



Juan Bautista Avalu-Arce

Nuevos deslindes cervantinos

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Bautista Avalle-Arce

Nuevos deslindes cervantinos

Dedicatoria

Mirentxurenzat, gure alaba polita.

Prólogo a la primera edición

(Madrid, Edhigar, 1961)

De los presentes ensayos dos son inéditos: «Tres vidas del Persiles (Cervantes y la verdad absoluta)» y «El curioso y El capitán (Cervantes y la verdad artística)». Los demás han aparecido en la forma siguiente: «Conocimiento y vida en Cervantes» en Buenos Aires, como homenaje a la memoria de mi maestro Amado Alonso (Filología, V); «Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática)», en la Nueva Revista de Filología Hispánica, de México (volumen XI), con el título «La Canción desesperada de Grisóstomo»; en la misma revista y volumen apareció también «El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)», con el título «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos». Los tres han sufrido diversos cambios por adición, con el fin de ampliar o reforzar las interpretaciones allí expresadas.

La inclusión de «El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)» a primera vista quizá parezca poco pertinente, ya que se trata del estudio de los avatares de ese cuento desde el siglo XII hasta el XIX. Mas no sólo Cervantes utilizó dicha materia en dos oportunidades (la Galatea y El curioso impertinente), con diversidad de tratamiento artístico e ideológico, sino que también, la mera repetición del tema en su obra brinda excelente oportunidad para analizar la actitud del novelista ante la tradición literaria. En otras palabras, dicho estudio atiende a establecer un deslinde entre tradición y creación en esos pasajes de la obra cervantina. Su pertinencia, en ese sentido, se presenta como de doble filo: por un lado, análisis de la función de lo tradicional en la Galatea y El curioso impertinente; por el otro, examen del comportamiento artístico e ideológico de Cervantes dentro de la perspectiva que permite el estudio de una tradición de más de siete siglos de vigencia literaria.

El título del libro expresa la intención, paladina o latente, de estos ensayos: establecer dentro de la obra cervantina una zona de linderos entre la proteica variedad de actitudes que el autor adopta ante el problema en marcha del arte. Y arte y vida son las dos caras de la

medalla. La labor de síntesis implícita en estos deslindes analíticos es el trabajo en que quedo empeñado.

Por último, cumple hacer público mi agradecimiento a la American Philosophical Society y a Ohio State University. A la primera por una generosa ayuda de costa; a la segunda por haberme nombrado University Postdoctoral Fellow, eximiéndome así de obligaciones docentes por un año.

Prólogo a esta edición renovada

(Barcelona, Ariel, 1975)

La «labor de síntesis» de que hablaba yo hace años, todavía no la he podido efectuar, porque otras sirenas, históricas y literarias, me han llevado con sus cantos a otros siglos. Pero mi interés por Cervantes, vida y obra, no decayó nunca en los años que han mediado entre la primera edición de estos Deslindes y el momento presente. Prueba de ello son varios trabajos que salieron en diversas revistas, y que la amistosa insistencia de mi querido Francisco Rico me ha decidido a añadir a mis antiguos Deslindes, y sacar el todo a relucir en la forma de esta «edición renovada y muy ampliada».

La «renovación» a que aludo hace referencia al hecho de que todo el antiguo volumen ha sido retocado para ponerlo al día. Pero mi puesta al día no ha sido tanto con la inevitable bibliografía que se acumula cada año que pasa (aunque algo de ello encontrará el lector), sino, más bien, poner mi viejo libro a la altura de mis actuales circunstancias intelectuales. Aclaro, y no por vanidosa tozudez sino por estricta necesidad de verdad, que mis ideas no han cambiado de cauce, sino que el rodar de ellas mismas y las nuevas lecturas acumuladas les han labrado un cauce más profundo. Eadem sed aliter. Y si no indico mis nuevas apostillas a mis viejos textos, es porque no padezco de la vanidad de creer que la gestación de mis ideas pueda interesar al prójimo.

La forma en que va «ampliado» el viejo texto (aparte de las intercalaciones recién mencionadas) queda ilustrada en los cuatro últimos capítulos. La proveniencia de ellos es como sigue: el capítulo VI apareció en Papeles de Son Armadans, 1965, con el título abreviado de «Tres comienzos de novela»; iba dirigido a «los 80 años fecundos» de D. Américo Castro, cuya muerte tan reciente ha enlutado al hispanismo universal. El capítulo VII, con el título de «Poesía, Historia, Imperialismo: La Numancia», apareció en el Anuario de Letras de México, 1962. El capítulo VIII salió en el Boletín de la Real Academia Española de 1968, con el título de «La captura de Cervantes», y el capítulo IX, «Don Quijote o la vida como obra de arte» (sin el subtítulo de «A manera de coda», que aquí

lleva), salió en Cuadernos Hispanoamericanos, 1970. También en estos cuatro capítulos hay alguna apostilla nueva y ocasional.

Por último, quiero aclarar la coyuntura que me ha decidido a lanzar a la plaza pública estos nuevos deslindes. Decía yo que otros intereses me han impedido, hasta hoy, llevar a cabo la labor de síntesis a la que he vivido abocado por tantos años. Pero esa síntesis que no he podido realizar yo, la ha realizado un distinguido equipo de cervantistas en el volumen intitulado Suma cervantina, que ha salido en Londres en 1973. Esa especie de enciclopedia cervantina fue ideada, dirigida y realizada por mi fraternal E. C. Riley y por mí. Para no caer en el feo vicio del autobombo, espero que el curioso lector tenga estas consideraciones en cuenta, y así, si siente la necesidad de compulsar y ampliar el texto que tiene entre manos, en particular en lo bibliográfico, que acuda a los capítulos correspondientes a la Suma cervantina. Son la natural caja de resonancia de muchas de estas páginas.

Asimismo, y para la misma época en que comience a circular este volumen saldrá otro en Madrid, titulado Don Quijote como forma de vida. Se trata de una obra que me comisionó la Fundación Juan March, honroso encargo que no puede por menos que tener algunos puntos de concomitancia con estos Nuevos deslindes cervantinos, aunque, por lo general, he tirado por otros rumbos. Pero queda alertado el lector acerca de esta suerte de minisistema planetario que forma mi obra cervantina.

Claro está que no he tratado de recoger en este nuevo volumen toda mi producción cervantina, ni falta que hace. Gran parte de esa producción está constituida por reseñas de libros, que son demasiado breves para codearse con algunos de los trabajos aquí incluidos, y, además, las reseñas sólo suelen tener la vigencia de los libros reseñados. En cuanto éstos empiezan a alejarse de nuestra órbita, se llevan en la suya a las reseñas. Tampoco he recogido lo escrito y publicado en inglés por mí sobre Cervantes. Mis trabajos cervantinos ingleses están pensados para un público distinto, y, en consecuencia, en otras circunstancias, con otro marco de referencias. Si los resultados de algunos de esos trabajos me han parecido válidos, hace tiempo que quedaron incorporados a mi labor crítica en nuestra hermosa lengua española.

Y por hoy no tengo más que decir. Hasta pronto, si Dios quiere.

Euskaletxea, mayo de 1975.

I. Conocimiento y vida en Cervantes

I

Cualquier lectura de las obras de Cervantes, por apresurada que sea, evidencia el interés absorbente que tenía para el novelista el tema de la verdad, y las formas del conocimiento para alcanzarla. A pesar de su tono un poco chusco, hay unos versos del Viaje del Parnaso en que se podría cifrar la suma de los esfuerzos cognoscitivos cervantinos: «Diera un dedo / por saber la verdad segura, y presto» (cap. VI). En el adverbio se condensa la urgencia inmediata de esta rigurosa necesidad intelectual; el adjetivo «segura» nos denota la duda que acucia al pensador a la caza de esa evasiva silueta que es la verdad.

Conocimiento y verdad aparecen en la obra cervantina indisolublemente unidos a un tercer término: vida. El problema es, pues, trino y uno. Porque Cervantes, para su bien o para su mal, no es ningún Montaigne, buscándole solución a los problemas que lo asaltan en el ensimismado aislamiento de la torre de su castillo. Para el novelista los postulados de estas cuestiones se pueden haber hallado en los libros, pero las respuestas correspondientes, por lo general, se van recogiendo al vagar por los polvorientos caminos de España. Sus respuestas, por lo tanto, no serán de razón lógica. Sus afinidades lo empujaban por otros rumbos, y el norte de éstos no estaba determinado por lo abstracto, sino por lo concreto, no por la teoría, sino por la vida que la reviste. Así se explica que sus contestaciones no estén dadas como abstracciones intelectuales, sino que aparezcan inextricablemente enlazadas con las vidas de sus personajes. Los problemas se encaran desde dentro del vivir de cada uno de ellos y se proyectan luego contra el ámbito total de sus existencias, con toda la dramática incertidumbre de éstas. De ahí la vitalidad de sus respuestas; de ahí, también, la forma asistemática que asumen.

Las soluciones de Cervantes al problema epistemológico, siempre renovadas, proteicas casi en las formas que revisten, se pueden coleccionar al recorrer los jalones literarios de sus treinta años largos de actividad creadora (Galatea, 1585; Persiles, 1617). Pero, por razones de claridad expositiva, he preferido la agrupación temática a la encadenación cronológica. He comenzado por analizar la actitud cervantina ante la epistemología tradicional. Para mi propósito me basta con la interpretación más simplificada de la misma, como el triple camino hacia la adquisición del conocimiento a través de la autoridad, la experiencia y la razón. Pero Cervantes, como todo verdadero artista, no acepta nada sin retribuirlo con creces. Partiendo del status quo de la triple vía cognoscitiva, nuestro autor se interna por frondosidades vislumbradas pero no exploradas. A estos diversos y novedosos aspectos dedico el resto de mi estudio.

II

El conocimiento a través de la autoridad representa la forma primigenia del conocimiento judaico-cristiano, cimentada inmoviblemente en la Revelación. Se puede decir más: el

conocimiento por autoridad es la base ineluctable e irreductible de toda religión. El campo adecuado de esta forma cognoscitiva es el del dogma, y su uso en otros diversos campos había sido fuertemente rebatido, siglos antes de Cervantes, por diferentes pensadores, entre los que se destacan nítidas las voces de Roger Bacon y San Alberto Magno. La aceptación de la validez del principio de autoridad en cualquier campo está, desde luego, en proporción directa a la fe, religiosa o de cualquier otra naturaleza. Fe y autoridad son las dos caras de la medalla, y en esta forma indisoluble se nos presentan centrando el vivir de don Quijote. Pero aquí conviene hacer un alto aclaratorio, ya que al tratar de Cervantes siempre se corre el riesgo de simplificar demasiado. La vida de don Quijote no es sólo la encarnación de la fe y la autoridad, sino, también, muchas otras cosas más, pues como toda vida es una compleja vorágine. El honrado labrador que recoge al maltrecho hidalgo después de la malhadada aventura con los mercaderes toledanos, le increpa:

-Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez [...] ni vuestra merced es Valdovinos ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

-Yo sé quién soy -respondió don Quijote- y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama.

(Parte I, cap. V).

La vida de don Quijote, o una vida cualquiera, lleva en sí las formas embrionarias de todas las vidas. Lo que ésta será quedará determinado por el empeño con que afirmemos nuestra voluntad de seguir siendo algo o de dejar de ser ese algo.

La tragedia íntima de don Quijote radica en el hecho de que su guía es una suerte de verdad revelada que permanece enteramente inaccesible para los racionalistas circunstantes. Es claro que esa guía no es de índole religiosa, sino literaria, puesto que son los libros de caballerías las autoridades que respaldan sus juicios y acciones, como se nos dice en este ejemplo: «A nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído» (I, cap. II). O de este otro: «Todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías» (I, cap. XXI). Esta fe ciega en la autoridad admitida lleva a don Quijote al extremo de negar la experiencia sensorial, como en el caso de su nocturna entrevista con Maritornes:

Él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura.

(I, cap. XVI).

Se produce así un grave conflicto, pues los diferentes nortes que propugnan don Quijote por un lado, y los demás por el otro, hacen que estas vidas estén en violento entrechoque continuo. Este conflicto, a su vez, es el eje alrededor del cual giran en patética sucesión las miserias y grandezas de don Quijote. La aventura de los mercaderes toledanos es, en resumidas cuentas, el choque, anticipado ya por el lector, entre dos orientaciones vitales distintas. Nuestro hidalgo confiadamente espera que los mercaderes acepten sus mismos principios rectores. Sin haber visto a Dulcinea, por fe sólo, ellos deberán «creer, confesar, afirmar, jurar y defender» que no hay doncella más hermosa en el mundo. El escepticismo de los toledanos se resuelve en una lluvia de palos, no sin antes haber dejado bastante malparado el principio cognoscitivo de la autoridad.

En este continuo batallar para afirmar su verdad superior la fe de don Quijote se va embotando. La primera señal de desaliento ocurre cuando don Lorenzo de Miranda expresa sus dudas acerca de la existencia real de los caballeros andantes y nuestro héroe responde: «Si el cielo milagrosamente no les da a entender la verdad de que los hubo, cualquier trabajo que se tome ha de ser en vano, como muchas veces me lo ha demostrado la experiencia» (II, cap. XVIII). A esto sigue de cerca la aventura de la cueva de Montesinos, de la que dice don Quijote: «Lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos» (II, cap. XXIII). Esta verdad tangible, sin embargo, se ve ensombrecida de inmediato por las dudas ajenas, y para atestiguar su veracidad el hidalgo se humilla a interrogar sobre el caso al mono de maese Pedro (II, cap. XXV). Y como culminación de este desintegrarse de la fe tenemos la angustiada petición de don Quijote a Sancho después de la aventura de Clavileño: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, cap. XLVII). El desengaño en su verdad revelada y superior se aproxima ya al desenlace.

Hay, sin embargo, otra ruta que lleva al conocimiento que sí es viable por todos, y ésta es la experiencia. Su validez como forma cognoscitiva la podemos colegir a través de las siguientes palabras de Ricardo en *El amante liberal*: «No tiene otra cosa buena el mundo, sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, porque no se engañe nadie sino por su propia ignorancia» (p. 121b). Esto se asemeja a la teoría, tan vieja y tan nueva, del «eterno retorno» que enlaza a través de los siglos a los atomistas griegos y a Nietzsche, y es esta supuesta periodicidad de los acaeceres humanos la que confiere a la experiencia una cierta aureola de infalibilidad y universalidad. Así y todo, Cervantes no deja de ponerle cortapisas, como evidencian las palabras de Sigismunda: «Los varones prudentes por los casos pasados y por los presentes juzgan los que están por venir» (Persiles, libro II, cap. VIII). O sea, que la experiencia es válida como elemento de juicio a posteriori en la esfera de los acontecimientos humanos, que luego se podrá proyectar en el futuro con ciertos visos de probabilidad, eso sí, pero no es válida como forma cognoscitiva independiente, según veremos. Y aun aceptando la delimitación de Sigismunda del campo del conocimiento empírico, la experiencia no es infalible. Un poco antes, en el *Persiles*, el viejo Mauricio, astrólogo él mismo, había dicho:

El astrólogo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimar a lo más probable y a lo más experimentado, y el mejor astrólogo del mundo, puesto que muchas veces se engaña, es el demonio, porque no solamente juzga de lo por venir por la ciencia que se sabe, sino también por las premisas y conjeturas, y como ha tanto tiempo que tiene experiencia de los casos pasados y tanta noticia de los presentes, con facilidad se arroja a juzgar de los por venir.

(I, cap. XIII).

Aun en este caso extremo de conocimiento la experiencia puede fallar.

El empírico, aquel que basa su conocer en lo experimentado, no sale muy bien parado en la obra cervantina. Comenzando por el propio don Quijote y su desdichado experimento con la recién manufacturada celada. Cuando la rehace, el buen hidalgo evita cuidadosamente hacer nueva experiencia y se acoge, en cambio, a su fe interna: «Quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje» (I, cap. I).

Caso mucho más serio por las consecuencias es el de Anselmo en El curioso impertinente. Él está obcecado con la prueba experimental de la honestidad de su mujer y arguye con su amigo Lotario: «No puedo enterarme desta verdad si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro». A lo que contesta Lotario:

Dime, Anselmo, si el cielo o la suerte buena te hubiera hecho señor y legítimo poseedor de un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios le vieses, y que todos a una voz y de común parecer dijese que llegaba en quilates, bondad y fineza a cuanto se podía extender la naturaleza de tal piedra, y tú mismo lo creyese así, sin saber otra cosa en contrario, ¿sería justo que te viniese en deseo de tomar aquel diamante y ponerle entre un ayunque y un martillo, y allí, a pura fuerza de golpes y brazos, probar si es tan duro y tan fino como dicen? Y más, si lo pusieses por obra, que, puesto caso que la piedra hiciese resistencia a tan necia prueba, no por eso se le añadiría más valor ni más fama; y si se rompiese, cosa que podría ser, ¿no se perdía todo? Sí, por cierto, dejando a su dueño en estimación de que todos le tengan por simple.

(I, cap. XXXIII).

Con estas palabras Lotario demuestra lo fútil, más aún, lo erróneo de entrometer la experiencia en materias vitales.

Otro ejemplo de la misma actitud cervantina ante la inseguridad y falacia del conocimiento empírico nos lo ofrecen las siguientes palabras de Rosamunda en el Persiles: «La experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes» (I, cap. XIV). Esta afirmación categórica se halla desmentida en su totalidad por la vida de la propia Rosamunda. Con la experiencia como maestra lo único que ha obtenido es sumirse en los últimos hontanares del vicio.

Íntimamente relacionada con la validez de la experiencia se halla la frase recurrente -casi leitmotiv en ocasiones- «ver con los ojos y tocar con las manos», con ecos de la actitud del incrédulo apóstol Tomás, aunque en Cervantes la frase no hace más que introducir aún mayor incredulidad. Con menor frecuencia se halla un latín que podríamos considerar su equivalente, en especial dentro de la circunstancia novelística, tomado del Evangelio de San Juan (X, 38): *Operibus credite et non verbis*. Ambas frases unidas las hallamos en la entrevista del paje que trae los regalos de la duquesa con Teresa Panza, Sansón Carrasco y el Cura, ocasión en la que dice el Bachiller: «Nosotros, aunque tocamos los presentes y hemos leído las cartas, no lo creemos». A lo que replica el paje: «Dude quien dudare..., la verdad es la que he dicho, y ésta que ha de andar siempre sobre la mentira, como el aceite sobre el agua; y si no, *operibus credite et non verbis*» (Quijote, II, cap. L).

La prueba externa, visible y tangible, es engañosa, dado que la experiencia sensorial es la forma más falaz del conocimiento, aspecto en que Cervantes está de acuerdo con los escépticos de los siglos XVI y XVII. A esto se aúna el hecho, mucho más importante para nuestro tema, de que para el novelista la convicción interna del individuo se infunde sobre la cosa externa al ir a determinar su grado de validez. Y es aquí donde Cervantes se aparta por completo del escepticismo sistemático de un Francisco Sánchez, por ejemplo. Así se explican las palabras de Sancho, cuando en plena noche él y su amo vagan por El Toboso a la búsqueda del palacio de Dulcinea, y dice: «Aunque yo lo veré con los ojos y lo tocaré con las manos, y así lo creeré yo como creer que es ahora de día» (II, cap. IX). El palacio de Dulcinea es creación de la imaginativa de Sancho y todas las pruebas físicas de su existencia se estrellarán contra la roca de su íntima convicción en su urdimbre fantástica.

De la mano de la experiencia a menudo va la razón en la obra cervantina. Normalmente se identificaría este fenómeno con el estoicismo, pero aplicado a España hablar de estoicismo o senequismo es cuestión vidriosa. Para delimitar el verdadero alcance de las palabras, y así entendernos mejor, el lector me dispensará este breve excurso. En España el estoicismo tiene una marcha a descompás del resto de la Europa occidental, puesto que su difusión como doctrina es bastante tardía. Pero Séneca se leía ya, ávidamente, desde el siglo XV, y circula con amplitud entre los erasmistas del siglo siguiente. Aunque el terreno es sumamente resbaladizo, osaré generalizar un poco para redondear el esquema temático: la filosofía del Pórtico, en su aspecto doctrinal, es tema de pocos en la España renacentista, pero en el estilo español de vida habían cuajado actitudes comúnmente llamadas estoicas, aunque *sensu stricto* no lo sean (voluntarismo, sobriedad, paciencia en la adversidad, etc.). El español ha senequizado su ideal de vida, aunque en la inmensa mayoría de los casos no hubiese tenido clara conciencia intelectual de lo que representa Séneca, ni el senequismo, ni mucho menos el estoicismo. La forma de vivir apetecida ha coincidido históricamente en España con actitudes que vulgar y tradicionalmente se han venido llamando senequistas o estoicas. En este sentido lato cabe hablar de un senequismo español, o mejor dicho, de un

filosenequismo español, para distinguir entre forma de vida (filosenequismo) y forma de pensamiento (senequismo, como en un Arias Montano o en un Quevedo). El filosofenequismo vital cala muy hondo en la historia de los españoles, mientras que el senequismo intelectual es más bien tardío y no de tan ricos frutos como en el resto de Europa. Es el filosofenequismo el que aflora con regularidad en las crisis de la conciencia individual o colectiva de los españoles.

Es en la Galatea -obra primeriza que, por lo general, se mece con las corrientes predominantes- donde más a menudo se aparecen experiencia y razón como guías de nuestro vivir. El discreto Damón dice allí: «Si los nuevos amadores nos guiásemos por lo que la experiencia y la razón nos enseñan, veríamos que todos los principios en cualquier cosa son dificultosos» (libro III, p. 45a). El tono condicional de esta afirmación («Si...») debería poner al lector en guardia en seguida. La poca simpatía de Cervantes por los principios abstractos se manifiesta aquí una vez más. Por esta razón Lenio, el pastor desamorado, hace hincapié, en su diatriba contra el amor, en la ciencia en general («ciencia averiguada» la llama) y en la experiencia y razón (Galatea, libro I, p. 17b). Sin embargo, esta desapegada actitud, lógica y objetiva, se derrumba ante los embates de la pasión, y Lenio termina, como los otros pastores enamorados, llorando sus cuitas de amor.

La razón como la suprema guía estructural del quehacer humano recibe un rudo golpe que la descaburga en el Quijote. El protagonista de la novela, para cumplir su misión, necesita crearse un mundo adecuado a las empresas que está por acometer, ya que ellas son totalmente extrañas a la España del siglo XVII. Pero razón y mundo son dos concomitantes de la firme voluntad de ser de don Quijote, quien empieza su creación ab initio, por querer dejar de ser Alonso Quijano y querer ser don Quijote. En el ad-mundo del héroe las cosas están organizadas sistemática y lógicamente, si aceptamos como premisa inicial el fin moral a que apuntan sus acciones. Aceptado el afán utópico de recrear el mundo ideal de la caballerescas todas las cosas tienen perfecta congruencia, Alonso Quijano tendrá que ser don Quijote, Aldonza Lorenzo, Dulcinea, los molinos, gigantes, etc., etc. La validez de la misión del protagonista impone el imperativo de esta transmutación de la realidad, que se efectúa por un sencillo y heroico acto de voluntad. Este mundo se sostiene, pues, por la razón lógica del querer ser de don Quijote. Si nos adentramos en su mundo vemos cómo éste se estructura de acuerdo con la misma e ineluctable razón lógica, pero, desde nuestro punto de vista, ésta es la razón de la sinrazón, ya que, a todas luces, la premisa inicial de la que parten todos estos supuestos es una total «sinrazón».

Los personajes del mundo circunstancial no comparten, desde luego, la utopía y no aceptan, por lo tanto, la premisa inicial y se niegan a adentrarse en ese mundo -las ocasiones en que sí se adentran es con la intención de engañar al héroe: princesa Micomicona, caballero de los Espejos, etc.-. Este alejamiento vital hace que las acciones de don Quijote y su mundo todo aparezcan gobernados por una ilógica esencial. Aquí se originan los choques entre mundo real y ad-mundo quijotesco que continuamente amenazan destruir este último, pero que don Quijote sobrelleva impertérrito pues sabe que la integridad de su mundo radica en la voluntad.

Lo esencial aquí es que en el ad-mundo de don Quijote la razón engendra un producto totalmente irracional cuando se lo compara con el mundo de que depende, en relación

semejante a la de la planta y la tierra en que tiene echadas sus raíces. O sea, que la razón puede engendrar sinrazón, con lo que se invalida la supremacía total de la razón como principio rector único, afirmación que por estos mismos años comienza a circular en boca de los nuevos racionalistas.

El subjetivismo de Lenio, ya mencionado, da al traste con sus raciocinios objetivos. De igual manera se invalida la llamada que don Quijote hace a la razón -«Estemos a razón, Sancho», dice el hidalgo (II, cap. XVI)- para tratar de demostrar a su escudero que el Caballero del Bosque no es en realidad el bachiller Sansón Carrasco, cuando lo es efectivamente. La fuerza del bullir de las circunstancias impide en ambos casos la visión reposada y objetiva. El ángulo de visión se determina, en cambio, por cuestiones temperamentales, por las afinidades electivas tales cuales las moldea la voluntariosa actitud personal ante la vida. Entre conciencia y objeto se interpone la subjetividad de las ansias de un específico devenir humano que imprime en la conciencia individual la valoración de la realidad sobre las apariencias, o viceversa. Por eso los personajes cervantinos viven en fluctuación subjetiva entre el aspecto externo de las cosas y su realidad radical, entre parecer y ser. Esta ambivalencia de la conciencia humana se señala ya en la Galatea, donde se dice: «Muchas veces lo malo nos parece bueno, y lo bueno malo, y así amamos lo uno y aborrecemos lo otro» (libro III, p. 40b). O sea, que los correlatos de las conciencias cervantinas pocas veces se dan objetivados.

De esta afirmación inicial el problema se abre como enorme abanico que cubre grandes y diversas zonas de la producción cervantina. En La señora Cornelia se establece en forma aún más clara este tema general: «Entre el sí y el no de la duda cada uno puede inclinarse a la parte que más quisiere y cada uno tendrá sus valedores» (p. 216a); la conciencia queda así librada al subjetivismo individual. En el entremés de El vizcaíno fingido la reiterada verdad que menciona de continuo Solórzano no hace más que dorar las apariencias que encubren el inminente fraude real. Es hacia este aspecto negativo, en que las apariencias ofuscan el conocimiento certero, que Cervantes se inclina más a menudo. A veces es una nota nítida pero aislada, como en El celoso extremeño: «Se convirtió [Loaysa] en un pobre tullido, tal que el más verdadero estropeado no se le igualaba» (p. 174b). Las apariencias de Loaysa sobrepasan a la más verídica realidad. En otras ocasiones el tema se desarrolla en una verdadera sinfonía, como en La ilustre fregona -«Ésta es, señor, la verdadera historia de la Ilustre Fregona que no friega» (p. 196a)-, donde se orquesta magistralmente el conflicto entre el ser y parecer de los principales personajes.

Esta oscilación entre el sí y el no de la duda es la que resuelve la aventura de la cueva de Montesinos, o mejor dicho, la deja sin solución general pero con todas las posibles soluciones particulares que dictaren las inclinaciones personales: «El mono de maese Pedro le había dicho [a don Quijote] que parte de aquellas cosas eran verdad y parte mentira; él se atenía más a las verdaderas que a las mentirosas, bien al revés de Sancho, que todas las tenía por la propia mentira» (II, cap. XXIX). El problema no se resuelve de una manera tajante, absoluta y racional, sino que se le abre al individuo el amplio campo de las soluciones posibles que enmarca la visión subjetiva.

Las opiniones acerca de lo que es verdad se multiplican al compás del movimiento pendular de nuestras afinidades electivas. De allí las opuestas explicaciones del desmayo de la bruja

Cañizares, o las diferentes maneras de apreciar la entrada del gallardo Ricaredo en la corte de Isabel de Inglaterra.

