de la sospecha es la que aparece reiteradamente como escrúpulo de conciencia, condición propia de Don Quijote, quien, paranoico al fin de cuentas, pretende ser muy exacto en la averiguación de los datos. Esto le responde a Sancho cuando empiezan a convencerse de que Cardenio es el dueño de los cien escudos de oro que se han encontrado en la Sierra Morena:

Engañaste en eso, Sancho —respondió don Quijote—, que ya que hemos caído en sospecha de quién es el dueño cuasi delante, estamos obligados a buscarle y volvérselos; y cuando no le buscásemos, la vehemente sospecha que tenemos de que él lo sea nos pone ya en tanta culpa como si lo fuese (I, XXIII, 2005: 198).<sup>8</sup>

Véase que Don Quijote, además de ser un nostálgico del «viejo compromiso» que suponía confiarse en las *analogías* entre pensamiento, palabra y acción (Foucault, 1991 [1966]), cree en una configuración moderna de la idea de pecado-delito que remite en definitiva a los fueros de la conciencia, al juicio de un sujeto interior.<sup>9</sup> La

7 Por otra parte, la relación entre mano y humanismo, así como entre mano y pensamiento, desde su tratamiento por Heidegger, luego retomado por Derrida, ha sido aplicado por Jiménez Heffernan (2005, 163-210) para analizar la importancia simbólica de la manquedad cervantina y su «fantasma».

8 «Quasi delante»... que está casi delante, que tenemos casi delante. [http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap23/cap23\\_03.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap23/cap23_03.htm)

9 Frente a la embestida de la positivización de las normas estatales, cada vez más reglamentadoras, se promueve, especialmente desde el ámbito religioso, la idea de un individuo «capaz de lidiar en acto con aquellos aspectos de su vida que —todavía— no habían sido estatalmente reglados y que constituirían, progresivamente, el ámbito de una ‘moral’ crecientemente autonomizada» (Abdo, 2013: 32). Son las Iglesias las que protagonizan «un movimiento que las excede y que constituye a la modernidad temprana, un movimiento en el que se recrea al Sujeto diferenciado del súbdito, o mejor, al Sujeto-súbdito del fuero de la conciencia» (Abdo, 2013: 32-33).

posibilidad de la mentira le es ajena (en principio y en teoría) y se manifiesta a favor de las competencias del individuo cuando se encuentra con un dilema moral para el que no recuerda la respuesta en un libro.<sup>10</sup>

En otro pasaje de la primera parte, el joven Vivaldo, que era «de muy alegre condición» —también un provocador—, decide divertirse un rato a costa de Don Quijote, discutiendo con él precisamente acerca de casos de conciencia que no están en los libros y a partir de lo cual resultan argumentos que enredan bastante las fronteras entre la materia narrada y el material narrativo, entre historia y libro.<sup>11</sup>

El punto que me interesa en este caso es la *puesta en duda* de Vivaldo —*la introducción de la sospecha*— acerca de que «no todos los caballeros andantes tienen damas a quien encomendarse, porque no todos son enamorados» (I, XIII, 2005: 107).

La respuesta de don Quijote para zanjar la cuestión apunta a la garantía de un estatus legitimador, donde causa y consecuencia se muerden la cola: «A buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, *sino por bastardo* y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón» (I, XIII, 2005: 107).<sup>12</sup>

Y aún hay más. Respecto a don Galaor, quien, como afirma Vivaldo, «nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse», Don Quijote está dispuesto —como el autor del prólogo— a forzar las cosas y enmendar la letra, cuando responde: «Averiguado está muy bien que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad, a la cual se encomendaba muy a menudo y muy secretamente, porque se preció de secreto caballero». Es decir que, a pesar de sus pruritos acerca de actuar como «el héroe de lo mismo» y ser el paladín de la analogía, leyendo «el mundo para demostrar los libros» (Foucault, 1991 [1966]: 54), Don Quijote es capaz de recurrir

10 Agréguese que la época, marcada irremediabilmente por la sensibilidad protestante acerca de la libertad de conciencia y el examen de casos de conciencia dudosos, exploró obsesivamente los límites y argumentos para el discernimiento de casos individuales, como lo ha estudiado Elena del Río Parra en *Cartografías de la conciencia española de la Edad de Oro*. México: FCE, 2008.

11 Como por ejemplo, Vivaldo propone discutir la cuestión de si no «huele algo a gentilidad» eso de encomendarse a la amada en lugar de acogerse a Dios antes de la batalla (Cap. XIII, 2005: 107). «Señor —respondió don Quijote—, eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese, que ya está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que al acometer algún gran hecho de armas tuviese su señora delante, vuelva a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete; y aun si nadie le oye, está obligado a decir algunas palabras entre dientes, en que de todo corazón se le encomiende, y desto tenemos innumerables ejemplos en las historias. Y no se ha de entender por esto que han de dejar de encomendarse a Dios, que tiempo y lugar les queda para hacerlo en el discurso de la obra» (Cap. XIII, 2005: 107).

12 *Cursivas nuestras*. *Bardas*: 'parte superior de una tapia, muchas veces protegida con espinos o pinchos'. La comparación con el ladrón proviene del Evangelio de San Juan.

[http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap13/cap13\\_o2.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap13/cap13_o2.htm)

—aprovechándose de la inescrutabilidad de la conciencia y de la memoria— a la cita inventada y en este caso, bastarda, para suplir el silencio de los signos y la sospecha que angustia y desestabiliza. Ante el vacío, procede como recomienda el amigo al autor del prólogo: se inventa la fuente.

Foucault señala que en la Segunda Parte de 1615, «la verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas» (Foucault, 1991: 55). Con Cervantes los pactos son siempre inestables y, atendiendo el pasaje señalado, las formas de validación de las certezas de la letra ya se revelan erosionadas en la Primera Parte.<sup>13</sup> Se va viendo que la única forma de legitimidad posible es la *declaración de parte*, la autovalidación como testigo autorizado. Y la cosa es también siempre complicada porque, abierta la posibilidad de la sospecha, se abre también la controversia, por lo cual diversos testimonios pueden ser confrontados (Vergara, 2006).

Poco antes, Vivaldo se había interesado maliciosamente en el linaje de Dulcinea y Don Quijote argumentaba, supliendo creativamente el encorsetamiento de la ortodoxia estamental, que ella no es de linaje antiguo sino «de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los verdaderos siglos» (I, XIII, 2005: 109). Entonces cualquiera puede, por sus méritos, ser «cabeza de linaje», lo que pone en aprietos la distinción entre legítimos y bastardos, ya se trate de caballeros —como el propio Don Quijote, que entró a la orden de caballería «por las bardas»— o de textos, cuando la sospecha y la reivindicación de certeza mediante «linaje nuevo» afecta el plano de la literatura. Cuando el autor de la segunda parte se enfrenta a la necesidad de disputar la continuación de Avellaneda debe sacar la pata de su propia trampa para argumentar a favor de un linaje y una genealogía legítima, con lo cual se le hará necesario redefinir la bastardía.

## DE TAL PADRASTRO, TAL BASTARDO

En la voz que asumía el Prólogo de 1605, la reivindicación de la originalidad ya convivía con cierto desentendimiento:

Quisiera que este libro [...] fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno?

13 Foucault ya señala las diferencias entre la primera y segunda parte del Quijote. En la de 1615, al encontrarse Don Quijote con unos personajes que han leído el libro y lo reconocen a él como héroe real, el libro se ha constituido en una esfera que posee su verdad, inaugurando una etapa en la que el lenguaje, al «rompe[r] su viejo parentesco con las cosas, para entrar en esa soberanía solitaria» del lenguaje que se sostiene a sí mismo en el acto literario (1991: 55).

Puede notarse la ambivalencia entre la reivindicación de la filiación por la semejanza, que es aneja al descubrimiento de las carencias como forma de amparo, a la vez que, por otra parte, la declaración de esterilidad, apuntaría a la sospecha que alienta la idea de una obra prohijada.<sup>14</sup>

Sin embargo, el personaje a quien se atribuye la autoría, el historiador árabe y manchego Cide Hamete Benengeli, puede haber sido construido como encubridor y también como señalador de otra figura autorial, en correspondencia con el propio Cervantes.

Ya en el siglo XIX, Diego Clemencín, el célebre comentarista del *Quijote*, admite que Cide Hamete Benengeli puede ser una transcripción del árabe que significaría ‘señor Miguel hijo de ciervos’. Antes de 1800, el primero en proponer Benengeli como castellanización de ليال ابن، *ibn al-ayyil*, «hijo del ciervo» o «cerval» o «cervanteño»,<sup>15</sup> fue el arabista José Antonio Conde (Pellicer, 1800), quien lo interpretó como una forma en que Cervantes aludía a su propio apellido. De modo que el nombre amparador bajo el cual desde el inicio se oculta la autoría (I, IX) podría leerse, simétricamente, como una reivindicación encubierta de la misma, aunque fuera por medio de una huella muy borrosa.<sup>16</sup>

Algún atacante de Conde alegó,<sup>17</sup> en su momento, que «engeli» en árabe también podría ser «ingenuo» y hasta «pobre», significados que resultan en sí mismos atractivos. Pero tratándose de especular con la posibilidad de que Cervantes conociera todas estas voces árabigas que podrían resonar en el nombre del cronista, en sus posibles o no descartables etimologías, tiene más interés la que señala que Hamete podría derivar de Hemid como «pestilente», «estéril», «seco» (Pellicer, 1800). Los adjetivos parecen reenviarnos de nuevo al prólogo de 1605 y a la analogía entre padres e hijos, obra y autor, puesto que «cada cosa engendra su semejante» y nos la vemos otra vez con un estéril que no puede ser sino padastro.

Aunque pueda resultar redundante, no podemos dejar de discriminar una vez más lo que necesita distinguirse: por un lado, el nombre de autor y la construcción literaria del mismo que deriva de los textos, y por otro, los momentos del relato en que el nombre del autor coincide con el de un personaje. En el *Quijote*, al menos a partir

14 Sobre estos y otros riquísimos aspectos de los prólogos del Quijote remito a Paz Gago, 1993, Janín, 2006 y Gerber, 2009 y 2011.

15 La voz *Cervanteño* es un adjetivo que, como cerval, significa cosa perteneciente al ciervo. En Pellicer, 1800. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000094427&page=1>

16 Sobre la ocultación de los orígenes y las impostaciones judiciales de la familia Cervantes remito a Márquez Villanueva, 2005.

17 Se trata de alguien anónimo que da lugar a la *Carta en castellano con posdata políglota en la cual Don Juan Antonio Pellicer y Don Josef Antonio Conde, individuos de la Real Biblioteca de S.M. responden a la Carta crítica que un anónimo dirigió al autor de las Notas a Don Quijote, desaprobando una de ellas*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1800.

del capítulo IX, el narrador es *otro* que no coincide con el autor-historiador-cronista Cide Hamete. Cervantes, como autor de *La Galatea*, es mencionado por su amigo el cura, en el cap. VI, y sugerido como el anónimo autor de «La novela del Curioso Impertinente» y de «Rinconete y Cortadillo» que ha pasado por la venta de Juan Palomeque y se ha olvidado una maleta con estos buenos manuscritos.

«El tal Saavedra» es mencionado en la historia del cautivo, un personaje del mismo nombre aparece en *El trato de Argel* y será «aquel de Saavedra» en *El gallardo español*, todos personajes ubicados en el espacio argelino (ver López Baralt, 2013: 407). Puestos a aceptar las coincidencias como relevantes, deberíamos acotar que las experiencias que atraviesan los personajes pueden corresponder tanto a vicisitudes autobiográficas históricas como a las fantasías o lo que quiera que fuera la *realidad subjetiva* del tal Miguel de Cervantes.

Volvemos al punto en que decir puede ser una forma de ocultar y ocultar puede ser una forma de decir, o «engañar con la verdad», por usar un tópico narrativo convenientemente explotado por Cervantes en distintos niveles a lo largo de su obra. Además de esto, en diferentes textos de Cervantes se disculpa la ocultación de los orígenes o esta ocultación se propone como estrategia liberadora para la construcción del *sí mismo* con independencia del linaje.

Rodaja, Rincón, Don Quijote, quienes silencian sus orígenes (patria y padres), son casos en los que puede suponerse detrás del ocultamiento una carencia de linaje (mejor dicho, de un linaje previo legitimado socialmente y del cual enorgullecerse), aunque en casi todos ellos se rescata la posibilidad del individuo de forjarse un linaje nuevo *por sus obras*,<sup>18</sup> *por su mérito*, siendo ellos mismos *cabeza de linaje*, como reivindica Don Quijote explícitamente en el caso de Dulcinea.

Pero el ocultamiento del nombre y los padres siempre daría lugar también a la sospecha de sangre mezclada, algo de lo que sabía bastante el propio Cervantes.<sup>19</sup> Si Lope de Vega se burló de él diciendo que era «puerco en pie», es decir, *marrano, judío*, no menos dijo de Don Quijote, en ocasión en que se hace difícil distinguir, como en muchas otras, el *personaje del libro*:

Y ese tu *Don Quijote* baladí  
de culo en culo por el mundo va  
vendiendo especias y azafrán romí,  
y, al fin, en muladares parará (Tómov, 1965: 620).

18 Dorotea es de origen campesino o *pechero* en términos jurídicos. Ella dice de sus padres que «son labradores, gente llana, sin mezcla de alguna raza malsonante y, como suele decirse, cristianos viejos ranciosos; pero tan ricos, *que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros*» (2005, cap. XXVIII: 248).

19 Ver Márquez Villanueva, 2005.

Todo el campo semántico invocado por Lope apunta a lo bajo e inferior, a la suciedad y a la mezcla: si el comercio hace pensar en judaísmo, «baladí» es término árabe que significaría «propio del país». Por otra parte, el «alazor», término arábigo (al-asfur>usfur), es una planta de flores de color azafrán usada para teñir. Su semilla produce aceite comestible y sirve también para cebar aves. Se conoce como «azafrán romí», que metafóricamente se usa, ya en la época de Cervantes, para designar al bastardo (Brandariz, 2005: 321).

### DECIR O CALLAR SEGÚN CONVenga, SI DE FICCIÓN SE TRATA

También otros ocultan su nombre y su origen en otras ficciones cervantinas. En *La ilustre fregona*, Don Diego de Carriazo lo cambia para transitar por la vida alegre y al borde del delito en la jábega picaresca de Cádiz, sin manchar un linaje sí reconocido —en tanto apellido, honor, estamento—. En la misma novelita calla su nombre la misteriosa dama peregrina que resultará ser madre de Constanza —otra bastarda que termina recuperando su linaje—. Si bien los distintos ocultamientos tienen en común el auspicio de la libertad, se va viendo que en más de una ocasión esconden alguna clase de sufrimiento. Si le creemos al «autor» del prólogo de 1615, que dice «contenerse» «en los términos de [su] modestia» para no «añadir aflicción al afligido» ese parece ser también el caso de Alonso Fernández de Avellaneda, «pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho una traición de lesa majestad» (2005, II: 464). Puestos a sospechar, resulta tan sospechoso el que calla innecesariamente como el que alardea demasiado y, como sabemos por *El retablo de las maravillas*, donde todos controlan a todos las declaraciones tienden a zanjar las cuestiones y a nadie conviene averiguar mucho.

A pesar de esto, la voz que asume el prólogo de 1615 necesita reivindicar que esta segunda parte es genuina, porque es «cortada del mismo artífice y hecha del mismo paño que la primera». «Artífice» era el maestro en algún arte pero también el término era ya sinónimo de «autor».<sup>20</sup> Igualmente siempre debemos sospechar del lenguaje (en especial del cervantino), así que tengamos en cuenta una derivación: el artificio, que es la «compostura de alguna cosa», pero también es «fingimiento» (Covarrubias, 1611).

La preocupación por la legitimidad acrece frente a la emergencia de Avellaneda (cuyo verdadero nombre se tacha bajo el seudónimo o la alusión), como se comprueba suturando el prólogo con el cierre de 1615. En el prólogo se advierte que Don Quijote morirá esta vez, «porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados» (2005, II: 466). Y el libro se cierra con el pedido del testimonio de defunción de Alonso Quijano al escribano por parte del cura, para evitar «que otro le resucitase falsamente» (2005, II: 937). Parecería una oclusión. Pero

20 En el cap. 2 de 1615, Sancho declara que el «autor» del libro ya publicado es Cide Hamete (2005, II: 483).

desconfiemos una vez más y dejemos planteado ese margen de duda que da conocer que Cervantes suele tomarse las cosas más en broma y que la textura del libro alienta siempre la sospecha acerca de cualquier clase de verdad tan proclamada «con fuerza» y tan certificada.

Sirva de margen de duda el episodio en que Don Quijote pide una declaración ante un alcalde y otro escribano —especialmente ante Álvaro Tarfe— de que él es el verdadero personaje y como forma de tachar al falso de Avellaneda. Y tengamos en cuenta la ironía del narrador en este pasaje: «La declaración se hizo con toda las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron Don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y *no mostrara clara la diferencia de los dos Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y palabras*» (2005, II, LXXII: 926). Podemos aprovechar la cita para cerrar esta contribución con una idea de apertura, vinculándola con una condición de la novela moderna que empieza a discriminarse más claramente en el *Quijote*, que se vuelve así cabeza de un «linaje nuevo», de una nueva forma de ficción que no tiene garantías en el mundo, que se funda y legitima a sí mismo solo y nada menos que a partir de *lo que está en la letra*, que también «las obras y palabras» de Don Quijote y Sancho son, en este caso, cosa escrita.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abdo Ferez, Cecilia. Crimen y sí mismo. La conformación del individuo en la temprana modernidad occidental, Buenos Aires, Gorla, 2013.
- Astrana Marín, Luis. Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1949.
- Brandariz, César. Cervantes decodificado. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2005.
- Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires, Eudeba, 2005 [1969].
- Cervantes, Miguel de. Novelas Ejemplares, vol. I. Edición de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1992 [1987].
- Del Río Parra, Elena. Cartografías de la conciencia española de la Edad de Oro. México: FCE, 2008.
- Gerber, Clea. «Bajo la advocación de Urganda la desconocida: continuidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del Quijote», VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17441>
- Gerber, Clea. «Ni yo engendré ni parí a mi señora»: ficción y reproducción en el *Quijote* de 1615», Cuarto Congreso Internacional Celehis de Literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 2011. Disponible en <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/gerber.htm>
- Egido, Aurora. «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en Actas del III Congreso de la AISO, I, Toulouse-Pamplona, 1993: 19-50.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1991.
- Janín, Erica. «El don de la locura: paternidad, identidad y nombre en el Quijote. Glosas al prólogo de 1605, en El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila, eds. Buenos Aires, 2006: 433-440.

