



Celina Sabor de Cortázar



## Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo

(*Quijote*, I, capítulos 11-14)

Desde que Américo Castro vinculó a Cervantes con el pensamiento del Humanismo renacentista, y desarrolló las ideas apuntadas por Toffanin (*La fine del Umanesimo*, 1920) con respecto al problema de las categorías aristotélicas de Historia y Poesía en la obra cervantina, este aspecto primordial en la gigantesca fabulación del *Quijote* se ha vuelto de consideración ineludible en el análisis de la obra<sup>6</sup>.

Que a Cervantes le preocupaba el asunto lo revela el constante manejo de lo universal poético y lo particular histórico en su práctica narrativa; y además, la casi traducción, en boca de Sansón Carrasco, del fragmento correspondiente de Aristóteles (capítulo IX de la *Poética*). Dice el Bachiller:

«... pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador

las ha de escribir, no como debían ser, sino como -62-  
fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna»<sup>7</sup>.

Es la distribución de la materia narrativa en ambos niveles (Historia y Poesía) lo que determina la estructura compleja y multiforme del *Quijote*. Queda aún por dilucidar en qué medida Cervantes pretendió incorporar ambas categorías en una unidad superior, o si trató de trasfundirlas, o si su mira estaba en mantenerlas separadas, cada una dentro de sus límites, contraponiéndolas en ese juego de opuestos, de contrastes y de ambigüedades que constituye uno de los rasgos geniales del *Quijote*: su irreductibilidad a fórmulas. Más aún, cabe preguntarse si este «raro inventor», como más de una vez se llamó a sí mismo en el *Viaje del Parnaso*, pudo pensar que una obra de ficción podría desarrollarse en el plano histórico. Más fácil es admitir que todo lo poetizó, hasta lo cotidiano; o, como dice Riley, que aceptó «este mundo admirable y nada realista de la literatura como poéticamente verdadero»<sup>8</sup>.

De cualquier manera, en el *Quijote* se están barajando continuamente los elementos de ambas «verdades», y Cervantes pareciera deleitarse ensayando diversos juegos de oposición, combinación, yuxtaposición, sucesión, alternancia, etc. Este juego le permite transitar por lo que Félix Martínez Bonati llama muy acertadamente «las regiones de la imaginación»<sup>9</sup>, y pasar, por ejemplo, de una choza de rústicos -63- cabreros a la utopía pastoril; o de una sobremesa en una venta, a la casi inverosímil aventura amorosa y heroica del Capitán cautivo y Zoraida. Es que la Poesía

«puede pintar en la mitad del día  
la noche, y en la noche más oscura  
el alba bella que las perlas cría»<sup>10</sup>.

Analizaremos ahora el paso de una *verdad* histórica a una verdad poética en el episodio externo de Marcela y Grisóstomo (*Quijote*, I, capítulos 11-14). Aquí Cervantes ensaya un movimiento progresivo que, a partir de lo histórico va llevando la acción hacia una idealización absoluta. Cómo Cervantes va del tasajo, las bellotas y el queso «más duro que si fuera hecho de argamasa» (capítulo 11) hasta el anhelo ascensional de Marcela (capítulo 14) es lo que procuraremos mostrar en estas páginas.

Sobre el episodio de Marcela y Grisóstomo se ha escrito bastante<sup>11</sup>, mucho de ello enderezado a aclarar si hubo o no suicidio que pusiera fin a la «miserable vida» del pastor<sup>12</sup>. Nada hay que agregar a lo que algunos ilustres críticos y la *Canción de Grisóstomo* misma (capítulo 14, página 136) manifiestan claramente: Grisóstomo se quita voluntariamente la vida. Si bien la concepción ético-religiosa cristiana condena severamente tal determinación, el relato ocurre en una atmósfera -64- pagana en la que el suicidio tiene cabida. Que Grisóstomo elige deliberadamente la condenación eterna es evidente desde el comienzo de la *Canción*, inmersa toda ella en un hálito infernal:

«haré que el mismo infierno comunique  
al triste pecho mío un son doliente».

(vv. 4-5)

A los espantables gritos animales se unirá

«... el llanto  
de toda la infernal negra cuadrilla».