Con arrebatador crescendo la fuerza de las apariencias llega a nublar el conocimiento de tipo matemático, y nos lleva al problematismo total de las palabras finales del alférez Campuzano en El casamiento engañoso, que introducen el coloquio entre Cipión y Berganza:

Muchas veces después que los oí [a los perros] yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto con todos mis cinco sentidos, tales cuales Nuestro Señor fue servido dármelos, oí, escuché, noté y finalmente escribí sin faltar palabra por su concierto, de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo [...] A mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban [...] Pero, puesto caso que me haya engañado y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgara vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quién fueren hablaron?

El relativismo a que conduce la oscilación pendular de nuestra conciencia cognoscitiva aparece en altorrelieve en un cuento, seguramente de origen folklórico, que Cervantes recoge en su obra. Pero hay aquí una característica esencial que contribuye a dar mayor nitidez al problema: la ambivalencia no se refiere a una circunstancia externa al individuo, sino que es experiencia vivida. El cuento aparece en dos ocasiones: por primera vez en el entremés de La elección de los alcaldes de Daganzo, por segunda, en boca de Sancho (Quijote, II, cap. XIII). En la primera versión el candidato a alcalde, Berrocal, ha probado un vino que le sabe a palo, cuero y hierro. Al acabarse la tinaja se halla en su fondo un palo a cuyo extremo había atada una correa de la que pendía una llave. Esto no es nada del otro mundo: un objeto cualquiera puede tener tres y más cualidades distintas. Pero el relativismo se pone en marcha y con un leve cambio en el material folklórico se le da un cariz totalmente distinto al asunto. En la versión de Sancho son dos los catadores y uno de ellos es el que opina que el vino sabe a hierro, y el otro que sabe a cordobán. La verdad única, idéntica a la solución del primer caso, se escinde aquí en sus componentes y, mucho más importante, los catadores se empeñan en defender la validez exclusiva de cada uno de sus aspectos -«los dos famosos mojones se afirmaron en lo que habían dicho»-. Cada uno de estos individuos camina por un radio de la realidad, lo que parece llevarlos a una casi colisión ideológica. Pero aquí Cervantes no escamotea la realidad última, lo que sería el centro del círculo -como hace en casi todas las otras ocasiones- y hay una armonización final. Ambas cualidades, opuestas en apariencia, coinciden en el vino por una circunstancia racional.

En este caso el problema de la realidad se desmonta pieza a pieza con lógica cuidadosa y se nos muestra por el haz y el envés. Pero en el episodio del baciuelmo, mucho más conocido y estudiado, se preserva intacto su problematismo. Nuevamente nos hallamos ante dos planos distintos de la realidad, aunque aquí se agudiza el contraste situándolos en los polos opuestos de la escala valorativa. Dichos planos se hallan sostenidos por las voluntades en

pugna del Barbero y de don Quijote. El Barbero, guiado por su experiencia, atraerá el objeto a su propio nivel ínfimo de la realidad e insistirá que es una bacía. Don Quijote, autorizado por sus libros de caballerías, lo exaltará al nivel máximo de la realidad que le permite su ángulo de visión, y lo llamará el yelmo de Mambrino.

La solución a la antítesis no se dará aquí en el punto coincidente de ambas voluntades trascendentes, pues dicho punto no existe en la realidad física. La armonización de yelmo y bacía no se podrá dar en este plano. La antítesis se resuelve, en cambio, por invención verbal, rasgo éste muy renacentista, y se pone, significativamente, en boca de Sancho. Con certero sentido de la lengua, Sancho arrasa la doble realidad existente, y de sus cenizas, como nuevo fénix, emerge una tercera y novísima realidad, la del baciyelmo. Esta proyección ideal de los objetos reales bacía y yelmos sintetiza armónicamente las realidades previas y sus apariencias y, dicho sea de paso, está por fuera de las posibilidades cognoscitivas de la autoridad, experiencia o razón. Al mismo tiempo, esta solución brota de los labios del circunstante cuya voluntad -y, por ende, su ser íntegro- no había sido puesta en juego por la disputa. Cervantes hace que sus personajes se planten cara a cara con la vida y que se forjen a sí mismos en dramática lucha, a brazo partido con ella. Como resultado, el contenido vital válido de nuestra conciencia o de nuestras acciones será el producto de la simpatía, en su significado etimológico, que se establezca entre el hombre y sus circunstancias. Pero este lazo correlativo no hay que entenderlo en el sentido orteguiano de simbiosis metafísica («yo soy yo y mi circunstancia»), sino cargado de la valorativa imprescindible para el feliz devenir humano, todo empapado fuertemente de voluntarismo.

Don Quijote planta los pies firmemente en tierra al verse confrontado con la bacía del Barbero y, en un supremo acto de voluntad, respalda la validez de su interpretación con toda la fuerza de su creencia en sí mismo. Pero es muy otro el caso con la albarda de la mula del Barbero, que también había entrado en la lista de despojos. La concurrencia se esfuerza repetidamente en disolver esta albarda en sus aspectos problemáticos llamándola jaez, a semejanza de la bacía-yelmo, pero don Quijote rehúsa dictaminar sobre el pleito y deja la solución a cargo de sus azuzadores. La albarda-jaez está fuera del círculo de sus intereses vitales y no demanda el dramático y angustioso acto de voluntad. Para el caso, bien podría haber sido materia amorfa, ya que no se puede establecer ningún lazo de simpatía.

Los contenidos de nuestra conciencia tienen, pues, una cierta trascendencia, aunque muy distinta en sus fines a la trascendencia de la filosofía-teología medieval. Aquí es cuestión de proyectar nuestro pensamiento sobre un objeto dado, y es, precisamente, esta proyección la que determina el valor circunstancial de dicho objeto. Esto, desde luego, no ocurre en una manera abstracta, metafísica si se quiere, sino que va acompañada del empuje desalado y total del individuo en su afán por defender la validez absoluta de su perspectiva. De esta ligazón íntima entre la conciencia y el valor de un objeto surge el concepto de la verdad como el punto de vista individual. Así dirá uno de los personajes de *La española inglesa*: «Llegándome a esta opinión, que yo tengo por verdad averiguada» (p. 152b).

En el vivir de don Quijote este perspectivismo adquiere proporciones heroicas. Los ejemplos brotan a borbotones. Escojo dos cualesquiera: «Yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo» (I, cap.

XXV). Y este otro: «Pues yo te digo Sancho amigo, dijo don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos a mí me parecen tales» (II, cap. X).

Resulta evidente que tal perspectivismo proporciona una guía muy falible para recorrer el camino que nos lleve a las verdades de validez extra-personal. El conocimiento se puede definir como la trayectoria que liga nuestra conciencia con una zona determinada de la realidad. Pero esta realidad es multiforme, ya que no se la puede definir como «esto» o «aquello» o «tal», sino que abraza todos estos términos en íntima trabazón. El verdadero conocimiento empezará, pues, por orientar nuestra conciencia en la debida dirección. De otro modo, nuestros esfuerzos cognoscitivos serían tan fútiles como si uno tomase cuidadosa puntería con un arco y en el momento antes de disparar la flecha diese varios rápidos pasos de costado. Así, pues, las flechas de nuestro pensamiento inquisitivo deben partir de una posición firme y segura. Y la única forma de emplazar nuestra conciencia de tal manera es centrándola en el autoconocimiento.

Este tipo de conocimiento merece todo el respeto de don Quijote, aun cuando él no lo posee, y en su escala valorativa sólo cede la primacía al temor de Dios. Así se lo explica a Sancho cuando éste va a partir para la ínsula Barataria. El alcance de la significación del autoconocimiento se aclara aún más en el Persiles: «Las verdades que uno conoce de sí mismo no nos pueden engañar» (II, capítulo XII). Se establece así el primer eslabón de una cadena epistemológica que Cervantes, con asistematismo característico, deja sin rematar.

Sancho, de acuerdo con el pedido de su amo, adquirirá conocimiento de sí mismo, pero sólo después del tremendo vapuleo que le propinan sus insulanos. Durante su gobierno todos sus esfuerzos han estado vertidos hacia afuera: juicios, disputas, rondas. Ahora, maltrecho y dolorido, se ensimisma y se ilumina su conciencia: «Yo no nací para ser gobernador, ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos» (II, cap. LIII).

En el viejísimo tema folklórico que anima El retablo de las maravillas Cervantes entreteje el tema del autoconocimiento. Todo un pueblo se halla en estado de alucinación colectiva, afirmando ver lo que no existe, debido a un prurito de honra. El no ver la representación del retablo los calificaría, ipso facto, de judíos y bastardos. El gobernador, sin embargo, llevado por la seguridad que tiene de conocerse a sí mismo y estar libre de tales tachas, se niega en un aparte a aceptar la fantástica visión del retablo. A pesar de esto, la fe en su conocimiento se dobla ante el canon social y sus dudas no se hacen públicas. El darles publicidad provocaría la sanción colectiva y él quedaría deshonorado. Correr riesgo semejante es impensable en ese momento histórico. Sólo después de la revolución romántica se puede dar el caso de un individuo que luzca su deshonor como un galardón.

Este tema del nosce te ipsum, de rancia prosapia en la filosofía occidental, se vuelve a difundir por los cuatro costados de Europa merced al humanismo renacentista. En la obra cervantina, fuera de los aspectos parciales ya estudiados, el autoconocimiento reviste en ocasiones importancia fundamental, ya que puede llegar a convertirse en el resorte dramático de toda una obra, como es el caso en La señora Cornelia. En esta novelita los

posibles desenlaces giran alrededor de la voluntad del duque de Ferrara, quien ha gozado en secreto a la señora Cornelia Bentivoglio. Su autoconocimiento, respaldado por un acto de voluntad, lleva la obra a un desenlace satisfactorio para los participantes. El momento climático en que la acción se vuelca hacia ese rumbo se cifra en las palabras del duque, cargadas de voluntarismo y conciencia de sí mismo: «Aunque me precio de caballero, más me precio de cristiano; y más, que Cornelia es tal que merece ser señora de un reino; pareciese ella, y viva o muera mi madre, que el mundo sabrá que si supe ser amante, supe la fe que di en secreto guardarla en público» (p. 218b).

En escala mucho más amplia la autognosis centra y resuelve los conflictos de las principales vidas no quijotescas que pueblan la primera parte de esta novela. El demostrar este punto me impone una digresión. El lector recordará que durante el escrutinio de la librería de don Quijote la Diana de Jorge de Montemayor -primera y más feliz de las novelas pastoriles españolas- se salva de las llamas condicionalmente. El Cura no la condenará al brazo secular del ama siempre y cuando «se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada» (I, cap. VI).

Se refiere aquí el Cura al episodio central de la Diana, verdadero eje de toda la acción. Los tres primeros libros de la novela pastoril están dedicados a la presentación de diversos casos de amor, encarnados en parejas de enamorados con diferentes problemas eróticos. La solución la hallan en el libro IV, en el palacio de la sabia Felicia, donde concurren todas las parejas. Felicia les hace beber de su agua encantada y todos los problemas se resuelven. Los enamorados se emparejan nuevamente y reina la felicidad. La solución ofrecida por Montemayor no es tal en opinión de Cervantes. Como explicó hace años don Américo Castro en su Pensamiento de Cervantes (pp. 150-151), el amor, fuerza vital, no puede ser desviado por medios sobrenaturales. No se debe hacer tabla rasa con las angustiadas vidas pastoriles y someterlas sin discriminación a un artificial elixir anti-vital. Para Cervantes este problema, como todos los otros, debe resolverse dentro del ámbito de las existencias en juego, no en arbitrario alejamiento de las mismas. Cualquier otra solución es volverse de espaldas a la vida y entretenerse en teorías.

El error de Montemayor -pecado casi, dentro de la concepción de la vida de Cervantes- merecerá no sólo la expurgación textual del escrutinio, sino una corrección formal y ejemplar. Dada la idiosincrasia cervantina, ésta no revestirá aspectos teóricos, sino que se encajará en lo más hondo del vivir de sus personajes. Cervantes creía firmemente que el movimiento se demuestra andando.

Desde este punto de mira veo yo el episodio central del primer Quijote, el de la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Pero, para evitar malentendidos, me apresuro a aclarar que no considero que esto sea resultado exclusivo de la acción de una fría causalidad extra-artística. El amplio ademán con que Juan Palomeque acoge en su venta a tan diversos personajes tiene su explicación y valoración artísticas en sí mismo. Pero aunándolo a la crítica de la Diana del capítulo VI, el episodio de la venta brilla con nuevos destellos.

En el Quijote hay una transmutación total de los oropeles de la Diana, suficientemente indicada en la metamorfosis del palacio de la sabia Felicia, ahora venta del avieso zurdo Juan Palomeque. Aquí concurren también diversos casos de amor, aunque ya no se

encarnan más en los transparentes Sirenos, Silvanos y Selvagias, sino en personajes muy concretos y tridimensionales: don Fernando y Dorotea, Cardenio y Luscinda, el cautivo y Zoraida, doña Clara y don Luis. Pero la solución no depende ahora de medios sobrenaturales como en la Diana. Ya se ha dicho que éste es, justamente, el blanco a que apunta la crítica cervantina. La misma crisis central se resolverá ahora de acuerdo con el contexto de las vidas de los personajes. No se atiende aquí a un artificioso remedio general, sino a una solución vital y particular. Ésta será el resultado del buceo de cada uno de estos individuos en su propia conciencia hasta que la ilumine el autoconocimiento. La verdad interna a que se llegue será la que guiará las acciones. Los desencontrados amantes se ven reunidos en cada uno de los casos por este conocimiento de sí mismos. Luscinda, por ejemplo, increpa a su engañador del siguiente modo: «Antes por ser tan verdadera y tan sin trazas mentirosas me veo ahora en tanta desventura; y desto vos mesmo quiero que seáis el testigo, pues mi pura verdad os hace a vos ser falso y mentiroso» (I, cap. XXXVI). O Dorotea hará que don Fernando vuelva a la buena senda, diciéndole: «Cuando todo esto falte, tu misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de tus alegrías, volviendo por esta verdad que te he dicho, y turbando tus mejores gustos y contentos» (ibid.). A todo lo cual «el valeroso pecho de don Fernando [...] se ablandó y se dejó vencer de la verdad, que él no pudiera negar aunque quisiera» (ibid.).

Pero el autoconocimiento no es algo estático que reviste una forma única y permanente. Es, al contrario, algo cambiante, proteico, que requiere una revisión y ajuste continuos de nuestro ser total, puesto que vivir es la cadena ilógica de nuestros devenires. Sancho lo explica así en uno de sus momentos más reflexivos y filosóficos: «Como ya pasó, no es, y sólo es lo que vemos presente» (II, cap. V). El peligro que corre el ser humano es de seguir con la vista clavada en lo que ya pasó, haciendo caso omiso de la renovación ininterrumpida que labra el presente. En el instante mismo en que el individuo deja de clavar su vista en la realidad actual, lo que observa no es más la vida sino una abstracción, no se entiende ya con la circunstancia vital, sino con su concepto.

Este peligro, que en Cervantes adquiere las proporciones casi de un pecado, se ve ilustrado profusamente en su obra. El ejemplo más obvio lo constituye el caso del Curioso impertinente. El gran crimen de Anselmo es el haber hecho una abstracción de la vida; la ha ignorado, o mejor dicho, la ha desnudado de todos sus aspectos problemáticos, y encara la cuestión vital de la honra de su mujer, Camila, como si fuese un acertijo de índole matemática. Anselmo se niega a aceptar la existencia de incógnitas en la vida, incógnitas que se resolverán, en la vida, de acuerdo con las circunstancias que las rodeen. Actúa, en cambio, llevado de un apriorismo de aplicación perfectamente legítima en la ciencia, pero de una inadecuación dramática en lo concerniente a la vida.

Despojada ésta de toda su problemática, convertida en un rótulo más de frasco de laboratorio, Anselmo se halla dispuesto a entregarse a su experimento trágicamente ingenuo. El instrumento utilizado en su indagación es la experiencia, única forma del conocimiento aceptada por él, lo que hubiera bastado de por sí para garantizar los catastróficos resultados, como ya queda explicado (supra). El problema en su forma abstracta, tal como lo ve la mente empírica de Anselmo, se reduce a estos términos: si Camila es tan honesta como lo parece, la experiencia refrendará las apariencias. Para su desgracia, Camila es muy de carne y hueso, y ante la encrucijada vital que le plantea su

incauto marido su reacción será dictada, no por el cálculo de probabilidades, sino por la imprevisible autonomía de la mente humana. Para colmo de males, Lotario, el encargado del experimento, rehúsa ser encasillado por el frío apriorismo de Anselmo, con lo que se hace inevitable el adulterio final.

El rehusar aceptar la problemática de la vida y, al contrario de esto, el refugiarse en la abstracción, forman la base del mortal error de Anselmo. Parece como si él mismo lo hubiera entendido así, pues en su último escrito, que la muerte no le dejó terminar, dice: «No estaba ella obligada a hacer milagros» (I, cap. XXXV). El milagro sería esperar que un individuo actúe en forma extrahumana como abstracción abúlica e insensible al margen de la vida.

Catástrofe similar a la de Anselmo sufre el Carrizales de El celoso extremeño. Pero aquí el problema está presentado en forma aún más aguda. Para Carrizales la experiencia es algo demasiado humano, que lo llevaría peligrosamente cerca de las corrientes vitales. La evita, pues, cuidadosamente, dado que experimentar equivaldría, en cierta medida, a entremezclarse con la vida, lo que el protagonista quiere evitar a todo trance. A él no le basta con abstraer, sino que opera una disección total de la vida, apartando de sí, con meticulosidad, aquellos elementos capaces de infundir sospechas a su naturaleza celosa. Empieza por fabricarse un islote en plena ciudad, que lo separa completamente de ella:

Compró [una casa] en doce mil ducados en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos. Cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa; en el portal de la calle, que en Sevilla llaman casa-puerta, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento, donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azoteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiese ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio [...] compró, asimismo, cuatro esclavas blancas y herrolas en el rostro, y otras dos negras bozales [...] Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado ¿qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipe, pues aún no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón?

(Pp. 173b-174a).

El tenaz empeño de Carrizales lo lleva a convertir su casa en un foco de anti-vida, ya que sus moradores o son la negación de lo vital (eunuco, esclavas), o representan sólo un aspecto parcial de la totalidad de la vida (animales únicamente del sexo femenino). La abstracción ha resultado perfecta. Felipe de Carrizales puede descansar en la creencia de que sus celosos esfuerzos son garantía suficiente de que las corrientes vitales pasarán de largo por su zaguán sin llegar a introducirse al interior de la casa, donde él podrá cómodamente representar su hueca parodia de la vida. Pero ésta no admite desviaciones abstractas.

Estas encarnaciones de la no-vida, sobre las que Carrizales construye su castillo de naipes, reaccionan de manera imprevisible para él, pero comprensible para nosotros, al verse puestas en contacto con las fuerzas elementales. En el negro eunuco hay todavía la suficiente vitalidad para deleitarse en la música, y a la dueña -la única que había gozado de una semblanza de vida- le queda la curiosidad vital necesaria para tratar de averiguar lo que sucede al otro lado de esas imponentes paredes. Al estructurar su teoría del vivir el vejete Carrizales no había contado con estos resquicios, que actúan como verdaderas minas de su castillo. Por ellos, precisamente, se desliza Loaysa, quien encarna la marejada vital que anega finalmente ese pobre islote del no-vivir y a su dueño. El teorizador cae así víctima nuevamente de sus propias abstracciones.

El mismo conflicto central que anima *El celoso extremeño* se nos presenta en más apretado conjunto en el entremés de *El viejo celoso*. Las relaciones entre ambas son íntimas, al extremo que el protagonista se llama aquí Cañizares, con claro eco del Carrizales anterior. El ambiente en que se desarrollará la acción también recrea casi punto por punto el de la casa de Carrizales. El pecado de Cañizares es el mismo de su alter ego novelístico: en ambos casos se trata de arrancarle a la vida todas aquellas características en desacuerdo con estas mentalidades celosas. Pero en el entremés las notas están dadas en tono menor, de abierta farsa, al punto que se evita ahora el desenlace trágico. Los personajes han descendido unas gradas de su original nivel novelístico y actúan en un mundo de motivaciones sencillas -simplificaciones que en parte se pueden atribuir al diverso género literario que las presenta-. Los complejos volitivos que provocan nuestras acciones se desnudan aquí y aparecen con la simplicidad de objetivo propia de la caricatura. Porque Cañizares es eso, el contorno lineal, un poco deformado, de Carrizales. El problema vital, sin embargo, se mantiene intacto y es el mismo que da forma sustancial al *Celoso extremeño* y al *Curioso impertinente*. Hay en el entremés unas palabras de doña Lorenza, esposa de Cañizares, que evidencian la íntima relación ideológica que existe entre todas estas obras. Ella se ve sometida a un sistemático asedio dialéctico por parte de su sobrina, que la quiere convencer que pruebe el adulterio. La situación es la misma, aunque de signo opuesto, a la de Camila en el *Curioso*, donde se trata de la honra en la mujer y no de la deshonor. En esta ocasión dice doña Lorenza: «Estas cosas, o yo sé poco, o sé que todo el daño está en probarlas» (IV, p. 154). Justamente lo que la inteligencia ofuscada del curioso impertinente se rehúsa a aceptar, atrayendo sobre sí la destrucción final. Con estas palabras de doña Lorenza queda cerrado el perfecto círculo ideológico que se trazó en diez años de continuo y tenaz avalorar, repensar y recrear el mismo problema, los diez años que van de la publicación del *Curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605, a la del *Viejo celoso* en las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615.

Un mundo irreal con algunas características semejantes ocurre en el segundo *Quijote* (cap. LVIII). Aquí un grupo de gente acomodada se ha reunido en un bosque con el fin exclusivo de deleitarse reviviendo momentáneamente la vida arcádica. Ellos tienen plena conciencia de la artificialidad de este mundo facticio, que esto es representación y no vida. Pero en el medio del tablado irrumpe don Quijote, quien ignora las diferencias que van de literatura a vida, al punto que para él son términos intercambiables. El mundo pastoril queda aceptado por el hidalgo en sus propios términos, sin tasas ni modificaciones, ya que no se detiene a considerar que esto es una abstracción irreal y artificial, cerrada herméticamente a la vida. La crisis, inevitable en tales circunstancias en la obra cervantina, se origina cuando don

Quijote pretende sustentar la validez real de este mundo teórico, de existencia sólo literaria. Firme en su empeño, el hidalgo manchego se ve brutalmente pisoteado por un rebaño de toros, que encarnan una de las manifestaciones más ciegas y primigenias del vivir.

Otro aspecto del conflicto entre vida y abstracción intelectual aparece en El licenciado Vidriera. El problema no es aquí producto de las lucubraciones de un gentilhomme florentino, como Anselmo, o de un decrepito indiano, como Carrizales, sino que centra y moldea la vida de todo un intelectual. La crisis se desarrolla en tres etapas sucesivas, que en el transcurso de la novela se simbolizan por los tres nombres adoptados por el protagonista: Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera y Tomás Rueda.

Esta revolución onomástica halla su paralelo en el Quijote, aunque en éste las proporciones son aún mayores. Al héroe del Quijote se lo identifica por la siguiente sucesión de nombres, dejando de lado las conjeturas del comienzo del libro: Alonso Quejana, Quijana, don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones y, finalmente, Alonso Quijano el Bueno. Los diversos avatares de su vivir quedan claramente rotulados por esta polionomasia. Cada nuevo nombre reproduce en cierta medida, el sacramento del bautismo. A la consecución de una nueva personalidad, o de nuevos atributos de la vieja, corresponde el nuevo nombre que se confiere al héroe en auto-bautismo. El Caballero de los Leones es el antípoda de Alonso Quijano el Bueno, y entre ambos nombres media el abismo que representa la reconciliación final con la vida tal cual es, como preparación para la muerte. Asimismo, el doble nombre Saulo de Tarso-San Pablo implica un total y dramático cambio de frente vital que corresponde, salvadas las diferencias, a las diversas personalidades simbolizadas en la triada Tomás Rodaja-el licenciado Vidriera-Tomás Rueda.

Ese período de la vida del protagonista de la novela ejemplar caracterizado por el nombre Tomás Rodaja, se centra alrededor de la adquisición de saber intelectual. Este proceso educativo se nos presenta como el fruto de dos diversas actividades: por un lado, el empirismo de sus viajes por Italia y Flandes, por el otro, el intelectualismo de los cursos seguidos en la Universidad de Salamanca. Terminada su educación, Tomás Rodaja está pronto a afrontar el mundo, pero le ocurre una catástrofe torcedora de sus intenciones. Una mujer se enamora de él y, ante la falta de correspondencia, le da a comer una fruta emponzoñada que le hace perder el juicio. En su locura se cree hecho de vidrio, de ahí el segundo de sus nombres: el licenciado Vidriera. De su antiguo ser lo único que permanece es su saber acumulado. Es este, precisamente, el instrumento que utiliza en la segunda etapa de su vivir para desnudar al mundo circunstancial de sus apariencias, presentándolo en toda su sórdida realidad. Ante su incisiva mirada las más diversas clases sociales se ven despojadas de las caretas asumidas para adquirir visos de responsabilidad. Pero, y aquí la sangrienta ironía, su propia realidad sufriente es un misterio que el licenciado Vidriera no puede descifrar, puesto que se halla carente de autoconocimiento.

La caritativa intervención de «un religioso de la Orden de San Jerónimo» hace que el pobre loco recupere el juicio. Cambio de personalidad, cambio de nombre: ahora se llamará Tomás Rueda. El agonizante momento de revelación, cuando por fin identifica su yo consciente, se cifra en las solemnes palabras que le dirige al grupo de burlones: «Señores, yo soy el licenciado Vidriera, pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda. Sucesos

y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me lo han devuelto» (p. 165b). Trata de vivir con su saber a cuestas y hace públicas sus credenciales de intelectual: «Yo soy graduado en Leyes por Salamanca» (p. 165b), le anuncia a los circunstantes. Pero este saber, sobre el que había fundamentado firmemente su vida mientras permanecía ignorante de su verdadero ser, se ha convertido ahora en algo hueco y vacío, todo vanidad, y le obstaculiza el camino hacia la realización de su propia esencia. «Perdía mucho y no ganaba cosa, y viéndose morir de hambre, determinó de dejar la corte y volverse a Flandes, donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo, pues no se podía valer de las de su ingenio» (p. 166b).

El saber acumulado, considerado en sí mismo, con o sin los oropeles de licenciaturas salmantinas, no ofrece la base suficiente para estructurar sobre él toda una vida. El licenciado Vidriera no había sido más que un espectador en el teatro de la vida y Cervantes tiene pocas simpatías por este tipo de vivir inactivo, abúlico, en que las acciones se reflejan sobre el hombre, en vez de marcarlas éste fuertemente con el sello de su personalidad. Entre la vida y su propio ser el licenciado Vidriera ha interpuesto todo el volumen de su educación, lo que, si bien le concede la perspectiva necesaria para el ejercicio de la crítica, le impide inexorablemente el actuar efectivo. Pero el recién adquirido conocimiento le permitirá a Tomás Rueda despojarse del manto del intelectual, y su vivir pasivo, y arrojarse en lo más profundo de las más violentas corrientes de la vida. Al estatismo de su filosofar le sucede ahora la dinámica de la soldadesca, lo que sería la verdadera novela de la vida de Tomás Rueda, no del licenciado Vidriera, y que Cervantes no escribe. Al llegar a Flandes Tomás Rueda se pierde en la masa anónima de los tercios españoles. Pero es justamente en este torbellino de vidas y muertes que Rueda halla su identificación final y definitiva. Muere allí «dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado», según rezan las palabras finales de la novela.