- Jiménez Heffernan, Julián. «La mano perdida de Miguel de Cervantes», en *El yo fracturado. Don Quijote y las figuras del Barroco*. Félix Duque, ed. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2005: 163-210.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona: Reverso, 2005.
- Martín Morán, José. *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Paz Gago, José María. «Texto y paratexto en el Quijote», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. II. Manuel García Martín, 1993: 761-768*.
- Pellicer, Juan Antonio. *Carta en Castellano con posdata poliglota: en la qual don Juan Antonio Pellicer y don Josef Antonio Conde responden a la carta crítica que un Anónimo dirigió al Autor de las Notas del Don Quijote desaprobando algunas de ellas*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1800. Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000094427&page=1>
- Rico, Francisco. «Poética de la antífrasis. (Sobre la dedicatoria del primer Quijote)», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.1 (2005 [2006]): 69-77.
- Rico, Francisco. «La ejecutoria de Alonso Quijano», en *Tiempos del 'Quijote'*. Barcelona: Acontilado, 2012: 43-58.
- Vergara, Luis. *Paul Ricouer para historiadores. Un manual de operaciones*. México: Universidad Iberoamericana/ Plaza y Valdés, 2006.
- Tómov, Tomás S. «Cervantes y Lope de Vega (Un caso de enemistad literaria)». *AIH. Actas II*, 1965: 617-626.
- Zambrana Moral, Patricia. «Rasgos generales de la evolución histórica de la tipología de las penas corporales». *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*. N° XXVII. Valparaíso, 2005: 197-229.

# DE LA MANCHA A BARATARIA. DON QUIJOTE FILÓSOFO Y SANCHO GOBERNADOR

ADRIANA KANIA ALONSO<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

El tema de esta ponencia surge como producto de algunas reflexiones e interrogantes que hemos procurado responder en la Monografía del Seminario *Quijote* de Literatura Española 2016. El análisis textual está centrado fundamentalmente en el *Quijote* II o de 1615 y, particularmente, en los consejos de don Quijote a Sancho, antes de que el escudero tome posesión de su efímero gobierno en la Ínsula Barataria (*DQ* II, 42-43),<sup>2</sup> en el entendido de que señalan un hito en la evolución de ambos personajes.

Nuestra atención se dirige, específicamente, a la figura de don Quijote y partiendo de esos pasajes del texto se desarrollarán las posibilidades de su configuración como filósofo consejero, de acuerdo a sus dimensiones en tanto visionario, profeta, poeta. Esto implicará tomar en consideración las relaciones de dicha configuración con los modelos de gobierno y gobernantes que se proponían en la época como ideales y aun utópicos, así como las reflexiones filosóficas sobre modos de vida, sabiduría y virtud.

Nos hemos servido de las diferencias genéricas de estos episodios, por tratarse el primero, o de los consejos, de un discurso filosófico «serio», aunque solo en apariencia, ya que utiliza la ironía como recurso retórico, mientras el gobierno de Sancho muestra características carnavalescas, de parodia, inversión o «mundo al revés». Precisamente este contraste es el que habilita la posibilidad de dejar planteadas nuevas reflexiones de estos episodios, largamente abordados por la crítica cervantina desde diferentes perspectivas.

No obstante, estos capítulos serán contrastados con algunos fragmentos de otros episodios o diálogos que mantienen caballero y escudero, así anteriores al Gobierno de la Ínsula como posteriores, en su mayoría de *DQ* II, aunque sin desestimar

1 Licenciatura en Letras, Grupo de Estudios Cervantinos (Grupo Autodefinido de CSIC n° de identificación 683725); Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay.

2 Para evitar confusiones o disparidad de criterios, de aquí en más las referencias a la primera parte del *Quijote* o *Quijote* de 1605 (*DQ I*) y de la segunda parte, 1615 (*DQ II*). En las citas se incluye número de capítulo y número de página y serán tomadas de la edición de Francisco Rico que figura en la bibliografía final.

referencias de *DQ I*, desde el momento en que la evolución o transformaciones del caballero y su escudero, así como el insistente reclamo de una ínsula por parte de Sancho son temas que se retrotraen a la primera parte.

En este sentido, sobre todo es destacable la metodología empleada en el Seminario. La lectura minuciosa del texto de Cervantes ha sido muy valiosa, ya que nos ha permitido reflexionar sobre el *Quijote* y encontrar en él no solo las respuestas a nuestras preguntas, sino asimismo algunas aparentes contradicciones del/los narrador/es. En el entendido de que la mayoría de los interrogantes que nos planteamos encuentran su respuesta dentro del propio texto, esta es la herramienta hermenéutica que intentamos aplicar en el análisis, a la que sumamos el conocimiento de las creencias populares, el de las teorías y prácticas médicas, como la de los humores o temperamentos, y de ciertos discursos sociopolíticos de la época, obviamente, sin desmedro de la relevancia de la bibliografía crítica.

Fundamentalmente, acotamos el tema a un posible acercamiento, a modo de respuesta, al interrogante acerca de la transformación de don Quijote de hidalgo pobre en caballero, profeta, filósofo consejero, además de asumir el rol de caballero cortesano, mientras Sancho desempeña sus funciones de gobernador en la que él cree ínsula. Inferimos que el tipo de melancolía que padece don Quijote es aquella que se presenta en su aspecto o fase luminosa, la de los poetas, los artistas, los genios creadores, idealistas o magos, incluso las sibilas y los profetas. Si es así, ¿podríamos considerar que el caballero manchego es un melancólico inspirado? (Redondo, 1998; Yates, 1982).

Por otra parte, se toma en consideración que el gobierno de Sancho, como producto de una burla o «traza» de los duques, es el engaño de un utópico gobierno o la representación de un supuesto utópico gobierno. Por lo tanto, este montaje o industria asume la forma de una doble utopía y, si por *utopía* entendemos el «no lugar», este espacio insulano representaría el lugar *otro* de un no gobierno. Luego de una lectura entre líneas ¿podemos inferir que el texto sugiere algo más que se solapa detrás de la construcción de este «mundo al revés»?

## DON QUIJOTE CABALLERO, PROFETA Y FILÓSOFO

A los lectores del *Quijote*, sobre todo cuando llegamos a la segunda parte, no deberían sorprendernos las dotes discursivas del caballero manchego. En una acalorada discusión que don Quijote mantiene con su sobrina (*DQ II*, 6), y en la que también interviene el ama, la doncella le cuestiona a su tío, entre otras cosas que ambas mujeres le recriminan, la osadía y la ceguera, el no darse cuenta de que ya no está en edad de salir por esos caminos de dios, y que más valdría como orador en un púlpito.

¡Válame Dios! —dijo la sobrina—. ¡Que sepa vuestra merced tanto, señor tío, que si fuese menester en una necesidad podría subir en un púlpito e irse a predicar por

esas calles, y que con todo esto dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo; que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres...! (DQ II, 6: 591).

También es cierto que Sancho reconoce varias veces esta cualidad innata en su amo y así don Quijote en su escudero (II, 20: 707). Y es que «la caballería andante es una ciencia que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo» y aquellos que la profesan deben entender de leyes, medicina, teología, matemáticas, además de ser virtuosos, valientes y mantenedores de la verdad (II, 18: 682-83).

A medida que transcurre la tercera salida y, según el narrador, pasan días sin que les sucedan aventuras dignas de ser referidas, don Quijote y Sancho mantienen diálogos particularmente profundos. En estos diálogos comienza a ser visible la transformación de Sancho, algo contagiado de su amo, a pesar de seguir recargando de refranes su plática, y don Quijote así reniega como recela la facilidad que tiene su escudero para encontrar un refrán para todo, aunque no siempre sean a propósito de la conversación. En síntesis, estos diálogos dejan en claro que las preguntas que Sancho le dirige al caballero son cada vez más incisivas y que don Quijote aprende de la sencillez y naturalidad de su escudero.

El método mayéutico del que se sirve don Quijote es particularmente eficaz para transmitir toda una enseñanza acerca de la gloria eterna, ideal de la caballería andante, situada por encima de la búsqueda de fama en el mundo, hija de la vanidad y enemiga de la virtud. En este diálogo «socrático» se perfilan los consejos filosóficos de don Quijote a Sancho, antes de que el escudero asuma el Gobierno de la Ínsula Barataria. Los molinos ya no se confunden con gigantes, sino que personifican a la soberbia, «hemos de matar en los gigantes a la soberbia» (DQ II, 8: 606), los monstruos que hay que matar son, pues, nuestros enemigos interiores.

En el episodio de la cueva de Montesinos (DQ II, 22-23), prueba clave para don Quijote y que podemos considerar iniciática (Redondo, 1998), en el sentido de que transforma al héroe profundamente, el caballero se reencuentra con la labradora poco agraciada, que Sancho, cuando salen del Toboso, le hace creer que es Dulcinea, episodio bien conocido por todos. Que don Quijote vea a Dulcinea encantada, junto con otros seres encantados en la cueva de Montesinos, es lo que Sancho no tiene forma de comprender ni de explicar. Puede persuadir a su amo de que ahora el encantado es él y por eso ve como una labradora rústica a Dulcinea, pero no puede asumir el hecho de que en su descenso a la cueva don Quijote la haya visto y por eso le dice: «En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced, caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto» (DQ II, 23: 731).

El primo, licenciado, humanista y escritor, que los acompaña hasta la cueva, le cree a don Quijote, Sancho no se atreve a creer ni a descreer, probablemente tiene miedo de ser descubierto en su mentira y, frente a tantas profecías y encantados, las creencias populares y supersticiones afloran y comienzan a afectar las emociones del escudero. Sabemos por boca de don Quijote, cuando relata todo lo que vio y vivió en la cueva, que Montesinos se dirige a su primo Durandarte y le presenta a don Quijote con estas palabras:

Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y vereislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín, 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 (*DQ II*, 23:727).

Como lectores recordamos que Merlín reaparece más adelante y no precisamente para asignarle el «desencanto» de Dulcinea a don Quijote, sino que se lo encomienda a Sancho. Sin embargo, el tema de la profecía y de la misión de don Quijote ha sido referido en el texto y don Quijote, varias veces, dice que sigue su estrella, su destino, aquello para lo que ha nacido y para lo cual es el escogido y el elegido. ¿Podría tratarse de una suerte de trabajo que le corresponde a Sancho por haber mentido y ser él quien realmente «encantó» a Dulcinea? No podemos asegurarlo.

Sin embargo, así las profecías como la capacidad de don Quijote para profetizar acerca de su destino no pueden negarse, pues están referidas en el texto. Aluden, con certeza, como bien ha observado Redondo (2006), a una serie de profecías que en el contexto social del *Quijote*, y utilizadas en algunos casos con fines políticos, anunciaban la llegada de un rey, príncipe o gobernante, elegido, escogido o señalado, y además encubierto, que vendría a restablecer el orden, la paz, la justicia, y que el autor del *Quijote* utiliza valiéndose de una sutil ironía.<sup>3</sup> Sin olvidar las profecías como uno de los tópicos de los libros de caballería y, a su vez, la relación de estos con las profecías

3 En teoría, el profeta está directamente inspirado por Dios. La profecía proviene de diferentes contextos, el religioso, el de la magia o la astrología y hasta del mundo diabólico. A su vez, esta se corresponde con una larga tradición que, en lo vinculado con Occidente, y en líneas bien generales, se remonta a la Antigüedad clásica, griega y latina. Durante la Edad Media, las profecías fueron tomadas de los textos bíblicos (o profecías bíblicas, de Ezequiel, Daniel, Isaías o San Juan Evangelista). España no queda al margen de estas corrientes proféticas, desde la época de los Reyes Católicos hasta la expulsión de los moriscos y en los primeros años del siglo xvii, «se asiste en los reinos hispanos a un pulular de profecías [...] [que] cobran visos escatológicos, milenaristas y mesiánicos». En este sentido, Redondo (2006) también hace referencia al hallazgo de ciertos «plomos» escritos en árabe y de algunas reliquias. Contemporánea con el auge que cobran las profecías hacia finales del siglo xvi y principios del xvii, la historia del caballero manchego no queda al margen de esas profecías. No olvidemos que, según cuenta el autor, la historia del hidalgo es reciente, por tanto, no debemos olvidar la realidad socioeconómica y política de España en ese mismo período: epidemias, pestes, cosechas deficitarias, hambre, bancarrotas, etc. Don Quijote se encuentra insatisfecho con la época que le ha

de Merlín en lo vinculado con la materia de Breña,<sup>4</sup> que tan presente se encuentra en la literatura caballerescas.

En el episodio de la cacería nocturna que con gran pompa industrialian los duques, Sancho se desmaya de miedo al escuchar el espantoso «chirrió» producido por las ruedas de los carros, los jinetes, los instrumentos de viento que resuenan en la oscuridad de la noche, y hasta los que parecen fuegos de artificio utilizados para simular estruendosas explosiones que muy cercanas se escuchan.

Finalmente las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y sobre todo el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirle; pero el de Sancho vino a tierra y dio con él desmayado en las faldas de la duquesa (*DQ* II, 34: 820).

Esta alusión a la «cacería salvaje», a las huestes del demonio comandadas por Helequín, evoca nuevamente la figura del diablo, padre de Merlín, y es conocida en la tradición hispánica como estantigua.<sup>5</sup> Jinetes conducidos por el diablo, encantados y aparecidos que, probablemente, traigan a la memoria de Sancho a Montesinos, a

---

tocado vivir, recordemos el discurso a los cabreros, añorando una Edad de Oro pretérita, mítica, que contrasta con la Edad de Hierro de su presente histórico (Redondo, 2006: 83-86).

- 4 La literatura caballerescas, impregnada de materia de Breña, ha difundido una serie de discursos proféticos entre los que destacan los del sabio, encantador y nigromante Merlín, hijo de una virgen y un demonio íncubo, «alcanzando de tal modo una ciencia amplia y diabólica, así como un don augural, pero también puede poner sus dotes al servicio de Dios, y entonces viene a ser la voz del Cielo» (Redondo, 2006: 86). Merlín es el mago que vaticina y hace posible el nacimiento de Arturo, el salvador «elegido», le asiste con sus consejos y posibilita la formación de la Tabla Redonda. Sin embargo, más tarde, el mago también anuncia, en forma de profecía apocalíptica, varias catástrofes en el reino. Directa o indirectamente, las profecías de Merlín ejercen su influencia en la literatura española, en adaptaciones castellanas de los textos artúricos: *Baladro del Sabio Merlín* (1498); *Merlín y la demanda del Santo Grial* (1500); *Tristán de Leonís* (1501) (Redondo, 2006: 85-86).
- 5 «Cacería salvaje», Mesnie *Hellequim*, *Helequín* o *Herlequín*, llamada *estantigua* en castellano, corresponde a la evocación de una de las leyendas más difundidas en el folklore europeo (sobre todo en los países nórdicos, Alemania y Francia). Redondo (1998) cita un fragmento De la guerra de Granada, de Diego Hurtado de Mendoza que así la describe: «[...] ven los moradores encontrarse por el aire escuadrones, óyense bozes como de personas que acometen. Estantigua llama el vulgo español a semejantes apariciones o fantasmas, que el baho de la tierra, cuando el sol sale o se pone, forma en el aire bajo; como se vee en el alto de las nubes, formadas con varias figuras y semejanças» (Redondo, 1998: 101). Esta cacería fabulosa ha sido conocida, según las regiones, como cacería Macabea, cacería del rey Arturo, cacería del rey David, carro volante, etc. En un esfuerzo de síntesis, podríamos decir que el mito de la cacería salvaje evoluciona y se degrada de acuerdo con diferentes fases. Redondo (1998: 101-119), que analiza el mito pormenorizadamente, considera que Cervantes utilizó en el *Quijote* representaciones de la estantigua que están relacionadas con diversos aspectos del mismo. Estas se encuentran, por lo menos, en tres episodios (I, 19) y (II, 11) —el cuerpo muerto y las cortes de la muerte, respectivamente— que van unidos a las pruebas iniciáticas que don Quijote tiene que afrontar en el curso de su gesta caballerescas, siendo la evocación más estructurada, o más cercana a la visión tradicional de la estantigua, la que corresponde al episodio de la caza de montería (II, 34) que

quien todavía recuerda, y que espera —o teme— ver en el cortejo de personajes encantados que acompaña la diabólica procesión nocturna: fantasmas, voces y presencias del más allá que invaden el mundo de los vivos.

Por lo tanto, e intentando responder a la pregunta que planteamos en la introducción de este trabajo, acerca de si podría definirse a don Quijote como melancólico inspirado, con el cometido de procurar el acercamiento a una posible respuesta retomamos las fases de la melancolía (Redondo, 1998: 121-146; Yates, 1982: 90-100)<sup>6</sup> y las vincularemos con lo expuesto más arriba, a saber, la capacidad profética o el don de la profecía, la inspiración poética, además de otras destrezas que el caballero manchego ha demostrado desarrollar o practicar en no pocos momentos, como la artesanía, la oratoria y la filosofía.

De los cuatro humores o temperamentos estudiados por la teoría hipocrática o galénica se le suele atribuir a la melancolía, en general, el calificativo más bajo. Esto se debe a que el melancólico es un ser oscuro, así en su aspecto físico como en su carácter, triste y negativo, habitualmente vinculado con la frustración, el abatimiento, el «desabrimiento» o falta de interés, la locura y la brujería. En el sistema de correspondencias, el humor melancólico o bilis negra está relacionado con el elemento tierra, el planeta Saturno, la estación del año con la que tiene afinidad es el invierno, pues sus cualidades primarias son frío y seco y la facultad del espíritu con la que se conecta es el entendimiento. Sin embargo, la melancolía presenta un aspecto luminoso (Redondo, 1998: 133; Yates, 1982: 94-98) y este es el que nos interesa considerar en este trabajo con relación al comportamiento de don Quijote, sus aptitudes naturales y los cambios o adaptaciones anejos al proceso de configuración —de hidalgo aldeano a caballero, de caballero a profeta, poeta, filósofo o consejero...

La risa, antídoto de la melancolía, es uno de los cometidos del texto que menciona el narrador en el primer prólogo y es extensivo a todo el *Quijote*. Según Redondo, la melancolía es «el elemento más significativo en la creación cervantina» (1998: 132) y una constante preocupación de la época a nivel médico,<sup>7</sup> que como enfermedad se vio acrecentada por la crisis socioeconómica, política y religiosa (Maravall, 1980; Vilar,

---

venimos mencionando. Por último, en el episodio de la liebre perseguida por los galgos, vinculada con la profecía final de don Quijote (II, 73), que retomaremos más adelante (Redondo, 1998: 117-19).