(vv. 26-27)

para cantar su dolor y su despecho; y luego invoca a los míticos condenados «del hondo abismo»: Tántalo, Sísifo, Ticio, Egión, las Danaides, sin olvidar al «portero infernal de los tres rostros» (vv. 113-28)<sup>13</sup>. Por otra parte, el suicidio se da frecuentemente en la pastoral, incluso en la española<sup>14</sup>. Los testimonios en contra, que el autor disemina con anterioridad al desarrollo del entierro, valen sólo como una muestra de los distintos puntos de vista desde los que puede enfocarse una misma realidad, o de esa ambigüedad tan artísticamente lograda por Cervantes<sup>15</sup>.

Más importante parece ser en este episodio el planteo del gran tema cervantino de que venimos hablando -las relaciones -65- de Historia y Poesía- aquí presente fundamentalmente en la antinomia cabreros-pastores incluidos en sus respectivos entornos. Cervantes, en busca de una contraposición fuerte y significativa, engarza el episodio altamente poético de Marcela y Grisóstomo en el mundo circunstancial de los cabreros, recurriendo a puentes de enlace que llevan gradualmente al lector desde la rusticidad del hato hasta el discurso de Marcela, mediante un *crescendo* matizado de avances, retrocesos y suspensos; pero a partir de la *Canción desesperada* (capítulo 14) una decidida línea ascensional conduce, ya sin vacilaciones, hasta la culminación en que la pastora -encarnación de un platonismo cristianizado, tan intenso, que la desgaja de la vida y del amor humano- afirma no sólo su libre albedrío, sino su origen divino y su anhelo de reintegrarse a la patria celestial. Si Grisóstomo entrega voluntariamente su alma al infierno, Marcela contempla el cielo, «pasos con que camina el alma a su morada primera»<sup>16</sup>. El decidido contraste en la elección de destino (infierno-cielo) es, en última instancia, la trascendental antinomia que incluye a todas las otras<sup>17</sup>.

-66-

Partimos de un hecho evidente: los capítulos 11 a 14 forman una unidad narrativa concebida como tal. Dejemos de lado la ubicación que pudo tener en la primera redacción de la obra<sup>18</sup>, pues no interesa para nuestro análisis, y hagamos hincapié en la cohesión estructural de estos capítulos, subrayada por un hecho compositivo: el episodio se abre con el discurso de don Quijote sobre

la Edad de oro, y se cierra con el discurso de Marcela en lo alto de la peña. Son dos piezas retóricas dirigidas a públicos distintos y recitadas con fines también distintos; pero ambas pertenecen al mundo altamente poético de la pastoral y, por su posición, enmarcan y delimitan la materia narrativa<sup>19</sup>.

-67-

En el capítulo 11, en el ambiente rústico de los cabreros, con las bellotas en la mano, don Quijote, incapaz de distinguir cabreros (Historia) de pastores (Poesía), pronuncia el discurso de la Edad de oro. La pieza se presenta como un exabrupto, como un elemento artístico circunscripto en sí mismo, sin conexiones con su entorno, como una «larga arenga que se pudiera muy bien excusar», como un «inútil razonamiento». Cervantes contrapone así, violentamente, ambas verdades: la choza y sus zafios moradores (verdad histórica) y el mundo utópico del siglo dorado (verdad poética) con el que él, caballero proveniente de una región también utópica y poética, se siente consustanciado. ¿No es, acaso, su heroica misión restaurar «en esta nuestra edad de hierro» aquella infancia de la humanidad, en la que no se conocían las palabras *tuyo* y *mío*, que han dividido a los hombres y sembrado entre ellos la injusticia y el odio? Por esto don Quijote, que comienza pagando tributo al antiguo tópico literario, termina con el elogio de la caballería<sup>20</sup>.

Las dos verdades chocan, se contraponen, se excluyen. Sólo don Quijote, habitante de ambos mundos, es su nexo. El discurso apunta a la utopía que adviene para enseñorearse del escenario del relato, y la acción comienza a deslizarse hacia el universo poético de la ficción pastoril. El discurso es el punto de partida en la creación de una atmósfera de fascinación, pues los cabreros «embobados y suspensos le -68- estuvieron escuchando». Este embobamiento procede, no de lo que se dice, pues no lo entienden, sino del halago sensorial que deriva de los efectos fónicos y melódicos producidos por la repetición de sonidos y de ritmos, por aliteraciones y similitudes. El canto que encanta. Cervantes creará, a partir de aquí, los puentes por los que la Historia desembocará en la Poesía.