Está visto, pues, que los tres nombres son tres divisorias que representan tres etapas en las fortunas del protagonista, y simbólicamente el hombre del Renacimiento las hubiese cifrado en tres vueltas de la rueda de la diosa Fortuna, o sea en tres vueltas de la Rueda que lleva como nombre el protagonista. Además, estos tres nombres corresponden a tres períodos vitales radicalmente distintos: el formativo, el crítico y el activo. El período formativo se centra en los años de universidad en Salamanca y en los viajes; es bien propio que en este período Rodaja sea un estudiante. En su período crítico el protagonista se convierte en un espectador de la vida, en sentido orteguiano, lo que casa bien con su condición de crítico, o sea, el hombre que considera la vida como espectáculo. En el período activo el protagonista es, como debe ser, un soldado o un agonista, para decirlo con Unamuno. Pero el delicado y equilibrado juego de correspondencias no para aquí: el período formativo-estudiantil lleva el sello del nombre Tomás Rodaja, o sea del diminutivo de Rueda, ya que el estudiante es la forma diminutiva del hombre que será. En el período de crítico-espectador el protagonista se llama el Licenciado Vidriera. El grado universitario con que se denomina sirve para reforzar la autoridad de su crítica, mientras que el nombre Vidriera subraya la cualidad sustancial de toda buena crítica: nos deja ver a través de las apariencias de las cosas para poder llegar a lo esencial. Además, ese nombre, el Licenciado Vidriera, es un apodo, un alias (o sea, etimológicamente, un otro), algo que no es de él mismo, pero recuérdese que en ese período de su vida el protagonista vive en-ajenado, no es él mismo, en una palabra, está loco. Y por último, el período activo-agonista, cuando el protagonista ha recuperado el

juicio y ha llegado a la identificación plena de sí mismo y de su destino, ese es el momento cuando el personaje asume el nombre Tomás Rueda, o sea la forma llena y positiva de aquel Rodaja, diminutivo de su niñez. Con la plenitud del hombre y del nombre se acaba la historia del Licenciado Vidriera.

III

Hasta aquí el tema de estas páginas ha sido el de la verdad accesible al entendimiento humano por el discurso lógico. El evidente relativismo de esta verdad está muy en consonancia con la endeblez y variabilidad de los esfuerzos de la naturaleza humana. Sin embargo, los personajes cervantinos, en lo que se refiere a lo cognoscible, se preocupan solamente por el hic et nunc, como ellos mismos bien lo saben. En *La casa de los celos*, por ejemplo, Reinaldos de Montalbán se ve recriminado por Malgesí debido a unas malsonantes razones que ha proferido y que se podrían entender en desmedro de la fe. Reinaldos se excusa diciendo: «Nunca las pasa [las razones] mi intención del techo» (I, p. 134). Este techo aislador convierte al mundo en inmanente, y es con esta salvaguardia que los personajes discuten y se afanan en hallar la verdad tras las apariencias. El uso anterior de la autoridad como forma del conocimiento también cae dentro de esta categoría, ya que estas autoridades pertenecen al más acá humano.

Pero hay otra verdad, aquella trascendental y absoluta de la fe religiosa, que por siete largos siglos había dirigido y aunado los esfuerzos del pueblo español. En la época de Cervantes este vivir fideicéntrico había sido solemnemente reafirmado y apuntalado por la Reforma Católica, y los edictos del Concilio de Trento se habían convertido en leyes del reino en España. A este aspecto de la verdad, como fruto de la fe y del dogma, Cervantes dedicó su último libro, el más olvidado y menos entendido de todos: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*.

Cervantes, que en repetidas ocasiones demostró su idoneidad como crítico literario, tenía en la más alta estima a este hijo póstumo. Ya en el prólogo a las *Novelas ejemplares* decía que el *Persiles* «se atreve a competir con *Heliodoro*». Con *Heliodoro*, nada menos, el modelo indiscutido de este género de las novelas, aureolado por la respetabilidad inmarcesible de la antigüedad clásica. Poco más tarde, en la dedicatoria del segundo *Quijote*, Cervantes reitera su juicio valorativo, dándole mayor amplitud y afirmándolo con toda la arrogancia de la fe en sí mismo, la fe del escritor supremamente seguro de sus objetivos, materiales y técnica:

Con esto me despido ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, Deo volente; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque, según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible.

Esta valoración hiperbólica, vale la pena repetirlo, se halla en los preliminares de lo que nosotros consideramos su obra maestra.

Pero al leer el Persiles teniendo ante nuestros ojos el juicio anterior, nos sorprende hallar que estructuralmente -y también temáticamente si nuestra lectura es superficial- el libro es un rifacimiento de las novelas bizantinas, género que en 1617 estaba en franca decadencia. Vistas todas estas circunstancias, ¿qué tiene el Persiles que le confiere preeminencia artística sobre el Quijote en la escala de valores de su autor? La mayoría de los críticos ha preferido no abordar el problema, y si se han visto obligados a hacerlo salen del paso con algunas generalidades poco convincentes. La de mayor acogida es la que ve en el Persiles un verdadero tour de force, por el arte con que se reelaboran y representan situaciones y complicaciones de larguísima tradición literaria. A esto se agregan, en la mayoría de los casos, los primores estilísticos. No es este el lugar para hacer un estudio del Persiles desde estos puntos de vista. Mas el cifrar la explicación de la novela en estos aspectos me parece altamente inadecuado, en especial dadas las cualidades de su autor. Lo que intento a continuación es interpretar la incógnita de la obra desde el punto de mira ideológico.

La novela comienza en el mundo semifantástico de la Europa septentrional, entre los bárbaros. Aquí comienza la peregrinación hacia Roma de la pareja de enamorados Persiles y Sigismunda. Los protagonistas, sin embargo, se escudan a lo largo de casi todo el libro bajo sus nombres fingidos de Periandro y Auristela. El cambio onomástico ocurre en el último libro, una vez que han llegado a Roma y han sido suficientemente catequizados en la fe católica. La referencia al sacramento bautismal es transparente aquí. Solamente después de la catequesis, cuando han dejado de ser neófitos, pueden los protagonistas asumir sus nombres permanentes con los que vivirán en el seno de la Iglesia: Persiles y Sigismunda.

Roma, la meta de la peregrinación, aparece aquí en toda la fuerza de su valor tradicional de urbs y orbis, pero sin connotaciones políticas, pues ambos términos están cargados de valor espiritual: la ciudad papal, y el símbolo universal de la fe católica. Como dice el propio Cervantes en el Persiles: «Roma es el cielo de la tierra» (II, cap. VII). El viaje a Roma es, sin embargo, sumamente accidentado, porque en principio, y según dice Antonio Vilanova, en su hermoso estudio sobre el Persiles, este viaje «es a la vez una peregrinación amorosa, una peregrinación piadosa a la ciudad de Roma, y una imagen de la vida humana, trabajosa peregrinación sobre la tierra». Las peripecias azotan a los personajes y los llevan a la deriva a la isla Bárbara, a Golandia, la isla Nevada, el reino de Policarpo, la isla de las Ermitas, Portugal, España, Francia y, por último, Italia. Esta frondosa geografía se complica aún más con las amplias referencias que se incluyen a Tule, Noruega, Inglaterra, Polonia, etc. Como consecuencia de este continuo abordar a diversos países las alusiones lingüísticas adquieren una polifónica confusión digna de la torre de Babel. Así, pues, la geografía del Persiles abraza en amplísimo ademán lo fantástico y desconocido (Tule, Golandia) y el mundo circunstancial y cotidiano de la Europa meridional. Lo mismo se puede decir de los idiomas, que recorren la gama de un mítico «bárbaro» al normal y diario español o portugués, pasando, entre otros, por el inglés, polaco y noruego.

De la mano con la riqueza geográfica y lingüística va la profusión de referencias a dos ideas recurrentes: la omnipresencia de la muerte y la de la religión católica. Un hojear rápido del *Persiles* deja un saldo de muertes extraordinario. Para mencionar algunas, nada más, allí mueren Cloelia, Manuel de Sousa Coutiño, Taurisa y sus dos enamorados, Rosamunda, Clodio, Cenotia, don Diego de Parraces, el conde marido de Constanza, el conde Domicio, el robador de Feliz Flora, el viejo Castrucho, Ortel Banedre, Pirro y Maximino, sin contar las numerosas muertes de personajes anónimos, o las hecatombes generales, como la de la isla Bárbara. La fe católica tiene solemnísima entrada con el Credo que recita la mujer del español Antonio:

Creo en la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas, y que todas tres son un solo Dios verdadero, y aunque es Dios el Padre, Dios el Hijo y Dios el Espíritu Santo, no son tres dioses distintos y apartados, sino un solo Dios verdadero. Finalmente, creo todo lo que tiene y cree la Santa Iglesia Católica Romana, regida por el Espíritu Santo y gobernada por el Sumo Pontífice, vicario y visorrey de Dios en la tierra, sucesor legítimo de San Pedro, su primer pastor después de Jesucristo, primero y universal pastor de su esposa la Iglesia.

(I, cap. VI).

Después de esto las referencias a la fe católica corren ininterrumpidas, hasta rematar en ese otro solemne acorde final que es la lista de las enseñanzas religiosas de Sigismunda (IV, cap. V). La novela queda perfectamente enmarcada entre estas dos profesiones de fe religiosa.

La muerte es el fin inevitable de todo lo que sea vida, y no presta atención alguna a las diferencias de nacionalidad o idioma. *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres*. Y con no menos seguro pie la fe católica viajará por las cuatro partidas del mundo, penetrando en los últimos rincones del universo humano, ya sean conocidos o desconocidos, ya sea Tule o Roma. Y el Verbo derribará todas las barreras lingüísticas, así sean bárbaras o romances. Porque hay una sola Verdad, absoluta y eterna. O en las palabras de uno de los personajes más peregrinos del *Persiles*, el polaco Ortel Banedre: «La verdad ha de tener siempre su asiento, aunque sea en sí misma» (III, cap. VI), palabras que adquieren toda su luminosa trascendencia al ser compulsadas con la siguiente afirmación dogmática de don Quijote: «Donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad» (II, cap. III).

El denominador común de estos diversos aspectos novelísticos es su universalidad. Universales en intención, ya que no de hecho, son la geografía y los idiomas del *Persiles*. La muerte y la religión católica son universales por definición. Aquí yace, a mi entender, el verdadero significado del *Persiles*. La novela es la universalización de la experiencia humana, proyectada no contra el telón de fondo de lo temporal, sino de lo eterno; no lo relativo, pero lo absoluto; no lo particular, sino lo universal. El Quijote bordea las sinuosas costas de lo relativo humano, mientras que el *Persiles* hace vela audazmente hacia lo

desconocido literario, puesto que fundamenta su materia novelística en aspectos de la totalidad de nuestro ser no tratados aún en la historia de la ficción hispánica. El Persiles será la aventura del propio Cervantes, pues, habiendo cortado las amarras que lo atan al relativismo humano, hace rumbo hacia los inexplorados mares del Universal Absoluto. En sustancia, el Quijote había agotado el relativismo como móvil artístico, y había recorrido toda la gama de aventuras en tierra, debajo de tierra (Cueva de Montesinos, Sancho en la sima), y sobre la tierra (Clavileño). En parte por eso, el Persiles se encarará con lo Absoluto como materia novelística, y se lanzará al mar para engarzar aventuras marítimas. Cualquiera otra opción hubiera sido repetir, en cierta medida, el Quijote, con su cortejo de perspectivismos y verdades relativas. Pero todo esto ha quedado atrás, y hay ahora un imperativo de certezas y verdades absolutas. Por eso el Persiles.

Pero universalizar implica, al mismo tiempo, abstraer, o sea, purificar un objeto de todas sus gangas, al punto que se lo pueda elevar y consagrar como el símbolo permanente y válido de todos sus semejantes. La universalización y la abstracción son dos aspectos del mismo quehacer intelectual. Conviene aclarar, sin embargo, que este tipo de abstracción es totalmente distinto al del Celoso extremeño, por ejemplo. Las abstracciones del Persiles están construidas con toda firmeza sobre los incommovibles cimientos del dogma católico, mientras que las de Carrizales se bambolean y derrumban en los tremedales del relativismo de nuestras vidas. A esta intención universalizadora del autor, que implica, por lo tanto, una abstracción, obedece el acartonamiento de los personajes. En contraposición con los del Quijote, casi todos son aquí unidimensionales. No son cuerpos opacos de carne y hueso, sino transparentes símbolos de validez universal: Persiles y Sigismunda son los amantes perfectos, Rosamunda es la lascivia, Clodio, la maledicencia, etc. (infra).

Dentro de este marco universal-absoluto del Persiles creo que hay que buscar el sentido de los abundantes milagros de la novela. Con frecuencia se habla en la obra de hechos extraordinarios que se denominan milagros, e inmediatamente después el autor se fatiga en enseñarnos los resortes perfectamente racionales que produjeron tal hecho. El verdadero milagro es aquel que no es susceptible de aprehensión a través del conocimiento lógico, que mora en las mismas regiones que la Verdad Absoluta, o, como dice el propio Cervantes en el Persiles: «Los milagros suceden fuera del orden de naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (II, cap. XII). En sentido estricto, pues, y como se encarga de aclararnos el autor, lo que tiene lugar en la novela son misterios, que sí están al alcance de nuestros raciocinios. La denominación milagros, impropia como se ve, hace, sin embargo, que nuestros espíritus se tensen en preparación al vuelo trascendente que requiere el reconocimiento de un verdadero milagro. Pero el desmonte lógico de lo seudomilagroso nos trae nuevamente al mundo racional, a tierra, como flecha disparada al cielo. Este movimiento de sístole y diástole de nuestro espíritu produce una delimitación cuidadosa entre la verdad absoluta del milagro y la verdad racional del misterio, pero este deslinde sirve también para demostrar la proximidad de ambas esferas. Nuestro espíritu, debidamente preparado, podrá recorrer el trayecto que las separa, así como lo hacen Persiles y Sigismunda. La profusión de supuestos milagros, con la consecuente distensión y contracción de nuestro espíritu, es como la ascesis previa necesaria para la intelección de la Verdad Absoluta.

El retratar la Verdad Absoluta en esta novela implica el uso de formas artísticamente finitas, acabadas de tal manera que no dejen resquicio por donde el menor detalle escape a la dirección trascendente impuesta por el tono general. Podríamos hablar, en la terminología de Wölfflin, de «formas abiertas» y «formas cerradas». Las formas abiertas, características de un amplio sector de las literaturas hispánicas, fueron usadas con gran frecuencia por Cervantes. Así en *El coloquio de los perros*, en *Rinconete y Cortadillo*, o en el primer *Quijote* con su cita final de Ariosto: *Forse altri canterà con miglior plettro*. Es *El celoso extremeño*, a mi ver, la obra que nos ofrece, el mejor ejemplo de la práctica de las formas abiertas en Cervantes. En la versión del manuscrito de Porras de la Cámara, el desenlace de la vida de Loaysa se nos indica en estos términos: «Él, desesperado y corrido, dicen que se fue a una famosa jornada que entonces contra infieles España hacía, donde se tuvo por nueva cierta que le mató un arcabuz que le reventó en las manos». En la versión corregida para la imprenta se lee: «Él, despechado y corrido, se pasó a las Indias». En el manuscrito la novela queda perfectamente cerrada: Carrizales, muerto; su mujer, en un convento, y Loaysa, asimismo muerto. No hay posibilidad alguna de continuación. Al ser revisado para la imprenta, el texto sufre un cambio de capital importancia. Loaysa no sólo no muere, sino que es despachado a las Indias. Como un segundo Carrizales va al Nuevo Mundo para olvidar los reveses de fortuna sufridos en la madre patria. Y, la vida siendo lo que es, Loaysa bien podría haber vuelto a España, como Carrizales, cargado de oro y de años, abocado a las mismas posibilidades vitales que su víctima, con lo que las posibles proyecciones de la novela, permisibles por su forma abierta, han dado un círculo completo.

En sustancia, pues, lo que ha hecho Cervantes en la versión impresa del *Celoso extremeño* es darnos dos momentos de la vida de un mismo personaje que se desdobra e identifica por dos nombres distintos: el senil y declinante llamado Carrizales, y el juvenil y donjuanesco rubricado Loaysa. Loaysa es el germen de Carrizales, así como éste encarna el agosto de aquél. Comparemos, al respecto, el principio y el final de la novela: « [Carrizales] vino a parar a la gran ciudad de Sevilla, donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba. Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España». Y el final de la novela dice así: «Él [Loaysa], despechado y casi corrido se pasó a las Indias». La forma abierta de la novela impresa ha desembocado en una construcción cíclica, que Cervantes seguramente aprendió en el *Lazarillo*, según se podrá ver más adelante (cap. VI: «Tres comienzos de novela [Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva]»). Aunque me apresuro a agregar que hay dos diferencias esenciales entre ambas obras: una es la ausencia de determinismo en *El celoso extremeño*, y la otra es la presencia en la novela ejemplar, evidenciada en el párrafo final, de un autor que se coloca al margen del movimiento cíclico de sus personajes para mejor dar testimonio de él. Y esta construcción cíclica sirve en *El celoso extremeño* para subrayar la estupenda ironía de que seductor y marido cornudo son los mismos en su proyección temporal: víctima y victimario se enlazan así en la misma voluta del tiempo, y demuestran, con claridad inalcanzada hasta entonces, cómo las posibilidades artísticas pueden pujar con las posibilidades vitales.

En el *Persiles* estas formas abiertas se evitan cuidadosamente, pues no se le pueden permitir al lector o al personaje ejercicios especulativos de la índole del que me acabo de entregar. Esto sería desviar la dirección única, trascendente, que tiene la novela. Por eso Cervantes

va atando los cabos sueltos y convirtiéndolos en apretado haz, lo que se hace por medio de recapitulaciones parciales, por ejemplo, la del propio Persiles que comienza en II, cap. XI, o la de Arnaldo en IV, cap. VIII. Esto de por sí es insólito en Cervantes, pero debemos entender que es imprescindible para que todos los destellos novelísticos converjan en el Universo Absoluto. De ahí que el Persiles termine con la siguiente revista total de personajes, única en la obra cervantina:

Feliz Flora determinó de casarse con Antonio el Bárbaro, por no atreverse a vivir entre los parientes del que había muerto Antonio. Croriano y Ruperta, acabada su romería, se volvieron a Francia, llevando bien que contar del suceso de la fingida Auristela. Bartolomé el Manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice acabaron mal porque no vivieron bien. Persiles depositó a su hermano en San Pablo, recogió a todos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes, y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado; y habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que biznietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad.

Para terminar este esbozo del tema quiero mostrar cómo la universalización trascendente explica la imitación de un determinado género literario. El Persiles es, externa y superficialmente, una imitación de la novela bizantina. La textura novelística estará determinada, como en su modelo, por la peripecia. Pero la peripecia no es otra cosa que la abstracción de la experiencia humana. En ella el hombre deja de actuar con la totalidad de su ser, pues se ve privado del imprescindible apoyo de su volición. En otras palabras, el que actúa es el hombre hecha abstracción de su voluntad. Esto le impide dominar sus circunstancias, y son, precisamente, las circunstancias las que lo dirigen y llevan a la deriva. O sustituyendo términos: el hombre se encuentra desnudo ante la Providencia. Pero, al mismo tiempo, la peripecia, en siendo abstracción del actuar humano, está libre de las rémoras de lo temporal y particular, y, por lo tanto, es susceptible de ser elevada al rango de paradigma universal de un tipo de vivir abstracto. Por ello, Cervantes, el inventor único, imita conscientemente un género que ya había pasado su cenit. Pero en esta forma, y en el Persiles, Cervantes trasciende la verdad relativa y eleva la materia novelística al plano de lo absoluto. He aquí la razón por qué, para su autor, el Persiles es el mejor libro de entretenimiento escrito en lengua castellana.

II. Tres vidas del Persiles

(Cervantes y la verdad absoluta)

En el dilatado campo novelesco del *Persiles* todavía predominan las sombras sobre las luces. La diversidad de planos de la ficción, aún más extremados que en el *Quijote*, dificulta el ceñido ajuste de la lente crítica. He presentado ya mi interpretación del sentido ideológico último de esta novela, pero sin mayores particulares. Mi intención ahora es, justamente, analizar más de cerca ciertos episodios relacionados de la obra y observar su ajuste dentro del marco total, ampliando al mismo tiempo el enfoque para abarcar consideraciones de orden estético.

A tal efecto, el punto de partida será la historia del español Antonio, que se narra muy al principio de la novela (libro I, caps. V-VI). *Persiles* y *Sigismunda* están presos en la Isla Bárbara y ella está a punto de ser sacrificada, cuando, a raíz de una disputa entre los bárbaros, se origina un incendio que rápidamente amenaza asolar la isla. De manera fortuita los dos protagonistas se ven salvados de una muerte inminente merced a la buena ayuda del español Antonio y su familia. Aquí se produce un largo narrativo cuya culminación es la cristiana muerte de Cloelia. Este espacio de calma entre los botes novelísticos se dedica al recuento, en primera persona, de la vida del español Antonio. Luego de haber servido con distinción en los ejércitos del emperador Carlos V, Antonio nos dice:

Volví a mi patria honrado y rico, con propósito de estarme en ella algunos días gozando de mis padres que aún vivían y de los amigos que me esperaban, pero ésta que llaman Fortuna, que yo no sé lo que se sea, envidiosa de mi sosiego, volviendo la rueda, que dicen que tiene, me derribó de su cumbre adonde yo pensé que estaba puesto, al profundo de la miseria en que me veo, tomando por instrumento para hacerlo a un caballero, hijo segundo de un titulado que junto a mi lugar el de su estado tenía. Éste, pues, vino a mi pueblo a ver unas fiestas. Estando en la plaza en una rueda o corro de hidalgos y caballeros, donde yo también hacía número, volviéndose a mí, con ademán arrogante y risueño, me dijo: «Bravo estáis, señor Antonio; mucho le ha aprovechado la plática de Flandes y de Italia, porque en verdad que está bizarro, y sepa el buen Antonio que yo le quiero mucho». Yo le respondí, porque yo soy aquel Antonio: «Beso a vuesa señoría las manos mil veces por la merced que me hace; en fin, vuesa señoría hace como quien es en honrar a sus compatriotas y servidores, pero con todo eso, quiero que vuesa señoría entienda que las galas yo me las llevé de mi tierra a Flandes, y con la buena crianza nací del vientre de mi madre, así que por esto ni merezco ser alabado ni vituperado, y con todo bueno o malo que yo sea, soy muy servidor de vuesa señoría, a quien suplico me honre como merecen mis buenos deseos». Un hidalgo que estaba a mi lado, grande amigo mío, me dijo, y no tan bajo que no lo pudo oír el caballero: «Mirad, amigo Antonio, cómo habláis, que al señor don Fulano no le llamamos acá señoría». A lo que respondió el caballero, antes que yo respondiese: «El buen Antonio habla bien, porque me trata al modo de Italia, donde en lugar de merced dicen señoría». «Bien sé, dije yo, los usos y las ceremonias de cualquiera buena crianza, y el llamar a vuesa señoría, señoría, no es al modo de Italia, sino porque entiendo, que el que me ha de llamar vos ha de ser señoría a modo de España; y yo por ser hijo de mis obras y de padres hidalgos, merezco el merced de cualquiera señoría, y quien otra cosa dijere (y esto echando mano a mi espada) está muy lejos de ser bien criado.» Y diciendo y haciendo,

le di dos cuchilladas en la cabeza muy bien dadas, con que le turbé de manera que no supo lo que le había acontecido, ni hizo cosa en su desagravio que fuese de provecho, y yo sustenté la ofensa, estándome quedo con la espada desnuda. Pero pasándosele la turbación puso mano a su espada, y con gentil brío procuró vengar su injuria; mas yo no le dejé poner en efecto su honrada determinación, ni a él la sangre que le corría de la cabeza de una de las dos heridas.

(Libro I, cap. V).

Con estas acciones principian las andanzas de Antonio, ya que se ve obligado a abandonar su hogar, y luego de diversas peripecias viene a dar a la Isla Bárbara.

Esta anécdota seminal de la biografía de Antonio está tomada del leídísimo Examen de ingenios del doctor Juan Huarte (Baeza, 1575), hecho que, muy de pasada, fue notado ya por otros estudiosos. Quiero insistir ahora en ello por dos motivos. Primero, ver de cerca cómo imita Cervantes. Segundo, buscar el sentido de la anécdota dentro del vivir novelístico de Antonio, con lo que quedamos lanzados dentro de la corriente del Persiles. A continuación, el texto del doctor Huarte:

A propósito de esta doctrina, quiero contar aquí un coloquio que pasó entre un capitán muy honrado y un caballero que se preciaba mucho de su linaje, en el cual se verá en qué consiste la honra, y cómo ya todos saben de este nacimiento segundo. Estando, pues, este capitán en un corrillo de caballeros tratando de la anchura y libertad que tienen los soldados en Italia, en cierta pregunta que uno de ellos le hizo le llamó vos, atento que era natural de aquella tierra e hijo de unos padres de baja fortuna, y nacido en una aldea de pocos vecinos. El capitán, sentido de la palabra, respondió diciendo: «Señor, sepa vuestra señoría que los soldados que han gozado de la libertad de Italia no se pueden hallar bien en España, por las muchas leyes que hay contra los que echan mano a la espada». Los otros caballeros, viendo que le llamaba señoría, no pudieron sufrir la risa, de lo cual corrido el caballero, le dijo de esta manera: «Sepan vuestras mercedes que la señoría de Italia es en España merced, y como el señor capitán viene hecho al uso y costumbre de aquella tierra, llama señoría a quien ha de decir merced». A esto respondió el capitán diciendo: «No me tenga vuestra señoría por hombre tan necio que no me sabré acomodar al lenguaje de Italia estando en Italia, y al de España estando en España. Pero quien a mí me ha de llamar vos en España, por lo menos ha de ser señoría de España, y se me hará muy de mal». El caballero, medio atajado, le replicó diciendo: «¿Pues cómo, señor capitán, vos no sois natural de tal parte e hijo de Fulano? ¿Y con esto no sabéis quién yo soy y mis antepasados?» «Señor, dijo el capitán, bien sé que vuestra señoría es muy buen caballero, y que sus padres lo fueron también, pero yo y mi brazo derecho, a quien ahora reconozco por padre, somos mejor que vos y todo vuestro linaje». Este capitán aludió al segundo nacimiento que tienen los hombres en cuanto dijo: «Yo y mi brazo derecho, a quien ahora reconozco por padre», y tales obras podía haber hecho con su buena cabeza y espada que igualase el valor de su persona con la nobleza del caballero.

(Biblioteca de Autores Españoles, LXV, 480).

Obsérvese el nítido marco de miniaturista que Huarte da a su anécdota. En su obra, el episodio tiene trascendencia parecida a la del *exemplum* medieval. Sus posibilidades artísticas se recortan y quedan limitadas a los efectos puramente ejemplificadores. La intención del autor (aquí y en las otras anécdotas del Examen) se confina a acercar al lector un punto de doctrina un poco abstruso, por medio de la inserción de un ejemplo adecuado y accesible a todos. El capitán y el caballero son simplemente títeres, y sus acciones, en consecuencia, no se precipitan hacia la inevitabilidad impuesta por las circunstancias, sino que se esfuman ante la veleidad del titiritero.

Antes de continuar, conviene advertir que el propio Huarte seguramente tomó sus materiales, en este caso, de la cantera popular. Poco antes, Melchor de Santa Cruz de Dueñas, en su *Floresta española* (Toledo, 1574), había recogido el siguiente cuentecillo: «Vn estudiante, preciándose de muy priuado de vna señora, fuela a visitar con otro, y ella llamáuale vos, y él la llamó señoría. La señora, muy enojada, le preguntó por qué la llamaba señoría. Respondió el estudiante: Suba V. m. vn punto y abaxaré yo otro, y andará la música concertada». La difusión del cuentecillo queda atestiguada por el hecho que lo recoge Santa Cruz, cuya obra es un archivo de frases, dichos y chistes populares a mediados del siglo XVI. Me parece evidente, además, que el cuentecillo debía zumbarle en la memoria a Huarte, quien lo pormenoriza para encuadrarlo dentro de unas circunstancias apropiadas a su fin didáctico.