- 6 Los autores retoman, a su vez, el texto *Saturn and Melancoly* (Klibansky et al., 1964). Asimismo, en el Fedro (242b-245c), Platón expone estas formas de posesión, locura, manía, que los antiguos no consideraban como algo vergonzoso, sino todo lo contrario, «al delirio inspirado por los dioses es al que somos deudores de los más grandes bienes». Por ello, según Platón, los antiguos denominaron a esta capacidad del alma *maniké* o *mantiké*, vinculada en su primer aspecto con el don augural, luego con la adivinación o arte profética y, en tercer término, con la inspiración o furor poético. Exposición que antecede a la metáfora del carro alado y del auriga.
- 7 Hacia finales del siglo xvi y principios del xvii, varios médicos españoles se interesan y escriben sobre estas cuestiones. Entre ellos, destacamos a Juan Huarte de San Juan, autor del *Examen de ingenios* (1575?), texto que sigue la tradición platónica y aristotélica —recordemos que no solo Platón sino

1966). Entre las principales curas que proponían los médicos a los afectados por el exceso de bilis negra figura la risa, entendida como sana diversión o entretenimiento, además, recomendaban una dieta alimenticia adecuada, el buen descanso nocturno, las pláticas amenas, los paseos o actividades al aire libre, el ejercicio y los viajes.<sup>8</sup>

La melancolía no solo está presente en el teatro o la literatura, sino también en las artes visuales, la iconografía y los grabados. El autor/narrador en el prólogo de la primera parte del *Quijote* se describe a sí mismo en una actitud que refleja la postura física del enigmático personaje del grabado de Durero, *Melancolía I* (1514),<sup>9</sup> muy difundido durante el siglo XVI. Antes de empezar a escribir el prólogo, el autor está sentado delante del papel en blanco, pensativo, con la mano en la mejilla y suspenso,

---

también Aristóteles consideraba que a todos los grandes genios correspondía el humor melancólico— que «ha cuajado en las famosas obras de Hipócrates, Galeno y Avicena por no citar más que tres nombres» (Redondo, 1998: 126-27). La teoría de los temperamentos o humores se inserta en un sistema de correspondencias entre el macrocosmos, donde encontramos así a los planetas como a los minerales, las plantas y los animales, y el microcosmos o pequeño universo de los seres humanos. A su vez, este sistema se manifiesta en relación directa con los cuatro elementos, las cuatro estaciones del año, las cuatro cualidades primarias, los cuatro planetas importantes y con los cuatro humores, determinantes de las facultades del espíritu y de acuerdo con la edad (Redondo, 1998: 121-27; Yates, 1982: 92-95).

- 8 Consideramos relevante recordar, al menos brevemente, ya que la bibliografía sobre este tema es abundante, los conocimientos que Cervantes poseía sobre medicina. En varias de sus *Novelas Ejemplares*, en algunos *Entremeses* y, naturalmente, en el *Quijote*, el autor revela conocimientos ya sea sobre el uso de plantas medicinales, venenos y antídotos, así como de psiquiatría, demostrables por la descripción de cuadros clínicos o psicopatológicos. El padre de Cervantes, don Rodrigo, era cirujano sangrador, una de sus hermanas, enfermera, por lo tanto, tuvo acceso a una amplia bibliografía médica. Entre los textos que probablemente consultara el alcaíno, quizá el más renombrado es el *Dioscórides*, traducido y comentado por el doctor Andrés Laguna (Alonso Fernández, 2005; López Muñoz y López Álamo, 2011; Restrepo, 1965; Simó, 2005). Sobre este tema también se puede consultar la reconstrucción de la biblioteca cervantina de Eisenberg.
- 9 El grabado de Durero analizado por Klibansky (et. al., 1964) ha sido de gran aporte en lo vinculado con la interpretación del simbolismo de la melancolía saturnina o inspirada, así en relación con el personaje central como con los objetos que se representan en el grabado. Klibansky aportó sus conocimientos de psicología antigua y medieval sobre la teoría de los cuatro humores, mientras que Saxl analizó la representación de los humores en las artes visuales y, finalmente, Panofsky examinó el grabado en términos de la iconografía del Renacimiento (Yates, 1982: 92). El enigmático personaje de Melancolía I presenta un aspecto físico que se corresponde con el melancólico, facies nigra, causada por la bilis negra; mirada absorta, mano apoyada en la mejilla, además está rodeado de elementos que se vinculan con las artes y oficios propios del melancólico, así como con el planeta que lo rige de acuerdo con el sistema de correspondencias, Saturno. La balanza, el compás y el reloj de arena son atributos de Saturno, divinidad que mide y distribuye, que imparte la justicia y controla el tiempo. Asimismo, es un dios severo que pone a prueba a sus hijos sometiéndolos a toda clase de dificultades y obstáculos (Chevalier, 1999: 169-332-915-16). Junto a la enigmática figura del grabado hay un perro echado, animal melancólico por excelencia. Finalmente, al dios Saturno estaban consagradas las saturnales, celebraciones populares en las que se invertían los roles sociales. Recordemos que Alonso Quijano tenía un «galgo corredor» (DQ I, 1) y la descripción física del hidalgo se corresponde con la

aguardando el momento de inspiración. Su obra de creación también presenta características propias de la melancolía, pues ha sido ideada en una cárcel, lugar oscuro, frío y aislado donde el tiempo está detenido. Por fin, el héroe, un hidalgo manchego que vive apartado en una aldea «sin nombre» y tiene la edad que se corresponde con el humor melancólico, la primera vejez, entre los cuarenta y los cincuenta años, y «por ello [...] es capaz de ser un hombre reflexivo, un hombre ingenioso. Por ello ha aplicado su inteligencia a diversos campos del saber, por ello sabe tanto y puede soltar reflexiones y comentarios profundos» (Redondo, 1998: 135).

Con un interés centrado en la iconografía, la filosofía o la historia de las mentalidades e ideologías, Yates (1982) atiende el simbolismo del grabado de Durero, en particular, en lo vinculado con la filosofía y la magia e inspirada por un manuscrito de Agrippa, el humanista alemán amigo de Erasmo. De este estudio extraemos los «grados» del humor melancólico cuando se «enciende» y «brilla» (1982: 97-98),<sup>10</sup> pues entendemos que se corresponden con los grados del saber que don Quijote ha demostrado desarrollar en diferentes etapas y que, finalmente, lo transforman en filósofo y consejero.

En sus *Problemas xxx*, Aristóteles dice que todos los hombres eminentes o sabios han sido melancólicos y que debido a su gran actividad intelectual los melancólicos bordean la locura. El furor o *maniké* de los sabios, también ha sido referido por Platón en varios diálogos. Asimismo, Cicerón, siguiendo a Platón, insistió en el tema, asegurando que una suerte de furor divino se apoderaba de los grandes creadores y los transformaba en visionarios (Redondo, 1998: 133).

De manera que en el citado manuscrito (v. nota 10), Agrippa<sup>11</sup> concuerda con ellos y expone los diferentes grados en que el individuo de *humor melancholicus*,

---

fisionomía del melancólico —delgado y largo, avellanado, de tez más bien oscura o cetrina, etc. Por otra parte, el episodio de los consejos de don Quijote y el gobierno de Sancho han sido analizados como ironía y parodia y, asimismo, representativos del «mundo al revés» que lo vincularía con las saturnales. Sin lugar a dudas, las aventuras de don Quijote están plagadas de dificultades y en ellas el hidalgo encuentra obstáculos a cada paso, ¿puede considerarse que estas son meras coincidencias o hechos fortuitos?

10 El fragmento que cita Yates (1982: 97-98), a su vez, es una transcripción del citado por Klibansky en *Saturn and Melanoly*, (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964), texto al que también hace referencia Redondo (1998) en su versión francesa, *Saturne et la mélancolie*, se trata, pues, de un referente en el tema. La citada transcripción proviene de un manuscrito de *De occulta philosophia* de Agrippa de 1510, que en versión impresa se publicó en 1533, y así Yates como Klibansky infieren que, dado que el manuscrito circuló por toda Europa, Durero debió haberlo conocido y leído, considerando sus vínculos con la mayoría de los círculos de humanistas e ideólogos. De todas maneras, lo que interesa a los efectos del presente trabajo no es asegurar o negar que Durero leyera el manuscrito de Agrippa, sino fundamentalmente, la correspondencia de este con el grabado de Durero y de ambos con las capacidades que desarrolla don Quijote, en lo vinculado con la fase luminosa de la melancolía.

11 Fue contemporáneo de Erasmo, Durero y Lutero y, aunque más jóvenes que él, también de los humanistas del círculo de Erasmo, Moro, Budé, Colet y Linacre, entre otros. Heinrich Cornelius Agrippa

debido a una potencia natural que posee para atraer ciertos demonios,<sup>12</sup> recibe de ellos diferentes niveles de influencia. Esto, a su vez, ocurre por correspondencia con las tres capacidades del alma: imaginación (*imaginatio*), razón (*ratio*) y mente (*mens*) (Yates, 1982: 97). Según Klibansky, estas correspondencias se reflejan en el simbolismo de la *Melancolía I* de Dürero.

Cuando el alma se libera del exceso de bilis negra y se concentra en la imaginación (*imaginatio*) canaliza la influencia de los demonios inferiores y, a través de ellos, recibe enseñanzas sobre las artes manuales. En este caso, vemos que el individuo en cuestión, aun si no poseía estas habilidades, se convierte en artesano, pintor o arquitecto. En el caso concreto de don Quijote, sabemos por la lectura del texto que, antes de la primera salida, el hidalgo se fabrica, valiéndose de su industria, todos los elementos necesarios para transmutarse en caballero, celada, armas, etc. (*DQ I*, 1: 31). Más adelante, poco antes de la tercera salida, la sobrina asegura que si su tío «quisiera ser albañil, sabría hacer una casa como una jaula», es decir, podría hacer casi de todo.

---

(1486-1535) era humanista, cabalista, mago y alquimista, fue discípulo del neoplatónico Reuchlin y compartió con Erasmo su irónica visión acerca del conocimiento humano, en concreto, el escolástico, hijo de la vanidad. Erasmo plasmó esta ideología a través de su *Encomium Moriae*, Agrippa en su *De vanitate scientiarum* (Yates, 1982: 78-82). Como todos los humanistas, Agrippa visitó Italia en la época en que el término humanista ya se difundía por otros países europeos. También estuvo en Londres, en 1510, donde seguramente se encontrara con Erasmo, que vivió allí varios años durante ese período. El alemán compartía con Erasmo y su círculo, por una parte, la aversión por los gastos excesivos del clero y los abusos de poder, por otra, el entusiasmo por el estudio de otras lenguas, además del griego y el latín, el hebreo, indispensable para profundizar en los estudios cabalísticos que, según Agrippa, eran imprescindibles para penetrar las enseñanzas de Pitágoras. En síntesis, aunque lo hicieran por caminos diferentes, a ambos los alentaba la misma ideología de base, el retorno al cristianismo primitivo y a las fuentes clásicas para alcanzar la dignificación del ser humano. En lo vinculado con el Humanismo, sus etapas y sus círculos o grupos de acuerdo con los diferentes períodos del Renacimiento, este considerado como movimiento europeo y, a su vez, las redes de conexiones que los ideólogos mantenían entre sí, seguimos a Burke (2000).

- 12 Aclaremos brevemente que, en esta línea de interpretación, en el término demonio están ajenas las connotaciones negativas que la palabra adquiere según la demonología cristiana, que los considera ángeles caídos que han traicionado su propia naturaleza y, visto de ese modo, suelen considerarse «malos» por no aceptar su propia naturaleza o condición (Chevalier, 1999: 407). El texto de Agrippa sigue una línea de interpretación tomada de la tradición clásica, en este caso, griega, reincorporada por los neoplatónicos, según la cual el demonio, daemón, daimón es un ser divino y con poderes semejantes a los de los dioses. Por ello, se le suele identificar con la voluntad divina y en consecuencia con el destino humano. Retomando a Platón, en *El Banquete* hay una intervención de Diotima a propósito de los daimones, «genios» en la traducción, y sus funciones o poderes, que lo definen como aquel que «interpreta y transmite a los dioses las cosas humanas y a los hombres las cosas divinas [...]». A través de él discurre el arte adivinatoria en su totalidad y el arte de los sacerdotes relativa a los sacrificios, a las iniciaciones, a los encantos, a la mántica toda y a la magia. La divinidad no se pone en contacto con el hombre, sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo comercio y todo diálogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño» (201 e-202 e y ss.), cita que abreviamos, dadas las características de este trabajo.

Y don Quijote así lo confirma: «Yo te prometo, sobrina, que si estos pensamientos caballerescos no me llevasen tras sí todos los sentidos, que no habría cosa que yo no hiciese, ni curiosidad que no saliese de mis manos, especialmente jaulas y palillos de dientes» (DQ II, 6: 593).

Por otra parte, los demonios inferiores también pueden revelar ciertos aspectos relacionados con el futuro. En este caso, el individuo se convierte en augur y es capaz de predecir catástrofes o desastres naturales, tormentas, trombas, pestes, hambrunas, es decir, diferentes tipos de calamidades. Recordamos que cuando regresan a la aldea, don Quijote ve unos galgos que persiguen a una liebre e interpreta esto como un mal augurio: «¡*Malum signum!* ¡*Malum signum!* Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!» (DQ II, 73: 1094).

Desde esta perspectiva, así la sintaxis como la semántica utilizadas para poner en palabras este augurio quizá nos permitan dudar de la lucidez de don Quijote, si balbucea o se expresa mal porque ha perdido su capacidad oratoria o si, a estas alturas, ya no sabe lo que dice... Por el contrario, preferimos tomar en consideración que este lenguaje oscuro, que incluye otras lenguas además de la materna, se aviene con el que utilizaban los augures, las pitonisas o las sibilas, cuyos mensajes en la mayoría de los casos eran difíciles de interpretar. Es relevante recordar que la *elocutio* compleja (González, 2007: 16) de la que se sirve el narrador para expresar lingüísticamente este augurio se encuentra en relación directa con la profecía de Merlín y las «condiciones» que el mago impuso para que se cumpliera el desencanto de Dulcinea. Los lectores bien sabemos que estas condiciones no se cumplieron: Sancho no se azotó.

Por su parte, Redondo (1998) ha incluido el episodio entre los cuatro que evocan con mayor claridad los elementos de la tradición hispánica de la estantigua. La posibilidad de desencantar a Dulcinea le ha sido revelada a don Quijote durante una «cacería salvaje» y, como su dama sigue encantada, la aparición del animal perseguido recuerda a la liebre mágica tras la cual corren algunas huestes como la del rey Arturo (1998: 109-10 y 119).

En el segundo grado de posesión o influencia el alma se concentra en la razón (*ratio*), mantiene contacto con los demonios medios y adquiere el conocimiento de las cosas naturales y humanas. En este caso, el individuo se convierte en médico, en filósofo o en orador. También puede predecir acontecimientos futuros, sin embargo, a diferencia de los augurios, estos están vinculados con la caída de los reinos o el regreso de las épocas.

Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, los Olivantes y Tirantes, los Febos y los Belianises, con toda la caterva

de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron (*DQ I*, 20:175).

Como hemos visto más arriba, los caballeros andantes de todo deben saber, pues la ciencia que profesan «encierra en sí todas o las más ciencias del mundo». Por eso, el caballero andante «ha de ser médico, y principalmente herbolario» (*DQ II*, 18: 682-83). A modo de ejemplo de esta clase de conocimiento podríamos recordar que don Quijote prepara el bálsamo de Fierabrás que tiene propiedades curativas (*DQ I*, 17: 148-51). En lo vinculado con la oratoria, en primera instancia nos remitimos al discurso de la Edad de Oro que don Quijote dirige a los cabreros (*I*, 11), al no menos célebre de las Armas y las Letras (*I*, 37-38) y, desde luego, al discurso de los consejos a Sancho, antes del Gobierno de Barataria (*II*, 42-43), como representativos de dicha capacidad oratoria.

Por lo tanto, don Quijote también es un filósofo capaz de discurrir sobre cualquier tema y se interesa por la cosa pública, habilidad que se visualiza por medio de los diálogos que mantiene no solo con su escudero, sino con el cura y el barbero, cuando hablan «de esto que llaman razón de estado y modos de gobierno» (*DQ II*, 1). Asimismo, dicha capacidad se refleja en los diálogos con el caballero del Verde Gabán y su hijo el poeta (*DQ II*, 18), o en el discurso que pronuncia a los del pueblo del rebuzno vinculado con las afrentas y la guerra (*II*, 27: 764), o en la plática sobre las enfermedades del alma y del cuerpo, así como en las reflexiones acerca de la justicia que se intercalan en el episodio de Roque Guinart (*II*, 60), solo por mencionar algunos pasajes. Los consejos que don Quijote imparte a Sancho antes de su gobierno, aunque semejan aquellos de los tratados o manuales tan frecuentes en la época, no obstante, son más representativos de un «verdadero» filósofo, no solo por su mención a la célebre sentencia socrática, sino además, porque ironizan las enseñanzas de dichos manuales, destinados a encaminar a los reyes o los príncipes, así en su gobierno como en su vida privada.

Por otra parte, también es relevante recordar que humanistas como Erasmo o Vives escriben sus propios tratados de educación. Sin embargo, ya en tiempos del *Quijote* el género está saturado de textos y, probablemente, también ha degradado. La ironía de la que se sirve el discurso de los consejos de don Quijote es el recurso retórico más utilizado por Erasmo y los humanistas de su círculo, entre ellos, Tomás Moro y Guillaume Budé (Burke, 2000).

Según el referido manuscrito de Agrippa, en el tercer grado de influencia el alma se conecta con el intelecto (*mens*), la habitan los demonios más altos y le revelan secretos acerca de las cosas divinas y eternas, relativas a la ley de Dios, la jerarquía angélica o la salvación del alma. Estos intermediarios también le comunican al alma que va a suceder algún prodigio, como la llegada de un profeta. No podemos asegurar que don Quijote acceda a este grado de conocimiento, sus profecías no alcanzan tales

dimensiones. A pesar de que hable de sí mismo como un «escogido» o «elegido», no se refiere a un profeta en el sentido religioso. No obstante, la misión del caballero manchego también se vincula con la «restauración» desde la perspectiva de la profecía milenaristas (Redondo, 2006: 87-88). Por eso, cuando Sancho le propone que se entreguen a una vida de santos, «que nos demos a ser santos y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos», don Quijote le responde, [que] «no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria» (*DQ* II, 8: 607-08).

Sin embargo, nos atrevemos a inferir que quizá don Quijote se encamine a este tercer grado por medio de su «misión» restauradora —ya que, para él, su profesión es otra forma de manifestación religiosa— recorriendo la senda de la virtud que ha venido mencionando repetidamente y que también incluye en los consejos a Sancho. Los sucesos que vaticina el hidalgo remiten a situaciones futuras que él espera y por eso le solicita fuerza, voluntad y valor a Dios, pero nunca le pide favores. ¿No será por eso que don Quijote le encomienda a su escudero, en primer lugar, el temor a Dios, aun sabiendo que Sancho no teme a Dios?<sup>13</sup> Finalmente, como «colige» el narrador, a los gobernantes, «aunque sean unos tontos, tal vez, los encamina dios en sus juicios» (*DQ* II, 45: 893), argumento también expuesto por Platón en sus diálogos. Este prodigio es, probablemente, el que espera don Quijote que suceda en el gobierno de Sancho.