Muy pronto aparece el primer puente de enlace: es Antonio, «zagal muy entendido y muy enamorado y que, sobre todo, sabe leer y escribir, y es músico de un rabel...»<sup>21</sup>. Antonio es, pues, un personaje intermedio entre cabrero y pastor (pastor literario, se entiende), pues participa de cierta naturaleza ajena a su condición rústica: es instruido, enamorado y músico, Cervantes subraya la condición semipoética de Antonio valiéndose de la presentación retardada, propia de la pastoral:

«... cuando llegó a sus oídos el son del rabel, y de allí a poco llegó el que le tañía, que era un mozo de hasta veinte y dos años, de muy buena gracia».

(p. 115)

Antonio canta un romance compuesto para él por su tío, el beneficiado (Antonio no es poeta), que plantea el «caso de amor» del mozo, y que permite la introducción del verso, característica formal del relato pastoril. Este romance remeda, a nivel aldeano, los cantos de amor de la pastoral literaria, y disimula, bajo formas vulgares, ciertos elementos cultos: es, ante todo, una presentación -bien que rústica- de la concepción del amor cortés, con la enumeración de los «servicios» de amor; se da el manejo irreverente de la expresión evangélica «muchos son los llamados pero pocos los escogidos» (vv. 19 y 20); y la alegoría de la esperanza, tomada indudablemente de Garcilaso:

«tal vez la esperanza muestra

-69-

la orilla de su vestido»<sup>22</sup>.

(vv. 15-16)

Añadamos a esto el recuerdo de los ataques de Elicia y Areúsa contra la gracia y gentileza de Melibea (*Celestina*, acto IX), que se trasuntan en los vv. 45-52 puestos en boca de Teresa del Berrocal<sup>23</sup>.

En el capítulo 12 comienza el relato de los amores de Marcela y Grisóstomo. Todo el episodio pareciera estar construido a partir de la *Canción desesperada* o *Canción de Grisóstomo*, quizás escrita con anterioridad, la cual mantiene su independencia dentro del contexto novelesco que la enmarca.

El relato de estos desdichados amores se desarrolla en dos tiempos, separados por un interludio. En el primer tiempo hay un narrador extradiegético -el cabrero Pedro- que desde el presente, apelando a la retrospectiva narrativa, presenta a los protagonistas y sus circunstancias. Esta presentación muestra coincidencias y diferencias entre ambos: los dos son ricos; él, estudiante, astrólogo, poeta; ella, dechado de virtudes y hermosura. En cuanto al porqué del hábito pastoril: él, por amores de Marcela; ella (lo sabremos más tarde de sus propios labios) para alcanzar la perfección espiritual. Cervantes coincide con el viejo concepto idealista de que la virtud, la sencillez y la pureza de alma se dan en el estado pastoril y en el contacto con la naturaleza<sup>24</sup>.

Pedro alude a estas situaciones poéticas desde la rusticidad de su condición histórica. Para subrayar este último aspecto, Cervantes se vale de las prevaricaciones idiomáticas y los vulgarismos del cabrero: *cris* "eclipse", *estil* "estéril", *desoluto* -70- "absoluto", *denantes* "antes", *sarna* "Sarra", etc., que provocan la impaciencia y las correcciones reiteradas de don Quijote. Pero a partir de la descripción de Marcela, el discurso de Pedro se limpia de estas escorias, como si la evocación de la virtud y hermosura de la moza contribuyesen a perfeccionar su espíritu y su expresión; tanto, que la próxima interrupción de don Quijote no es ya correctiva, sino de elogio de la manera de contar: «... proseguid adelante, que el cuento es muy bueno y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia» (p. 123). Lentamente, al contacto de la verdad poética representada por los amores pastoriles, el relato de Pedro va poblándose de conceptos cada vez más sutiles y de formas cada vez más

pulidas. Estas formas pulidas desembocan en formas retóricas: parejas nominales en oraciones paralelas antinómicas:

«... porque su *afabilidad y hermosura* atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su *desdén y desengaño* los conduce a términos de desesperarse...»;

(p. 124)

sintagmas paralelos acumulados:

«*Aquí* suspira un pastor, *allí* se queja otro; *acullá* se oyen amorosas canciones, *acá* desesperadas endechas. *Cuál* hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorones ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana, y *cuál* hay que sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo»;

(ídem)

diseminaciones y recolecciones:

«y de *éste* y de *aqué*l y de *aquél*los y de *éstos*, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela...»