Pero retomemos el hilo de la exposición. Hemos visto a Huarte de San Juan admitir y conformar la anécdota en apoyo de su fin doctrinal. En el *Persiles* todo esto es muy distinto, puesto que Cervantes es, antes que nada, creador de vidas y no exégeta de doctrinas. El cuento adquiere la trascendencia que le confiere su repercusión en todo un ámbito vital, ya que centra el vivir entero de un personaje. Bien es cierto que la biografía de Antonio se puede entender, y así lo hace él mismo, como una ilustración del tópico de *casus Fortunae*, pero no es cuestión aquí de un arbitrario ejemplificar, sino de la vivencia inicial en una cadena que da realidad sustancial al personaje. Puestas las cosas en este plano, la anécdota se torna infragmentable y gravita, además, inevitablemente, hacia afuera de su marco original. Las penalidades, miserias y glorias del español Antonio tienen aquí su punto de origen. Y la «simpatía» del lector se ve requerida de continuo por la inmediatez del relato en primera persona. Al contrario del Examen no caben aquí posibilidades de alejamiento; cercanía e intimidad es lo que Cervantes requiere del lector, como también de sus personajes. El aprobar o desaprobar las cosas que se viven de cerca es secundario; lo importante es el grado de proximidad a esas mismas cosas. De ahí el cambio simple y contundente de la forma narrativa de la tercera a la primera persona.

Algo semejante ocurre con las circunstancias dentro del episodio. En el Examen de Huarte, éstas se ven enmarcadas rigurosamente por su calidad de anécdota ejemplificadora y se establece por ello una bien encajonada corriente en ambas direcciones entre el punto de doctrina y el ejemplo, entre la formulación genérica y su encarnación particular. La

simplificación de nuestros complejos volitivos es característica esencial de la literatura ejemplar, ya que de este modo se facilita la inserción de lo particular humano en lo universal doctrinal. En el Persiles, desde luego, no hay formulación genérica como tal, solo la maraña de los acaeceres del vivir del español Antonio. Pero si escudriñamos un poco más el problema veremos que sí hay un punto de doctrina, sólo que éste no se nos presenta como teoría prefabricada y abstracta, sino que está revestido y apuntalado por la vida palpitante del español Antonio. Porque su vivir está orientado por el concepto del honor, de allí sus duelos y desgracias. Pero si lo que podríamos llamar el «punto de doctrina» se identifica con la vida de Antonio, no es por frío apriorismo, sino que es el resultado final del curso voluntarioso y determinado que éste le imprime a sus acciones. Sólo como consecuencia de esto podemos decir que la historia del español Antonio se identifica con el concepto del honor. Siguiendo la sinuosa senda del hacer y no-hacer humanos hemos llegado a las mismas conclusiones que en el Examen con su recta avenida doctrinal de ambos sentidos. Pero entre los dos resultados, tan semejantes, se interpone la fina alquitara de la reelaboración artística cervantina que destila novelísticamente todo un vivir humano.

Antonio se nos revela, pues, como un español que vive abrazado al concepto del honor, y éste lo impele en determinadas direcciones, que se subrayan en la obra por el voluntarismo que acompaña sus acciones. Mas no es ésta la única vida que se nos revela en el primer libro del Persiles. Allí se relatan también, y por los propios interesados asimismo, las aventuras y desventuras del italiano Rutilio (caps. VIII-IX) y del portugués Manuel de Sousa Coutiño (cap. IX).

Rutilio es un maestro de baile, natural de Siena, que se enreda en amoríos con una de sus discípulas: «Entré a enseñarla los movimientos del cuerpo, pero movila los del alma, pues, como no discreta, como he dicho, rindió la suya a la mía, y la suerte, que de corriente larga traía encaminada mis desgracias, hizo que, para que los dos nos gozásemos, yo la sacase de en casa de su padre y la llevase a Roma» (cap. VIII). El primer eslabón en la cadena de las desgracias de Rutilio se forja así en la fragua de los deseos sensuales. La lascivia le hace dar el primer traspie y sigue azotando su vivir hasta dar con él en la Isla Bárbara.

La narración que sigue de inmediato a la del italiano Rutilio es de carácter y sentido muy distintos. La vida toda del portugués Manuel de Sousa Coutiño se halla polarizada por el amor que siente por Leonora. Una larga y forzosa ausencia de Manuel hace que Leonora se vea abocada a la elección entre el amor humano y el amor divino: esperar el regreso de Manuel y casarse, o tomar el velo en un convento. Dos tipos de bodas enmarcan el futuro de Leonora, las humanas o las místicas. Ella se decide por las últimas, elección que Manuel acepta resignadamente con las palabras del Evangelio: *Maria optimam partem elegit*. Carente ahora del norte de su vivir, el amor humano, la vida del portugués se derrumba; sin sustancia animadora el vivir se acaba, lo que en el caso de Manuel ocurre en forma literal.

En el primer libro del Persiles tenemos, pues, un tríptico de vidas, conceptos rectores de las mismas y de sus respectivas nacionalidades, que se puede expresar en las siguientes fórmulas: Antonio-español-honor; Rutilio-italiano-lascivia; Manuel-portugués-amor. Ideológicamente, Cervantes nos presenta en estos tres vivires el concepto quintaesenciado que un español del siglo XVI tenía de tales nacionalidades. Una virtud, una pasión o un

vicio simbolizan y cifran el vivir nacional encarnado en cada uno de estos personajes. Las tres historias constituyen la perfecta demostración de tres enunciados distintos.

Sobre estos trípticos comienza Cervantes a estructurar lo que en el ensayo anterior llamé la materia universal del Persiles. En progresión amplificadora se pasa del hombre a la nacionalidad, al sentimiento. Y sobre todo esto, que todavía se aprecia por el lector como concretamente humano, dos entelequias: Persiles y Sigismunda. La progresión de la novela es ésta, ya lo he dicho: de lo imperfecto a lo perfecto, de lo particular a lo universal. Se trata de un verdadero «camino de perfección» -lección íntima del Persiles- que tiene que desembocar forzosamente en Roma, dada la orientación del autor. Y los hitos camineros son estos trípticos en los que Cervantes va dando unidad a la variedad, antes de someter el todo a la unidad final y definitiva de la Verdad Absoluta.

Mas no conviene adelantar demasiado camino. Las tres historias ocurren en el primer momento del desarrollo de la novela, cuando la acción transcurre en los míticos mares y tierras del Septentrión europeo. Pero estas tres vidas novelescas brotan de gérmenes reales y circunstanciales, y el mundo físico que los rodea, como lo son Quintanar de la Orden, Siena o Lisboa (patrias respectivas de Antonio, Rutilio y Manuel), que identifican a los personajes en sus andanzas por los mares septentrionales. La escisión aparente entre el mundo mítico de la Isla Bárbara y el histórico de España, Italia o Portugal, se funde en una tercera realidad, que es el mundo mítico-real en que transcurren estas vidas y que tiene la validez artística que le confiere la autonomía del mundo novelístico todo del Persiles. Reflejos de la realidad vivida por Antonio, Manuel y Rutilio alcanzan a la Isla Bárbara y ésta se nos aproxima en su calidad de telón de fondo de las historias. Al mismo tiempo, estos personajes «reales» se mitifican en cierta medida debido a las circunstancias en que se hallan al narrar sus vidas. El mundo del Persiles crea así un doble e indisoluble nudo entre Mito e Historia, y cada uno de estos términos se recrea en el otro y cada uno de ellos adquiere validez merced al firme apoyo en su opuesto.

Las vidas de los tres personajes están incrustadas en el mundo del Mito y en el de la Historia y obvian en la práctica artística la antítesis teórica entre ambos términos. La narración de sus aventuras hace que el sol del Mediodía llegue a la Isla Bárbara y el Septentrión mítico se ilumina con los rayos de la Historia. Al mismo tiempo, cuando la acción de la novela nos transporta y enfrenta con la realidad física de Portugal, España o Italia, la sola mención de los nombres de estos personajes basta para que en lo real cotidiano se entrometa lo fabuloso de la Isla Bárbara, lo que se subraya en la acción de la novela con el cuadro que los peregrinos hacen pintar apenas llegan a Lisboa y llevan en adelante consigo, en el cual se reproducen sus aventuras anteriores en los mares septentrionales (libro III, cap. I). La llegada a la Europa meridional marca el momento de máxima actualidad histórica, pero los personajes -y, por ende, la novela toda- se miran alternativamente, mejor aún, simultáneamente, en la realidad de sus patrias y en la reproducción del mito septentrional. En esta forma ambos términos adquieren la congruencia previa necesaria a la armonización. Este supra-mundo artísticamente creado por Cervantes, en que se funden y armonizan lo mítico y lo circunstancial, se sostiene, en parte, por el apoyo que le ofrece el tríptico vital de Antonio, Rutilio y Manuel, y estas tres historias tienen, a su vez, total justificación artística dentro de la especial intención creadora del autor.

Cuando esta intención llega a cristalizar en la obra literaria lo hace a la vez en el plano ideológico y en el plano verbal. Este proceso representa la lenta búsqueda de expresión artística de un cierto contenido ideológico. Mas en la mayoría de los casos, y así ocurre en el Persiles, materia y forma son indisolubles, y la una moldea la otra, en acto simultáneo y recíproco. Al seguir el contorno de uno de estos elementos el crítico está trazando la silueta del otro.

El cómo y el por qué de la inserción de estas tres vidas afectará, por consiguiente, los aspectos más íntimos del Persiles. En el ensayo anterior interpreté la intención de Cervantes en esta obra como un esfuerzo determinado y consciente de retratar la Verdad Absoluta. Esto implica la universalización de la materia novelística, ya que la Verdad Absoluta tiene vigencia y halla expresión por todo el ámbito de lo creado. Y aquí entra también la presentación armonizada, para y por la intención artística, de Mito e Historia, dado que, desde su altura, el Universal-Absoluto los ilumina por igual. En esta perspectiva suprema los elementos antitéticos se resuelven en una síntesis orgánica. Si la intención del Persiles apunta hacia la Verdad Absoluta, su expresión artística armonizará por necesidad todas las antítesis. Así, pues, la multiplicidad anecdótica de estas tres vidas se resuelve en la generalización etopéyica, pero es esta misma multiplicidad la que franquea el paso entre Mito e Historia, términos que a su vez confluyen, junto con todo el material de acarreo, en la Roma literal y simbólica del final novelístico. Allí remata la creación de este supramundo, que si bien obedece y refleja un concepto ideológico rector, es indisociable de su expresión artística, ya que esta fecundísima simbiosis arraiga en el humus que le proporcionan, entre otras, las vidas de Antonio, Rutilio y Manuel.

III. Grisóstomo y Marcela

(Cervantes y la verdad problemática)

Don Américo Castro, de quien deben partir todas las indagaciones cervantinas -y muchas más-, fue, según creo, el primero en interpretar la muerte del pastor-estudiante Grisóstomo como un caso de suicidio, aunque algunos comentaristas (Clemencín, Rodríguez Marín), ya habían registrado fielmente tal posibilidad. Hasta la fecha en que Castro puso la cuestión sobre el tapete parece ser que los lectores del Quijote, I, cap. XIV, habían creído que Grisóstomo murió de amores, de un corazón destrozado. La interpretación del egregio maestro, basada en una lectura ceñida al texto de la Canción desesperada del desastrado Grisóstomo, me invita a volver sobre el tema, pues creo que este episodio nos deja vislumbrar aspectos poco explorados de la mente cervantina, tan problemática siempre.

Cuando me aboqué al estudio de este episodio por primera vez hace unos años, me pareció que se obtenía la suficiente claridad exegética al ceñirse uno a la muerte de Grisóstomo en sí. Veo ahora que con esta restricción de enfoque me negué a mí mismo los aspectos de mayor enjundia de todo el episodio, dentro del cual la doble posibilidad antitética del fin de Grisóstomo (suicidio-muerte natural) adquiere cabal coherencia. Ahora, además, lo considero remate de una serie de eslabones fuertemente articulados entre sí más que materia aislable. Para captar la complejidad del episodio entero hay que empezar ab ovo Ledaie, vale decir, con la irrupción de don Quijote en el mundo pastoril de los cabreros, quienes lo inician en la trágica historia de los amores de Grisóstomo y Marcela, que ocupa los capítulos XI a XIV.

Pero debo hacer una pausa más antes de entrar en materia, ya que entre mis páginas de entonces y mis páginas de ahora se interpone una exégesis ajena muy digna de tenerse en cuenta. Me refiero a la elocuente defensa de la interpretación tradicional de la muerte de Grisóstomo (murió de amores), que hizo Luis Rosales en su tan interesante libro *Cervantes y la libertad*. En buen método creo necesario exponer las ideas de Rosales al respecto antes que las mías, porque sus ideas, también surgidas al reactivo de la interpretación de Américo Castro (suicidio), expresan, y sustentan su polo opuesto (muerte natural). Así como ya he citado a Castro en defensa del suicidio de Grisóstomo, ahora haré la crítica de la defensa de Rosales de la tesis opuesta. Después pasaré a fundamentar mi firme y renovada creencia que la doble posibilidad antitética del fin de Grisóstomo (suicidio-muerte natural) es de perfecta coherencia artística dentro de la recta interpretación de todo el episodio (caps. XI-XIV).

La interpretación de Rosales está provocada por la actitud polémica que él adopta. El esquema de sus raciocinios es, más o menos, el siguiente: a) desde la época del *Pensamiento de Cervantes* (1925) Américo Castro acusa al novelista de una heterodoxia embozada en hipocresía; b) al dictaminar que Grisóstomo se suicidó Castro refuerza su tesis de heterodoxia cervantina, pues tal muerte en el mundo post-tridentino es anticatólica; c) si Grisóstomo murió de amores, esto sería un grave socavón en la heterodoxia cervantina. Desde este punto de mira tanto la actitud de Castro como la de Rosales son de lamentar, pues el texto literario queda así irremisiblemente sujeto a una previa toma de posición ideológica. Para no meter a Cervantes en más banderías, pródigas de estrépito y avaras de luz, más vale acercarse a los textos con paso humilde pero a pecho limpio.

Puesto ya a demostrar su tesis, Rosales parte de un supuesto previo: «El ejemplar suicidio de Grisóstomo era sólo una imagen poética» (II, p. 491). Aquí, como a lo largo de toda su demostración, Rosales parece olvidar (o parece querer hacernos olvidar) que Grisóstomo se murió de veras, y que su misteriosa muerte había sido precedida por un poema suyo, la *Canción desesperada*, en el que anunciaba su inminente suicidio. O sea que la muerte metafórica de Grisóstomo sólo lo es para el crítico, pues al pastor-estudiante lo llevan a enterrar cuando se lee su debatido poema.

Dado que Américo Castro halló las alusiones al suicidio en los versos de la *Canción*, y dado que Rosales ve en tal suicidio una imagen poética, no es de sorprender que este último crítico enfoque todo su análisis en las estrofas del poema. Y nos brinda unas bellas y lúcidas páginas, entre ellas las que estudian la técnica poética de la metáfora continuada.

Pero al llegar a esta coyuntura se me viene a los puntos de la pluma una expresión que le gusta prodigar a Rosales: una ficha, o una cita, no constituye un texto. O sea que todo desglose o cita corre riesgo propincuo de traicionar el pensamiento o la intención del autor citado al aislar esa ficha de su contexto verbal, situacional, ideológico, artístico e intencional. Verdad irrefutable para los que sudamos en estas lides. Ahora bien: la técnica analítica de Rosales cojea, precisamente, de ese pie, ya que la Canción desesperada, a pesar de su extensión, constituye una ficha o una cita en relación con todo el episodio de Grisóstomo y Marcela. Para la recta interpretación de la Canción desesperada, tal cual aparece en el Quijote, esa ficha debe ser reintegrada a su con-texto, para ser leída (coleída) dentro del marco de imprescindibles referencias que nos brinda todo el episodio, o sea la perspectiva de los capítulos XI a XIV.

El análisis de Rosales es de mérito superior en lo que se refiere a la Canción desesperada, mas no al episodio. O sea que la labor crítica de Rosales le viene pintiparada a aquella primitiva versión del poema que todavía se conserva arrinconada en un manuscrito poético anónimo y heterogéneo de la Biblioteca Colombina. Dicho análisis sería de certera maestría aplicado al poema en sí, en su forma aislada y absoluta, desligado de la circunstancia literaria en que se incrusta en el Quijote, que son los vivires en pugna y entrecruzados de cabreros y pastores, de Grisóstomo y Marcela, de don Quijote y Vivaldo.

Esto me lleva a oponer un nuevo y último reparo a la tesis de Rosales, o, por mejor decir, a su método crítico, ya que, según se verá, la tesis de la muerte natural y la tesis del suicidio se ensamblan, en mi interpretación, para darnos una de las más genuinas creaciones poéticas de Cervantes. De lo que se trata ahora es de que hay discrepancias notorias entre lo que dicen los versos de la Canción desesperada y lo que dice la prosa de los demás personajes del episodio, al punto que el propio Cervantes creyó oportuno y prudente salir al paso de tales desajustes y trató de explicarlos por boca de Ambrosio. Por su parte, Rosales también da su explicación de tal anomalía: «Las discrepancias entre el texto del Quijote y la canción tienen [...] causa legítima, conocidísima y viable» (II, página 495). Se trata de que el texto de la Canción desesperada es anterior al Quijote, y su versión original es la que se guarda en los plúteos de la Biblioteca Colombina, según queda dicho. En consecuencia, si la canción es ajena al Quijote, lo que en ella se diga no puede constituir prueba de cargo en el pleito de la muerte de Grisóstomo.

Pero Rosales procede en forma atropellada al llegar a este punto, pues sus afirmaciones tienden a crear la ilusión (de la cual, al parecer, él ha sido la primera víctima) de que la versión del poema de la Biblioteca Colombina es la misma que se inserta en el Quijote. Pero ya he dicho que Adolfo de Castro (y Rodríguez Marín, y cualquier lector interesado) halló «notabilísimas variantes» entre las dos versiones. Es obvio, pues, que Cervantes retocó considerablemente el poema al insertarlo en el Quijote, y esto no es una suposición más o menos bien fundada sino una prueba de la más concreta evidencia visual.

Puestas las cosas así en su sitio, ¿cómo se explica que hayan, sin embargo, tantas faltas de concordancia entre los versos de la Canción y la prosa del Quijote, si aquella fue corregida en detalle previa inserción en ésta? ¿Es que las numerosísimas variantes representan correcciones hechas al tuntún y a ojo de buen cubero? Pero el propio Rosales, que es fino poeta, además de buen crítico, se ha encargado de decirnos que las variantes son

perfectivas. ¿Es que Cervantes no tiene conciencia de la circunstancia novelística en que va a incrustar el renovado poema? Pero bastante he dicho ya en el capítulo I sobre los supuestos olvidos y descuidos cervantinos.

La solución insoslayable que se impone es que Cervantes, aquí como en innúmeros casos, sabía muy bien lo que hacía -¡increíble resulta tener que decir estas cosas todavía, pero ellas se imponen por sí solas!-, y si sabía pulir a fondo y perfeccionar su poema, también tenía ciencia cierta del lugar y forma de encaje de la canción en su novela. Por todo ello resultan altamente significativas variantes como éstas:

1.

Ofreceré a los vientos cuerpo y alma
en lauro y palma de futuros bienes

(Ms. Bibl. Colombina)

Ofreceré a los vientos cuerpo y alma
sin lauro o palma de futuros bienes

(Quijote, I, cap. XIV)

2.

Con mi desdicha aumenta su ventura,
no es desventura para ser tan triste

(Ms. Bibl. Colombina)

Con mi desdicha aumenta su ventura,
aun en la sepultura no estés triste

(Quijote, I, cap. XIV)

Lo que hacen estas variantes es reforzar la idea de la muerte en general y del suicidio en particular (ejemplo 1), ya que al escribir «sin lauro o palma de futuros bienes» se expresa cabalmente la conciencia post-tridentina de la condenación del suicida. O sea que los versos de la Canción desesperada, como paso previo a su inserción en el episodio de Grisóstomo y Marcela, se corrigen para reforzar la idea de la muerte por suicidio. Y esto en un momento en que los nuevos versos van a encajar en una circunstancia novelística en la que sobrenada la idea de muerte por amores. Por todo ello, me parece inescapable la conclusión de que prosa y verso han sido manipulados aposta para presentarlos en sus aspectos de oposición conceptual más aguda, con fines de realzar y ahondar el misterio de la muerte de Grisóstomo. Y como siempre en el Quijote, el diálogo en contrapunto que entablan la prosa y el verso en este episodio se resolverá en una armonía superior, como tantos otros diálogos de amo y escudero. Y todo ello condice muy bien con las características de todo el episodio, según se verá.

En consecuencia, y para terminar con estos preliminares, el diálogo entre Vivaldo y Ambrosio, del que he insertado una muestra más arriba, no es, como creyó Rodríguez Marín y cree Rosales, una estreñida autodefensa del autor por las evidentes discrepancias entre prosa y verso, entre el poema y su coyuntura novelística. Muy al contrario: se trata, más bien, de ese recatado toque de atención que suele dispensar Cervantes al discreto lector, para que aprecie, recapacite y medite sobre algún aspecto u otro de su obra. En este caso en particular, creo evidente que se trata de una invitación a ahondar en el sentido de esas mismas divergencias que el propio autor se ha apresurado a señalar y subrayar. Esto es reconocer en Cervantes el mínimo innegable en cualquier escritor mediocre: una activa conciencia artística. Lo otro es hacer de Cervantes un papanatas, que anulaba con su prosa lo que decían sus versos, y que, en consecuencia, salió escritor por carambola.

Y ahora podemos ir al grano, o sea al análisis del episodio en sí.

Al mundo pastoril llega don Quijote maltrecho de su aventura con el escudero vizcaíno, y pletórico de lecturas que él rememora a boca llena en su conversación con Sancho (cap. X). Los acogen unos cabreros, y es al contacto con esta realidad circunstante que don Quijote prorrumpo en su famoso discurso sobre la Edad de Oro. Pero la atención del hidalgo no está encaminada únicamente a la recreación hermética de dicho mito -como ocurre, por ejemplo, en las novelas pastoriles, donde actúa como leitmotiv-, sino, más bien, a presentar el

contrapunto entre el «entonces» poético e inasible y el «agora» histórico y actualizado. La exclusión mutua que representan ambos términos la subraya Cervantes al comentar acerca de sus respectivas actualizaciones parciales y del momento (don Quijote, la Poesía, el «entonces»; los pastores, la Historia, el «agora»). «Toda esta larga arenga -que se pudiera muy bien escusar- dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando» (cap. XI). Hay una incompreensión que pronto teñirá todo el episodio.

Terminado el discurso la narración vuelve a enfocar a los cabreros, el plano de la realidad cotidiana. Pero las elocuentes palabras de don Quijote han sido un toque de atención que debe alertar nuestra imaginativa para que procedamos dentro de un doble marco de referencias; el inmediato y circunstancial de los rústicos cabreros, y el mediato y eludido del pastor ideal, el que habita el mítico «entonces». Sigue el contrapunto, aunque tácito ahora. Así cuando los rústicos desean agasajar a sus huéspedes, quieren que «cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear» (capítulo XI). Lo que es la excepción en el mundo histórico de los cabreros es la regla en el mundo poético del pastor mítico.

La aparición del alabado zagal parece como si fuera a reproducir el mundo armonioso de ese mismo mito: «Apenas había el cabrero acabado de decir esto, cuando llegó a sus oídos el son del rabel» (cap. XI). Pero con el nuevo cabrero en la escena las cosas vuelven a su perspectiva verista: él cantará, sí, pero no idílicos amores, sino un romance que le compuso su tío, el beneficiado, y que relata los amoríos y rencillas entre el cantor, Olalla y Teresa del Berrocal. Termina el romance y Sancho remacha el clavo de la disparidad de mundos al recordarle a su amo: «El trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando» (cap. XI). El oficio vital es antagónico del poético.

De este mundo tupidamente circunstancial la narración se interna en el mundo poético de Grisóstomo. Mejor dicho, el relato del caso de Grisóstomo comienza por un nutrido sistema de alusiones que actualizan, en diverso contexto, el contrapunto inicial entre el «entonces» y el «agora». El conflicto se plantea ahora en estos términos:

[Grisóstomo] mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que fuera al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque, según es fama, y él dicen que lo dijo, aquel lugar es adonde él la vio la vez primera. Y también mandó otras cosas, tales, que los abades del pueblo dicen que no se han de cumplir ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles. A todo lo cual responde aquel su gran amigo Ambrosio, el estudiante, que también se vistió de pastor con él, que se ha de cumplir todo, sin faltar nada, como lo dejó mandado Grisóstomo, y sobre esto anda el pueblo alborotado.

(Cap. XII).

Grisóstomo vive una verdad poética y la encauza por conocidos tópicos literarios: por amores se vuelve pastor (tópico que viene desde la pastourelle francesa), y su última voluntad es que lo entierren en el lugar donde por primera vez vio a su amada, tema frecuentadísimo en el tradicional testamento de amores. Él se encierra y aferra voluntariosamente a un «entonces» inactualizable, lo que provoca la violenta reacción de los abades del lugar, que viven el «agora» histórico.

Mas no es Grisóstomo el único que se ha vuelto pastor por amores. La hermosa Marcela ha trascordado a muchos más, y allí en la sierra se forma un mundillo pastoril de nítidas características poéticas: «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 llorosos ojos, embebido 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» (capítulo XII). Pero el mundo pastoril de la literatura es una realidad previa, dada e inconcusa, mientras que aquí nos hallamos ante algo facticio y de motivación racional, que se sostiene por el voluntarismo de Marcela, de querer ser ella misma en su condición pastoril. Y es esto, a su vez, lo que desencadena la metamorfosis colectiva. Hay aquí, pues, dos nuevos tipos de contraposiciones: una entre la Arcadia ideal y la Arcadia facticia, y otra, más inmediata, entre esta última y la sierra no-arcádica (la localización del episodio).

Otra presentación de dualidades de semejante corte la hallamos en el momento en que don Quijote y los cabreros emprenden camino hacia los funerales de Grisóstomo. «Y no hubieron andado un cuarto de legua, cuando, al cruzar de una senda, vieron venir hacia ellos hasta seis pastores, vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa. Traía cada uno un grueso bastón de acebo en la mano. Venían con ellos, asimesmo, dos gentileshombres de a caballo, muy bien aderezados de camino, con otros tres mozos de a pie que los acompañaban» (cap. XIII). Los pastores enlutados son amigos de Grisóstomo, «pastorilizados» por obra y gracia de Marcela, y tráfugas, por lo tanto, de su circunstancia real. Son pastores fingidos, cuyo vivir mentido está en deliberado contraste con la verdad esencial que viven los cabreros. Por otra parte, los dos caballeros viandantes (uno de los cuales es Vivaldo), atentos a su circunstancia dada -«muy bien pertrechados de camino»-, son la contrapartida de la mítica caballería que encarna don Quijote, y la distancia que los separa se acrece en el diálogo subsiguiente.

Y llegamos con esto al problema de la muerte de Grisóstomo. ¿Suicidio o muerte natural? Empecemos por el suicidio en sí. Como nos dice Castro, es éste un tema propio de las primicias literarias del Renacimiento: la Celestina y el teatro de Juan del Encina, entre otros. Tema literario, no trasunto de experiencias vitales. Procedimiento estoico por excelencia -un aforismo de Séneca dice: «Es morir bien, morir voluntariamente»-, en el suicidio se ve el supremo acto de la voluntad humana, idea que a siglos de distancia todavía obsesiona al Kirílov de Dostoievski. Pero tal concepción del suicidio choca con un escollo insalvable en la España de la segunda mitad del siglo XVI; la Reforma católica identifica el suicidio con la condenación del alma. Como casi todas las actitudes post-tridentinas, ésta llegó a arraigar de tal manera en el alma española, que en pleno Romanticismo, capa de tantos desmanes, se frustró el estreno de Hernani, magníficamente traducido por Ochoa,

porque los suicidios del último acto, al son de la insoportable bocina de Ruy Gómez, eran «ideas [...] y costumbres que contrastan con las nuestras», al decir de Larra, suicida él mismo, en paradoja vital muy hispánica.