En el *Fedro* (242b-245c), Platón incluye a los poetas en el tercer grado de delirio divino, furor o *maniké* (v. nota 6), aunque no son considerados así en el mencionado fragmento del manuscrito de Agrippa, ya que este no los menciona, probablemente, porque los identifica con los profetas. No obstante, don Quijote bien recuerda el vínculo que existe entre el poeta y el profeta —además de que él mismo es poeta, escribe las coplas a Dulcinea durante su penitencia en Sierra Morena (*DQ* I, 26: 250-51), o cuando sus pensamientos amorosos lo desvelan, para desahogarse compone un madrigalete (*DQ* II, 78: 1067).<sup>14</sup> Antes de su tercera salida, el hidalgo, en diálogo con el cura y el barbero, hace referencia al *Orlando furioso* y, aunando profecía y poesía, dice: «Y sin duda esto fue como profecía, que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir ‘adivinos’», evocando en estos términos la secuela de la historia de Angélica, según él, previamente anunciada por Ariosto (*DQ* II, 1: 560).

Finalmente, tomamos en consideración el elogio sobre la poesía que don Quijote pronuncia en el extenso diálogo que mantiene con don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, cuando se refiere a uno de los diálogos de Platón, el *Íón*, así como

13 «Pero yo no acabo de entender ni alcanzar cómo siendo el principio de la sabiduría el temor a Dios, tú, que temes más a un lagarto que a Él, sabes tanto» (*DQ* II, 20: 707).

14 Recordemos que algunos enamorados, como Cardenio o Grisóstomo, escriben sonetos en forma de versos desesperados a sus enemigas amantes, de manera que todos ellos son representativos del humor melancólico, concretamente de la melancolía erótica —ampliamente estudiada— causada por la insatisfacción amorosa que también afecta a don Quijote (Redondo, 1998: 143).

recuerda los célebres versos de Ovidio en palabras que resumimos: [cuando dicen] «el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación natural que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas que hace verdadero al que dijo: *Est Deus in nobis*». (DQ II, 16: 666-69).<sup>15</sup>

Por otra parte, es relevante mencionar que los humores no siempre se presentan en su estado puro y, en el caso concreto de don Quijote, con frecuencia, y de acuerdo con los alimentos que ingiera, la incidencia de factores climáticos, como el calor excesivo, o la falta de descanso, etc., su temperamento oscila entre la *melancolía adusta* y la *cólera adusta*.<sup>16</sup> No obstante los cambios de humor, que hacen de él un loco lúcido, un sabio loco o un sujeto que fluctúa entre la cordura y la locura, alusivos a la paradoja del héroe (Redondo, 1998: 138), don Quijote, varias veces, hace referencia al equilibrio, al punto medio que nos recuerda al *aurea mediocritas* horaciana. Concepto que a largo plazo nos remite a Solón, el sabio legislador referido por Platón en sus diálogos, a quien se atribuye el axioma *meden agan*, «nada en demasía», que Roma tradujo como *nihil nimis*, ideal ético del *mesotes* o justo medio aristotélico, entendido como interacción controlada de energías opuestas, que Horacio cantara en sus odas como el ideal de la *aurea mediocritas* y que, más tarde, Fray Luis de León tradujera en sus versos como «dorada medianía» (Moreno Chimillas, 2004: 3; 1995:

15 El tema del ingenio del poeta parece haber acompañado a Cervantes hasta sus últimos días, ya que en su obra póstuma, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), reaparece la figura del poeta encarnada en un personaje que para nada desmerece lo antes dicho acerca de la poesía y los poetas (Persiles III, 2).

16 Similar en ciertos aspectos a la *cólera adusta*, la *melancolía adusta* corresponde con el momento en que el humor se encuentra calcinado, es decir, por diversos factores que se han venido mencionando como la alimentación o el clima, la falta de descanso o los encierros prolongados, el exceso de bilis negra invade todo el cuerpo. Los efectos de este humor calcinado inciden de manera negativa en el cerebro provocando fiebres o visiones que pueden conducir al enfermo a la locura. La *cólera adusta*, sobre todo se vincula con estados de virilidad provocados por las altas temperaturas del humor colérico, caliente y seco, propios de un individuo menor de cuarenta años. En don Quijote inciden o se concentran todos estos factores, sobre todo en las dos primeras salidas, que es cuando observamos que desatina o fluctúa entre el «ser y el parecer». Su dieta a base de carnes rojas, lentejas o quesos estaba contraindicada a los pacientes melancólicos, pues estos alimentos aumentan la producción de bilis negra (Redondo, 1998: 128-40). Mientras que la imaginación desbordada, propia del humor colérico, varias veces, provoca en él reacciones violentas. Sin embargo, cuando se conecta con el entendimiento, capacidad del alma con la que mejor se avienen los melancólicos, sobre todo a partir de la tercera salida, llegamos al momento de plenitud, así en lo vinculado con su discurso como con su autocontrol —recordemos, sumado a los diálogos arriba referidos, con el cura y el barbero, entre otros, la controlada y precisa respuesta de don Quijote al «severo eclesiástico» (DQ II, 31-32) en la residencia de los duques. Finalmente, observamos que la primera salida del caballero es en pleno verano, «una mañana, antes del día que era de los calurosos del mes de julio» (DQ I, 2: 34), mientras que la tercera, si seguimos el hilo de sus aventuras, parece haber sido a mediados de la primavera, pues llega a Barcelona para la noche de San Juan (DQ II, 61: 1018), festividad que señala el inicio del verano en el hemisferio norte.

100-01). Obviamente, en estos términos están ajenas las connotaciones negativas que actualmente toma el término «mediocridad».

Entre la temeridad y la cobardía, recuerda Sancho que le dijo don Quijote, está el medio de la valentía (*DQ II*, 4: 578). Más adelante, el narrador pone en boca de don Quijote estos conceptos repetidas veces, «bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad»; para luego agregar una precisión que destaca más aún la idea: «pero menos mal será que el que es valiente toque y suba al punto de temerario que no que baje y toque en el punto de cobarde» (*DQ II*, 17: 678-79), ya que es más fácil bajar que subir. Hacia el final de la aventura del rebuzno, cuando Sancho es golpeado por rebuznar y don Quijote se retira, el caballero manchego regresa sobre el tema de la medianía o mediocridad en términos que podrían aplicarse así a la valentía y la cobardía como a otros extremos posibles:

No huye el que se retira —respondió don Quijote—, porque has de saber, Sancho, que la valentía que no se funda sobre la base de la *prudencia* se llama temeridad, y las hazañas del temerario más se atribuyen a la buena *fortuna* que a su ánimo. Y, así, yo confieso que me he retirado, pero no huido, y en esto he imitado a muchos valientes que se han guardado para tiempos mejores, y de esto están las historias llenas, las cuales, por no serte a ti de provecho ni a mí de gusto, no te las refiero ahora (*DQ II*, 28: 767).<sup>17</sup>

Si dejamos a un lado la retirada de don Quijote que para muchos lectores puede resultar dudosa —que en un trasfondo oscuro deja entrever el narrador— centrándonos en el tema del equilibrio, consideramos que este razonamiento es aplicable a todos los extremos, ya que a la prudencia corresponde armonizar todo exceso, el que así se conduce logra transitar el camino del medio y, dado que la virtud es el medio entre dos extremos viciosos, se alcanza cuando los evitamos. Por el contrario, quien obra de manera imprudente, no logra el tan ansiado equilibrio y, por consiguiente, queda librado a las vueltas de la caprichosa rueda de la fortuna, que la emblemática identifica también como «ocasión», y que hoy reconocemos, sobre todo, como «suerte».

Don Quijote se desempeña como filósofo consejero, demuestra gran discreción y, según el comentario incisivo del narrador, «pone su locura en un levantado punto» (*DQ II*, 43: 871). En síntesis, de acuerdo con el modo en que hemos venido considerando al personaje de don Quijote, estos episodios reflejan la plenitud, así de su discurso como de su autocontrol. Sus lecturas, su formación escolástica, no quedan encerradas en su universo interior, sino que él sale al mundo después de un prolongado encierro y pone en práctica sus conocimientos —quizás emula en esto al filósofo que, según Platón, se resiste a salir de sus propias reflexiones y, si lo necesitan para

<sup>17</sup> Las cursivas son nuestras.

desempeñar alguna tarea vinculada con el consejo o el gobierno, finalmente accede a abandonar su aislamiento y retorna a la vida de los mortales.<sup>18</sup>

La vida idílica que corresponde a una etapa de inocencia perdida de la humanidad, la atemporal y mítica edad de Saturno,<sup>19</sup> que nos conecta con los orígenes y evoca un sentimiento de nostalgia enraizado en lo ancestral, que quizás habita en el inconsciente colectivo, cuando todavía los seres humanos mantenían contacto con los dioses, un mito fundacional en el caso de los romanos, añoranza que también propicia el discurso de la Edad de Oro que don Quijote dirige a los cabreros, es retomada, recurrentemente, en tiempos de crisis. La grave situación económica, sociopolítica y religiosa de los tiempos en que le ha tocado vivir a don Quijote atraviesa la peor de las edades, la de hierro.

En opinión de Redondo (2015), la misión restauradora de don Quijote consiste en resucitar la edad dorada, el mundo perfecto de los orígenes que la maldad de los seres humanos ha destruido.

No obstante, detrás de ese cometido, se está perfilando el caso de España, y el héroe, preocupado por el servicio de la república, no deja de hacer pensar en esos encubiertos, como Miguel de Piedrola, cuyo destino, profetizado, debía conducirles a restaurar a su país, estableciendo un reino de paz, justicia y felicidad, todo lo que ha programado el personaje cervantino (Redondo, 2015).

Sin embargo, bien sabemos que en el texto, como antes hemos dicho, todos estos elementos se reflejan de manera paródica, probablemente, porque sirviéndose de este género le fuera posible al autor, entre «burlas y veras», despertar en el lector una reflexión más profunda acerca de todas las profecías utópicas que circulaban en la España en crisis de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Según Redondo (2015), a toda utopía corresponde un sentimiento de nostalgia, y en el caso de la «utopía quijotesca», un sentimiento de «nostalgia del futuro». Consideramos relevante matizar el término *nostalgia* y establecer una precisión. La nostalgia, en todo caso, entendemos que se corresponde con el pasado, con aquello que ha sido y evoca el recuerdo, e incluso se intenta recuperar, como la mítica Edad de Oro o Edad de Saturno. Por eso, lo que ha sido, y puede recuperarse en esencia, se traslada hasta el presente en forma de pensamiento utópico, en una idea que retoma

18 Platón describe este proceso en la alegoría de la caverna (*República* VII, 4 y 5-514 a y ss.).

19 Cabe recordar que en el texto cervantino encontramos varios elementos vinculados con Saturno. A saber: Saturno es el planeta que rige a los melancólicos según el sistema de correspondencias de la teoría de los humores. Además, este planeta está vinculado con las saturnales, celebraciones en las que el pueblo romano invertía los roles sociales y que el carnaval prolonga en varios aspectos (Redondo, 1998: 465 y nota 48; Chevalier, 1999: 915). En tercer término, la Edad de Oro evocada por don Quijote en su discurso es la edad de Saturno. Finalmente, precisamos que el humor melancólico como se ha venido observando se relaciona con el temperamento de don Quijote, mientras que los episodios correspondientes al gobierno insulano de Sancho, entre otros, son representativos del «mundo al revés». De manera complementaria remitimos a la nota 9.

lo mejor del pasado y se cimenta en la esperanza que se proyecta hacia un futuro posible y mejor. Pues, la utopía representa aquello que no es, pero que puede llegar a ser y aun debe ser.

No por mera casualidad, Francisco de Quevedo, en texto introductorio a la *Utopía* de Tomás Moro, que recién en 1637 es publicada en España y en versión expurgada, entre otros elogios al texto del Canciller inglés, dice que «si los que gobiernan lo obedecen, y los que obedecen se dejan gobernar por él, ni a aquellos será carga, ni a estos cuidado». Esta apreciación deja claro que para Quevedo no se trataba de sueños inalcanzables, sino de propuestas que deberían traducirse en gobierno (Redondo, 2015).

Así el discurso de la Edad de Oro como el tema de la *utopía* en el *Quijote* han sido ampliamente abordados.<sup>20</sup> Sin embargo, consideramos pertinente referir un tercer tipo de utopistas, menos conocido o casi ignorado, ya que por los enunciados filosóficos y morales que presentan dichas propuestas entendemos se vinculan con aspectos mencionados más arriba, que involucran el camino del medio que propone seguir don Quijote. Propuestas que, por motivos de espacio, aquí solo esbozamos, en el entendido de que, por lo que hemos venido desarrollando, pueden visualizarse, así en los consejos de don Quijote como en el gobierno Sancho, y quedan abiertas en la expectativa de una futura profundización.

Las llamadas «utopías de la mediocridad [...]» son las Ciudades Ideales de la segunda mitad del siglo XVI: unas sólidas construcciones racionales, unas formulaciones nítidas de la razón práctica, siempre empeñada en el diseño de un mundo mejor, y edificadas *more geometrico*, sobre un ideal que las armoniza y vivifica: el ideal de la *mediocritas*» (Moreno Chumillas, 1995: 99). A pesar de todo, estas «utopías» difieren sustancialmente de las propuestas presentadas por los utopistas más renombrados, Moro, Bacon o Campanella, así en la forma de organizar la convivencia como en la de presentar sus postulados. No obstante, las «utopías de la mediocridad» reciben la influencia del Humanismo y de la Antigüedad clásica.

Estas Ciudades Ideales no han sido localizadas en islas, incluso separadas del continente como es el caso de la isla moreana, en forma de media luna, o en lugares paradisíacos, lejanos o allende los mares. Además, los textos que aluden a estas ciudades utópicas provienen de autores prácticamente desconocidos o, por lo menos, que no lograron el brillo o se granjearon la fama o el reconocimiento histórico de los otros utopistas.<sup>21</sup> Tomando en consideración la influencia Humanista, movimiento ideológico que recupera los ideales clásicos, estas ciudades fueron asentadas sobre la

20 Solo por citar dos ejemplos, Maravall (2006); Redondo (2015), entre otros autores que incluimos en la bibliografía final.

21 Entre ellos: Francesco Patrizi, *La ciudad feliz* (1552); Anton Francesco Doni, *El mundo cuerdo y loco* (1553); Marco Girolamo Vida, *De la dignidad de la República* (1555); Giovanni Maria Memmo, *Diálogo en el cual, después de algunas disputas filosóficas, se forma un perfecto príncipe y una perfecta república*

base del ideal de la *mediocritas*. Este último concepto, entendido del modo en que lo hemos visto más arriba, el *meden agan* de Solón, el *mesotes* aristotélico o de la *aurea mediocritas* horaciana, traducido por Fray Luis de León como «dorada medianía» —ajenas, en estos términos, las connotaciones negativas que actualmente toma la palabra «mediocridad» (*supra*, p. 12).

Por otro lado, estas ciudades plantean propuestas morales y organizativas que bien podrían vincularse con los consejos de don Quijote y el gobierno de Sancho. Las Ciudades Ideales tienen como principal cometido ahuyentar a los ambiciosos de las funciones de gobierno, ya que a los gobernantes ambiciosos los mueve la soberbia y el afán de vanagloria, por ello, se impone la brevedad en los cargos, para evitar la perpetración y así la corrupción. Para lograr estos objetivos, en diversas ocasiones se utiliza el método de las suertes para adjudicar los cargos de gobierno, recurso que se propone siempre y cuando la retórica no haya conseguido la unanimidad de pareceres. «Recúrrase, por tanto, a la declaración que dictará la suerte, la cual es cosa divina y dada por Dios para dirimir las diferencias» (Moreno Chumillas, 1995: 106).

Giovanni Maria Memmo, en el *Diálogo en el cual, después de algunas disputas filosóficas, se forma un perfecto príncipe y una perfecta república y, de igual manera, un senador, un soldado y un mercader* (1563), retoma el argumento aristotélico según el cual la insolencia incapacita a los ricos para obedecer y la vileza de ánimo, a los pobres para mandar. De modo que una ciudad de ricos y pobres es el lugar donde florecen la envidia y el desprecio que conduce a permanentes discordias. Por lo tanto, se impone la medianía para gobernar, el «nada en demasía», un punto medio de equilibrio entre la pobreza extrema y la riqueza excesiva. Para llegar a esto se debe procurar por todos los medios que el rico tenga poco de más y al pobre no le falte nada, logrando así un punto de equilibrio entre todo extremo posible.

En estas Ciudades Ideales, así como en el gobierno de Sancho, la virtud es la que permite gobernarse a sí mismo y gobernar a otros con justicia, esta entendida como práctica por medio de la que se accede al justo medio entre dos extremos viciosos, recorriendo un camino que, en palabras de don Quijote, es «angosto y trabajoso», contrario al del vicio, que es «dilatado y espacioso» (*DQ* II, 6: 592-93). En este punto consideramos relevante formular las siguientes preguntas. ¿Será que no puede haber individuos que sobresalgan en ningún aspecto? ¿Cómo considerar en este sentido a aquellos que destacan en el desempeño de alguna función o trabajo, y cómo a los sabios? Para responder a estas preguntas quizá deberíamos retomar las reflexiones de don Quijote, que para tales casos aconseja «que antes se ha de perder por carta de

---

*y, de igual manera, un senador, un soldado y un mercader* (1563); Ludovico Agostini, *La república imaginaria* (1588); Ludovico Züccolo, *La república de Evandria* (1625) y *La Ciudad Feliz* (1625) (Moreno Chumillas, 1995). Considerable muestra de la vigencia del tema, por lo menos, durante el siglo XVI y hasta el primer cuarto del siglo XVII. Y de algún modo, también confirma el interés de Quevedo por la *Utopía* de Moro en 1637.

más que de menos» (*DQ II*, 17: 679), sobre todo, si consideramos que al pródigo le resulta más fácil ser liberal que al avaro. Pues, toda carencia o defecto es fruto de la inacción, y la vida ociosa para nada es buena.