(ídem)



Agréguese la evocación del escenario pastoril: las altas hayas en cuya corteza está escrito el nombre de Marcela, y sobre él una corona «como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana» (ídem); y los lamentos de los enamorados sin fortuna poblando de día y de noche sierras y valles: pastores que suspiran, gimen, cantan amorosas canciones o desesperadas endechas. Tanto se ha adentrado Pedro en la verdad poética, que puede afirmar: «Por ser todo lo que he contado tan averiguada verdad...». ¿Puede haber para don Quijote algo más placentero que esta profesión de fe poética? Por esto exclama: «... agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento». Pedro, el rústico cabrero, ha arribado al mundo utópico de la pastoral, conquistado por la hermosura del mito.

Sigue luego el interludio (capítulo 13) que mantiene el suspenso: don Quijote, en camino al lugar del entierro de Grisóstomo, se encuentra con otros habitantes del mundo de la Historia, entre ellos el Caballero Vivaldo, con el que mantiene un diálogo en el que don Quijote plantea tres temas que gozan de su predilección: a) la oposición caballero andante-caballero cortesano (véase también II, capítulo 6); b) la comparación caballería-monacato (ídem II, 8); c) el elogio de Dulcinea<sup>25</sup>. Pocas veces don Quijote ha dado muestras más evidentes de su locura que en esta sorprendente conversación en que baraja sin darse tregua lo histórico y lo poético, y en que los caballeros de la ficción cobran en su mente una densa y viviente corporeidad:

«... y casi que en nuestros días *vimos* y *comunicamos* y *oímos* al invencible y valeroso caballero don Belianís de Grecia...»<sup>26</sup>.

Y qué decir de la descripción de la dama de sus pensamientos -72- en la que, no sin ironía, el narrador acumula, en boca del enamorado caballero, toda la imaginería petrarquista. Don Quijote inventa poéticamente a su dama con plena

conciencia artística, afirmando así ese voluntarismo que lo lleva a crear su vida y la de Dulcinea como perfectas obras de arte<sup>27</sup>:

«... pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve...»

(pp. 131-32)

Si la locura de don Quijote consiste fundamentalmente en confundir y mezclar Historia y Poesía, poniéndolas en el mismo plano de credibilidad, en este diálogo con Vivaldo esta característica aparece exacerbada. Más aún: en el *crescendo* en que se enlazan sucesivamente los tres temas expuestos por el loco caballero, el delirio poético se hace excluyente en el último. Es una manera de acercamiento al momento más poético y artificioso del relato, que pronto sobrevendrá: el segundo tiempo, en el que impera una atmósfera de alto lirismo y de total evasión.

En el segundo tiempo aparecerán los protagonistas tantas veces mencionados. El relato está en pretérito, ahora a cargo del narrador omnisciente (Cide Hamete Benengeli), lo que permite la narración panorámica, con el acelerado y dinámico final del episodio. Pero en esta narración panorámica se introduce en cierto momento la narración representada, cuando Ambrosio, amigo de Grisóstomo, se dirige a los espectadores -73- usando el presente: «Ese cuerpo, señores, que con piadosos ojos estáis mirando...» (p. 134). Comienza así el elogio del muerto, que corresponde al carácter elegíaco del episodio. Ahora la discordancia entre el tiempo de la aventura y el de la lectura ha sido abolida: actantes, espectadores y lectores se ubican en el mismo presente poético, intensificado, idealizado por la concentración del

tiempo: el triple registro temporal (aventura, escritura, lectura) se ha reducido a uno solo. Así, se ha ido tensando la acción novelesca y llegamos a su momento culminante, que se da en el capítulo 14, íntegramente ubicado en el mundo de lo poético, mundo que incluye ahora a don Quijote y Sancho, al Caballero Vivaldo y sus acompañantes, a los cabreros y pastores de los contornos, que «coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa» han sido arrancados de su condición histórica mediante la alusión al doble símbolo de la muerte y el despecho amoroso. Este mundo poético se asienta sobre dos pilares: la *Canción de Grisóstomo* y el discurso de Marcela. El lenguaje es también altamente poético y convencional; en la *Canción* hasta la rima interna en los versos 15/16 de cada estrofa contribuye a su falta de espontaneidad, de auténtica vivencia.