Aparte la condena ético-religiosa, gravita sobre el suicidio otra fulminación, de índole estético-literaria. El suicidio, como todo acto de sangre, no tiene cabida en el orbe de lo pastoril, que es donde se han refugiado Grisóstomo y Marcela. En sus Anotaciones a Garcilaso (1580), Fernando de Herrera reprueba justamente tales hechos porque quebrantan el marco idílico: «La materia desta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos, con rabia de celos, no manchados con adulterio» (s. v. Égloga). Que Cervantes conocía muy bien estas Anotaciones queda suficientemente evidenciado por el hecho que la dedicatoria de la primera parte del Quijote está taraceada de la que puso Herrera a su edición de Garcilaso.

Así y todo, esta segunda condena es, para Cervantes, la de menos importancia, puesto que la quebranta en aras de la intención artística, e inicia la Galatea con la cruenta muerte de Carino, quien cae apuñalado ante los atónitos ojos de Elicio y Erastro. La otra condena, la ético-religiosa, sí es intocable -o poco menos, como parecería demostrarlo el caso de Grisóstomo-. En realidad, son contados los suicidios que conozco en la literatura post-tridentina, pero vale la pena repasarlos para ver en qué circunstancias surge el tema. Recojo aquí algunos de los más significativos. En ocasiones está dictado el suicidio (y excusado) por la materia histórica de la obra, como ocurre con el suicidio colectivo de la Numancia del propio Cervantes, o en Los áspides de Cleopatra de Rojas Zorrilla. En el Desengaño de celos (1586), novela pastoril de Bartolomé López de Enciso, el suicidio es producto del estoicismo a machamartillo del autor, quien, por lo demás, vivía a descompás con el tiempo. Por último, en las Novelas amorosas y ejemplares (1637), de doña María de Zayas y Sotomayor, se cuenta el suicidio de una hechicera, pero obsérvese que esta mujer ya había perdido su alma por el oficio a que se había dedicado. En este caso la forma de su muerte no hace más que confirmar su condenación.

Esto en cuanto al suicidio. Pasemos ahora al muy significativo título de la composición en que Grisóstomo se despide de la vida: Canción desesperada. El verbo desesperar (se) tiene por los años en que escribe Cervantes dos sentidos. El Tesoro de Covarrubias nos dice, s. v. Desesperar: «Perder la esperanza. Desesperarse es matarse de cualquier manera por despecho; pecado contra el Espíritu Santo. No se les da a los tales sepultura; queda su memoria infamada y sus bienes confiscados, y lo peor de todo es que van a hacer compañía a Judas. Esto no se entiende de los que, estando fuera de juicio, lo hicieron, como los locos o frenéticos». El Diccionario de Autoridades puntualiza y ejemplifica las dos acepciones: «Vale también matarse a sí mismo por despecho y rabia, como sucede al que se ahorca o se echa en un pozo»; el ejemplo correspondiente procede de la Arcadia de Lope: «Determinado a desesperarse, por entre unos tiernos sauces (árbol dedicado a semejantes actos) subió ligero al monte» -dicho sea de paso, es un suicidio frustrado-. La otra acepción, «enojarse, impacientarse gravemente», se ejemplifica con unos versos de Quevedo: «Hay cosquillas pequeñas / de las que con ademán / dicen lo de la ventana / y haranme desesperar». Estas acepciones se repiten en Terreros y Pando (Diccionario castellano) y continúan, abreviadas, en las últimas ediciones del Diccionario de la Academia.

Cervantes conocía ambas acepciones. He aquí varios ejemplos en que alude evidentemente al suicidio: «Sólo imaginaba que, según le vio triste y melancólico después de la batalla, que no podría creer sino que a desesperarse hubiese ido» (Galatea, libro III, Biblioteca de Autores Españoles, I, 37b). «Con justo título pueda desesperarse y ahorcarse» (Quijote, I, capítulo XXV). En el Persiles (libro II, cap. XIV, ed. cit., p. 610b), un marinero intenta suicidarse, y Persiles comenta: «Con la vida se enmiendan y mejoran las malas suertes, y con la muerte desesperada no sólo no se acaban y mejoran, pero se empeoran y comienzan de nuevo. Digo esto, compañeros míos, porque no os asombre el suceso que habéis visto deste nuestro desesperado». En el Quijote (II, cap. XXI), el cura amonesta al falso suicida Basilio diciéndole «que atendiese a la salud del alma antes que a los gustos del cuerpo, y que pidiese muy de veras a Dios perdón de sus pecados y de su desesperada intención... porque su alma no se perdiese partiendo desesperado de esta vida». De la acepción «perder la esperanza» o «impacientarse», basten los siguientes ejemplos: «No se desesperó de hallar el fin desta apacible historia» (Quijote, I, cap. VIII, ed. Riquer, p. 89); «El ventero se desesperaba de ver la flema del escudero [...] el ventero [...] estaba desesperado por la repentina muerte de sus cueros» (I, cap. XXXV, pp. 368 y 369).

Ahora podemos examinar los textos que se refieren a la muerte de Grisóstomo. Algunos de ellos robustecen la idea de que se suicidó, y la hacen incontrovertible; otros llegan a invalidarla casi por completo.

Ante todo, si tenemos en cuenta la primera acepción del verbo desesperarse, el título de la canción de Grisóstomo puede significar «canción del suicida» o «del suicidio», interpretación a que casi nos obligan varios de sus versos:

Y entre tantos tormentos, nunca alcanza
mi vista a ver en sombra a la esperanza,
ni yo, desesperado, la procuro;
antes, por estremarme en mi querella,
estar sin ella eternamente juro
.....
¡Celos! Ponedme un hierro en estas manos.
Dame, desdén, una torcida sogá
.....
Yo muero, en fin; y por que nunca espere
buen suceso en la muerte ni en la vida
pertinaz estaré en mi fantasía
.....
Diré que la enemiga siempre mía
hermosa el alma como el cuerpo tiene,
y que su olvido de mi culpa nace,
y que en fe de los males que nos hace,
Amor su imperio en justa paz mantiene.
Y con esta opinión y un duro lazo,
acelerando el miserable plazo
a que me han conducido sus desdenes,

ofreceré a los vientos cuerpo y alma,
sin lauro o palma de futuros bienes

.....
Y todos juntos su mortal quebranto
trasladen en mi pecho, y en voz baja
-si ya a un desesperado son debidas-
canten obsequias tristes, doloridas,
al cuerpo, a quien se niegue aun la mortaja.

A todas luces, Grisóstomo se quita la vida, ahorcándose de un árbol con un lazo (recordemos la definición del Diccionario de Autoridades: desesperado es el «que se ahorca»), o acuchillándose, tanto monta, a sabiendas de que muere «sin lauro o palma de futuros bienes», vale decir, consciente de que va al infierno. El texto es tan claro que nos fuerza a tomar este otro como prueba de suicidio: «Allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento tan honesto como enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida» (cap. XIII). A impulsos del desdén y el desengaño, Grisóstomo, actor trágico, pone fin a su propio drama con un acto voluntario.

Ahora los textos en contra. Ante todo, el título del poema puede interpretarse simplemente como «canción desesperanzada», canción de un amante que ya no espera conseguir sus deseos. A esta interpretación nos llevan varios pasajes de nuestro episodio. El zagal que trae la nueva declara: «Murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela» (cap. XII), afirmación que corrobora el cabrero Pedro cuando, al terminar de contar la historia de Marcela, dice: «Por ser todo lo que he contado tan averiguada verdad, me doy a entender que también lo es la que nuestro zagal dijo que se decía de la muerte de Grisóstomo» (ibid.). Marcela, por su parte, declara: «Antes le mató su porfía que mi crueldad» (capítulo XIV). Y su amigo Ambrosio compone este epitafio (ibid.):

Yace aquí de un amador
el mísero cuerpo helado,
que fue pastor de ganado
perdido por desamor.
Murió a manos del rigor
de una esquiva hermosa ingrata,
con quien su imperio dilata
la tiranía de amor.

Pero hay más. El zagal que cuenta el fin de Grisóstomo termina con estas palabras, que vuelvo a copiar en parte por su importancia probatoria: «Mandó en su testamento que le enterrasen en el campo como si fuera moro, y que fuera al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque según es fama (y él dicen que lo dijo), aquel lugar es adonde él la vio la vez primera. Y también mandó otras cosas tales, que los abades del pueblo dicen que no se han de cumplir, ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles». Ya se ha visto que esto no indica más, por parte de Grisóstomo, que la estricta observancia de los tópicos poéticos. Su propio rigor mimético promueve un grave escándalo. Mas, desde el punto de vista que nos concierne ahora, ¿en qué forma contribuye este texto a desentrañar el problema del fin terreno del estudiante-pastor? Pues bien, de haber sido suicida Grisóstomo, el único lugar donde lo podrían haber enterrado hubiera sido, precisamente, en el campo, «como si fuera moro» -recuérdese lo que dice Covarrubias: «No se les da a los tales sepultura», en sagrado, se entiende, actitud que sigue manteniendo la Iglesia católica-. Por otra parte, los abades del pueblo, se hubieran desentendido de las últimas voluntades de un precito que, para el caso, bien podría ser «gentil», puesto que moría voluntariamente fuera del seno de la Iglesia.

La ambigua dualidad del título de la Canción desesperada se aumenta y proyecta retrospectivamente sobre todo el episodio. ¿Fue Grisóstomo un suicida o no? La respuesta es lo de menos para la comprensión del texto y de la intención de Cervantes. Lo que sí interesa observar es la presentación perfectamente equilibrada de los indicios en pro y en contra. Sólo que a la deposición de partes no sigue el fallo del juez. Cervantes no dictamina. El juicio queda inconcluso, puesto que se cierra en cuanto se han presentado las pruebas.

Lo más cómodo para el crítico sería desechar este aspecto del episodio como un caso de hipocresía cervantina, ya que el suicidio estaba condenado por la Iglesia, y tratar el tema podría dar pie a diversos inconvenientes. Hipocresía todo lo «heroica» que quiera Ortega y Gasset, pero hipocresía al fin. El fácil rótulo «Cervantes ingenio lego» ha cedido el lugar a este otro, no menos fácil: «Cervantes ingenio hipócrita».

La naturaleza ambivalente de la muerte de Grisóstomo tiene coherencia total con la estructura general del episodio entero y encasillarla sin el menor esfuerzo interpretativo equivale a anular uno de los pasajes más profundos y sentidos de la primera parte del Quijote. Si recapitulamos un poco se verá que la totalidad del episodio es una majestuosa orquestación del acuciante tema cervantino de la realidad ambivalente, que se escinde aquí con nitidez en sus componentes: Edad de Oro-Edad de Hierro; «entonces» poético-«ahora» histórico; pastor mítico-pastor real (cabreros); pastor fingido (Grisóstomo y amigos)-pastor real; caballero mítico (don Quijote)-caballero real (Vivaldo); caballero mítico-pastor real; caballero real-pastor fingido (amigos de Grisóstomo); obligación de amar-libre albedrío (Marcela); religión (abades)-mito (Grisóstomo); Arcadia mítica-Arcadia facticia; poesía rústica-poesía artística; lenguaje rústico (cabreros)-lenguaje correcto (don Quijote); suicidio-muerte natural, y otras muchas parejas antinómicas. Todas ellas coexisten ahora en íntima trabazón en la circunstancia artística, con lo que queda superado el problema esencial que postula Cervantes desde su primera obra, la Galatea: las relaciones entre Literatura y Vida y su compatibilidad efectiva.

Por lo demás, proyectado ahora el episodio en su peculiar composición contra el ámbito total de la obra cervantina, también demuestra una fuerte cohesión que lo enclava en la médula del arte de su autor. La presentación de dualidades es típica de la mente cervantina, hasta el punto de que muy a menudo la acción (o ideación) novelística se desarrolla en un contrapunto provocado por la doble visión. El ejemplo concreto más evidente y mejor conocido de este dualismo es el Quijote mismo, con su pareja amo-escudero, pero también hay muchas Novelas ejemplares con doble protagonista: La ilustre fregona, Las dos doncellas, La señora Cornelia, El coloquio de los perros, Rinconete y Cortadillo. Con énfasis en lo antitético de la dualidad hay que mencionar, además, La española inglesa (antítesis sustancial del título), el pleito de los mojones que cuenta Sancho (Quijote, I, cap. XIII) y el archiconocido de la bacía-yelmo.

Hay un texto cervantino que nos pone sobre la pista de la explicación de esta necesidad dualística -la abundancia de ejemplos no me permite llamarla de otro modo-. Se lee en La señora Cornelia: «Las infamias mejor es que se presuman y sospechen, que no que se sepan de cierto y distintamente, que entre el sí y el no de la duda cada uno podrá inclinarse a la parte que más quisiere, y cada uno tendrá sus valedores» (BAE, p. 216a). Lo esencial de esta cita es la negación implícita de un árbitro extrapersonal que zanje las cuestiones vitales. Éstas, al contrario, quedan entregadas al subjetivismo de la conciencia individual, que elegirá «entre el sí y el no de la duda». Cervantes no nos da halladas, hechas y resueltas las verdades vitales, así como él tampoco las encontró en tales condiciones. Lo que hace es presentarnos imparcialmente los elementos para que fundamentemos nuestros juicios, en ejemplo máximo de colaboración artístico-ideológica entre autor y lector.

Inciso parenético. Durante años ciertos sectores de la crítica han insistido en atribuir a Cervantes respuestas discursivas a problemas de proposición ajena. Es evidente que esto y mucho más hay en la obra cervantina, así como el teclado de una máquina de escribir contiene toda la literatura occidental. Pero no es cuestión de atribuirle una respuesta a todo trance y a humo de pajas. A menudo en Cervantes hay una evidente renuencia a la declaración explícita (la cueva de Montesinos es otro ejemplo egregio que agregar a los aquí colectados) y, cuando ha terminado la deposición de partes, su gesto es el de un tolle et lege laico, en el que la responsabilidad judicial se traspasa al lector. La creación artística, para que ésta sea valedera, no puede ser unipersonal -hastío que nos provoca la novela naturalista, por ejemplo, con una causalidad predeterminada que no nos acepta en su ámbito-, y así lo entendió Cervantes, quien en momentos culminantes de su obra narrativa deja las posibilidades abiertas y al arbitrio del avisado lector. La misión del crítico, por lo tanto, la concibo yo como una puntualización de las posibilidades, a la que bien puede seguir una opción interesada, pero sólo después del análisis de la disyuntiva.

Por otra parte -y esto está íntimamente ligado a lo precedente-, existe en el novelista una cierta postura negativa ante el racionalismo (vid. supra «Conocimiento y vida en Cervantes»). Ciertos misterios de la vida no deben verse expuestos sin discriminación al impertinente escrutinio de nuestros racionamientos: «No todas las verdades han de salir en público, ni a los ojos de todos», nos dice en el Persiles (I, cap. XIV). Ciertas esencias del vivir deben permanecer en una penumbra que nos permita vislumbrarlas, pero no desentrañarlas, con el consecuente rebajamiento en la escala de nuestras aspiraciones vitales. En ello hace hincapié don Quijote cuando dice a la duquesa: «Dios sabe si hay

Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo» (II, cap. XXXII).

Creo que la interpretación de la muerte de Grisóstomo -suicidio o muerte natural- debe colocarse dentro de este complejo ideológico para que el episodio adquiera toda su resonancia, y para que resulte inteligible su dualismo antitético, que rebasa los términos de esa muerte para dar fisonomía propia a estos cuatro capítulos. Por un lado, presentación de los elementos de juicio para que el lector escoja «entre el sí y el no de la duda». Palabras de Grisóstomo en su poema: sí, es un suicida; aseveraciones de los abades: no, no lo es. Cada cual podrá formarse su opinión y defenderla. Al novelista, según Cervantes, le atañe la presentación de los materiales necesarios para la formulación de un juicio; el fallo dependerá de la postura vital que se adopte: bacía, yelmo o baciyelmo.

Y aún debemos agregar esa suerte de repugnancia cervantina a presentar todas las cosas en sus esquemas comprensibles, pero desprovistas, por lo mismo, de la poesía ínsita en las zonas de penumbra. La muerte de Grisóstomo, doblemente poética por sus circunstancias y por la tradición literaria en que entronca, no es para Cervantes «de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo».

IV. El curioso y El capitán

(Cervantes y la verdad artística)

Al escribir la segunda parte del Quijote, Cervantes recogió algunas críticas dirigidas a diversos aspectos de la primera. Que estas censuras sean propias -¿severa autocrítica?, ¿ademán irónico?- o ajenas no viene ahora al caso. Basta el solo hecho de su acogida para darles una validez que no podemos desatender. En dos ocasiones estas censuras van enderezadas a comentar en forma desfavorable la inserción en la primera parte de dos cuentos ajenos al argumento central. Me refiero, claro está a la novella de El curioso impertinente (I, caps. XXXIII-XXXV) y al relato de El capitán cautivo (I, capítulos XXXIX-XLI). Los textos de la segunda parte que hacen al caso son los siguientes: el primero está puesto en boca de Sansón Catrasco, en el delicioso coloquio que tuvo con don Quijote y Sancho:

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

(II, capítulo III).

El segundo pasaje encierra en cifra todo un aspecto capital de la teoría cervantina del arte narrativo, y debe, por lo tanto, copiarse íntegro. Dice así:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.

(II, cap. XLIV).

En resumidas cuentas: desde muy temprano la crítica -ocurrencia real o ficción irónica- repudió la inserción de las dos novelitas por ser extrañas en contenido al eje argumental, en breve, por ser impertinentes. En ciertos sentidos ésta es una cuestión bizantina, ya que su pertinencia, es un hecho físico: ambas novelitas pertenecen al cuerpo de la primera parte del Quijote. No es mi intención valerme de perogrulladas al decir que la inserción de las novelas zanja el problema de su pertinencia: allí están y allí deben estudiarse. Cualquier otra postura es críticamente falsa, ya que evade la realidad literaria. La premisa de que parto es, pues, la evidente pertinencia de ambas. Lo que me incumbe como crítico no es, por lo tanto, el discurrir sobre si estas novelitas deberían estar allí o no (bizantinismo puro), sino cómo y por qué están allí. En otras palabras, atender al fino montaje que las hace pertinentes y pertenecientes, en términos no ya de la realidad física, sino -y en forma capital- de la realidad artística.

Hasta años recientes, sin embargo, la crítica había preferido emplazar ambos relatos y juzgarlos en términos de sus valores extraliterarios (tradicionalidad del cuento intercalado, congruencia de la moral allí expuesta, etc.). Américo Castro resumió en unas páginas de *El pensamiento de Cervantes* (pp. 121-123) el estado de la cuestión en aquella época y emitió a su vez su fallo, basado, sin embargo, en razones de índole no-artística. Desde entonces dos estudios han colocado la cuestión en su recta perspectiva: el cuento en relación al arte narrativo que configura el primer Quijote. Me refiero a un breve ensayo de Julián Marías, y a un estudio de Bruce W. Wardropper, que, por azar, fueron publicados con el mismo título, a las claras indicativo de la postura adoptada por ambos críticos. Es de lamentar, sin embargo, y ello también se hace evidente en el título, que ambos se circunscriban al *Curioso*, haciendo caso omiso de su complemento y contrapartida -términos cuya propiedad resultará clara más adelante-, la historia del Capitán cautivo.

Pero no es ni justo ni razonable enjuiciar a Marías y a Wardropper por lo que no escribieron. A lo que ellos dicen sobre *El curioso impertinente* yo me suscribo calurosamente, y en sus interpretaciones se hallará el germen de este estudio. Marías ve la novella como una suerte de juego de balanzas, en el que la deliberada aproximación del *Curioso* a la Literatura -las múltiples referencias cervantinas al hecho de que esto es ficción- hace que la obra en que éste encaja aparezca como no-ficción, como Vida. O en la terminología de la época: las cualidades «poéticas» del cuento hacen que, por contraste, sus oyentes (el ventero, su hija, Sancho, etc.) adquieran contorno «histórico». Nosotros, lectores del *Curioso*, compartimos esta experiencia vital con el corrillo formado alrededor del Cura lector, y esta efímera comunidad basta para concretizar momentáneamente a las criaturas literarias.

Por su parte, Wardropper nos hace recordar la oposición renacentista entre Arte y Naturaleza, que se refleja en el campo literario en la pareja de opuestos: tratamiento artístico-tratamiento natural. El Quijote se configura, en gran medida, por el propio hecho de sus oscilaciones entre ambos términos. La verdad natural, empírica, es la que viven los personajes del Quijote; la verdad artística, artificial, es la que viven los personajes del *Curioso*. En términos de la estética de Cervantes: el artificio es a la verdadera historia lo que *El curioso impertinente* es al Quijote.

El interés de la crítica en *El curioso impertinente* no ha decaído en años más recientes, aunque no se puede decir lo mismo acerca de *El capitán cautivo*, que sigue huérfano de estudios. En esta medida se sigue frustrando, a mi entender, la interpretación a fondo del *Curioso*: toda incursión exegética en esta novella que no considere al mismo tiempo su complemento narrativo del Capitán cautivo se andará por las ramas, por más bien encaminada, sabia y erudita que aparente ser. De inmediato pasaré a fundamentar este extremo. En este sentido, los estudios que mencionaré a continuación, muy meritorios algunos de ellos, se quedan cortos.

La crítica psicológica había dejado al Anselmo del *Curioso impertinente* más o menos ileso hasta la fecha, pero también a él le ha llegado su turno. A base de las definiciones de Alfred Adler sabemos ahora que Anselmo era un neurótico, y al comparar su empresa con ciertas expresiones de Pascal, ella adquiere la envergadura de toda una «revuelta metafísica». Éstas son las conclusiones del estudio de la hispanista francesa Lucette Roux. Los indudables

aciertos de la Srta. Roux no tienen nada que ver con la posibilidad de que Anselmo haya sido un neurótico o no. Creo urgente volver a insistir en lo dudosos que me parecen los resultados de la «crítica psicológica», cuando ésta se aplica a creaciones artísticas como Anselmo, o a figuras históricas como el Padre Las Casas, que actuaban dentro de sistemas expresivos y represivos tan distintos a los de nuestra sociedad.

El otro estudio extenso que cabe reseñar sobre El curioso impertinente se acota un campo mucho más familiar y trajinado, aunque no explorado del todo. Me refiero al estudio de la influencia italiana en la novella cervantina, tema que analiza C. P. Otero con particular referencia a Boccaccio. En realidad, Otero estudia de consuno la influencia italiana en El curioso y en El celoso extremeño, pues, según él, ambas «son de lo más italiano de la obra de Cervantes» (Letras I, p. 94). Extraña un tanto esta afirmación en referencia a El celoso extremeño, pues es sabido que su esquema general se relaciona estrechamente con un cuento popular marroquí. Pero esto no desmedra los méritos efectivos que tiene el trabajo de Otero en otros aspectos; sin embargo, no me ha ayudado ni mucho ni poco en el terreno en que planteo yo el estudio de las dos novelas intercaladas en el Quijote de 1605.

Hasta aquí los logros de la crítica moderna, algunos de los cuales irán implícitos en las páginas que siguen. Por mi parte, me parece que la comprensión y análisis del puesto del Curioso quedarán siempre incompletos mientras no se agrande el enfoque para abarcar también la historia del capitán Ruy Pérez de Viedma. A esto nos fuerza la contigüidad de ambos relatos, la cualidad que comparten de ser ambos materia extraña al argumento medular y, sobre todo, la actitud del propio Cervantes, que los hace equiparables en el pasaje copiado del capítulo XLIV de la segunda parte. A los efectos de demostrar estos asertos, y otros más, me atenderé al orden del relato en el Quijote.

La escena en que se hallan los personajes del Quijote es la venta de Juan Palomeque el Zurdo, venta que nos da el envés «esperpéntico» del palacio de Venus, de larga tradición en la literatura pastoril, donde se reúnen diversas y desencontradas parejas de enamorados (vid. supra, «Conocimiento y vida en Cervantes»). Allí concurren, en el capítulo XXXII, don Quijote, Sancho, Dorotea, Cardenio, el cura, el barbero, Juan Palomeque, su mujer e hija y Maritornes. Don Quijote pronto se retira a dormir sus fatigas, pero quedan los demás, trabados en viva discusión de sobremesa. Ésta versa, precisamente, sobre la literatura, sobre los libros de caballerías y los de historia. En cierta medida nos hallamos ante un segundo escrutinio, aunque el aprovechamiento estético de la teoría expresada en esta ocasión sobrepasa en riqueza y variedad al de la primera.

Ocurre que Juan Palomeque es acérrimo partidario de los libros de caballerías, de los que posee dos (el Cironigilio de Tracia y el Felixmarte de Hircania), y tibio admirador de los de historia, cuyo representante único en su reducida «librería» es la Historia del Gran Capitán Gonzalo de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes. Como siempre en Cervantes, la literatura no se da como una abstracción volcada sobre sí misma, sino en íntima comunión con la vida, término que, dentro del cuadrante ideológico cervantino, es el polo opuesto del otro. Estos términos opuestos, sin embargo, son tan interdependientes a los efectos de su definición y validez como lo son los polos físicos entre sí. En consecuencia, aun esta parva representación de la literatura queda definida en términos no abstractos, por sus diversos ángulos de incidencia en las vidas allí concurrentes. Para el ventero los libros

de caballerías satisfacen los reprimidos deseos de actividad del hombre sedentario; la ventera -lo confiesa sin ambages- los halla útiles, pues le quitan de encima al marido por un rato; Maritornes halla en ellos una manera de desfogar su lascivia, y la hija del ventero, por último, ve en estos libros la proyección de sus juveniles ensueños románticos (ed. Riquer, p. 324). Según estos diversos sentires, pues, la creación literaria adquiere su validez en términos que son estrictamente extraliterarios, de filiación vital. Hasta el desaforado mito caballeresco puede concretizarse merced a una endopatía cordial, y revestir formas diversas de las que le imprime el voluntarioso esfuerzo de don Quijote.

El cura replica a todo esto con raciocinios objetivos, en los que se niega la entrada al concomitante emocional de la literatura: los libros de caballerías son fábulas vanas y mentirosas, condenables como tales, mientras que historias como las del Gran Capitán y Diego García de Paredes son dignas de todo encomio por su veracidad. Pero la opinión del cura, a su vez, tampoco obedece a razones puramente estéticas, ya que la discriminación está basada en un principio de moral. Apreciación de los libros de caballerías diametralmente opuesta a la anterior, pero afincada en motivos de índole tan extraliteraria como la otra. Panegírico y condena no tienen en cuenta la existencia de la caballeresca como creación de arte, al punto que esta forma literaria queda fijada, en la ocasión, en lo que tiene de congénitamente extrínseco.

La respuesta del cura no hace más que enardecer al ventero. Para él no hay términos medios ni gradaciones: la literatura es toda por igual veraz, sin distingos de historicidades o ficciones poéticas. De esta igualación casi quijotesca se desprende, por consiguiente, que es más ejemplar y admirable héroe don Felixmarte de Hircania, que despatarraba ejércitos de un millón seiscientos mil soldados por sí solo, que Diego García de Paredes, cuyas hazañas apenas si pasaban de detener una rueda de molino con el dedo. Es evidente lo absoluto del criterio de Juan Palomeque: todo es verdad -¿o todo es mentira?, pregunta no del todo impertinente, según se verá-. Menos evidente es lo absoluto del criterio del cura, lo que no lo hace menos tajante: la ficción es falsa, la historia es verdadera.