## BIBLIOGRAFÍA

- Burke, Peter (2000). *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*. Traducido del inglés por Magdalena Chocano Mena. Barcelona: Crítica. Disponible en <<http://www.libroesoterico.com/biblioteca/HERMETISMO/Peter%20Burke%20El%20Renacimiento%20Europeo%20Centros%20y%20Periferias%202000.pdf>> [Consultado 29/08/17].
- Cervantes, Miguel de (2012). *Don Quijote de la Mancha*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. Madrid: Santillana.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1999). *Diccionario de los símbolos*. Traducido del francés por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- González, Javier R. (2007). «La organización de mundos ficcionales en dos formas del discurso religioso: la plegaria y la profecía». *Terceras Jornadas. Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires, UCA. Disponible en <<http://200.16.86.50/digital/8/conferencias/cleo0055.pdf>> [Consultado 29/08/17].
- MARAVALL, José Antonio (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- (2006) *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*. Madrid: Visor.
- Moreno Chumillas, Evelio (1995). «Las utopías de la mediocridad». En *Ágora*, vol. 14, n° 2: 99-111. Disponible en <[https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1277/pg\\_103-116\\_agora14-2.pdf?sequence=1](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1277/pg_103-116_agora14-2.pdf?sequence=1)> [Consultado 29/08/17]
- (2004) «Del filósofo-rey al príncipe humanista». Ensayo. Barcelona (Universidad de Barcelona, Seminario de Filosofía Política). Disponible en <<http://www.ub.edu/demoment/evelio.PDF>> [Consultado 28/08/17]
- Platón: *Obras Completas* (1991-2ª ed.). Traducción del griego, introducción y notas: María Araujo, Francisco García Yagüe, Luis Gil, José Antonio Miguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huéscar y Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.
- Redondo, Agustín (1998). *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia.
- (2006) «El profeta y el caballero. El juego con la profecía en la elaboración del *Quijote*». En *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*: 83-102. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila, eds. Disponible en <[http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_2006/cg\\_2006\\_07.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_07.pdf)> [Consultado 28/08/17].
- (2015) «Revisitando el concepto de «utopía» y algunas de sus manifestaciones en la España del siglo XVI y de principios del siglo XVII». En *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, junio 21 de 2015. Disponible en <<https://e-spania.revues.org/24395>>. [Consultado 29/08/17].
- Vilar, Pierre (1964). «El tiempo del *Quijote*». *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia: Reflexiones sobre el caso español*: 332-346. Traducido del francés por E. Giralt Raventós. Barcelona: Ariel. Disponible en <[https://www.innova.uned.es/webpages/adehe/MATERIALES/Lecturas\\_recomendadas/VILAR\\_Pierre.1956.El\\_tiempo\\_del\\_Quijote.pdf](https://www.innova.uned.es/webpages/adehe/MATERIALES/Lecturas_recomendadas/VILAR_Pierre.1956.El_tiempo_del_Quijote.pdf)> [Consultado 29/08/17].
- Yates, Frances (1982). *La filosofía oculta en la Época isabelina*. Traducido del inglés por Roberto Gómez Ciriza. México: Fondo de Cultura Económica.

## OTROS AUTORES CONSULTADOS

- Campanella, Tomasso [1602] (1963). *La Ciudad del Sol*. Traducción del italiano Agustín Caballero Robredo. Buenos Aires: Aguilar.
- MORO, Tomás [1516-17-18] (1984). *Utopía*. Traducción del latín, introducción y notas Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza.
- Navarro, María Isabel (2016). «Utopías: Lugares y no lugares en la construcción visual de la utopía», conferencia dictada en el XIV *Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Universidad de Barcelona, 2-7 de mayo de 2016. Disponible en <<http://www.ub.edu/geocrit/xiv-coloquio/MaisaNavarro.pdf>> [Consultado: 10/08/17].
- Neumeister, Sebastián (2009). «La utopía moral de un héroe político-cristiano: el Tomás Moro de Fernando de Herrera». *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*. Barcelona: núm. monográfico 1: 147-58. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/208537/277724>> [Consultado: 24/08/17].
- Stoopen Galán, María (2012). «El mito de la Edad de Oro en el *Quijote* y en *La tempestad* de William Shakespeare». En Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.). *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo, España, 11 al 15 de junio de 2012: 546-53. Disponible en: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_VIII/cg\\_VIII\\_64.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_64.pdf)> [Consultado: 10/09/17].

## NUMANCIA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

ADRIANA NICOLOFF

Entre 1580 y 1587, Miguel de Cervantes compuso *El cerco de Numancia*, tragedia en verso que narra la destrucción de la ciudad celtíbera a manos del general Escipión en el año 133 a.c. Luego de soportar varios años de asedio, los numantinos optan por la muerte colectiva antes que caer bajo el yugo romano.

La historia, inspirada en hechos reales, puede rastrearse en diversas fuentes antiguas, entre ellas *Guerra numantina* de Lucio Floro e *Ibéricas* de Apiano Alejandrino. Respecto al desenlace, hubo dos versiones. Según Apiano, los numantinos entregaron la ciudad y, si bien muchos optaron por una muerte honrosa, hubo prisioneros que acompañaron a Escipión en su regreso victorioso a Roma. Según Lucio Floro, ningún numantino permaneció con vida (Cortadella, 2009). Esta segunda versión es la adoptada por el imaginario colectivo español durante el siglo XVI (Vivar, 2000).

Cuando Cervantes escribe la tragedia, la historia de esta ciudad celtíbera ya se había convertido en un mito nacional en España. Con el transcurso del tiempo adquiere la categoría de símbolo de resistencia y libertad contra el opresor, por el heroísmo de sus pobladores, y es recurrente su representación en diversos momentos dramáticos de la historia española, para infundir valor al pueblo.

En 1937, en el contexto de la Guerra Civil española, Rafael Alberti se apropia de la tragedia cervantina, adaptándola y poniéndola al servicio de la causa republicana cuando comienza la ofensiva nacionalista sobre Madrid y era imperioso alentar a los combatientes y a la población civil en la resistencia. Su adaptación de «circunstancias» funciona como un parapeto ideológico para la construcción de un sentimiento de patriotismo encarnado en el mito numantino, estableciendo así un paralelismo entre la histórica defensa de Numancia y la heroica defensa de Madrid por los republicanos.

La *Numancia* de Rafael Alberti es un hipotexto que presenta una reescritura heterodiegética o desplazada (Genette, 1989), porque cambia el universo diegético creado por Miguel de Cervantes y opera una transformación diegética (dominada por la aproximación), ya que realiza un movimiento de traslación a las coordenadas geográficas, temporales, sociales y nacionales del texto resultante. Esta historia de Numancia ya no transcurre en la ciudad celtíbera en el siglo III a.c. asediada por el ejército romano al mando de Escipión, sino en la ciudad de Madrid, en el año 1937, cercada y bombardeada por el ejército franquista y sus aliados, en el marco de la guerra civil española, cuya defensa llevan adelante el ejército republicano y la milicia.

Esta versión de la tragedia cervantina supone una transposición, porque trata de contar la misma historia, pero de una forma nueva, introduciendo una serie de

transformaciones a nivel formal y de contenido, pero que no repercutirán en el plano semántico.

En un primer nivel, el formal, el hipertexto presenta cambios en la extensión (translongación) (Genette, 1989). El texto de Cervantes dividida en cuatro jornadas con un total de 2448 versos, se convierte en la versión de Alberti en una obra repartida en tres jornadas constituidas por 1587 versos, como resultado de supresiones y transformaciones que abarcan escenas, diálogos y personajes.

Uno de los pasajes más importantes del texto cervantino —las escenas referentes al sacrificio y el cuerpo amortajado (necromancia observada por Morandro y Leoncio) y la conjuración de Marquino— desaparecen en Alberti. Se pierde un total de 327 versos, lo que provoca la reorganización del texto en tres actos, pues quedan unidas parte de la segunda jornada con la tercera. Esta supresión produce una alteración del sentido inicial de la obra, porque en la predicción de la muerte inicial de Numancia, Cervantes incluye el triunfo de la pervivencia de la fama numantina en los futuros logros españoles. Ubica la visión mágica en un convencional tiempo futuro observado desde su propio presente. De esta manera, el emisor y el receptor aceptan el código en que se transmite el mensaje, pues su experiencia propia les posibilita comprobar la ejecución de las profecías que cantan las futuras glorias españolas basadas en el suceso heroico de Numancia.

Para Alberti, estas profecías gloriosas no justifican la predicción del trágico final de la ciudad, razón por la cual suprime la escena del conjuro, porque su conservación hubiera agregado connotaciones opuestas a los intereses del mensaje del autor. La anulación de este pasaje cargado de magia, religión y simbología es acompañado por la eliminación de la mayoría de las alusiones históricas referentes a la mitología grecolatina: Júpiter, Plutón, Venus, Ceres, las tres parcas, la fortuna, los agujeros, los augurios, las estrellas. Solo conserva mínimamente los hados y los cielos, dato significativo, pues en el texto de Cervantes el destino ocupa un lugar relevante. Las referencias a un destino preestablecido parecen quitarle importancia a la decisión final del pueblo numantino. En la adaptación de Alberti estas supresiones pueden obedecer a diversas razones: la lejanía que supone la temática mitológica para el espectador actual, la distracción en la atención sobre el profundo caso humano que se planteaba, la agilización del texto eliminando todo aquello que un público poco cultivado —integrado mayoritariamente por milicianos— no podía comprender, la incompatibilidad con el espíritu librepensador y enemigo de supersticiones de un republicano y comunista como el autor.

Respecto a las alusiones históricas, Alberti ha evitado la incidencia histórica cervantina en varios pasajes sustituyéndola por la contemporánea. Sucede, por ejemplo, con el discurso de los embajadores numantinos cuando expresan el pensar de Numancia ante Escipión sobre la sumisión a Roma: «Dice que nunca de la ley y fueros/ del Senado romano se apartara/ si el insufrible mando y desafueros/ de un

cónsul y otro no le fatigara» (16). Se trata de un pasaje que no se justifica emocionalmente, pues es incompatible con el mensaje de libertad que intenta transmitir Alberti, pero también anularía la ambigüedad del referente Numancia/Madrid, ya que la sumisión a Roma no es una condición existente en el referente Madrid. Otro ejemplo es el discurso del Río Duero al finalizar la Jornada I. Allí el autor suprime los elementos históricos que anuncia el Duero al tratar del futuro de España: profetiza el sometimiento de los romanos por Atila, la llegada de los godos, del duque de Alba, el advenimiento al trono de Felipe II, la unificación de Portugal y España, etc. En su lugar, en la versión de Alberti, el Río Duero visualiza el futuro hecho realidad en la guerra civil española realizando una referencia explícita al presente, a sucesos de la contienda bélica. Los versos potencian la identificación entre los romanos y los italianos, y aluden a la batalla de Guadalajara donde las tropas republicanas vencieron a los fascistas italianos.

Se puede decir que las alusiones históricas, las referencias a la mitología y el pasaje vinculado con el mundo de ultratumba son tres elementos importantes en el texto cervantino, porque encuadran, justifican y señalan la presencia del referente y la percepción del mensaje por el receptor. En palabras de Hermenegildo (1979), «se trata de una serie de señaladores, íconos o símbolos con los que el autor ha codificado el mensaje que está intentando transmitir al espectador» (157). Pero cuando el receptor/espectador varía, esta serie también lo hace, por lo menos en sus dimensiones más condicionadas por la contingencia espacio-temporal. Este fenómeno sucede en la adaptación albertiana.

Alberti agrega una escena en su versión que corresponde al inicio en forma de prólogo y antecede la tragedia, contrastando con el comienzo abrupto de Escipión en Cervantes. Interpretada por Macus y Buco, dos personajes del teatro cómico latino, su humor aligera y hace más comprensible la llegada y arenga de Escipión al campamento romano. A través del diálogo desopilante entre ellos, Alberti plasma la corrupción del ejército romano evidenciando una carga emotiva agresiva, producto de la cercanía espacio-temporal que media entre el referente y el emisor. El juego de palabras con connotación sexual manifiesta el carácter prostibulario del ejército enemigo del emisor y del receptor, al igual que los bailes y canciones eróticas, que reflejan la flojedad reprochada por Escipión a sus tropas.

Dentro de las transformaciones formales el texto albertiano también presenta modificaciones en la forma externa referentes a la versificación. La forma métrica utilizada por Cervantes —octavas reales— es sustituida en algunos casos por quintetos y sextetos intercalados en estrofas completas y también algunos tercetos encadenados quedan resueltos en formas métricas desconocidas para quitarle monotonía a los versos cervantinos (Baras Escolá, 2014). Junto a ello se observa una transestilización (transformación en el estilo) (Genette, 1989), pues el autor no intenta imitar el estilo de escritura de su predecesor; por el contrario, moderniza el léxico y agiliza el ritmo

presentando un carácter más directo y coloquial que su hipotexto ligado a la transmodalización intramodal (Genette, 1989), pues el texto albertiano presenta cambios narrativos de tiempo, distancia y focalización en la representación, para actualizar el pasado y acelerar el ritmo de la obra cervantina.

En la *Numancia* del 37 suceden cambios a nivel pragmático referentes al valor que se atribuye a una acción y al personaje que la protagoniza, mejorándolo o degradándolo (transvalorización) (Genette, 1989). En *El cerco de Numancia* la figura del general Escipión es enaltecida a través de ciertos adjetivos calificativos como «gran señor» (16) o «íncito general» (15), mientras en la versión de Alberti se limita a tratarle únicamente de «señor» (32). En algunos pasajes cervantinos donde se explicita el sometimiento al general romano se modifica el signo, porque resulta inadmisibles para un receptor comprometido con su propia libertad tal concesión frente al enemigo de la causa republicana. Mientras en Cervantes los embajadores de Numancia le dicen a Escipión «si por señor y amigo te tenemos» (17), en Alberti los personajes expresan «si al final por amigo te tenemos» (33). Otro tanto sucede con el valor que se atribuye al ejército romano. En Cervantes se habla del «bravo ejército romano» (24), pero en Alberti el adjetivo «bravo» se sustituye resultando en la expresión «los fuertes ejércitos romanos» (49), eliminando de esta manera cualquier sentimiento de admiración hacia el contrincante. En el texto cervantino se presenta a Escipión como un general preocupado por limpiar el campamento romano de todo aquello que va en contra de la pureza de la vida militar. En su discurso a la soldadesca enumera los objetos que deben desaparecer de las tiendas: vino, juego, prostitutas. En Alberti no se manifiesta esta intención positiva, sino que se busca denigrarlos. Así, los elementos relativamente descriptivos de Cervantes se convierten en su adaptación en signos icónicos de connotación negativa. El receptor puede percibir la corrupción del ejército romano desde el inicio de la obra, en el prólogo, donde se explicita el deseo de exponerlo y ridiculizarlo: «Se ven esparcidos por el campamento soldados borrachos, prostitutas, músicos, gentes que denotan una vida perezosa, libertina, olvidada de la guerra» (20).

La *Numancia* de Alberti contiene transformaciones temáticas de tipo diegéticas (Genette, 1989), pues existen cambios en el universo espacio-temporal y aquí se distinguen actualización (tiempo) de indigenización (espacio) —término acuñado por Linda Hutcheon (Pardo García, 2010)— pues el cambio temporal es claro: en la obra de Cervantes la acción transcurre en el año 133 a.c. mientras en la de Alberti sucede en el año 1937 d.c. y si bien la acción se desarrolla en el mismo espacio —península ibérica— transcurre en diferentes ciudades.

No se producen cambios pragmáticos (Genette, 1989), es decir, en la acción, en la historia, a pesar de que ya no son romanos y numantinos enfrentados por la ciudad celtibera, sino republicanos luchando contra nacionalistas y fascistas italianos por la defensa de Madrid. En consecuencia, no se constituyen cambios en las causas de la acción: en ambos textos el motor de la misma es la defensa de la libertad ante el enemigo.

El hipertexto de Alberti supone una transposición (Genette, 1989), porque trata de contar la misma historia, pero de forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal y temático. El aumento de la simbólica en la versión del 37 está motivado por la condición del público. El mensaje que el emisor transmite supone la descodificación del mismo con mayor o menor dificultad. El autor se ve obligado a modificar el hipotexto eliminando de él todas las partes del mensaje que alteran la identificación de su actual referente y su situación en el espacio y en el tiempo. El cambio de coordenadas diegéticas se traduce a través de la introducción de calificativos como «mussoliniano» e «italianos» por «romanos», un «signo icónico visual modificado», según Hermenegildo (1979: 150), pues Escipión aparece maquillado y vestido como Mussolini (viste un traje negro y lleva en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho) y España luce un traje campesino que conforman un lenguaje y un vestuario simbólicos. La identificación de romanos y fascistas italianos, la introducción de símbolos obvios para el público republicano, las referencias explícitas a la guerra, el cambio en los finales de los actos alusivos a la contienda bélica, dan cuenta de la actualización que realiza Alberti. Primariamente, se debe tener en cuenta el referente. La *Numancia* de 1937 es un texto adaptado a las circunstancias históricas, por lo tanto, «la función referencial del signo no puede ejercerse de manera unívoca» (Hermenegildo, 1979: 150). El referente primario son Numancia y los numantinos, pero Alberti lo utiliza en función de un nuevo referente, modificándolo: Madrid y los madrileños. Necesariamente, el autor debe alterar el hipotexto para sugerir a través de una serie de signos (icónicos, deícticos, simbólicos) la identificación del nuevo referente (un verdadero co-referente), el Madrid cercado (Hermenegildo, 1979). Reorganiza el texto cervantino en vistas del enfrentamiento bélico, pues introduce un co-referente (Madrid, Franco, tropas nacionalistas) al referente utilizado por Cervantes (Numancia, Escipión, ejército romano) y utiliza íconos, índices y símbolos derivados de la situación presente que no tienen relación con la lucha numantina contra Roma. El significante (Escipión) encarna dos personajes, significa dos significados: el general romano que cercó Numancia y el general enemigo, Franco, que quiere conquistar Madrid. El signo icónico visual es percibido por el espectador y altera en él la hipotética identificación total con la Numancia histórica que este podría haber elaborado. «El significante actor y el significado personaje no son unívocos» (Hermenegildo, 1979: 151).

No se producen cambios a nivel semántico, a pesar de que en esta versión el autor modifica el final de la tragedia cervantina. En Cervantes los doce últimos versos hablan de la memoria que perdurará de la fama numantina, mientras en Alberti la tragedia concluye con un mensaje esperanzador: los últimos versos expresan confianza en un desenlace positivo de la contienda en favor de la República. La obra se cierra con las intervenciones de España y la Fama a diferencia del texto cervantino

donde lo hacía solo esta última. Una luz brillante simbolizando el sol que saldrá para España en un futuro cercano marca el fin de la obra de Alberti.

A pesar de los cambios operados en el texto cervantino, la versión numantina de 1937 conserva el mensaje libertario de su hipotexto. Alberti pone de relieve la capacidad de actualización de la tragedia de Cervantes, razón por la cual esta se resignifica, es funcional en un nuevo contexto: es utilizada como un objeto de propaganda política a favor de la causa republicana o, en palabras de Hermenegildo (1993), como «un arma de combate» (s/p) para animar a los madrileños a resistir. Como afirmó el escritor Max Aub: «Nadie desdejaría las palabras de Escipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencias entre las palabras de los numantinos y los defensores de Madrid» (Jiménez León, 2000: 1185).