El discurso de Marcela busca en lo retórico su gravedad y armonía: interrogaciones retóricas, sintagmas paralelos que remansan el dinamismo discursivo, oraciones contrapuestas en períodos rítmicos periódicos, diseminaciones y recolecciones; en la segunda parte, especialmente, el *cursus tardus* procura la sensación de majestuosa serenidad que corresponde a la trascendencia del tema con que se corona la exposición. Marcela no espera (igual que don Quijote en el discurso de apertura) respuesta alguna, pues sus palabras no han sido un medio de comunicación con sus oyentes, sino una explanación de ardiente platonismo. El carácter intelectual de la pieza no elude, como hemos apuntado, los elementos ornamentales; pero lo que predomina es el encadenamiento lógico de la argumentación y el sesgo platonizante del razonamiento.

El discurso de Marcela, que da sentido al «caso de amor», marca el clímax del episodio pastoril. Las exequias de Grisóstomo, -74- despachadas rápidamente, el epitafio compuesto por Ambrosio y la despedida de los asistentes, aflojan la tensión poética y constituyen el anticlímax con que se cierra el relato. Se desciende así a la «verdadera historia», que continuará en el capítulo 15 con las desdichas de Rocinante desdeñado por las hacas galicianas. Cervantes, con su genial ironía, presentará a nivel bestial el mismo «caso de amor».

La técnica compositiva seguida por Cervantes en el episodio de Marcela y Grisóstomo es tan clara y depurada que podemos esquematizar el relato: un mundo histórico que se desliza hacia un mundo poético, con una zona intermedia de transición. El siguiente cuadro objetiva lo que acabamos de exponer.

<b>HISTORIA</b>		<b>POESÍA</b>
cap. 11.-	Cabreros rústicos, tajo, bellotas, queso; las chozas, el hato.	<i>Discurso de la Edad de oro</i> Crea la atmósfera de fascinación y poesía que presidirá el relato de los amores pastoriles desdichados.
	Cabrero Antonio (personaje semipoético . . .	con condiciones de pastor). <i>Romance de Olalla</i> (un "caso de amor").
cap. 12.-	Cabrero Pedro (narrador heterodiegético). Incultura, prevaricaciones idiomáticas . . .	a) Primera parte del relato de los amores de Marcela y Grisóstomo a cargo del cabrero Pedro. Pretérito indefinido.
cap. 13.-	. . . . . Interludio; conversación de don Quijote y Vivaldo; mezcla de historia y poesía.	b) Segunda parte del relato de los amores de M. y G. Narrador heterodiegético: C. H. Benengeli. Pret. Imperfecto. c) Entierro de G. Acción representada. Presente.
cap. 14.-	. . . . .	a) <i>Canción desesperada</i> b) <i>Discurso de Marcela</i> c) <i>Exequias</i>

### Conclusiones

De todos los episodios externos del *Quijote* el de Marcela y Grisóstomo es, quizás, el que revela una mayor meditación sobre las formas de relacionar las distintas regiones de la imaginación. El paso de la realidad histórica a la

realidad poética avanza, desde la choza de los cabreros hasta la utopía de la pastoral, a través de distintos puentes de enlace. Estos puentes son: a) la figura de Antonio y su canto, que trasladan al plano rústico un «caso de amor»; b) el relato de Pedro, en el que la lengua y el estilo ascienden desde la prevaricación idiomática hasta la expresión retórica; c) el diálogo de don Quijote con el Caballero Vivaldo, en el que Historia y Poesía aparecen indiferenciadas en el discurso torrencial del ingenioso hidalgo.

Según el cuadro precedente, la relación entre ambos mundos se resuelve con el predominio del universo poético sobre el histórico, al cual involucra y absorbe.

«Por lo cual la Poesía es más filosófica y elevada que la Historia».

(Aristóteles, *Poética*, capítulo IX)<sup>28</sup>.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**