Las cosas han llegado a este punto cuando aparecen los papeles que narran la novela del Curioso impertinente. Conviene ahora recapitular desde la perspectiva que nos permite la aparición de la novelita. En el curso del capítulo XXXII la literatura ha sido enjuiciada desde diversos puntos de vista, lo que no excluye la comunidad radical de ellos: todos consideran, elogian o denigran la literatura desde fuera de sí misma. Se juzga la obra de arte por sus cualidades extrínsecas, lo que lleva a un inevitable desacuerdo: el cura querrá quemar los libros de caballerías, el ventero preferirá que se quemen los de historia. Este extremo disorde de crítica extraliteraria hace realzar la extraña actitud de los circunstantes ante El curioso impertinente. En palabras del cura, la novelita será leída «por curiosidad siquiera» (p. 329). Por primera vez en este capítulo nos hallamos ante un motivo desinteresado que, dadas las circunstancias, bien se puede entender como de orden estético. Desde su aparición El curioso se coloca por encima, o al margen, de todo utilitarismo: será leído por sí, vale decir que, a pesar de las opiniones ya reseñadas, el valor literario se convierte de golpe en algo inmanente. Este valor no halla su justiprecio en algo foráneo a él, sino en sí mismo. Ya no más horacianismo (*utile et dulce, delectare ut prodesse, etc.*): lo dulce se convierte aquí en categoría independiente, de una efectividad ajena por completo a lo que no sea su intención artística.

Otro criterio a contrastar con la lectura del Curioso es el de la valorativa absoluta del ventero y del cura. Si aceptamos el sentir del ventero (toda la literatura es verdad), se establece ipso facto la siguiente ecuación: Felixmarte de Hircania = Diego García de Paredes = Curioso impertinente, lo que da en forma imprevista una apremiante densidad espacio-temporal a los concurrentes a la lectura de la novelita. Si ésta es verdad, más verdad, de ser posible, serán los que la leen: el cura, usted o yo. Por otra parte, si atendemos ahora al criterio absoluto del cura (la ficción es falsa, la historia es verdadera), nos hallamos ante otro hecho inesperado y de capital importancia para explicar la función del Curioso. Al final de su lectura el propio dogmatizador, el cura, sucumbe a la fuerza de la ficción y comenta: «No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo» (capítulo XXXV, p. 374). Este comentario no atiende, desde luego, al hecho que todo esto ha sido invención pura, y lo enjuicia, en cambio, como si fueran acontecimientos históricos. Su imaginativa ha desconcertado al cura, y por un momento la ficción se le transparenta en historia. ¡A qué distancia estamos de su dogmática afirmación inicial: «No ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destes libros» [los de ficción]! (capítulo XXXII, p. 327).

Todos estos planteos de una expresión teórica (la verdad literaria) no son, en rigor, igualmente teóricos, ya que están montados sobre sendas voluntades en tensión. Ya he dicho (vid. supra, «Conocimiento y vida en Cervantes») que Cervantes no fue nunca amigo de las teorías como tales. La literatura es para cada uno de los interlocutores del capítulo XXXII, y en la medida de sus respectivos caletres, experiencia vital. La lectura del Curioso impertinente introduce el término antónimo: unas vidas que se dan sólo como experiencia literaria. En este juego de opósitos estriba, precisamente, como ya dijo Marías, parte de la «humanidad» que se infunde en los oyentes de la novella. Lo que sigue es algo exquisitamente literario, fingido y artificial, pero, como realidad sui generis que es, tendrá también sus propias leyes que gobernarán su mecánica. Las reacciones entre los principios rectores de estos dos niveles de literatura (novella y novela) son los que dan opacidad a los cuerpos transparentes de los personajes que habitan tanto la venta de Juan Palomeque como el ámbito ideal de la novelita. Pero esta opacidad es de diversa coloración, y si en el caso de los huéspedes del zurdo Palomeque contribuye a que éstos se nos acerquen, en el caso de Anselmo, Lotario y Camila les hace confundirse con el inalcanzable horizonte de una ficción dentro de otra. El compás de la imaginativa se tiene que abrir al máximo para abarcar ambos extremos (Palomeque y Anselmo, verbigracia), mas conviene advertir desde ya que es el terreno comprendido entre ambos puntos el que termina de perfilar la especial intención artística implícita en la mera coexistencia de dichos extremos.

Como se puede apreciar, Cervantes prepara con cuidado la presentación del hermético y concienzudamente ficticio orbe del Curioso impertinente. Se tratan de cortar todas las amarras que lo puedan asir a la realidad del momento, y esto se consigue con un toque magistral. Al introducir a los dos protagonistas, Anselmo y Lotario, se nos avisa que eran «tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían, los dos amigos eran llamados» (cap. XXXIII, p. 329). Estas últimas palabras nos colocan en lo más inalcanzable y utópico de la literatura: un cuento tradicional. Porque la historia de Anselmo y Lotario se nos aparece en un principio, según se puede ver en el quinto estudio de este

volumen, como recreación de una antiquísima tradición literaria: el cuento de los dos amigos. Vagaroso bien mostrenco, que se pasa de generación a generación, la tradición literaria, aun en forma de alusión, como ocurre aquí, nos coloca en el país del mito, ya que su propia existencia se debe al abandono previo de toda suerte de coordenadas circunstanciales. De esta manera Anselmo y Lotario representarán su drama en el escenario más alejado de la venta de Juan Palomeque. La ficción del Curioso se aparta, pues, todo lo posible de la no menos ficción de Palomeque y sus huéspedes, y su orbe se representa autónomo.

Lo que ocurre en este mundo está en la memoria de todos los que han leído el Quijote, pero conviene repasar algunos incidentes que contribuyen a demostrar su mecánica. Lo primero que hay que observar es que la empresa que obsesiona a Anselmo está totalmente «fuera del uso común» (p. 332), o, para ser más precisos, es exactamente lo opuesto de lo que sanciona el uso común. Desde la primera conversación entre los dos amigos nos hallamos en un mundo patas arriba, como ha observado Wardropper; un mundo en el que se busca, no la honra, sino la deshonra; en el que, como dice Anselmo, «voy huyendo del bien y corriendo tras el mal» (p. 341). Claro está que la lógica que rige estas acciones tiene por fuerza que ser la ilógica, oposición de ideología que en el plano artístico se capta en la abundancia de expresiones antitéticas.

La anormalidad ética de Anselmo es contagiosa, como en otro plano lo es la locura de don Quijote. Así, por ejemplo, cuando Anselmo descubre que Lotario lo engaña porque no ha estado cortejando a Camila -los valores al revés; lo engaña porque no lo engaña- y le reprocha esto, Lotario se pica, y «casi como tomando por punto de honra el haber sido hallado en mentira, juró a Anselmo que desde aquel momento tomaba tan a su cargo el contentalle y no mentille, cual lo vería si con curiosidad lo espiaba» (p. 345). Los valores éticos de Lotario también se transmutan ahora en sus opuestos, y todo queda cuidadosamente puesto del revés.

Todo ello implica un movimiento pendular (típico, por lo demás, del novelar cervantino), que en *El curioso impertinente* adquiere un ritmo frenético a impulsos de la inversión de valores morales predicada en la actitud que adopta Anselmo. A partir de este compás inicial el cuento rápidamente se estructura sobre un fantástico juego de rebote entre verdad y mentira. En él presto se esfuma para sus personajes (y aun para el lector) todo concepto divisorio entre la una y la otra basado en un principio de objetividad. Y era sobre este principio de objetividad, precisamente, que descansaba casi toda la literatura hasta ese momento lograda. Así, por ejemplo, después de la caída de Camila, Lotario recita un soneto amoroso, y ante las razones en él expresadas, ella pregunta: «Luego, ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad? -En cuanto poetas no la dicen -respondió Lotario-; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos» (cap. XXXIV, p. 352). O sea, que algo puede ser simultáneamente verdad y mentira: el soneto, en cuanto es literatura es falso, pero en la medida que es vida es cierto. A todo lo cual concluye Anselmo: «No hay duda deso». Y aquí conviene que el lector cavile sobre el lugar que ocupa este episodio en la narración. El soneto de marras, real en cuanto todos nosotros lo hemos leído, es fruto de la minerva de Lotario, quien existe sólo como personaje de un cuento, que a su vez se da como lectura de otro personaje, el cura, quien, por último, tiene únicamente la validez que le inculque nuestra experiencia de lectores. ¿Hasta qué punto la

igualdad implícita en este último eslabón (lectura = experiencia vital) es transmisible a lo largo de esta cadena de entidades similares? Y todo esto para que se nos diga en el remate de ellas, el diálogo entre los protagonistas del cuento, que la expresión literaria es falsa en cuanto literatura. ¿«No hay duda deso»?

La complejidad del Curioso impertinente se hace, de pronto, inescapable presencia, que se perfila con mayor nitidez y fuerza de impacto al proseguir la lectura. El engaño y deshonor de Anselmo son hechos acabados; él, sin embargo, cree ser el burlador, como que cree estar engañando a su mujer con el fatal experimento. Lotario, por su parte, a pesar de gozar ya los favores de Camila, llega a sentirse víctima de una decepción por parte de su amante al ver a un hombre descolgarse de los balcones de la casa de ésta (cap. XXXIV, p. 355). Herido en su amor propio, Lotario cuenta a su amigo la verdad de lo sucedido con Camila, con lo que, a su vez, traiciona a su amante. Para disculparse, ésta fragua un embuste, sobre el que volveré de inmediato, y del que son víctimas por igual su amante y su marido. Y, por último, Leonela, la criada de Camila, los burla a todos, con lo que se desencadena el trágico desenlace. Obsérvese, antes de pasar adelante, que todos estos complicados engaños conducen de hecho, en el plano oblicuo de esta experiencia literaria, a la intrascendencia de una *Comedy of Errors* a la bufonada de un Viejo celoso. Mas aquí, en el caso de Anselmo, el tópico literario (el marido engañado) se trasciende a sí mismo y se engarza en la intimidad de unas vidas, ficticias, sí, pero que reaccionan ante el trajinado tópico, con la impremeditación y tono trágico propios del devenir humano. Lo que se revela en un principio como algo decantadamente literario (dos amigos, marido engañado) llega a confundirse en este momento con la compleja mecánica que rige lo vital.

Volvamos atrás ahora, al engaño de Camila. Su cómplice, en un momento de despecho, la ha denunciado a su marido. Se trata ahora de urdir algo que, basado en esa misma denuncia, la pueda exculpar y cohonstar ante los ojos de Anselmo. En la temática de la época esto caería dentro del apartado general de «engañar con la verdad», ¡pero qué hondas y novísimas repercusiones tiene el tema en esta ocasión! A los efectos de este engaño dentro de otro engaño (el adulterio inicial), las cosas se disponen de la siguiente manera: Camila y Leonela ocupan el escenario. Anselmo, a sabiendas de los protagonistas, se esconde en el equivalente de los bastidores. La escena está dispuesta para iniciar la representación de la farsa del marido engañado. Por un momento se vivirá una parodia burlesca de la vida, pero aun aquí ésta se inmiscuye pertinaz. Al ocupar su puesto designado por el director de escena (Camila en este caso), Anselmo lo hace «con aquel sobresalto que se puede imaginar que tendría el que esperaba ver por sus ojos notomía de las entrañas de su honra» (capítulo XXXIV, p. 358). Pero era esto, precisamente, lo que él buscaba al comenzar su malhadado experimento. En un momento de arrebató él ha querido vivir una abstracción, hacer de su vida y las otras contingentes a ella algo susceptible de la fría manipulación universalizadora del experimento. A su pesar, los aspectos concretos de estas vidas se niegan a la universalización (o abstracción, vista por el envés), ya que, como vidas que son, se fraguan en el conjugar imprevisible del aquí y ahora. Otra vez, en el momento más exacerbadamente «literario» (una farsa dentro de una novella) se vislumbran los soportes vitales de todas estas bambalinas.

Y comienza la representación. Nos hallamos ante un fingimiento y engaño dramatizados, con lo que se actualiza la tragedia total de Anselmo. La ficción de todo este «entremés»

hace que la tergiversación inicial de valores, halle aquí su punto crítico. Los móviles de las *dramatis personae* hacen evidente que las repetidas palabras «fama» «honra», «crédito», «lealtad», etc., encubren sus antónimos, y que, en esencia, nos hallamos ante un colosal fraude léxico, ideológico y vital. Cerca ya del desenlace, cuando Lotario ha cumplido con su papel, él se retira de la escena, deseando «verse con [Anselmo] para celebrar los dos la mentira y la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse» (p. 364). Este inusitado apareamiento en que la verdad es mentira, y viceversa, se machaca y agudiza en las palabras que se ponen en boca de Camila, que ha quedado con Leonela representando la escena final ante su atónito marido: «Mejor será decirle [a Anselmo] la verdad desnuda [sensu stricto, repetir la mentira total que han representado], que no que nos alcance en mentirosa cuenta [vale decir, que se entere de la verdad]» (p. 365). Y más abajo, como ritornello obsesionante: los personajes de la farsa «pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían» (ibid.).

La lección que se puede extraer de este vertiginoso barajar de verdad y mentira es que nos hallamos ante una ocasión en que las acciones y los valores son ciertos en cuanto literatura (el entremés representado), pero falsos en cuanto vida (el adulterio allí encubierto). Y la zona de deslindes entre esa verdad y esa mentira radica en un punto de vista, el de Anselmo, o Lotario, o Camila. En el plano abstracto en que ha querido colocarse Anselmo hay una perfecta divisoria entre verdad y mentira (supuesto ínsito en toda actitud empírica), pero en el plano oblicuo e ineludiblemente concreto a que lo fuerza el propio curso de su vivir, verdad y mentira se dan amazacotadas en forma casi inextricable. Y al llegar a este punto conviene repetir la sempiterna pregunta que nos plantea el tema de este ensayo: ¿hasta qué punto es falsa la literatura y cierta la vida? En diversos planos, el ventero, su mujer, su hija, Maritornes, el cura, Anselmo, Lotario y Camila han dado cada cual su respuesta, que está validada en cada ocasión por la experiencia personal involucrada en ella. Y sobre todos estos seres se yergue, gigante, don Quijote, quien vive la literatura.

Con el final de la farsa, representada para beneficio de Anselmo, se termina el capítulo XXXIV, y la historia del Curioso impertinente se ve momentáneamente interrumpida por la aventura de los cueros de vino. Pero antes de estudiar la función de este brusco corte en el relato, obsérvese el felicísimo rasgo estilístico con que se cierra la primera parte de la novella: «Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo» (p. 366). En esta antítesis se destila toda la contradictoria esencia del sentido y la forma del Curioso impertinente.

Dicho queda que a todo esto don Quijote dormía. En sueños todavía, se levanta ahora para acuchillar unos cueros de vino que él identifica en su alucinación con el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, el enemigo de la princesa Micomicona (Dorotea). Al igual que Anselmo, don Quijote desempeña un papel que le ha sido preasignado por un mendaz director de escena (Camila en un caso, Dorotea en el otro). Se trata, asimismo, de un engaño: Anselmo vive el engaño de la ficción representada ante sus ojos, lo que ocurre dentro del marco artificial de la novella. Don Quijote vive la ficción de su sueño, que funciona dentro del marco fingido del engaño de Dorotea (y también él está «sabrosamente engañado»). Y todo esto dentro de la inmensa bóveda ficticia que es el Quijote. Nuestro racionalismo nos ha acostumbrado a considerar la distancia que media entre vida y literatura, entre realidad y ficción. Nuestra tarea de siempre, como lectores y como críticos,

ha sido sopesar cuánto se puede separar la ficción de la realidad (como en los casos de la novela caballeresca, sentimental o pastoril), o bien indicar como aquélla se puede modelar sobre ésta (la novela picaresca, y en general todo lo que conocemos bajo la imprecisa rúbrica de realismo). Aquí, en este pasaje del Quijote, se trata, por primera vez, de explorar la distancia que puede separar la ficción de la ficción, y al mismo tiempo, de cómo una puede ser modelo de la otra. El buscado paralelismo de las acciones de Anselmo y don Quijote, y la forma en que éstas inciden sobre aquéllas, marcan las diferencias y enlazan, todo a la vez, ambos mundos de ficción, mundos que adquieren plena validez e identidad sólo dentro del universo ficticio que es el Quijote. Y toda esta mecánica celeste se hace presente con el mutuo cruce de órbitas que representan el Curioso frente a las aventuras de don Quijote, y el sueño de éste frente a la lectura del Curioso.

«Sosegados todos, el cura quiso acabar de leer la novela porque vio que faltaba poco» (cap. XXXV, p. 370). Bien poco falta. Ha llegado el momento de la liquidación de este mundo ficticio, que comienza por desintegrarse en su aspecto físico: «Para acabar de concluir con todo, volviéndose a su casa [Anselmo] no halló en ella ninguno de cuantos criados ni criadas tenía, sino la casa desierta y sola» (p. 372). En cuanto a las vidas que pueblan este mundo, ya han quedado desintegradas en su aspecto moral en el engaño consumado; les falta sólo la obliteración física, que no se hace esperar. Pronto mueren los tres protagonistas: Anselmo, en bancarrota moral y espiritual (muere fuera de la religión); Lotario, en batalla con los soldados del Gran Capitán; Camila, en un convento. Con un ademán de su creador este mundo ha vuelto a la nada de donde surgió. Pero esta breve trayectoria ha iluminado para siempre y con nitidez toda una serie de problemas artísticos e ideológicos más o menos latentes. Y como último ejemplo, considérese el caso de la muerte de Anselmo, al margen de la religión. Con voluntarioso ademán él se ha creado un mundo que, si se derrumba, no es por flaqueza suya, sino por una suerte de gravitación vital. Don Quijote, otro voluntarioso creador de mundos, destruye el suyo con un último acto de voluntad. Es éste el que abdica a la abstracción, el que muere con ejemplaridad humana.

Pero hay que volver al curso de la narración. Hemos llegado al capítulo XXXVI, cuya materia se introduce con el siguiente epígrafe: «Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron». Este enunciado ha causado general extrañeza, puesto que el acuchillamiento de los cueros de vino tuvo lugar en el capítulo anterior. La única explicación que se había dado de esta anomalía era considerarla evidente descuido por parte del autor al dividir, a posteriori, su obra en capítulos. Ahora bien, un excelente estudio moderno ha echado por tierra estas consejas: la extraña conformación de los capítulos del Quijote -aquel famoso comienzo: «La del alba sería»- obedece a una consecuente intención artística, que en términos generales se define como la captación de la vida como fluir. Después de dicho estudio no se debe hablar más de descuido, a menos de haber agotado las explicaciones de orden estético-ideológico. Como en el caso del epígrafe en cuestión no ha ocurrido nada por el estilo, aventuraré una hipótesis exegética, que al menos atiende a la evidente unidad que es la obra de arte.

Después de todo lo que antecede debe resultar clara la pertinencia de la interrupción narrativa ocasionada por la aventura de los cueros de vino. Se establecen de tal manera una serie de correspondencias insólitas entre los distintos niveles de la ficción, y lo que hace a

todo esto más inaudito es que el autor no nos da aviso alguno de la inminente pirueta mental que describiremos personajes y lectores (el epígrafe del cap. XXXV dice sólo: «Donde se da fin a la novela del Curioso impertinente»). Al volver a nuestro punto de apoyo -el trampolín provisto por el nivel básico de la narración- se nos vuelve a internar en el ad-mundo ficticio que es el Curioso impertinente, aunque esta vez se nos pone sobre aviso por el exordio del autor: «Sosegados todos...». A esto sigue la rápida liquidación del mundo del Curioso, y al aniquilarse este orbe y terminarse la lectura, las cosas parecen estar sicut erant in principio. Pero esto es aparente nada más; sólo ocurre así si no prestamos la atención debida a la interrupción mutua que ha puesto en marcha la mecánica que mueve estos mundos ficticios dentro de un universo asimismo ficticio. El autor quiere que fijemos la atención en lo ocurrido, y que lo veamos ahora con la perspectiva que permite un hecho acabado, distinta a la que se obtiene en la lectura corrida, que equivale al acaecer simultáneo. La interrupción de los cueros de vino es de importancia capital para avizorar el concepto de ficción que forja Cervantes, y no debe, por lo tanto, dejársela caer en saco roto. Se impone una llamada más al distraído lector, y se la encubre en el epígrafe del cap. XXXVI.

El texto del mismo capítulo relata la llegada de nuevos personajes (Luscinda y don Fernando) y la crisis que se provoca al enfrentarlos con Cardenio y Dorotea. Pero hay una solución efectiva a todos estos problemas y es el uso del autoconocimiento, como ya dije en el primero de estos ensayos. En el plano ideológico ahora se contraponen dos niveles distintos: en El curioso impertinente Anselmo ha aplicado un falso principio cognoscitivo (la experiencia) al problema que es la vida, lo que provoca su destrucción. En el texto que sigue, otros personajes, confrontados con el mismo problema, adoptan una actitud opuesta: no se salen de sí mismos para buscar la verdad, sino que se sumen voluntariamente en el hontanar de sus conciencias. Y triunfan. El plano abstracto de Anselmo se corresponde, con signo opuesto, con el plano concreto de estos otros personajes, y ambos planos están ligados por una delicada taracea artístico-ideológica.

Capítulo XXXVII. La mutación de valores personales efectuada en el capítulo precedente hace imposible continuar el engaño de don Quijote en el mismo plano que se lo había comenzado. Dorotea no puede seguir siendo la princesa Micomicona, ya que la esencia de su vivir ha quedado identificada con su pasión por Cardenio: «El buen suceso de la señora Dorotea impedía pasar con su disignio adelante» (p. 386). Hay que fraguar un nuevo engaño, y de ello se encarga la propia Dorotea en las siguientes palabras, cargadas de doble sentido:

Quienquiera que os dijo, valeroso caballero de la Triste Figura, que yo me había mudado y trocado de mi ser, no os dijo lo cierto, porque la misma que ayer fui me soy hoy. Verdad es que alguna mudanza han hecho en mí ciertos acaecimientos de buena ventura, que me la han dado mejor que yo pudiera desearme; pero no por eso he dejado de ser la que antes, y de tener los mismos pensamientos de valerme del valor de vuestro valeroso e invenerable brazo que siempre he tenido. Así que, señor mío, vuestra bondad vuelva la honra al padre que me engendró, y téngale por hombre advertido y prudente, pues con su ciencia halló camino tan fácil y tan verdadero para remediar mi desgracia, que yo creo que si por vos, señor, no fuera, jamás acertara a tener la ventura que tengo; y en esto digo tanta verdad como son buenos testigos della los más destos señores que están presentes.

(P. 388).

Al igual que en la representación de Camila ante el escondido Anselmo, se trata aquí de un nuevo «engañar con la verdad», en que las cosas son verdad o mentira según el plano en que se las coloque. Así, pues, las afirmaciones de Dorotea son falsas en el plano de la literatura (la princesa Micomicona), pero ciertas en el plano de su vida. En el quehacer vital las cosas se dan en forma simultánea y esencialmente compatible como esto y lo otro, según el plano en que las coloquemos, como los famosísimos Silenos de Alcibíades, que eran ridículos o divinos, según cómo se los mirase. Pero en el quehacer literario, hasta el momento de escribirse el Quijote, esta complejidad radical sólo se supo captar como progresión (desarrollo lógico-cronológico), y, en muchos casos, como incompatibilidad (unidad ético-moral). La primera aproximación a lo simultáneo de lo vital se halla, precisamente, en estos pasajes (todo es verdad y mentira a la vez), en los que, además, se hace evidente la compatibilidad de los opuestos. La diversidad de planos que produce estas distintas valoraciones se halla ínsita en los propios vivires: Camila, modelo de esposas, esposa infiel; Dorotea, mujer pueblerina, princesa Micomicona. Y la expresión de estos vivires participa de todos estos planos a la vez. Por ejemplo: Camila y Dorotea se han impuesto, de su libre arbitrio, vivires en que se conjugan esas parejas de opuestos. Las manifestaciones de ambas heroínas, en consecuencia, captan la duplicidad que encarnan. Esta simultaneidad y compatibilidad vitales apuntan, desde luego, el vasto -universal-dilema del baciuelmo, con lo que se demuestra, una, vez más, la infragmentable unidad de los pasajes aquí estudiados.

Todo esto nos lleva a un relativismo absoluto, aunque sólo aparentemente. En este agitado mar de dudas acerca de lo que pueda ser verdad y mentira se distingue en el horizonte la tierra firme del autoconocimiento. Es partiendo de la autognosis que se establecen las verdades de validez vital en el mundo cervantino. Ésta es la lección que ha aprendido Dorotea en el capítulo anterior, y en lo que concierne a su propia vida no se llama a engaño. Éste afectará a aquellos que traten de llegar a la verdad por caminos que parten desde fuera de sí mismos, como Anselmo (la experiencia) o don Quijote (la autoridad).

En este punto llegan a la venta el capitán cautivo, Ruy Pérez de Viedma, y Zoraida. La presencia del capitán hace que don Quijote prorrumpa en su otro gran discurso de la primera parte: el de las armas y las letras. Con la dinámica peculiar del arte cervantino, este discurso provoca un movimiento en dos direcciones opuestas. Hacia atrás, nos retrotrae al no menos elocuente discurso de Lotario a Anselmo, donde se preludia el tema de ahora en las siguientes palabras: «Las cosas dificultosas se intentan por Dios, o por el mundo, o por entramos a dos... Las que se intentan por Dios y por el mundo juntamente son aquellas de los valerosos soldados» (cap. XXXIII, p. 336), y síguese una breve descripción de la vida del soldado. Sobre estas notas aisladas de Lotario se estructura la gran sinfonía de don Quijote. Hacia adelante, como ya notó Casaldueiro, la contraposición entre armas y letras del discurso introduce la historia del cautivo y la de su hermano el oidor, y este último es responsable del feliz desenlace de las aventuras del capitán. Y al llegar a este punto observe

el lector la riqueza y variedad de los remaches con que Cervantes eslabona su cadena narrativa.

El cautivo prologa su historia con un breve comentario de orden crítico, que conviene recordar: «Estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse» (cap. XXXVIII, p. 399). Hay aquí una no muy velada alusión al Curioso impertinente que invita a la comparación. El nexo de unión entre la novella y el Quijote sería, en estos términos, un artificio, pero creo haber demostrado que este artificio está cargado de sentido vital, que se evidencia con toda nitidez en la interrupción de los cueros de vino. La historia del capitán, por su parte, parece arraigarse en el texto más sólidamente, ya que se une a él por vidas: es la vida del capitán la materia de la historia, y es el mismo capitán, ahora huésped en la venta, quien la cuenta. Si bien esto es esencialmente otro artificio, apunta a diverso blanco que el Curioso: éste es estilizado gesto literario, creado, vivido y válido como literatura (aquí la razón de la censura final del cura, que se ha dejado llevar por su vivencia, y lo enjuicia como acaecimiento verídico). La historia del cautivo es estilizado gesto «histórico», creada -aunque se la supone inconcusa realidad dada-, vivida y válida como historia. Y al llegar a este punto nos espera otra sorpresa. En deliberado paralelismo con el Curioso, el relato del cautivo también se ve enjuiciado a su final por los oyentes. El crítico esta vez es don Fernando, quien dictamina: «Todo es peregrino, y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye» (cap. XLII, página 437). Nuevamente, entre realidad (literaria o histórica) y conciencia se interpone la vivencia personal, y este relato, tan verídico como lo puede hacer Cervantes, se ve juzgado como si fuera una creación poética. Pues los efectos en el oyente que describe don Fernando, son, precisamente, los términos en que la crítica aristotélica describe los efectos deseados de la creación poética. La ficción del Curioso se transparenta en historia, y la historia del capitán en ficción.

Y con esto comienza el capitán el relato de sus aventuras (cap. XXXIX). Al pisar el umbral de ellas se produce un instante de desconcierto: «En un lugar de las montañas de León...» son las palabras que inician el relato. Su evidente correspondencia verbal y de situación con las que abren el Quijote parece querer apuntar nuestra imaginativa hacia lo apodícticamente ficticio -la novela que tenemos entre manos-, intención contraria en absoluto a la naturaleza de todo este episodio. Mas esto es congruente con la realidad esencial del arte cervantino, que es la ironía, lo que equivale a decir la presentación de opuestos. El Quijote es la *ars magna oppositorum*, por antonomasia, lo que se evidencia hasta la saciedad a lo largo de toda la obra, desde la obvia oposición argumental entre amo y escudero, hasta la más sutil y estilística implicada en el preámbulo del capitán y la materia de su relato.