Alberti realiza una reescritura aproximante (Genette, 1989) del drama cervantino desplazándolo a la guerra civil española, una transposición heterodiegética (Genette, 1989) tanto en el espacio como en el tiempo. Se trata de una transculturización radical, pero que no altera sustancialmente el significado original del hipotexto, simplemente lo proyecta en un nuevo contexto demostrando así su universalidad y vigencia para la exploración y exposición de los conflictos humanos provocados por la guerra y el imperialismo.

La *Numancia* de 1937 es aparentemente muy diferente de su predecesora por su desplazamiento transcultural, pero es una sobreescritura (Genette, 1989) porque no revisa ni subvierte el texto cervantino sino que afirma y legitima su posición en el canon y su sistema de valores, pero llevando a cabo una actualización. Por lo tanto, es una escritura que homenajea y reivindica, no expone los límites de su antecesora. Si bien Alberti realiza una modificación formal y pragmática sobre el texto de base, no altera el sentido de este, pues rescata y conserva en su adaptación su sentido de apología de resistencia ante el invasor, manifestando la atemporalidad del mito numantino y la identificación del heroísmo numantino-español, así como el sentimiento de amor por la tierra/patria y el ideal de la muerte por esta. En consecuencia, se efectúa una transformación semántica afirmativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R. (1937). *Numancia*. Madrid: El Signo.
- Albistur, J. (1968). *El teatro de Cervantes*. Cuadernos de literatura, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Baras Escolá, A. (2014). *Las dos Numancias de Rafael Alberti*. Disponible en: [www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure/Isit.../ehumcerv3.baras.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure/Isit.../ehumcerv3.baras.pdf)
- Cortadella, J. (2009). *La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España Imperial*. Disponible en: [cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/CL\\_XI/CE\\_XI\\_52.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/CL_XI/CE_XI_52.pdf).
- De Cervantes Saavedra, M. (1965) *El cerco de Numancia*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. Colección Austral.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Hermenegildo, A. (1979). *El proceso creador de la Numancia de Alberti*. Disponible en: [www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/18-1979Proceso.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/18-1979Proceso.pdf).
- Hermenegildo, A. (1993). *El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil*. Disponible en: [www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/70-1993Parapeto.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/70-1993Parapeto.pdf).
- Jiménez León, M. (2000). *Rafael Alberti y La Numancia de Cervantes*, en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000, Antonio Pablo Bernat Vistarini* (coord.), Vol. 2, 2001, págs. 1177-1200.
- Pardo García, P (2010): *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de The turn f the screw)*. Disponible en: <http://Gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119807/1/36.Reescritura%20filmoliteraria.2010.pdf>.
- Vivar, F. (2000). *El ideal pro patria mori en La Numancia de Cervantes* (pdf). Disponible en: <https://www.h-net.org/cervant/csa/articfoo/vivar.pdf>.

# LOS MÚLTIPLES SANCHOS DE SANCHO, DESPLIEGUE DE UN PERSONAJE COMPLEJO

JUAN PABLO PÉREZ LEIVA<sup>1</sup>

## PROPÓSITOS DE ESTE TRABAJO

Entre los sofisticados mecanismos que inaugura el *Quijote* de Cervantes y que lo erigen como *primera novela moderna* se puede contar la compleja y dinámica caracterización de los personajes. El presente trabajo se centrará en ese aspecto y, particularmente, en cómo se da dicha caracterización en el caso de Sancho Panza.

A partir de una primera y somera presentación que acentúa su rusticidad de labrador, la figura del escudero se irá enriqueciendo paulatinamente hasta ofrecernos una versión más refinada en la cual ha ganado en ingenio, astucia, malicia, elocuencia, etc. Tal es el cambio que experimenta el personaje, que es admisible hacer referencia a dos Sanchos (el de 1605 y el de 1615, el labrador y el escudero, etc.). Intentaré evidenciar este cambio mediante la comparación de dos episodios que por sus diseños análogos (dos mentiras del escudero a don Quijote que giran en torno a la figura de Dulcinea) se prestan particularmente al análisis comparativo. Tendiendo ciertos puentes entre ambas secuencias se podrá ver en qué consiste la evolución del escudero y de su rol en la dinámica del relato. Sin embargo, tanto esta noción de personaje duplicado en el tiempo, como la idea misma de evolución serán solo provisionarias ya que, justamente, la presente lectura planteará un abordaje no centrado en la linealidad o en la cronología sino en la sincronía y la simultaneidad.

Estos dos segmentos, así como otros, vistos con mayor atención, demostrarán que la noción de evolución resulta insuficiente ya que Sancho es uno y siempre el mismo, ateniéndonos incluso a pasajes muy distantes entre sí. Lo que presuntamente se pretendería característico de la última versión del escudero puede encontrarse ya en sus primeras apariciones, así como aquel hosco labrador de la primera salida conserva su singular esencia hasta el final de la novela.

Asimismo, la idea de evolución sugiere una dirección predilecta y única, considero, sin embargo, que el crecimiento de la figura de Sancho se da en direcciones múltiples, por eso he preferido referirme a su proceso en términos de despliegue.

Insistir en un Sancho duplicado puede inducir a un análisis maniqueo del personaje susceptible de ofrecernos una versión siempre incompleta de su figura. Por

---

<sup>1</sup> Estudiante de Licenciatura en Letras. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

eso buscaré atenuar un abordaje dual a partir de un acercamiento centrado en la sincronicidad y coexistencia de sus facetas a priori más antagónicas. Sancho es un personaje múltiple y contradictorio, pero los rasgos congregados en dicha multiplicidad y contradicción son simultáneos y no sucesivos, y es preciso comprender esa simultaneidad para dar con la verdadera riqueza del personaje y la genialidad cervantina que su concepción delata.

## INTRODUCCIÓN, PERSONAJES DINÁMICOS DE LA NOVELA MODERNA

Hablar del Quijote es hablar de uno de los más grandes monumentos de la literatura universal, la revolucionaria obra de Miguel de Cervantes es considerada en la historia literaria como la primera novela moderna. Entre los novedosos rasgos a partir de los cuales se le asigna tal condición podemos mencionar, por ejemplo, la participación conjunta de campos y formas pertenecientes a diversos géneros; la complejidad narrativa que introduce la presencia de diferentes narradores; la fusión entre lo histórico y lo poético; el romper con el sometimiento a las prerrogativas de estructura y género a que se asía el relato tradicional; la verosimilitud como norma medular; la congregación de diferentes registros; la proliferación de puntos de vista diferentes; la yuxtaposición de temporalidades distintas, etc. Por eso Vargas Llosa anota que «Cervantes, para contar la gesta quijotesca, revolucionó las formas narrativas de su tiempo y sentó las bases sobre las que nacería la novela moderna» (Cervantes, 2015, p. XLIII). Quiero hacer, sin embargo, especial mención a aquel aspecto que se refiere a la caracterización de los personajes y, particularmente, el de Sancho Panza.

En el Quijote los personajes son complejos, cambiantes, por momentos intermitentes o contradictorios. Se trata de seres de concepción dinámica cuya complejidad psicológica los opone al héroe de la novela tradicional. La psicología de Amadís, por ejemplo, no interesa particularmente porque se parece a todos los caballeros, de él solo cabe esperar un comportamiento que no contraríe su condición. En cambio la psicología de don Quijote lo vuelve único: duda, se contradice, teme, miente y cambia a lo largo del relato.

El caso que me interesa, el de Sancho, resulta muy representativo al respecto, tanto que la tradición crítica ha llegado a referirse a los dos Sanchos: el Sancho del primer Quijote más ingenuo, torpe, cobarde y atado a lo exclusivamente material, y un segundo Sancho más desconfiado de su amo a la vez que seguro de sí mismo, con una picardía más elaborada y más interesado. En relación a esto la crítica ha sido drástica en ciertos pasajes con el escudero llegando a referirse a su evolución en el segundo Quijote como una suerte de degradación moral, de manera que lo que Sancho gana en ingenio lo pierde en nobleza y lealtad. En otros casos la evolución del personaje ha sido considerada con mayor benevolencia.

Lo que me interesa en este trabajo es, en principio, dar cuenta de estos dos aspectos del personaje. Aludiré para esto a un episodio que se inicia en el capítulo XXV de la primera parte con una mentira y se resolverá parcialmente con otra recién en el capítulo X del segundo libro. En el primer caso Sancho finge haber tenido una entrevista con Dulcinea. En el segundo, hace creer a don Quijote que una rústica labradora es el objeto de su amor. Considero que estas dos secuencias narrativas pueden resultar representativas de los diferentes y acaso enfrentados aspectos del escudero.

Con esto solo alcanzaría para abonar la teoría de los dos Sanchos. Sin embargo, lo que propongo aquí es que no se trata de dos partes sucesivas de un personaje cuya resolución reside en el simple reemplazo de uno por otro en la diacronía del relato, ni tampoco hay una solución dialéctica. No. Me interesa presentar estos dos aspectos como polos de un gran abanico de posibilidades. Polos que lejos de limitarnos a una visión dual y esquemática lo que hacen es habilitar todos los matices que hay entre uno y otro.

La novela tiene un diseño especular que invita al análisis dicotómico. Sin embargo, considero que sería más fiel a la genialidad de la pluma cervantina pensar estas dicotomías como polos que abran significaciones antes que obturarlas. Es decir, lejos de limitarnos a un reducido análisis dual seguiremos, de acuerdo a lo planteado, una línea de lectura según la cual se habilite la multiplicidad.

## LOS DOS SANCHOS

Si accedemos, a los fines del presente trabajo aunque más no sea provisoriamente, a una lectura dicotómica del personaje de Sancho, podemos decir que en una primera instancia el lector tiene ante sí a un rústico labrador, comilón, burlón, algo cobarde, crédulo, interesado, vulgar, y sin embargo leal y bueno. Atado fundamentalmente a lo estrictamente material y concreto. El primer acercamiento que de él nos ofrece el autor es el siguiente:

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 a salirse con él y servirle de escudero (Cervantes, 2015, p. 72).

A partir de esta primera caracterización el personaje irá creciendo de manera gradual, evolucionará hasta ofrecernos una versión más compleja y refinada. Podemos hablar ya en esta instancia de un escudero ingenioso, más espiritual e imaginativo, más vanidoso también, algo cínico, violento y desconfiado, capaz incluso de engañar a su señor.

Como mencioné, estos dos aspectos del personaje se pueden poner de manifiesto realizando una somera comparación entre dos secuencias narrativas que implican asimismo dos engaños de Sancho Panza a don Quijote. En la primera, desarrollada

fundamentalmente entre los capítulos XXV a XXXI de la primera parte, don Quijote se ha quedado en la Sierra Morena haciendo penitencia de amor por su Dulcinea en tanto Sancho se aleja de él para llevarle a la amada una carta del caballero; el encuentro nunca se concreta y en ello radica la primera mentira. En la segunda, narrada entre los capítulos VIII y X de la segunda parte, Sancho convence a don Quijote de que una rústica labradora es Dulcinea por no asumir que nunca la ha conocido. Existe entre ambos segmentos un diseño análogo que los torna particularmente susceptibles de comparación: en los dos casos amo y escudero han de separarse en virtud a una embajada que debe realizar el criado, en ambas secuencias don Quijote quedará esperando en un ambiente natural, en los dos casos Sancho miente y sus mentiras giran una y otra vez en torno a la figura de Dulcinea, etc. Señalar algunas diferencias entre una y otra secuencia puede evidenciar cuánto cambia la posición del escudero en la novela.

En primer lugar quisiera mencionar que Sancho no solamente evoluciona psicológicamente<sup>2</sup> sino que también evoluciona su importancia dentro del relato «de simple acompañante y criado hasta la de coprotagonista» (Sabor de Cortázar, 2003, p. 58) y que el terreno ganado por el escudero en la historia tiene su correlato a nivel discursivo. Veamos cómo, por ejemplo, en la primera secuencia, Cervantes pone un soliloquio en boca de don Quijote en el cual este se debate acerca de cuáles han de ser los caballeros a imitar en su penitencia (2015, pp. 249-250). En la segunda secuencia hay también un soliloquio, pero esta vez en boca del escudero (2015, pp. 615-617) que intenta definir cómo saldrá de la mentira que ha iniciado en la primera parte. Sancho ha ganado espesor discursivo, esta vez el lente cervantino hará foco en la conciencia del escudero como antes lo hizo en la de su amo.

La palabra de Sancho se va jerarquizando en el devenir de la historia incluso en la opinión que de ella tiene el mismo don Quijote. Uno de los rasgos más representativos del escudero es el de ser una suerte de inmenso depositario del refranero popular, saber que de alguna manera es análogo a la erudición literaria de su amo quien, camino a la Sierra Morena, censura la costumbre del escudero de citar insistentemente refranes: «¡Váleme Dios —dijo don Quijote—, y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas? Por tu vida, Sancho, que calles...» (2015, p. 233). Esta actitud hacia los saberes de su criado ha cambiado ya en el segundo segmento, cuando el de la Triste Figura lo envía en busca de Dulcinea: «Por cierto Sancho —dijo don Quijote—, que siempre traes tus refranes tan a pelo» (2015, p. 615). Es otra ya la consideración que del escudero tiene el caballero, otro el espesor y la relevancia que la palabra de Sancho ha adquirido no solo para don Quijote, sino también en la lógica misma del relato.

2 Asumo solo metodológicamente la posibilidad de asignarle psicología a un personaje de ficción, considerando que tal rasgo es pertinente en la caracterización del mismo. Dicha psicología se infiere de los diálogos, los monólogos y las acciones y no más allá de ellas.

La naturaleza de la Sierra Morena es escogida por don Quijote por parecerle ideal para realizar su penitencia, mas en la segunda parte es Sancho quien escoge el lugar que le resulta idóneo para que su amo lo espere mientras él iría a reunirse con Dulcinea. Se percibe un emparejamiento, el vínculo no se ha horizontalizado completamente, pero la jerarquía ha perdido rigidez. Recordemos que el inicio del capítulo XXV (I) encuentra al escudero cargando con la restricción a hablar que le ha impuesto su amo (2015, pp. 231-232). Este sometimiento dista mucho del poder de decisión y convicción que muestra Sancho al urdir el embuste de Dulcinea encantada, dispuesto a decidir el rumbo de la acción y con una voz que es escuchada y considerada por su amo, quien tantos capítulos atrás le había prohibido hablar. Vemos la determinación que hay en la ya más pulida picardía de Sancho, que se anima a sugerir el rumbo de los acontecimientos y la predisposición de su amo a escuchar y considerar su consejo:

—Señor, ya se viene a más andar el día y no será acertado dejar que nos halle el sol en la calle: mejor será que nos salgamos fuera de la ciudad y que vuestra merced se embosque en alguna floresta aquí cercana, y yo volveré de día, y no dejaré ostugo en todo este lugar donde no busque la casa, alcázar o palacio de mi señora, y azás sería de desdichado si no la hallase; y hallándole, hablaré con su merced y le diré dónde y cómo queda vuestra merced esperando que le dé orden y traza para verla, sin menoscabo de su honra y fama.

—Has dicho, Sancho —dijo don Quijote—, mil sentencias encerradas en el círculo de breves palabras: el consejo que ahora me das le apetezco y recibo de bonísima gana... (Cervantes, 2015, p. 613).

Por otra parte, en el capítulo XXV (I), antes de dejar a su amo en la Sierra Morena, Sancho insistirá en que la bacía conseguida en el capítulo XXI es bacía y no yelmo de Mambrino, como sigue considerando don Quijote que alude al ardid de los encantadores para zanjar la disputa y disuadir al criado (2015, p. 237). En este sentido los roles siguen firmemente asignados, en tanto el caballero idealiza y trastoca la realidad en virtud de sus ilusiones literarias, mientras que el escudero no logra alejarse de lo palpable de la realidad material. Idéntico es el caso del capítulo XXXI (I) en que Sancho refiere a su amo la inexistente entrevista con Dulcinea en una conversación que es una genial pieza dialéctica de lo concreto y lo ilusorio, porque a cada detalle de rusticidad que Sancho añade a la nunca vista Dulcinea, don Quijote opondrá motivos literarios y razones idealizantes que los expliquen (2015, p. 312).

Estos lugares aparecen, sin embargo, trocados en la segunda secuencia, en la que es don Quijote quien no puede ver a su dama en la labradora que le presenta Sancho y es este quien atribuye a la persecución de los encantadores tal confusión. Aquí vemos ya un elocuente cambio de roles y a un Sancho más ducho en el engaño, echando mano acaso maliciosamente al bagaje literario aprendido de su amo. Vemos cómo monta su personaje a la perfección hilvanando en su discurso formas y motivos

caballerescos aprendidos de su señor, pero puestos al servicio ahora de sus propios intereses que redundan, esta vez, en un triste embuste a don Quijote:

—¡Oh canalla! —gritó a esta sazón Sancho—. ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en llercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. 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, que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza; aunque para decir verdad, sino su hermosura... (2015, p. 622)

En la primera mentira, por otro lado, el plan de embuste es pertrechado por el cura y el barbero y no por Sancho quien, por el contrario, cae ingenuamente en la amenaza que le hacen si no les cuenta dónde está don Quijote: «No, no —dijo el barbero—, Sancho Panza, si vos no nos decís dónde queda, imaginaremos, como ya imaginamos, que vos le habéis muerto y robado, pues venís encima de su caballo» (2015, p. 253). La ingenuidad del escudero es mayor aún porque no es solo el miedo a ser acusado lo que lo lleva a entrar en la mentira, sino que, además, considera que de eso depende que su amo llegue a ser emperador. Incluso, en este episodio, el mismo Sancho cae incauto en la mentira que el barbero y el cura tienden a don Quijote acerca de la princesa Micomicona y el gigante que ha de matar. Gran diferencia existe entre esta ingenuidad y temor y el segundo engaño que, muy por el contrario, es íntegramente obra de un Sancho más calculador, osado e imaginativo.

Estos detalles extraídos de la breve comparación de dos segmentos narrativos pueden resultar reveladores del cambio que experimenta la figura del escudero.

Nos encontramos hacia la segunda secuencia con un Sancho con más convicción, con una palabra y una conciencia más relevantes a los fines del relato y un poder de decisión que ha aumentado y tendrá mayor impacto en el devenir de la trama, ya no solo haciéndose eco de los deseos y decisiones de don Quijote sino asumiendo el protagonismo de las acciones.

### ALGUNOS ANTECEDENTES CRÍTICOS EN RELACIÓN A LA CUESTIÓN

Por lo repasado anteriormente podemos percibir cuánto cambia el personaje de Sancho. «La figura se va integrando, enriqueciendo, fortaleciendo a medida que avanza la acción» (Sabor de Cortázar, 2003, p. 57). Ya no es susceptible de una definición plana y esquemática. Ya no es sin contradicciones. Ya no es posible referirnos a él tan solo como un rústico campesino de poca sal en la mollera. Ya ha dado muestras de ingenio, de una fértil imaginación, ya ha sido capaz de grandes gestos de nobleza, así como de idear y concretar el engaño. Su discurso mismo ha dejado de ser solo una

opción dialógica para don Quijote y ha adquirido relevancia en sí mismo. Ya no es solo consecuencia de las acciones sino a veces causa de estas.

En relación con estos cambios la crítica ha dado diferentes respuestas. Una de las que ha encontrado mayor consenso es aquella que se apoya en lo que Salvador de Madariaga (1967) llamó qui jotización del escudero. Es decir, un adentramiento en el mundo del amo que lo acerca a este. Sancho se nutre en compañía del caballero, aprende de él en el compartido peregrinaje. Si en un principio la pareja admite ser leída en un dualismo arquetípico según el cual don Quijote representa la ilusión, lo poético y lo abstracto frente a un Sancho que encarna lo material y lo concreto, estos polos se van acercando en virtud a la mutua compañía. Don Quijote ejerce una suerte de rol educador y paternal con su criado que resulta ser un eficiente aprendiz y logra incorporar el mundo imaginario de su amo. La crítica ha leído esto como una suerte de elevación espiritual del escudero. Celina Sabor de Cortázar dirá al respecto que «la evolución psicológica de Sancho es el resultado de este amor y del magisterio de su amo; a través de don Quijote percibe el halo de lo heroico, la belleza de la poesía, el triunfo del espíritu» (2003, p. 58).

Salvador de Madariaga advierte que ambos personajes se atraen mutuamente describiendo parábolas cuyas trayectorias terminan encontrándolos, adentrado uno en el universo del otro y viceversa: «Mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de don Quijote de la ilusión a la realidad» (1967, p. 135) y es justamente en el segundo engaño, el célebre pasaje de Dulcinea encantada donde este cruce de curvas se pondrá más de manifiesto. En relación a este episodio Erich Auerbach dirá que «Esta vez es el hosco escudero quien mueve los hilos de la escena. Imita con sorprendente pericia el estilo propio de los caballeros andantes» mientras que es «Don Quijote quien duda y a quien se impone la realidad prosaica» (1945, s/p).

En esta misma línea podemos entender la interpretación de Gonzalo Torrente de Ballester (1975), para quien Sancho hace gala de una gran aptitud lúdica para interpretar el juego que don Quijote juega y le propone, incorporándolo y asumiéndolo para su propia vida dejándose seducir por sus dinámicas y su diseño: «Sancho es un 'trabajador' que descubre el juego y se apasiona por él, hasta el punto de que, al anuncio de su presentido cese, busca ansiosamente nuevos juegos que lo sustituyan» (1975, p. 91).

Sin embargo, la evolución de Sancho no consiste solo en una elevación espiritual, no es la simple poetización de un prosaico horizonte existencial. Existen otros resortes que lo impulsan y agregan más aristas a su complejidad. Uno que ha sido también señalado por la crítica es el de la vanidad y la gloria. El primer libro, de 1605, tiene lugar en la trama del segundo, de 1615, ha sido leído por personajes y esta lectura tiene injerencia en la historia. De manera que la primera parte de la obra aparece así cumpliendo una función estructural en la trama de la segunda. Más allá de lo sofisticado del mecanismo narrativo cervantino ese dato impactará también en la pareja

protagonista. Sancho se sabe ahora personaje, se encuentra ante una situación nunca antes imaginable: la fama. Ha sido escrito y disfruta de esa suerte de privilegio que redundará en la confianza y la imagen que el escudero tiene de sí mismo. Es personaje de libro, le preocupa su fama, lo que de él se dice allí, si se ha contado o no la historia del manteamiento, etc. Para Salvador de Madariaga la escena en la que el escudero se entera en una conversación con Sansón Carrasco de que su nombre circula de manera impresa es una suerte de bisagra en el universo psicológico del personaje, «constituye un momento culminante en la vida de Sancho [...] goza entonces por primera vez del vino exquisito de la fama [...] la mosca de la vanidad pica a nuestro escudero» (1967, p. 130). Cito a los protagonistas:

—Callad, Sancho —dijo Don Quijote—, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante a decirme lo que se dice de mí en la referida historia.

—Y de mi —dijo Sancho—, que también dicen que soy uno de los principales personajes de ella (Cervantes, 2015, p. 570).

Podemos ver cómo mediante la compañía de don Quijote y por su gran poder de observación y aprendizaje, Sancho se va mostrando en el devenir del relato más imaginativo, más espiritual, también más interesado (o con intereses cualitativamente distintos) y más vanidoso. Saberse personaje lo ha dotado de una confianza y amor propio que a veces decanta en hosca pedantería.

Respecto a esta confianza la crítica ha advertido que se da de manera especular en relación al amo. La figura de Sancho se eleva ante su propia mirada en la medida que decrece para sí la del caballero. Sancho se siente más fuerte a medida que se empieza a convencer de que su amo está loco. Adquiere confianza, utiliza esa locura para engañarlo, se burla de él, le tiende pequeñas trampas en las que el amo cae por conservar el ideal caballeresco. Como vimos, en la mentira de la princesa Micomicona, ideada por el cura y el barbero, Sancho termina siendo tan burlado como el mismo don Quijote. Sin embargo, en el pasaje de Dulcinea encantada, tantos capítulos después, Sancho ya es burlador. Desconfía de ese mundo ilusorio, desconfía de la cordura de su amo y ve en esa desconfianza un capital, una fuente de poder que no deja de utilizar en virtud de sus propios intereses.

Vemos como en la gradual configuración del personaje corren en paralelo e inciden de igual manera la fe y la desconfianza, el encanto y el desencanto que el ilusorio mundo de su amo le sugieren. Es en este sentido que cierta parte de la crítica ha leído en esta evolución una suerte de degradación moral. Edwin Williamson (2012) advierte que Sancho tiene en su escepticismo una fuente de poder y echa una nueva luz sobre el proceso del escudero. En el episodio de Dulcinea encantada Madariaga (1967) lee una elevación espiritual, Auerbach (1945) ve amor y admiración para adentrarse en el mundo ilusorio del Caballero. En una sintonía similar, Torrente Ballester (1975) verá pasión en el escudero por jugar el juego quijotesco y Celina Sabor de

Cortázar (2003) deslumbramiento y cariño. En todos estos casos podemos decir, más allá de los matices particulares de cada lectura, que en general el juicio es positivo. Estos embustes y las grietas que el escudero encuentra para filtrar sus intereses hablan de una elevación espiritual, aprendida de su amo. En todos los casos se trata de un aprendizaje que solo ha sido viable en virtud a la admiración, el cariño y la lealtad.

Sin embargo, muy distinta es la lectura que nos ofrece Williamson, para quien estos embustes y otros síntomas que el escudero muestra, particularmente en la segunda parte, lejos de alumbrar una elevación espiritual evidencian degradación moral. Comenta incluso que esta degradación deja al descubierto una «mala fe de base» (2012, p. 108) por parte del escudero. Sancho deja ver su verdadero rostro cuando empieza a perder el miedo a su amo, cuando cuenta con su locura para manipularlo. Williamson propone abandonar la teoría de la quijotización para abordar el tema desde un punto de vista ético: «Esta mala fe de base es lo que va a transformar su carácter. El deterioro moral del criado, empero, es gradual, y ocurre por la mayor parte fuera de la vista del lector, salvo algún que otro pasaje donde asoma cierta crueldad o cinismo en su tratamiento de don Quijote» (2012, p. 108).

Si algo frena, para Williamson, el uso despótico de este poder es solamente el interés material que le sugiere a Sancho ser prudente (2012, p. 108).

Como vemos, la evolución del escudero no ha sido recibida sin contradicciones. Un breve repaso por distintas recepciones nos permiten percibir cómo donde unos ven amor otros ven tiranía; donde unos aprendizaje, otros crueldad; donde unos nobleza, otros traición. Lo cierto es que el Sancho de la segunda parte se va alejando cada vez más de aquel labrador con poca sal en la mollera, aunque mejor sería decir que va enriqueciéndolo, ya que el primero en realidad nunca se ausenta. Ha sido un gran aprendiz, ha perfeccionado su astucia, se han refinado sus intereses, se ha codeado con otros mundos cuyo encanto ha sabido absorber, ha ganado en confianza y determinación, su discurso se ha nutrido de otros registros y ha logrado otro espesor en la narración. Sancho ha cambiado. Considero que pobre favor le haríamos al escudero y al propio Cervantes si intentamos leer este cambio en términos de bien o mal, mejor o peor, moral o inmoral, etc. Por eso propongo una lectura que nos aleje de un análisis maniqueo para ingresarnos en la riqueza y multiplicidad del genio cervantino.

### POR UNA PROPUESTA INTEGRADORA

Existen dos Quijotes, dos Dulcineas, dos Rocinantes, dos Sansones Carrasco, dos Ginés de Pasamontes, dos narradores, dos partes (1605 y 1615), dos libros (Cervantes y Avellaneda), etc. Una entrada posible a la novela de Cervantes es este diseño especular que se percibe a primera vista y que puede invitar a un análisis dicotómico. Entre tanta dualidad, no sería difícil pensar a ese Sancho que hemos visto evolucionar

según el mismo criterio: el labrador y el escudero, el prosaico y el imaginativo, el carnal y el espiritual, el pragmático y el poético, el cobarde y el valiente, el burlado y el burlador, el interesado y el virtuoso, el leal y el embustero, el honesto y el mentiroso, etc. En definitiva, puestos a realizar un análisis arquetípico, podríamos referirnos a dos Sanchos.

Sin embargo, me interesa presentar esos arquetipos, esos esquemas de personaje solo como polos de una amplia gama de posibilidades que el relato despliega. Es decir, considerar uno y otro solo como una posibilidad analítica, porque en realidad el escudero nunca es solamente el virtuoso o el mezquino, el valiente o el cobarde, el sumiso o el osado. Siempre lo veremos actuar dentro de la enorme variedad de posibilidades que estos polos habilitan. No son la polaridad ni el binarismo las claves de acceso al personaje. En todo caso la dualidad puede servir para ingresar en lo múltiple y polifacético, verdadera esencia de la caracterización cervantina.

En primer lugar, prefiero abandonar aquí la idea de evolución ya que el término connota una categoría de índole temporal que sugiere valoración. En cambio, sería mejor hablar de despliegue. Sancho se despliega, crece su figura en la medida en que el relato lo va visibilizando. Esto no quiere decir que sea indiferente al magisterio de su amo o a los aprendizajes del peregrinar, pero el Sancho del final siempre estuvo ahí de alguna manera. Podemos decir que la vida escuderial y la compañía de su amo han abonado el terreno, han regado la planta, pero no han sembrado la semilla. La semilla ya estaba en Sancho. Pensemos, por ejemplo, en la partida. Antes de que el escudero comience su derrotero espiritual, antes de que empiece lo que se denomina quijotización, ¿no era acaso necesario contar ya con cierto desvarío poético, ciertas ambiciones espirituales, cierta inquietud lúdica para seguir al amo? Ciertamente estas ambiciones se pulen, adoptan una forma más refinada, pero el punto de partida, antes que cualquier forma de magisterio, aquello que lleva a Sancho a salir con don Quijote, tiene por fuerza que ser algo que trascienda en su espíritu, aun sin saber a ciencia cierta de qué se trata, el hosco horizonte aldeano del labrador. Jaquín Casaldueiro (1949) ya había advertido esa disposición, ese afán ilusorio en el escudero que, desde el principio, lo acerca a su amo:

En el mismo capítulo VII queda establecida la relación entre Sancho y don Quijote. Ni se oponen uno al otro ni se complementan. Don Quijote no representa el ideal en oposición a la realidad representada por Sancho ni como complemento de ella. La melodía de don Quijote es la misma que la de Sancho, pero transportada de clave y confiada a un instrumento de otro tono y color (1949, p. 66)

Además de poder sugerir un juicio de valor en relación a la temporalidad, la idea de evolución también supone una línea única, un recorrido unidireccional, en cambio, creo que la idea de despliegue puede enfatizar la multiplicidad de direcciones en que se da la proyección del escudero. Sancho crece en direcciones varias a medida que su figura se explicita. Despliegue porque más allá de la caracterización inicial

que el narrador hace de los personajes estos se van dejando percibir por el lector paulatinamente a medida que avanza la acción, su desglose es gradual. Se trata de un típico mecanismo cervantino. Si la primera caracterización de Sancho, como vimos, se realiza en dos pinceladas y subraya su rusticidad y pobreza, no implica que sea lo único que haya para decir del campesino. Cervantes nos ofrece un primer boceto del personaje que posteriormente irá contorneando y definiendo su propio retrato en el diálogo, en las acciones, en los pensamientos que de él nos entrega el narrador. Gonzalo Torrente Ballester (1975) comenta que existe en Cervantes una forma particular de caracterización según la cual en el correr del relato se suele frustrar (mejor sería enriquecer) una primera y muchas veces somera presentación. Como si una aproximación inaugural fuese solo el primer ladrillo de una construcción no carente de matices y bemoles. Según el crítico coruñés existiría un sistema primero (valorativo) que podemos relacionar a la presentación, un primer acercamiento que luego se irá nutriendo y enriqueciendo por un sistema segundo (informativo) que se le superpone no sin contradecirlo y que irá proporcionando más y más datos con el desarrollo ulterior de las acciones:

... entrados en la novela, tanto don Quijote como el lector descubren que la mente de Sancho no es en modo alguno obtusa, sino, por el contrario, espabilada, y que la opinión enunciada por el narrador como presentación definitoria del personaje —«de muy poca sal en la mollera»— y mantenida tercamente, es falsa, pues lo que a Sancho le sobra es justamente sal (Torrente Ballester, 1975, p. 91).

Hay ya desde el primer momento algo del Sancho discreto que se desplegará con mayor rigor en la segunda parte.

Sancho es el mismo, solo que el relato lo ha visibilizado y el curso de las acciones ha permitido que se despliegue lo que en él permanecía plegado. En este sentido podemos coincidir con lo que comenta Jorge Albistur: «la ilusión —aquello para lo que Sancho parecía no haber nacido— aparece al mismo tiempo que el personaje. Todos los elementos de la quijotización [...] están desde el comienzo» (1974, p. 64).

Más allá de la visibilidad que va ganando Sancho, podemos encontrar síntomas de sus partes a priori antagonicas a lo largo de todo el relato. Así, por ejemplo, al Sancho más interesado y cuya mala fe se deja ver —según Williamson— en la segunda parte de la novela, lo encontramos ya en el capítulo VII (I) cuando roba a los frailes que don Quijote confunde con encantadores que llevan secuestrada a una princesa (Cervantes, 2015, p. 80). El escudero aun no entiende muy bien el juego de su amo, ni juzga aun como locura sus imaginaciones, sin embargo, no duda en despojar de sus hábitos al fraile caído, inocente e indefenso. Si el Sancho más imaginativo ya está desde el principio, también el cálculo y la malicia lo acompañan. De la misma manera, hacia el capítulo XXXIII de la segunda parte el escudero ya desconfía de la cordura de su amo, ya lo ha engañado, mucho ha pasado desde el episodio de Dulcinea encantada y, sin embargo, cuánta lealtad en la conmovedora respuesta que

da a la duquesa cuando, hablando del caballero, esta le sugiere su locura y desliza una amenaza en relación a las mercedes que ha de hacer a Sancho, quien dirá: «Seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, díome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y el azadón» (2015, p. 808). No se percibe mala fe, ni crueldad, ni mucho menos mezquino interés. Sancho es capaz de renunciar por fidelidad a las mercedes de los Duques. Viendo estas secuencias y el lugar que ellas ocupan en la cronología del relato podemos poner al menos en duda la idea evolutiva según la cual las diferentes facetas Sanchos se suceden de manera progresiva y, más aun, que la línea directriz de dicho proceso sea la degradación moral.

Del mismo modo podemos juzgar el gobierno de la ínsula en la segunda parte, Sancho gobierna con humildad, buen tino y honestidad y hasta renuncia por virtud. Hay discreción y sabiduría en sus consejos, pero no se percibe la mala fe a la que alude Williamson. Incluso se puede interpretar, más que degradación, cierta elevación moral. Veamos cómo se retira de su gobierno, expresándose incluso como un moralista:

... llegándose al rucio le abrazó y le dio un beso de paz en la frente, y no sin lágrimas en los ojos le dijo:

—Venid vos acá, compañero mío y amigo mío y conllevador de mis trabajos y miserias: cuando yo me avenía con vos y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro corpezuelo, dichas eran mis horas, mis días y mis años; pero después que os dejé y me subí sobre las torres de la ambición y de la soberbia, se me han entrado por el alma mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos (2015, pp. 956-957).

No se trata aquí de determinar si Sancho gana o pierde altura moral, astucia, malicia o imaginación, simplemente mostrar cómo el despliegue del personaje es más complejo y no tan lineal como podría sugerir una única línea evolutiva. La clave de acceso a la figura del escudero no es solo cronológica o diacrónica. Sancho muestra permanentemente síntomas de ser uno y otro porque no es uno ni otro, sino múltiple. Veamos otro ejemplo: en el último capítulo de la primera parte, Sancho ya ha participado del peregrinaje y el magisterio de don Quijote en todos los capítulos precedentes, su aprendizaje ha sido eficiente y todo ese bagaje se pone de manifiesto en su parlamento cuando, volviendo a la aldea, considera muerto al amo:

—¡Oh flor de la caballería, que con solo un garrotazo acabaste la carrera de tus tan bien gastados años! ¡Oh honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha, y aun de todo el mundo, el cual, faltando tú de él, quedará lleno de malhechores sin temor de ser castigados de sus malas fechorías! ¡Oh liberal sobre todos los Alejandros, pues por solos ocho meses de servicio me tenías dada la mejor ínsula que el mar ciñe y rodea! ¡Oh **humilde con los soberbios y arrogante con los humildes**, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los

buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede (2015, p. 526).<sup>3</sup>

Considero este fragmento, como muchos otros, revelador de ese Sancho múltiple. Aquí hace gala ya de un conocimiento: hay nombres, hay motivos caballerescos, la forma de declamar delata una estructuración más literaria de su propio discurso. Sin embargo, Sancho se equivoca (humilde con los soberbios y arrogante con los humildes). En la pasión y compulsión del monólogo deja entrever la simpleza y la torpeza que corren junto al elevado e ilusorio universo caballeresco.<sup>4</sup> Porque, como señala elocuentemente Erich Auerbach:

... sigue siendo quien es, Sancho, de la familia de los Panzas, un cristiano de vieja cepa, a quien todos conocen en su aldea; es y sigue siendo Sancho aun al verse convertido en sabio gobernador de la ínsula [...]. Sigue siendo Sancho y solamente a un Sancho podrían sucederle las cosas que le suceden (1945, s/p).