En este último sentido, y a riesgo de apartarme brevemente del tema de estas páginas, conviene hacer ciertas aclaraciones que contribuyen a deslindar la totalidad de sentido del arte cervantino. La vida del Renacimiento, que justiprecia la riquísima variedad de las circunstancias cósmicas, trata de justificar su puesto en el universo en términos de una armonización de las variedades contradictorias. Para ejemplificar baste mencionar la filosofía sincretista de un Pico della Mirandola, la vida proteica de un Leonardo da Vinci, el espíritu conciliador de Erasmo y secuaces, o bien el muy concreto concepto del cortesano. Por un lado, hallamos una actitud de admiración y regocijo ante la realidad múltiple (el arte

de un Rabelais); por el otro, un innegable afán de codificación taxativa (la estética neoaristotélica). Ambas actitudes se rigen, sin embargo, por el mismo entrañable deseo de armonización, que formalmente permitiría la variedad en la unidad. A los efectos de esta concordancia universal los hombres del Renacimiento se debaten entre dos principios rectores de antagonismo hipostático: la naturaleza y la razón. Naturismo y racionalismo traspasan todo el pensamiento y arte renacentistas, pero, en realidad, no hacen más que agravar la eterna y vibrante discordancia.

El siglo XVII recibe esto último como inevitable herencia, y lo erige en norma vital. Nada de intrínsecamente nuevo hay en ello, ya que esta periodicidad está ínsita en el propio latir de la civilización occidental: antigüedad clásica-cristianismo, Edad Media-Renacimiento, siglo XVI-siglo XVII, etc. Por diversos motivos que ahora no vienen al caso la apreciación del vivir humano se polariza nuevamente, y éste queda esencializado en su antinomia de materia y espíritu. De ella se desprende toda una serie progresiva de opuestos que repercuten y llenan todo el ámbito seiscentista. La dualidad es el canon vital: la cuna y la sepultura, la vida es sueño, y tantos otros aspectos conocidísimos del arte y el pensamiento de la época. La unidad está más allá del poder o querer humano, lo que no es óbice para que cobije y guíe al hombre en la forma de la Verdad revelada y absoluta de la religión, que trasciende a la naturaleza y a la razón.

Cervantes cabalga en la zona divisoria de estos dos momentos, y es él quien da la solución humana de efectividad actuante. La antinomia que el hombre del Quinientos lucha vanamente por armonizar, y sobre la que descansa la estética del Seiscientos, esa contradicción es conciliable en términos del aquí y ahora. El punto en que los opuestos se hacen compatibles es la creación artística. El arte asimila y armoniza la discordia elemental para forjar un supramundo acabado, en el que los elementos constituyentes pueden mantener íntegra su pristinidad. En este sentido el Quijote es el magnífico remate a los esfuerzos armónicos del Renacimiento.

Y para terminar con estas consideraciones. Cuando Cervantes se aboca al Persiles ha resuelto ya el problema de todos los opuestos. Pero esa tarea se ha efectuado de tejas abajo. Sobre las verdades -plural, cuya efectividad queda analizada- del arte está la Verdad de la religión. Aquí no cabe compatibilidad, sino subordinación; por ello se crea un mundo artístico de complejidad equiparable a la del Quijote, pero que apunta en forma trascendente a la Verdad única. Esto es el Persiles, que traspasa, en consecuencia, el marco renacentista que inspiró la labor previa.

Para retomar el «rastrillado, torcido y aspado hilo» de este ensayo: a partir del citado preámbulo del capitán la narración se arraiga profundamente en la realidad histórica española. Don Juan de Austria, Lepanto, La Goleta, Argel, el propio Cervantes, son sólo algunos de los nombres que dan densidad circunstancial al relato. Pero no pienso entrar en tales materias. Prefiero mencionar, aunque más no sea de pasada, el hecho, evidente por lo demás, que la especificidad del relato radica en aquello que no es elemento cronístico, vale decir, en los factores que Cervantes no halla dados en la historia de su época. A la objetividad histórica de la narración hay que sumar, como cantidad mayor, el subjetivismo de lo autobiográfico: verbigracia, aquel «tal de Saavedra», cuyas hazañas se recuerdan (cap.

XL, p. 410). Y todo esto al servicio de una intención estética (el tema de este ensayo), que, como tal, se vuelca sobre sí misma.

La raigambre histórica que celosamente proporciona Cervantes a su relato es de dos tipos: uno es el ya mencionado afinamiento de la narración en los sucesos contemporáneos. El otro lo constituye el voluntarioso injerto de la vida del cautivo, tal como él la narra, en la «historia» de don Quijote y demás oyentes. La circunstancialidad de los acontecimientos en que participó el capitán le confiere a este la pátina de la Historia, que recubre, por asociación, a la heterogénea concurrencia que lo escucha. Y ésta, a su vez, venía cargada de la historicidad relativa que le había conferido la artificialidad del Curioso impertinente. Los concurrentes quedan iluminados así por dos focos que con diversa intensidad emiten nítidos destellos concretizadores. De esta manera, pues, los dos niveles históricos del relato del capitán (el universal de sus campañas mediterráneas y el particular de su presencia en la venta del zurdo Palomeque) concurren a lo mismo: a dar características tridimensionales a un mundo ficticio. Y así se llega, por opuesta avenida de aproximación, al mismo punto que con el Curioso impertinente.

Para no alargar más este estudio observaré un solo detalle. Al igual que la novella de Anselmo, el relato de Ruy Pérez de Viedma también se ve interrumpido. Al contar la pérdida de La Goleta recuerda cómo un tal don Pedro de Aguilar había escrito dos sonetos al efecto. Uno de los circunstantes no se puede contener y revela que este don Pedro es su hermano, y recita, de inmediato, los dos sonetos. Se cierra la interrupción y continúa su cuento el capitán. Mas obsérvese que este paréntesis está destinado a poner en altorrelieve la circunstancialidad apodíctica del relato. Por decirlo así, pasamos de lo «histórico» a lo «más histórico». En El curioso, por su parte, la interrupción sirvió para hacernos pasar de un tipo de ficción a otro. Pero lo histórico termina siendo enjuiciado como ficticio, y la ficción como historia. Y con estas fluctuaciones y dobles paréntesis narrativos (en la narración del Quijote, por un lado, y en la de las novelitas, por el otro) se forja una infragmentable unidad, tanto más admirable cuanto mayor es la diversidad allí encerrada.

En conclusión: estos dos cuentos intercalados se nos presentan en situación antagónica. El curioso se identifica con lo más refinadamente literario, mientras que el capitán encarna todo aquello de evidencia históricovital. Pero si no se hace abstracción del texto en que ambos están montados, se observa que los términos de la antinomia pueden ser compatibles -no se trata aquí de solución racionalista- como correlatos de un intrincado sistema de vidas ficticias y ficciones vitales. Con plena intencionalidad artística, el continente (Quijote) y el contenido (Curioso, Capitán) se truecan en sus funciones por el artificio de las interrupciones, con lo que se truecan también los valores respectivamente encarnados. De la consecuente amalgama surge, por primera vez en la historia literaria, un tipo de narración donde todos los opuestos están ínsitos y en compatibilidad, como en la propia vida de su creador.

V. El cuento de los dos amigos

(Cervantes y la tradición literaria. Primera perspectiva)

Pedro Alfonso, en su *Disciplina clericalis*, fue el que introdujo nuestro cuento en España. En alas de la popularidad de esta obra se difundió por toda Europa y motivó numerosísimas versiones. Hago caso omiso de la mayoría, pues mi propósito ha sido ceñirme estrictamente a los ejemplos peninsulares, sin más incursiones en las demás literaturas que las necesarias para aclarar relaciones y dependencias en el campo hispánico.

Nuestra historia hace su primera aparición precedida por el cuento del medio amigo, y más tarde se le agrega también el de los tres amigos, tomado del Barlaán y Josafat. Estos dos cuentos tuvieron cierta fortuna literaria, pero no influyeron en nada en la evolución de nuestro tema. Con los primeros ejemplos renacentistas éste cobra individualidad propia y se desarrolla por sí solo; debido a tales razones lo estudio en forma aislada y especial.

Unas palabras sobre el método expositivo. Divido mi trabajo en tres secciones: la primera estudia los textos en que se halla el cuento de los dos amigos; trato de seguir, en la medida de lo posible, el orden cronológico. Doy resumen de la versión en el caso de que ésta ofrezca variantes de importancia, y después agrego las notas y observaciones que creo necesarias. En la segunda sección agrupo las alusiones o reelaboraciones episódicas. Por último, en la tercera parte trato de recoger todos los cabos sueltos y estudiar el progreso de la tradición, señalando las diversas etapas de su desarrollo.

I. Textos

1. Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis* (comienzos del siglo XII). El segundo cuento de esta recopilación es el de los dos amigos. Dos mercaderes, uno de Baldach (Bagdad) y el otro de Egipto, se conocen sólo de oídas. El de Baldach va a Egipto, donde es recibido y tratado fastuosamente por el otro mercader, quien lo aloja en su casa. A los pocos días cae enfermo y se descubre que esto se debe al amor de una joven con quien el egipcio estaba por casarse y que vivía en su misma casa. Llevado por la amistad, el egipcio cede la mujer a su amigo, se celebran las bodas y el de Bagdad vuelve con su esposa a su tierra. Poco después el egipcio pierde toda su fortuna y, reducido a la pobreza, se dirige a Baldach en busca de su amigo. Llega de noche y decide pasarla en un templo. En las cercanías ocurre un asesinato, y al ruido acude gente, que lo interroga sobre el crimen. Para escapar a su pobreza el egipcio se confiesa como el autor, es llevado ante los jueces y condenado a muerte. Cuando ya se va a hacer justicia, lo reconoce el mercader de Baldach y, sin vacilar, se declara culpable del crimen. El verdadero asesino se entenece ante estos extremos y admite la

culpa. Los jueces, maravillados, los llevan ante el rey, quien perdona a los tres, una vez averiguada la verdad. El de Baldach reparte su fortuna con su amigo, y éste se vuelve a Egipto.

Como el resto de la colección, este apólogo es de origen oriental y, al parecer, de transmisión oral. Así me fuese posible, no sería de mayor importancia asignarle fuente. Basta, para mi propósito, establecer que Pedro Alfonso introduce el cuento en España, y de aquí pasa al resto de Europa, como afirman cuantos han tratado del tema.

La Disciplina clericalis es, ante todo, un manual de ética, y el propio autor la consideraba como tal. Pero el moralista, en el caso de Pedro Alfonso, va de la mano con el hombre de letras consciente de su oficio, y los dos buscan, con propósito deliberado, cautivar al gran público. Ambas personalidades se complementan y contrarrestan, pero, como sucede en los demás ejemplarios medievales, no se integran en el cuerpo de la obra, sino que proceden por separado: primero expone el moralista, después narra el literato. El principio jerarquizador, tan caro a la mentalidad medieval, supedita el relato a la exposición moral; la fábula queda relegada a segundo plano y su desarrollo artístico sufre en consecuencia. De intento se despoja el relato de toda superfluidad, y la narración así aligerada se nos ofrece descarnada, reducida a sus líneas esenciales. Los personajes tienen sólo valor simbólico, y en este plano actúan. Por consiguiente, sus acciones interesan nada más que en la medida en que ayudan a la revelación y acentuación de ese valor. Quedan así casi anulados los excursos narrativos amplificatorios; si se detiene o desvía la acción es sólo para dar las explicaciones mínimas necesarias que adelanten el progreso de la fábula. Las posibilidades novelísticas se sacrifican al propósito didáctico. Desde el punto de vista literario, éste se podría llamar el estado embrionario, y en él permanece el apólogo durante toda la Edad Media española.

2. El libro del caballero Cifar (hacia 1300). Dos jóvenes se crían juntos y con gran amistad en una ciudad, en «tierras del Corán». Uno de ellos (A) abandona la ciudad para buscar fortuna, y la hace en otra tierra. B permanece en su casa, pero a la muerte de sus padres pierde todos sus bienes, y sale a buscar a A. Lo encuentra y es tratado a cuerpo de rey. Se enamora de la prometida de A y sus deseos reprimidos lo ponen a punto de muerte. Se confiesa con un capellán, quien le cuenta a A lo ocurrido. Éste se presenta de inmediato ante su amigo y le convence de que debe tomar a la joven por mujer; cosa nada difícil, pues ella, a su vez, está enamorada de B. Celebrada la boda, los novios parten, y A soporta la furia de los parientes de la joven, que se consideran deshonorados. Las luchas con ellos terminan por arruinarle, y abandona su casa, buscando la protección de B. En el camino le sucede un tropiezo, pero llega, sin embargo, a la ciudad de su amigo. Como es de noche, las puertas están cerradas, y A se recoge en una ermita. Esa noche riñen en la ciudad dos hombres, y uno mata al otro. La justicia halla al muerto, e inmediatamente va a comprobar si las puertas de la ciudad están cerradas. La que da a la ermita está abierta, y por ella salen los guardias y apresan a A. Sin vacilar él confiesa el crimen, y es condenado a muerte. Llega B y, al reconocer a su amigo, se acusa del asesinato. El verdadero culpable siente remordimiento y declara lo sucedido. Se presenta el caso al emperador, quien perdona a todos. A, B y el asesino se hacen amigos y viven felices y ricos.

Como se puede apreciar, las divergencias con Pedro Alfonso son numerosas. El conjunto de ellas, y en especial algunas, me inclinan a suponer que el anónimo autor conoció una versión distinta. Existe, desde luego, la posibilidad de la transmisión oral, pero escrita u oral, me parece que la fuente del Cifar no se remonta directamente a Pedro Alfonso, sino más bien a una versión parecida a la de los *Gesta Romanorum*. Los amigos no son ya mercaderes, en lo que coinciden el Cifar y los *Gesta*, si bien éstos los hacen caballeros. El caso de los tres reos, en ambas obras, no es juzgado por un rey, como en la *Disciplina*, sino por un emperador. Por último, tanto los *Gesta* como el Cifar omiten la partición final de la fortuna con el amigo empobrecido.

El carácter del autor anónimo de la novela está trazado con fuertes rasgos a lo largo de toda su obra. Como dice María Rosa Lida de Malkiel: «Evidentemente era quien lo escribió un clérigo muy devoto, muy predicador y, a la vez, muy amigo de golpes y batallas y muy lector de toda suerte de narraciones, pero con clara preferencia por sus normas eclesiásticas». El autor, imbuido de un irrefrenable didacticismo, no se abandona del todo a su ficción caballeresca, y el conflicto creado por esta tensión hace que la obra se debata entre ambos extremos sin llegar a integrarlos. A esta vena didáctica se une un desmedido afán amplificatorio (típico, hasta cierto punto, de la prédica religiosa) que a veces diluye demasiado la materia artística. Ambas características quedan bien ejemplificadas en nuestro cuento.

En Pedro Alfonso el desarrollo del ejemplo no se interrumpe para demostrar la obvia moraleja; se espera a cerrar el paréntesis narrativo para acumular las interpretaciones moralizadoras. Al autor del Cifar esto no le resulta suficiente: su desvelo didáctico le hace incorporar la moraleja al cuerpo de la fábula, y en nuestro cuento llega a inventar todo un nuevo episodio para abrirse nuevas posibilidades de predicar. Cuando A, empobrecido, parte en busca de B, pernocta en casa de un avariento que le da mal y tarde de comer, a tal punto que provoca la compasión de los circunstantes. Y se apresura a agregar el autor: «E porende dize la escriptura que tres maneras son de ome de quien deue ome auer piedat, e son éstas: el pobre que ha de demandar al rico escaso, el sabio que se ha de guiar por el torpe, el cuerdo que ha de beuir en tierra syn justicia; ca éstos son tristes e cuytados porque se non cumple en aquéllos lo que deuña, e segunt aquello que Dios puso en ellos». Satisfecho el impulso didáctico, se retoma el hilo de la narración.

Algunas de las ampliaciones del Cifar obedecen al simple deseo de dar mayor extensión al marco narrativo. Así, la primera prueba de la amistad en esta obra (salida de A, empobrecimiento de B, viaje de éste y dádivas de A) no es más que repetición, con los personajes trocados y menor detalle, de la segunda prueba. El autor agrega, además, un previo matrimonio de A, del que éste ha quedado viudo. En otras ocasiones la materia artística se amplía para dar cabida a la observación del detalle simple y concreto, con esa tendencia típicamente española a enlazar el mundo artísticamente creado con el cotidiano. La descripción del asesinato que provoca la final prueba de amistad ilustra bien este punto:

E en essa noche, alboroçando dos omes de esa cibdat, ouieron sus palabras e denostáronse e metiéronse otros en medio e despartióronlos. E el vno dellos pensó esa noche de yr matar el otro en la mañana, ca sabía que cada mañana yua a matines, e fuelo a esperar tras la su

puerta, e en saliendo el otro de su casa metió mano a la su espada e diole un golpe en la cabeça e matolo, e fuese para su posada, ca non lo vio ninguno quando le mató.

O las palabras con que el asesino declara su culpa:

Señores, estos omes que mandades matar non han culpa en la muerte de aquel ome bueno que le maté por la mi desauentura. E porque creades que es asy, preguntad a tales omes buenos, e ellos vos dirán de cómo anoche tarde auíamos nuestras palabras muy feas yo e él, e ellos nos partieron. Mas el diablo, que se trabaja siempre de mal fazer, metiome en corazón en esta noche que le fuese matar, e fizlo asy; e enbiat a mi casa e fallarán que del golpe que le dy quebró vn pedaço de la mi espada, e non sé sy fincó en la cabeça del muerto.

El autor del Cifar vislumbró las posibilidades novelísticas del cuento y trató de darle mayor amplitud, pero su entusiasmo didáctico le impidió desarrollarlas plenamente. La narración no sólo no se libera de su marco ejemplarizador, sino que éste adquiere mayor relieve. Así y todo, se hacen tanteos en el aprovechamiento artístico de la fábula, pero este intento no tiene imitadores hasta mucho más tarde.

3. Clemente Sánchez de Vercial, El libro de exemplos, por A. B. C. (1400-1421). El autor de esta recopilación traduce casi íntegra la *Disciplina clericalis*, y tan fielmente, que González Palencia pudo utilizar su texto como parcial versión castellana de Pedro Alfonso. En el caso de nuestro cuento hay una sola variante de cierta importancia: condenado el amigo a muerte, «ducitur ad crucem» (*Disciplina*), pero «leuáronlo a la forca» en el Libro de exemplos. Desde luego, el ajusticiamiento por crucifixión resultaba demasiado insólito para Clemente Sánchez (aparte de las imágenes piadosas que despierta), así es que lo traduce en términos de su propia experiencia. En todos los demás respectos su versión traslada a la letra el texto latino.

Existe el problema de si este libro es recopilación original o mera traducción de alguno de los innumerables *Alphabeta exemplorum* o *narrationum* de la época. Morel-Fatio y A. H. Krappe se inclinaron por la última teoría, aunque buscaron su modelo en vano. Mi opinión, mientras los especialistas no demuestren lo contrario, es que la obra es original, si se puede hablar de originalidad en este caso. De todos modos, la decisión de la causa en favor de una u otra teoría no cambiaría en absoluto lo que tengo que decir ahora sobre la obra.

El libro de exemplos es ni más ni menos que un diccionario de ejemplos apropiados para la enseñanza y los sermones. Pertenece, pues, a una frondosa rama de las letras medievales, representada en todas las literaturas europeas. Pero esta misma característica formal lo aparta decididamente de la *Disciplina clericalis*: aquí, los cuentos se engarzan mal que bien en las pláticas entre dos personas (como en los Castigos y documentos o en el Conde Lucanor) y hay cierta unidad temática en la agrupación; en el Libro de exemplos, la alfabetización, si bien facilita los fines didácticos del autor, da al traste con toda posible

unidad y la obra se convierte en simple repertorio de temas. La Disciplina queda totalmente atomizada, y su coherencia destrozada para satisfacer las conveniencias alfabéticas. No es ésta la obra para buscar una reelaboración del tema.

4. La vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas (Zaragoza, 1489). Esta narración también sigue muy de cerca el relato de Pedro Alfonso. En una sola ocasión se aparta un tanto de su modelo: el mercader egipcio se refugia en el templo, «donde reboluiendo e pensando muchas cosas entre sí, se enojó de estar allí e salió dende por causa de quitar sus pensamientos andando fuera; e saliendo del templo él encontró con dos ombres en la calle, el vno de los quales mató al otro e fuyó ascondiéndose por esa cibdad» (fol. CXII v.º). A esto se reduce la originalidad del anónimo traductor.

La vida del Ysopet agrega hacia el final algunas fábulas que no son esópicas (como las de Aviano) y algunos cuentos -que no fábulas, como se puede apreciar- tomados de Pedro Alfonso, Poggio y otros. Pero esta curiosa recopilación no es obra del traductor anónimo, pues se basa casi íntegramente en el texto latino que estableció el alemán Heinrich Steinhöwel y que se publicó en Ulm hacia 1474. Las únicas divergencias con Steinhöwel ocurren justamente en la última parte, «Fábulas colletas», que es donde figura nuestro cuento. El número es de veintidós en la edición de Zaragoza, 1489, pero se aumentó a veintiséis en la de Burgos, 1496 (Libro del Ysopo, famoso fabulador historiado en romance). Comenzando con la fábula 15 de esta parte, el orden respecto a Steinhöwel está levemente cambiado, y tres de ellas (17, 21 y 22) van añadidas por el traductor español. Poco puso este de su cosecha, y el cuento de los dos amigos, como ya he indicado, no es ninguna excepción. El relato figura en Steinhöwel, pero sin las frases copiadas más arriba.

Nada nuevo agrega el Ysopet a la tradición pero el hecho de incluirse aquí nuestro cuento es de capital importancia. En primer lugar, las fábulas de Esopo eran bienes mostrencos de amplísima circulación entre letrados y analfabetos; así, el cuento de los dos amigos ganó en popularidad; las continuas reimpressiones del Esopo de 1489 mantuvieron viva la parábola. Ésta se reimprimió con el resto de las fábulas por lo menos hasta principios del siglo XIX, cuando criterios filológicos más ceñidos redujeron su número a las estrictamente esópicas.

5. Martín de Reina, Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez (Valladolid, 1549). La narración es aún más apretada que en la Disciplina clericalis. Sólo al final discrepa: la causa es fallada por un juez, y el mercader egipcio recibe no sólo la mitad de los bienes de su amigo, sino también a la hermana de éste como esposa.

Nuevamente nos hallamos frente a la traducción de un modelo extranjero. El licenciado Reina no conoció el nombre del autor de su original y no nos da el título de éste, pero es indudable que el «anónimo» no es otro que Jacques de Cessoles (Jacopus de Cessolis) y la obra su *Libellus de ludo scacchorum* (fines del siglo XIII, comienzos del XIV). Este tratado doctrinal tuvo gran difusión y fue traducido, además, al inglés, francés, alemán, italiano y neerlandés. Allí se hallan las novedades ya indicadas del Dechado. Sin embargo, la tarea de Martín de Reina no fue la de un mero traductor. Todos los preliminares hasta el comienzo del primer capítulo son de su pluma, y hacia el final vuelve a adicionar la obra con autoridades y reflexiones originales. En esta última parte, sobre todo, Reina escribe por cuenta propia y lo hace, aunque sin originalidad conceptual, con la vehemencia propia del

moralista escandalizado. A través de estas páginas podemos vislumbrar algo de la personalidad del autor. Cita con elogio a Erasmo, en época en que se estaba haciendo peligroso el solo hecho de mencionarlo. Pero cuando llega el momento de criticar a la Iglesia no lo hace dentro del espíritu erasmista de renovación espiritual, sino dentro de la tendencia medieval a la sátira social (fol. XLVIII r.º). Su no muy profundo barniz humanista también deja traslucir su formación tradicional, aunque, con algo de la nueva actitud, trata de hallar la concordancia entre las autoridades clásicas y las religiosas. Por último, escribiendo como escribió casi a mediados del siglo XVI, la única autoridad española reciente que cita es la de Santillana en sus Refranes (fol. LIII r.º). Estos rasgos nos muestran cómo Reina, dentro de su limitada esfera intelectual, reacciona en igual manera que sus contemporáneos de mayor renombre ante las nuevas fronteras ideológicas que abre el siglo XVI. Se conoce y se estudia lo nuevo, pero se contrapesa con el valor vivo de la tradición, en mayor o menor grado según la idiosincrasia individual.

La obra de Reina introduce en España un final modificado de nuestro cuento que resulta más satisfactorio porque completa el paralelismo de las acciones de los dos amigos. Pero su extrema concisión nos demuestra que el filón novelístico latente en él permanece ignorado por el autor.

6. Boccaccio, Decamerón, X, 8. Al llegar a este punto se impone abrir un paréntesis y abandonar momentáneamente el hilo de la tradición hispánica y la exposición cronológica. El siglo XVI es el momento en que el Decamerón triunfa en España, y esto enriquece considerablemente la historia del cuento de los dos amigos. Si inserto a Boccaccio a esta altura es porque antes de ahora no tuvo influencia.

La historia del Decamerón es la siguiente: El padre de Tito Quinzio, Fulvo, noble romano, lo envía a Atenas a estudiar y lo pone a cargo de su viejo amigo Cremete. Allí se hace íntimo amigo de Gisippo, hijo de Cremete. A la muerte de su padre, Gisippo, escuchando el consejo de amigos y parientes, decide casarse con Sofronia, pero antes de hacerlo se la presenta a Tito. Éste se enamora perdidamente y de resultas cae enfermo. Asediado por su amigo confiesa al cabo la verdad, y Gisippo lo consuela diciéndole que le cederá su novia: siempre podrá encontrar otra mujer, pero nunca otro amigo como Tito. Conviene en que la ceremonia proceda conforme a lo establecido, pero que en la noche Tito sustituya a su amigo en el lecho nupcial. Así se hace y el engaño continúa por cierto tiempo hasta que Tito recibe una carta en que se le pide que regrese a Roma porque su padre ha muerto. Esta circunstancia fuerza el descubrimiento de la verdad, pero Tito convence a los parientes de Sofronia de que ésta ha salido mejorada del engaño. El romano parte con su mujer; al poco tiempo Gisippo es desterrado de Atenas por motivos políticos y abandona su patria en la más dura pobreza. Se encamina hacia Roma y a su llegada se detiene ante la casa de su amigo. Tito no lo reconoce y Gisippo, desesperado, se refugia en una cueva donde se queda dormido. Dos ladrones entran a dividir su botín, y después de un altercado uno de ellos mata al otro. Gisippo es apresado y se acusa del crimen. Por casualidad Tito aparece en la corte, reconoce a su amigo e inmediatamente decide confesarse asesino. El pretor Varrón queda estupefacto, y más aún cuando el verdadero matador reconoce su fechoría. El caso llega a oídos del emperador Octaviano, quien da la libertad a los tres. Tito divide su fortuna con Gisippo y le da su hermana como esposa.

El problema que apasiona a los especialistas es el de las fuentes de esta historia. Tres son las soluciones propuestas: 1) Boccaccio utilizó la *Disciplina clericalis*; 2) su fuente es el poema francés del siglo XIII, *Athis et Prophilias*, atribuido a Alexandre de Bernay, ramificación del cuento de los dos amigos; 3) Boccaccio se inspiró en una novela bizantina perdida que también fue usada por el autor de *Athis et Prophilias*. Pero esta cuestión cae fuera de los límites que me he trazado.

Lo que me interesa es el nuevo sentido que da Boccaccio al cuento. Característica arraigada en la literatura medieval es su trascendentalismo, el hecho de que para captar el sentido último de estas obras hay que leerlas en relación con el orden universal dispuesto por la religión. Pero el *Decamerón* echa por un nuevo rumbo y hace caso omiso de esta dependencia entre lo artístico y lo religioso. Los alegres mozos y mozas que dan origen a la narración huyen de Florencia, de la peste, y se aíslan del mundo exterior recluyéndose en apartada finca para pasar los días en amable conversación, sin preocupaciones de ningún otro orden. En forma paralela al aislamiento físico de sus protagonistas, el *Decamerón* se cierra a las consideraciones espirituales; el ámbito de la obra son, en el sentido propio y figurado, los jardines de la finca, el *hic et nunc*. La novela se vuelca hacia adentro buscando todo su apoyo en consideraciones estéticas, ajenas por completo a los propósitos morales. La explicación de la obra es ahora desde dentro, sin salirse de los límites trazados por un arte liberado audazmente de toda sujeción espiritual.