Sancho se expande, su conciencia se despliega en paralelo a su discurso, una y otro ganan espesor y complejidad a medida que transcurre la acción. Pero, por lo ya mencionado, insisto en que la clave de acceso a este despliegue no es puramente cronológica ya que tal clave supondría que comprender a Sancho implicaría reemplazar al viejo labrador por el incipiente escudero en una diacronía que nunca dejaría de falsear la complejidad del personaje. Porque a Sancho hay que comprenderlo no en diacronía sino en sincronía.

Esta necesidad de un abordaje sincrónico fue advertida por Maurice Molho, quien detecta la raíz folclórica de Sancho en el mecanismo de la reversibilidad de sus partes antagónicas. Molho entiende a Sancho como una entidad eminentemente dual y, en este sentido, su análisis no deja de ceder ante el ya mencionado binarismo que la novela en su conjunto presenta. En el caso de Sancho la dualidad corresponde al par

3 El subrayado es mío

4 Este lapsus también podría ser interpretado como un rasgo de astucia según el cual el labrador hace uso de las licencias que su baja condición le conceden para manipular el lenguaje mediante equívocos que le son permitidos y perdonados y filtrar así, maliciosamente, verdades, opiniones o comentarios de manera subrepticia. En este caso, Sancho podría estar deslizando una suerte de reproche al amo cuya presunta muerte lamenta. Maurice Molho trabaja este rasgo del personaje al hacer referencia a los ardidés lingüísticos mediante los cuales el tonto/listo revierte su condición a modo de revancha: «Los deslices idiomáticos de Sancho Panza le valen ser acusado por don Quijote de ‘prevaricador del buen lenguaje’ (II, 19), delito en que persevera tan alegremente que no es posible que su aparente ingenuidad no encubra premeditación y alevosía» (1976, p. 242). La prevaricación idiomática se constituye así como «un fenómeno ambiguo, que es un recurso cómico fundado en la simpleza y malicia, o, mejor dicho, en la inversión/reversión, propia del tonto/listo, de su aparente simpleza en malicia impenetrable» (1976, p. 322). Es decir, cabe al tonto hacerse el tonto para invertir por momentos su condición. En el caso de los equívocos lingüísticos, tal como comenta Molho, es posible que nos encontremos ante una treta mediante la cual el simple encuentre la manera de decir lo que de otro modo no podría. En todo caso, leer la confusión del escudero en este sentido abona aun más la teoría de un Sancho múltiple, simultáneamente tonto, listo, ingenuo, malicioso, astuto, etc.

tonto/listo, traducible según las contingencias a sus respectivas correspondencias en los pares necio/astuto, crédulo/incrédulo, pasivo/activo. Pero las partes que constituyen este par no son segmentos sucesivos, sino que responden a la mecánica folclórica de la reversibilidad, ambas facetas del personaje están presentes todo el tiempo y las reversiones, permanentes y dinámicas, dan cuenta de la presencia simultánea de las aristas más antagónicas del escudero. Esta coexistencia impone la predilección del abordaje sincrónico:

La ambigüedad sanchesca implica, en efecto, dos ejes: el eje narrativo, en que se invierten y suceden el tonto y el listo; el eje horizontal, diacrónico, en el que el uno y el otro avatar del personaje se van sustituyendo de momento: pero interviene además un eje vertical sincrónico, por el que los avatares coexisten superponiéndose, de modo que bajo la inmediata apariencia del tonto o del listo obran ocultamente sus respectivos enveces, a saber, el listo haciéndose el tonto, o el tonto pasándose de listo (1976, p. 278).

El corte sincrónico es lo que nos permitirá ver lo múltiple y, siendo más rigurosos, la simultaneidad de esa multiplicidad. En la línea cronológica del texto Sancho se ubicará más cerca de uno u otro polo, actuará más como labrador o como escudero, con más nobleza o ruindad, con más ingenuidad o acierto, pero no según lo avanzado del relato, sino de acuerdo a cómo lo demanden las circunstancias. Se trata del imperio de lo momentáneo que lleva a Cervantes a darle a sus personajes una plasticidad que los haga adaptables a cada momento.

Si no existe solución lineal en tanto un nuevo Sancho viene a reemplazar a otro anterior, tampoco existe solución dialéctica. Es decir, no se produce una síntesis, un tercer elemento que surja de esos dos hipotéticos Sanchos. Justamente, porque no hay tesis ni antítesis en el tiempo, de manera sucesiva. Las facetas de Sancho no son antitéticas en el desarrollo, sino simultáneas en su contradicción.

Algunos aportes que Mijail Bajtín hace en relación a la obra de Dostoievski pueden resultar útiles para analizar en este punto el caso del escudero. Bajtín sostiene en Problemas de la poética de Dostoievski (1988) que el escritor ruso decimonónico es el creador de la novela polifónica, es decir, aquella novela en la que cada voz se inscribe dentro de un coro que la incluye conservando su autonomía, conviviendo con otras sin que ninguna logre imponerse. Pensar voces es pensar cosmovisiones, conciencias autónomas, inconfundibles y en una relación de tal horizontalidad que ninguna, ni siquiera la del narrador, impere sobre otras. Por eso la novela polifónica es también dialógica, porque esas conciencias dialogan entre sí, no se ven sometidas a una conciencia última totalizante (monológica) que las abarque y convierta en objeto de su propio discurso. Es tal la autonomía de estas conciencias que no son reductibles a la categoría de personaje, ya que incluso en el caso de que las contradicciones de una misma figura tengan como correlato diferentes estados de conciencia en relación a sí misma, la novela polifónica tenderá a dar cuenta de dichos estados en su singularidad,

llegando incluso al desdoblamiento<sup>5</sup> porque «de cada contradicción dentro de un solo hombre, Dostoievski quiere hacer dos hombres» (M. Bajtín, 1988, p. 48).

Dos siglos y medio antes que Dostoievski el Quijote ya presenta un atisbo de polifonía. Más allá de la marcada presencia de un narrador (también múltiple y contradictorio) que opina, edita y muchas veces decide, la novela congrega una gran variedad de conciencias y puntos de vista, habilita la pluralidad de voces ofreciendo un perspectivismo que coloca a Cervantes como un antecedente directo de la novela polifónica.

El aporte de Bajtín que me interesa aplicar al análisis de Sancho es el de espacialidad en contraposición a la temporalidad. El crítico ruso considera que la concepción artística de Dostoievski no es de desarrollo, sino sincrónica, espacial: «La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino coexistencia e interacción, Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo» (1988, p. 47), es decir, no un devenir, sino un estado de cosas. Por eso nos puede presentar a un personaje conversando con su doble, porque no le interesan uno y otro como instancias sucesivas sino simultáneas.

De esta misma manera me interesa entender a Sancho. Matizando la idea evolutiva, el punto de vista temporal. Su despliegue por supuesto ocurre en el desarrollo, en el tiempo del relato, pero su complejidad siempre estuvo ahí, todas las aristas que el escudero va integrando no desplazan nunca su imagen primigenia, sino que coexisten con ella sin que ninguno de estos aspectos logre imponerse sobre otro. Por eso me referí más arriba al imperio de lo momentáneo, porque según las contingencias de cada situación el escudero mostrará más o menos algunos aspectos de su complejo y nutrido repertorio. Igual que Dostoievski, Cervantes muestra un gran respeto por las facetas del escudero (pensemos en la conversación que Sancho sostiene consigo mismo antes de ir en busca de Dulcinea). Más que trazar una línea que nos lleve del labrador al escudero, que nos señale una dirección y sirva para explicar la conciencia del personaje a partir de una idea desarrollista o evolutiva, es preferible pensar en oscilación, vaivén (reversibilidad o inversión, en términos de Molho), movimiento pendular. Por eso desde el inicio pensamos en un abanico de posibilidades que se despliega a partir de polos que no dejan de ser nunca ficticios y solo analíticos, porque Sancho es múltiple y polifónico. Cito un extracto de Bajtín en relación a Dostoievski, pero con la explícita intención de aplicarlo a Cervantes por resultar muy elocuente en relación a la cuestión:

Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas en su simultaneidad, a confrontar y contraponerlas dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él

5 En *El doble*, por ejemplo, el personaje de Yakob Petrovich Goliadkin tropieza con un otro que es idéntico a sí mismo pero que representa a la vez una conciencia muy distinta. Este cruce sirve de argumento a la novela de Dostoievski de 1846.

pensar todo su contenido como simultáneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento.

Esta su pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo, lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a los héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su alter ego, con su caricatura (1988, p. 48).

Sancho es múltiple, polifacético, polifónico y, sobre todo, simultáneo. Esta simultaneidad se ve acaso subrayada por la estabilidad que su nombre conserva a lo largo de toda la narración. Como ya mencioné, existe un diseño especular en la novela de Cervantes que tiende a la duplicación. Estas duplicaciones se manifiestan muchas veces en cambios de nombres, como si el ingreso de los personajes al orden imaginario exigiese, además, un correlato simbólico, una especie de pasaje que se manifieste también en la forma de aludirlos: Alonso Quijano se reinventa en don Quijote, Aldonza Lorenzo en Dulcinea, Ginés de Pasamonte en Maese Pedro, Dorotea en la princesa Micomicona, etc. Incluso Rocinante es bautizado para convertirse simbólicamente en un otro en relación a sí mismo cuando es introducido en el universo caballeresco. Sin embargo, Sancho, cuyo origen aldeano contrasta tanto con el imaginario mundo en el que se instala con ímpetu y determinación, será siempre Sancho Panza, siempre el mismo. Siempre uno simultáneamente múltiple. Un solo nombre basta para aunar y congregar toda esa riqueza.<sup>6</sup>

No se trata de negar la temporalidad, es evidente que solo a medida que el tiempo y la acción transcurren el personaje puede mostrarse y enriquecerse. Sin embargo, no es una clave temporal sino espacial la que nos ayude a entender la complejidad de Sancho, ya que tal complejidad se manifiesta en su verdadera riqueza en tanto las diferentes facetas que el escudero nos muestra en el devenir del relato coexisten sin desplazarse ni silenciarse.

Contra el maniqueísmo, se impone un Sancho polifacético y múltiple cuya rica complejidad se manifiesta en la simultaneidad de sus aspectos más contradictorios.

---

6 Es verdad que con el hallazgo del manuscrito árabe en el capítulo IX (I) aparece el nombre de Sancho Zancas. Sin embargo es muy excepcional (es la única vez que se menciona) y no hay que olvidar que se trata de un texto dentro del texto. Aun así, me interesa hacer referencia a aquellos cambios de nombres en los que la variación vehiculiza o acompaña un cambio cualitativo en los personajes. En su artículo *Perspectivismo lingüístico en el Quijote* (1955) Leo Spitzer muestra que la polionomía tiene diversas causas y responde a diferentes propósitos. En el caso del Zancas del capítulo IX creo que la variante nos introduce más en la problemática de la autoría, los narradores, traducciones, etc. que en la del personaje mismo. No todas las alteraciones de nombres responden al mismo fin: la diferencia que existe entre los Quesada, Quijana, Quijano o Quijada es cualitativamente diferente a la que existe entre cualquiera de ellos y don Quijote, porque las diferencias responden a propósitos distintos. Por eso, por su excepcionalidad y porque nos introduce en una problemática que no es la que desarrollo en este trabajo, no he considerado esta variable en el nombre del escudero.

## CONCLUSIÓN

La minuciosa elaboración en el modelado de los personajes del Quijote de Cervantes logra su mayor sofisticación, evidentemente, en la pareja protagonista. El armado es paciente y paulatino y se da de manera dosificada mediante diálogos, acciones, intromisiones psicológicas del narrador, soliloquios, etc. Me he interesado para este trabajo en cómo resulta ese proceso en el personaje de Sancho, por lo entrañable de su presencia, porque Cervantes logra allí una excelencia técnica y porque la complejidad de la composición la ha vuelto objeto de posturas muchas veces encontradas.

Desde una primera aproximación Sancho es un rústico y torpe labrador que, con el correr del relato, irá incorporando el universo poético en que está sumergido su amo, se dejará llevar por su fantaseo literario, adquirirá mayor confianza en sí mismo, en su palabra cada vez más nutrida de tópicos y formas caballerescas a las que mechará su inagotable repertorio de refranes. También su picardía y astucia se irán complejizando y refinando gracias a la rapidez para asimilar nuevos códigos.

La proyección de Sancho se da en tantas y tan diversas direcciones que algunos enfoques críticos la han entendido como una elevación espiritual al tiempo que otros la han percibido como una suerte de deterioro moral. Si bien la crítica no siempre se ha mostrado tan polarizada y existen también otras aproximaciones que han buscado matizar esas posiciones, la novela en sí misma presenta muchos binarismos ofreciendo un diseño especular que se presta a una lectura maniquea resultando así potable la posibilidad de hablar de los dos Sanchos.

Solo de manera provisoria he trabajado sobre esa base de un personaje potencialmente duplicado en el tiempo de la narración que, a grandes rasgos, podríamos entender como el Sancho del primer Quijote, de 1605 y el del segundo, de 1615. Puesto a hacer evidentes las diferencias entre uno y otro acudí a la comparación entre dos segmentos narrativos que resultan sumamente comparables por las analogías que presentan: en ambos casos se trata de una mentira que Sancho hace a don Quijote, ambas secuencias implican una separación entre amo y criado, sendos embustes giran en torno a Dulcinea, etc. De la comparación puede sustraerse la evidencia no solo de los cambios que se han operado en el personaje sino también en el vínculo que tiene con don Quijote así como la relevancia que su conciencia, su palabra y su determinación adquieren en la dinámica de la trama.

Como es en el tiempo de la narración que vemos crecer la caracterización del personaje, como es en la diacronía del relato que su despliegue se hace visible a los ojos del lector, he utilizado la idea de evolución para aludir al proceso, pero solo de manera provisoria, para luego abandonarla. El abandono se debe básicamente a dos ideas que la noción de evolución sugiere: por un lado, puede connotar un juicio de valor asentado en el tiempo y, por otro, insinúa también una dirección predilecta, única. Ni uno ni otro rasgo hacen verdadera justicia a la rica y compleja caracterización

del escudero. He preferido, en cambio, hablar de despliegue, ya que en la medida en que le suceden cosas y en la medida en que el relato lo visibiliza Sancho puede ser cada vez más él mismo —el que Cervantes ha imaginado, concebido y desarrollado— en toda su amplitud. La idea de evolución, tal como la de desarrollo, presenta al personaje en un continuo que no alcanza para explicarlo. Los aprendizajes obtenidos, la riqueza que su figura logra no silencia sus facetas primigenias, sino que las enriquecen sumándose a ellas y dialogando. Todos los aspectos que el lector va descubriendo a medida que avanza en su lectura conviven, coexisten, se interpelan, se cuestionan mas no se anulan. Creo que las ideas de simultaneidad, coexistencia o espacialidad pueden dar mejor cuenta de la nutrida complejidad del escudero.

Por eso he intentado mostrar cómo desde los primeros capítulos el personaje muestra síntomas de rusticidad, inocencia e interés, pero también de ilusión, astucia y lucidez. De igual manera, el último Sancho no deja nunca de delatar simpleza, ingenuidad, lealtad, etc. De hecho, si los dos pasajes seleccionados se ven con mayor atención se puede percibir cómo, en verdad, hay bastante del segundo Sancho en la primera mentira y mucho del rústico labrador en la segunda.

Por todo esto, he querido presentar aquellos dos aspectos en principio antitéticos solo como posibilidades arquetípicas, pensadas como polos que abran y habiliten una gran gama de matices en la que veremos actuar a Sancho. Porque, en rigor, casi nunca es cabalmente uno ni otro, sus particularidades no son excluyentes. Por eso, considero que la clave de acceso al verdadero espesor del personaje no radica en el tiempo ni en el desarrollo, sino en la simultaneidad, tal como la concepción artística de Dostoievski en la lectura de Bajtín. Cito el muy elocuente comentario de Albistur al respecto:

Por esta razón decíamos páginas atrás que no hay dos Sanchos —el escudero y el labrador— sino una sola figura en la cual ambas se funden. La transformación no alcanza aquí para sustituir una imagen por otra, como en el caso de un Alonso Quijano que será, de pronto, don Quijote de la Mancha. [...] En el fondo, Sancho es uno siempre; y múltiple y hasta contradictorio en esta aparente unidad. Las dos zonas que procuramos deslindar habrán de invadirse sin remedio, como demostración la más evidente de esta fusión de aspectos distintos (1974, p. 47).

Dejemos que sea, finalmente, el mismo don Quijote quien defina a su escudero:

... quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante: tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo. Finalmente, yo no trocaría con otro escudero (2015, pp. 802-803).

Sancho es complejo, su despliegue se da en múltiples direcciones, sus diferentes facetas coexisten, conviven sus aspectos más contradictorios en una simultaneidad que lleva al lector a volcar hacia el personaje sentimientos igualmente encontrados. En su figura Cervantes ha logrado una excelencia técnica para entregarnos en su genialidad a uno de los personajes más significativos de su obra y, acaso, uno de los más entrañables de la literatura universal.

## REFERENCIAS

- Albistur, Jorge (1974). Leyendo El Quijote. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental
- Auerbach, Erich «La Dulcinea encantada», en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945, 314-339. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/auerbach.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/auerbach.htm)
- Bajtin, Mijail (1988). Problemas de la poética de Dostoievsky. (Trad. Tatiana Bubnova). México, México: Fondo de Cultura Económica
- Casalduero, Joaquín (1949). Sentido y forma del Quijote (1605-1615). Madrid: Insula
- Cervantes, Miguel (2015) El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Madrid, España: Alfabeta
- De Madariaga, Salvador (1967). Guía del lector del «Quijote». Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana
- Dostoievski, Fedor (2008). El doble. Buenos Aires, Argentina: La Página
- Molho, Maurice (1976). Cervantes: raíces folklóricas. Madrid, España: Gredos.
- Sabor de Cortázar, Celina. Para una relectura de los clásicos españoles (2003). Alicante, España: Biblioteca Virtual Cervantes. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-relectura-de-los-clasicos-espaoles-o/html/ffc80522-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_25.html#I\\_3\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-relectura-de-los-clasicos-espaoles-o/html/ffc80522-82b1-11df-acc7-002185ce6064_25.html#I_3_)
- Spitzer, Leo. «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955 (1948), 135-187. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/spitzer.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/spitzer.htm)
- Torrente Ballester, Gonzalo (1975). El Quijote como juego. Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- Williamson, Edwin. "De un «mundo al revés» a un «mundo nuevo»: la prolongación de la segunda parte del Quijote y sus consecuencias", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (2014). Comentarios a Cervantes (Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro eds.), 104-121. Recuperado de <http://cvc.cervantes.es/>