De acuerdo con estas características, el cuento de los dos amigos también cambia de sentido. La lección ejemplarizadora es lo que menos interesa al autor; se acentúa en cambio la peripecia y, en general, la materia novelística pasa a primer plano. Al mismo tiempo esta materia no es demostración de un postulado doctrinal; se basta a sí misma, sin sostenerse en moralidades ajenas; la moral didáctica se reemplaza por un exaltado himno a la amistad. Todos estos puntos eran, justamente, los que daban cierta unidad a los testimonios medievales aducidos hasta aquí. Mientras el fin didáctico fue lo primordial no se veía la necesidad de reelaborar la materia; pero ahora se persigue el fin artístico, y para llegar a él cada autor moldeará el cuento de acuerdo con sus intenciones. En esta forma se inicia en España la segunda etapa del recorrido literario de la historia de los dos amigos.

7. Alonso Pérez, *Ocho libros de la segunda parte de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1564). Partenio y Delicio, mozos idénticos como dos gotas de agua, se crían bajo la tutela de dos pastores en distintos lugares de Trinacria (Sicilia). Una casualidad los reúne -lo que da lugar a diversas equivocaciones-, y los muchachos terminan haciéndose íntimos amigos. La fama de su parecido llega a la corte de Eolia, y son llamados por el rey. Allí viven un tiempo hasta que les entra el deseo de saber quiénes son sus verdaderos padres. Parten juntos a buscarlos, y llegan a Lusitania, a las orillas del Duero. Oyen un dulcísimo canto entonado por Stela y bruscamente interrumpido por la aparición del enamorado gigante Gorforosto, quien la persigue hasta las propias márgenes del río. Las ninfas del Duero esconden a Stela en el fondo del agua. Pero la visión de la doncella ha bastado para cautivar a los dos mozos. Delicio es el primero en confesar su pasión, y Partenio decide sacrificar la suya en aras de su amistad (libro III, fols. 64 r.^o-85 v.^o). A los pocos días reaparece Stela, acompañada de Crimene, una de las ninfas, y se siguen largas pláticas con los dos jóvenes. En el curso de éstas Crimene se enamora de los dos y luego se decide por Partenio, quien encubre su pasión por Stela. Al mismo tiempo Partenio, con gran disimulo,

ha trabado amistad con Gorforosto (libro IV, fols. 93 r.º-122 v.º). El gigante se entera del amor de Delicio por Stela y decide castigarlo, pero lo detiene el temor de equivocarse por su parecido con su amigo Partenio. Para resolver todos los problemas, éste último decide partir solo y dejar a Delicio que ocupe su lugar. Pero Delicio descubre la pasión de su amigo y, a su vez, decide sacrificarse por la amistad. Furtivamente sale del lugar y deja a Partenio que goce del amor de Stela, pero Gorforosto, al ver a ambos juntos, cree que Partenio es Delicio, lo atrapa y lo encierra en una cueva. Desconsoladas, Crimene y Stela parten en busca de Delicio (libro V, fols. 125 r.º-157 r.º). La historia queda trunca, pues la obra termina sin dar solución al embrollo.

Nuestro cuento resulta casi irreconocible en esta versión y, a la verdad, muy poco de él utiliza Pérez. El médico salmantino estaba muy ufano de sus conocimientos humanísticos, y en ellos, según él, estriban los méritos de su obra. Imita dentro de la medida de sus fuerzas la égloga clásica y la moderna, pero, al mismo tiempo, siendo su obra continuación de la Diana de Montemayor, la influencia de la novela pastoril española se une a la de la literatura grecolatina. A todo esto hay que sumar la evidente afición de Pérez a los libros de caballerías. El total de estas partes merece, con toda justicia, la hoguera a que fue condenado por el cura cervantino, si bien su carácter experimental le confiere gran interés dentro de la evolución de la novela española. El salmantino carecía de todo poder de síntesis, y estas dispares influencias no llegan a armonizarse nunca, sino que chocan entre sí continuamente. La recreación del mundo pastoril es incompleta y se deslizan así elementos sorprendentes por su incongruencia con el vivir paradisiaco de los pastores. Esta Diana queda como una abortada tentativa de amplificación de la materia bucólica.

La historia de Delicio y Partenio se plasma, principalmente, sobre las literaturas clásicas. Tres situaciones distintas rigen el curso de las tres partes del cuento. En la primera se sigue el modelo de los Menecmos de Plauto, sin que se pueda hablar de imitación, pues la versión de Pérez es muy libre. La comedia plautina circulaba en España desde hacía, por lo menos, diez años, en el rifacimento, que no traducción, de Timoneda (1554); en el texto original era conocida desde hacía mucho tiempo. Los puntos de contacto entre Plauto y Alonso Pérez son los siguientes: 1) los hermanos son idénticos; 2) son naturales de Sicilia; 3) han vivido separados por cierto tiempo; 4) ambos hermanos emprenden un viaje para buscar a sus padres (en Plauto uno de los Menecmos viaja extensamente buscando al otro). Al llegar a este punto el salmantino deja de lado la comedia latina y adapta otro tema también clásico: los amores de Acis, Galatea y Polifemo. Acis es ahora Delicio-Partenio; Galatea es Stela, y Polifemo, Gorforosto. La imitación se ciñe aquí más al modelo, Ovidio, al punto de versificarse en no despreciables octavas las quejas de Polifemo (fols. 139 r.º-142 v.º). (Por otra parte, este pasaje de las Metamorfosis es uno de los más socorridos en la lírica del siglo XVI.) El final es distinto del de la fábula clásica, pues el novelista, por asociación de ideas y temas, pasa del Polifemo ovidiano al Polifemo homérico, y Partenio termina encerrado en su cueva en la misma forma que Ulises y sus compañeros.

Pero todos estos materiales de procedencia clásica nada tienen que ver con nuestro cuento. Las aficiones humanistas del autor agobian la historia de los amigos bajo el peso de los temas grecolatinos. De ella sólo se salvan el hecho de que ambos estén enamorados de la misma persona y las mutuas pruebas de abnegación al tratar cada uno de ellos de acallar su pasión. Estos detalles no son suficientes para decidir si Pérez se inspiró en la versión

tradicional del cuento o en la de Boccaccio, o en ambas a la vez, lo que no tendría nada de extraño vistas la popularidad y difusión de las dos.

8. Juan de Timoneda, *El Patrañuelo* (Valencia, 1567). La versión de Timoneda es, en lo esencial, copia del Decamerón, aunque algunas de sus variantes no carecen de interés. Por ejemplo, los dos amigos (Federico y Urbino), aunque sin relación sanguínea, son idénticos en apariencia. Esto no arguye en absoluto imitación de Alonso Pérez, ya que, si vamos al caso, Timoneda fue el popularizador de los Menecmos en España y, por otra parte, el tema de los mellizos es fecundísimo en todas las literaturas. La identidad da mayor verosimilitud al «casamiento engañoso» y, por ende, no alarma tanto a la moral. Otra diferencia: la ruina de Federico es maquinada por los deudos de su prometida esposa, en lo cual se parece al Caballero Cifar, aunque no interviene la violencia. Las demás variantes son, principalmente, cambios en el orden de los episodios.

El genio de Timoneda era de cuentista, no de novelista, y así sus versiones de historias ajenas se hacen notar por el descarte de lo no narrativo. Por esta razón desaparece el hermoso discurso de Tito, y el diálogo entre los dos amigos, en que Gisippo inquiriere las causas de la enfermedad del otro, se reduce a lo esencial. En general, la «patraña» es más breve y más dramática que su modelo, pero cala menos hondo en el análisis de la materia. De todas maneras, la inserción de nuestro cuento en el *Patrañuelo* contribuye a asegurarle nueva vida.

La obra total de Timoneda nos enfrenta a un caso curioso; si la eliminamos, la literatura española no pierde casi nada desde el punto de vista de la realización estética, pero al mismo tiempo sería difícil de explicar la concepción de buena parte de las obras anecdótico-narrativas y dramáticas posteriores. En otras palabras, Timoneda es un gran medianero literario. Tanto en sus ediciones de obras ajenas como en sus libros originales (si es válido el término aplicado a este autor), su labor consiste en recoger la materia artística ya elaborada y darle la mayor difusión posible gracias a su doble actividad de adaptador y librero. En este sentido no es el menor de sus galardones su tratamiento de la literatura folklórica. Timoneda colecciona temas populares y los desbasta un poco, dándoles una forma semiartística, trabajada a medias, pero suficiente para conferirles nueva categoría que les permite circular en el mundo de las letras, prontos a ser aprovechados más ventajosamente.

9. Gonçalo Fernandes Trancoso, *Histórias de proveito e exemplo* (Lisboa, 1575). Durante toda la primera mitad de la historia. Trancoso imita muy de cerca a Timoneda, al punto de traducirlo a veces, como se puede ver por estos ejemplos:

Y como la noche es encubridora de muchas faltas de naturaleza, todo hombre se pensaba que fuese Federico el desposado.

(*Patrañuelo*, ed. cit., p. 232).

Como a noite é encobridora de moitas faltas, e êles eram tão semelhantes, todos os que se acharam presentes cuidaram que o noivo era o próprio Cornélio, filho daquele rico mercador de Coimbra.

(Histórias, ed. cit., página 155).

Venida la mañana y levantado Urbino del costado de su querida Antonia, vista la presente, se fue a dar gracias a Federico de su contentamiento, al cual halló en la cama; y allí los dos determinaron de llamar a Guillermo para descubrirle lo que entre los dos había pasado [...] «Pues para eso -dijo Federico-, señor Padre, le habemos hallado y dado parte desto, que en satisfacción de nosotros sea relatador de lo dicho y desculpe nuestro yerro, si yerro le ha parecido».

(Pp. 232-233).

Vinda a manhã, levantou-se Fabrício de par de sua querida esposada, e foi dar parte de seus contentamentos a seu amigo Cornélio, o qual achou deitado na cama. Ali os dois determinaram de buscar seu pai, e de lhe descobrir o que entre ambos havia passado [...] «Pois para isso, senhor pai -disseram êles-, o mandamos chamar: para que dando-lhe parte deste caso, seja nosso relator diante esses senhores, para que não tomem a mal o que já está feito, pois o senhor Fabrício é quem êles sabem, e fique desculpado noso erro, se erro se pode chamar».

(Pp. 156-157).

Estas muestras ponen en claro las relaciones entre Timoneda y Trancoso, no bien puntualizadas hasta ahora. Pero no toda la historia es imitación tan servil. En la segunda parte el portugués se aparta algo de su modelo, o mejor dicho, amplifica lo ya expresado por Timoneda e inventa discursos que éste apenas insinúa. Tal es el caso de la larga acusación del verdadero criminal, seguida de su propia historia, ésta última creación de Trancoso.

En contraste con su modelo español, ajeno por completo a propósitos didácticos, a Trancoso le preocupan las cuestiones de ética, y sus fines son siempre moralizadores. Pero ya no es el continuo machacar del didacticismo medieval, que aplasta la materia artística. Trancoso da a ésta expresión completa y se entrega libremente a la creación novelística. Cumplido su cometido, recupera la gravedad y se encarga de puntualizar la historia allí contenida, aunque por lo general en forma concisa y elegante.

10. Cervantes, *La Galatea* (Alcalá de Henares, 1585). Timbrio y Silerio, caballeros jerezanos, viven en la más estrecha amistad. Por un lance de honor Timbrio parte para Italia, donde espera batirse con su contrincante. Silerio decide acompañarlo, pero en esos días está enfermo, y sale en pos de su amigo un poco después. Al llegar su nave a las playas catalanas, desembarca y por un accidente se ve abandonado, pues zarpan dejándole en el puerto. Mientras hace sus preparativos para ir a Barcelona y tomar otro barco oye un tumulto en la calle. Sale a investigar y ve el cortejo de un condenado a muerte; el reo no es otro que su amigo Timbrio. Sin pararse a medir las consecuencias, embiste a los guardias espada en mano: Timbrio escapa pero Silerio es preso. A su vez condenado a muerte, esa noche logra huir al abrigo de la horrible confusión creada por un desembarco de moros. Sin perder tiempo se encamina a Nápoles, donde encuentra a su amigo penando por amores de Nísida. Silerio, decidido a ayudarlo, se disfraza de truhán y entretiene a la dama. En el curso de estas actividades él también se enamora de Nísida y, por una indiscreción suya, Timbrio se entera de su pasión. El buen Timbrio quiere huir para no estorbar estos amores, pero Silerio alcanza a convencerlo de que su verdadera amada es la hermana de Nísida. En este momento llega el jerezano agraviado y se concierta el desafío. Nísida, aterrada ante el duelo inminente, confiesa a Silerio su pasión por Timbrio. Silerio le promete correr a avisarle el resultado del desafío: si su amigo vence, se atará una toca blanca al brazo. Timbrio vence, pero Silerio, en su exaltación, olvida la señal convenida. Nísida cae en un «parasismo» y la creen muerta; corre este rumor por la ciudad y, al llegar a oídos de Timbrio, éste huye desesperado. Con el corazón angustiado Silerio vuelve a España y se refugia en una ermita. Así termina la historia de Silerio, puesta en sus labios. La continuación, con su feliz desenlace, es relatada por el propio Timbrio, pero no hace al propósito de estas páginas.

La historia de Timbrio y Silerio se identifica con nuestro cuento por dos rasgos esenciales: un amigo se sacrifica para liberar al otro de una muerte segura, y los dos amigos se enamoran de la misma mujer, con las consiguientes pruebas de amistad; lo demás es contribución cervantina al tema. Por otra parte, los dos episodios identificables están invertidos en su orden respecto a las versiones anteriores.

Todos los críticos citados en nota están contestes en ver en esta historia una imitación de Boccaccio. Desde la perspectiva que nos permiten las páginas precedentes, creo que las cosas cambian un poco de aspecto, y que Cervantes no acudió necesariamente al *Decamerón*. De las versiones estudiadas conocía, casi con seguridad, las del *Ysopet*, Alonso Pérez y Timoneda; además, no creo que sea arriesgado suponer que circularan versiones orales, como las hubo más tarde. Pero, dejando de lado lo hipotético, hay dos puntos en que la historia de Timbrio y Silerio repite circunstancias que se hallan en los ejemplos hispánicos y no en Boccaccio. Silerio, acongojado por la presunta muerte de Nísida y la desaparición de su amigo, busca refugio en una ermita y es allí donde lo encuentran los pastores. En el *Caballero Cifar* también es una ermita el puerto de refugio del amigo desesperado. Además, Timbrio enferma de amores, pero poco después nos enteramos de que su pasión por Nísida es correspondida. Nuevamente este detalle aparece en el *Cifar*. Aunque no es nada seguro, parece probable, dada la curiosidad de Cervantes por el género caballeresco, que hubiera leído esta novela (recordemos los curiosos paralelos entre el *Ribaldo* y *Sancho*), pero no quisiera caer en el error de quienes necesitan buscar

una fuente libresca para cada página cervantina. Lo evidente e irrecusable es que Cervantes utilizó estos dos detalles en que se aparta de Boccaccio y se acerca a la tradición hispánica.

El desarrollo de la historia de Timbrio y Silerio, tan distinto del de casi todos los ejemplos recogidos, se asemeja en varios pormenores, sin embargo, a la versión de Alonso Pérez. El parecido más general y evidente es que, en ambos casos, se trata de un cuento interpolado en una novela pastoril. En ambas ocasiones es uno de los amigos quien empieza a contar la historia, pero su relato es terminado por otros narradores (Timbrio en la Galatea, Crimene y Stela en la Diana segunda). Por lo tanto, la historia no se cuenta de un tirón, sino que se parcela debido a que el mundo que rodea al narrador irrumpe continuamente en el de su relato, cortando el hilo. Por último, en el momento en que se narra la historia ambos amigos están separados y sólo mucho después se reúnen.

Estas observaciones sirven de demostración adicional de un hecho evidente: durante su noviciado literario, Cervantes se confía a los géneros ya consagrados y, formalmente, se mantiene muy cerca de ellos, como acabamos de ver en el párrafo anterior. La novedad de la Galatea, que no es poca, no hay que buscarla por este camino, sino más bien en la cantidad de materia extrapastoril que se infiltra tenazmente en el vivir edénico de sus personajes.

Antes de pasar a otro tipo de comparaciones quiero estudiar de cerca dos episodios de la historia de Silerio. Cuando éste decide disfrazarse de truhán para acercarse a Nísida se detiene a ponderar su ardid con las siguientes palabras: «Usé de un artificio el más estraño que hasta hoy se habrá oído ni leído» (Biblioteca de Autores Españoles, I, p. 28b). La afirmación hiperbólica seguida por el contraste brusco con la categoría real del hecho es una de las formas favoritas de la ironía cervantina -recordemos, para no ir más lejos, algún epígrafe del Quijote, como el de la aventura de los batanes: «De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha» (parte I, cap. XX)-. En nuestro caso, Cervantes hereda la fórmula de la literatura caballescica, pero en vez de mantener el término introductor y el introducido en el mismo nivel elevado (como ocurre en la caballescica), se complace en marcar una profunda diferencia en el tono de ambos, al punto de que se vacía de sentido lo dicho en la introducción. Entre definidor y definido hay como un escamoteo de la materia artística. Aquí, como en tantos otros casos, la fórmula aceptada no es más que un trampolín para pasar a otras esferas artísticas. Pero volvamos a Silerio: las razones de su hipérbole, una vez expuestas, le roban a ésta todo fundamento, como sucede continuamente en la obra cervantina. Una afirmación como la de Silerio es siempre un toque de atención del autor: lo que sigue negará el antecedente. Y así sucede aquí: la estratagema «inaudita» consistirá en disfrazarse de truhán, artificio que se encuentra en la literatura, por lo menos desde las Folies Tristan (ambos poemas de la segunda mitad del siglo XII) y ha circulado incesantemente en el folklore europeo. El otro punto que quiero señalar es también un viejo motivo literario: Silerio se olvida de atarse la blanca toca al brazo, señal de la victoria de Timbrio, y esto casi provoca una tragedia. Pero el mismo olvido (no izar las velas blancas, indicadores de la llegada de Iseo) acarrea la muerte de Tristán, y mucho antes ya había tenido funestas consecuencias en la leyenda de Teseo.

Una de las características de Cervantes es su continua vuelta a los mismos temas para ir encarándolos desde diversos puntos de vista. Al correr de estas páginas espero haber demostrado cómo esta característica implica una simultánea reconsideración de lo estético y lo ideológico. Considerada de esta forma, la Galatea cobra nueva importancia. El interés por lo pastoril nunca decayó en Cervantes, y en sus últimas palabras escritas todavía promete la segunda parte de su Galatea. En este sentido es interesante la comparación entre la historia de Timbrio y Silerio y El curioso impertinente. El autor establece en ambos casos el mismo ambiente temático. En la Galatea el relato se inicia con la siguiente declaración: «Casi olvidándose a los que nos conocían el nombre de Timbrio y el de Silerio -que es el mío-, solamente los dos amigos nos llamaban» (ed. cit., I, p. 26a). En el Quijote la situación es idéntica, pero se presta mayor atención a la exactitud verbal: «En la provincia que llaman Toscana vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados» (parte I, capítulo XXXIII). El eco verbal refuerza la intención del autor: crear la ilusión de que el lector se halla ante otra elaboración del cuento de los dos amigos, si bien la intención artística en el Curioso atiende a un efecto «mitificador», como se explica en el ensayo anterior. Pero así y todo, aquí entra en juego el torcedor de la verdad; la afirmación se tergiversa y anula finalmente, en forma semejante a la ya explicada, con otros fines, más arriba. El resultado es la tremenda ironía de aplicar a Anselmo y Lotario el calificativo de «los dos amigos por antonomasia». La ilusión inicial se desvanece rápidamente, pues Cervantes quiere ahora explorar otra posibilidad del tema. Los dos amigos, paradigmas de lealtad y fidelidad, ya han sido tratados exhaustivamente en la Galatea, pero la historia puede dar más de sí si se alteran los valores. Aceptado el cambio de enfoque, una de las preguntas que surgen es ésta: ¿qué pasaría si uno de los amigos no fuera ni fiel ni leal? En el plano de la creación artística, la respuesta se formula en la novella del Quijote. Así, El curioso impertinente es lógico desarrollo, y superación, del cuento de Timbrio y Silerio. Más aún: las acciones de Lotario, paralelas en sentido inverso a las de Silerio, se justifican con su triunfo, y esta victoria inmoral provoca el derrumbamiento del mito. Considerado en esa forma, El curioso impertinente es etapa última en el desenvolvimiento de la historia de los dos amigos, y al mismo tiempo su destrucción. Es el tope de finalidad absoluta, después del cual no cabe plantearse el cuento de los dos amigos como problema.

11. Lope de Vega, La boda entre dos maridos (1595-1601). Las líneas generales repiten la historia del Decamerón, pero hay ciertas divergencias y amplificaciones de importancia. El cambio de maridos, sobre todo, se ajusta a la moral vigente: Lauro, que está por casarse con Fabia, se retira al campo y deja como representante para la boda a su amigo Febo. Pero el poder está hecho en tal forma, que resulta ser Febo y no Lauro quien realmente se casa con Fabia. Esto salvaguarda la moral, y ahora sí puede Febo sustituir a su amigo en el lecho nupcial (acto II). Cuando se conoce la verdad, los parientes de Fabia se enfurecen; tratan de matar a Lauro y por último lo arruinan. Éste huye con su criado a París, patria de su amigo. En el camino son saqueados por unos bandoleros, pero Lauro consigue llegar a París. Ve a Febo hablando con su tío el preboste y le pide una limosna; Febo no lo reconoce y se la niega. Mientras tanto, otro de los personajes ha tenido un duelo y ha matado a su contrincante, cuyo cadáver esconde en una cueva. A ésta llega el apesadumbrado Lauro, y cuando aparece la guardia, que anda persiguiendo a los bandoleros, se acusa del crimen. Es llevado ante el preboste y esta vez Febo sí lo reconoce. Se sigue la competencia de generosidad y la comedia termina con el matrimonio entre Lauro y una hermana de Fabia.

La mayoría de los cambios introducidos por Lope obedecen a las necesidades de la comedia. Las acciones necesitan explicación dramática, lo cual exige un aumento del número de personajes; uno de ellos es el gracioso Pinabel, criado de Lauro. El dinamismo esencial de la comedia de Lope requiere una sucesión más rápida de los acontecimientos, problema que el autor resuelve introduciendo una intriga secundaria que se entrecruza con la acción principal para apresurar el argumento y no dejarlo decaer. Si se entienden estas necesidades del género, tal como lo concebía Lope, quedan sin fundamento las principales críticas dirigidas a esta comedia.

La fuente parece ser Boccaccio, pero hay pasajes que no se hallan en la historia de Tito y Gisippo, y sí en algunos de los ejemplos españoles. La violenta reacción de la familia engañada nos recuerda la versión del Caballero Cifar, aunque bien podría explicarse por la convención literaria del código del honor. Cuando Febo parte a su patria, lo hace no sólo con su esposa, sino también con Celia, hermana de ésta. En la misma forma Timbrio, en la Galatea, llega a España acompañado de Nísida y su hermana Blanca. El viaje de Lauro, interrumpido por su captura, recuerda la detención de Timbrio en Cataluña, también por unos bandoleros, episodio que se halla igualmente en Timoneda. El mismo Lauro durante toda la comedia no tiene ojos más que para Fabia, pero al final, sin preparación alguna, termina casándose con Celia, de quien nunca se nos dijo que estuviese enamorado; recuérdese que, en Boccaccio, Gisippo se casa con la hermana de su amigo. El casamiento final es convención de la comedia, pero sucede que también Silerio suspira solo por Nísida y se casa inesperadamente con su hermana Blanca. Por último, cuando Lauro llega a París pide personalmente limosna a Febo, quien no lo reconoce. En el Decamerón Gisippo se detiene frente a la casa de Tito, hasta que éste pasa sin dar señales de reconocerlo. Pero el episodio de la limosna se halla ya en Timoneda.

12. Matías de los Reyes, *El curial del Parnaso* (Madrid, 1624). Esta versión no se inspira en Timoneda, como ha venido afirmándose, sino que imita el cuento de Fernandes Trancoso, y tan de cerca que llega a la traducción casi literal. Baste la comparación del siguiente trozo, tomado del discurso del verdadero asesino, y que no se halla más que en estas dos versiones (Trancoso, ed. cit., p. 170; Reyes, pp. 40-41):

V. A. saberá que eu e aquele homem morto éramos dois grandes companheiros e amigos, os quais há muitos anos que vivemos de grandes roubos, que nesta cidade temos feitos, pelos quais vivíamos com muito aparato de nossas pessoas, tratando-nos muito bem, por onde éramos habidos e tínhamos entrada com tôdas as pessoas nobres que aqui entraram, a ver as perguntas deste homem.

Yo y aquel hombre difunto éramos dos grandes amigos, como muchos de los circunstantes saben, los cuales ha muchos años vivimos en esta corte de robos y latrocinios, con los cuales pasábamos con gran ostentación de nuestras personas, tratándonos honrosa y lucidamente. De aquí resultaba el crédito con que teníamos libre en trada en todas las casas desta corte, desde vuestro Real Palacio a la casa del escudero más humilde.

Sigue paso a paso la adaptación de Trancoso, y en algunos lugares la suplementa con detalles tomados de la comedia de Lope. Es, por lo tanto, producto netamente peninsular.

En lo que sí es original Reyes es en la forma de narrar la historia: al comenzar la acción una tropa de ministros de la justicia apresa a un pobre hombre (Lisardo) en una cueva. Se le acusa de asesinato y cuando es condenado a muerte en juicio público, aparece otro individuo (Ricardo) que se confiesa autor del crimen. Al aclararse el enredo el juez les pide que cuenten su historia. Ricardo primero cuenta la suya y después Lisardo relata sus malandanzas. Este comienzo in medias res es novedoso dentro de la tradición que estudio, como puede apreciar el lector, pero nada de la técnica narrativa es invención de Reyes. El iniciar la narración con un suceso inexplicado, para después remontarse a las fuentes de ese suceso, era ya procedimiento usual no sólo en las novelas escritas a imitación de las bizantinas (donde se origina tal artificio), sino también en la pastoril. La forma de relato alternado también proviene de la novela pastoril, y ya hemos visto dos ejemplos de ellos (n.os 7 y 10). Pero esto no quita originalidad a Reyes, pues la nueva combinación de viejos artificios técnicos produce la versión más dramática del cuento de los dos amigos, aunque la amanerada prosa descriptiva, propia, por otra parte, de su tiempo, nos impida gustar debidamente el relato.

Lo que llama poderosamente la atención del lector es la obsesión de Reyes por las referencias temporales. Tal insistencia no es casual y tiene su explicación histórica. El hombre del siglo XVII corre desalado en pos del presente, que continuamente se le escapa de entre las manos, dejándole nada más que «el polvo, la sombra y la nada» de algo que ya pasó. La conciencia de esta temporalidad -la discontinuidad del tiempo que se fragmenta en presentes-pasados- se hace carne en el individuo y produce una angustia más íntima aún que en otras épocas de sentir semejante. El fijar el tiempo crea la ilusión de una continuidad poseíble.

13. Cristóbal Lozano, David perseguido y alivio de lastimados, primera parte (Madrid, 1652). Un mancebo cristiano dedicado al comercio enviaba sus barcos a distintos puertos. En uno de esos viajes un barco suyo llegó a cierta ciudad de Oriente, donde un mercader gentil agasajó extremosamente a la tripulación, dándole, además, grandes regalos para el mancebo. El cristiano los recibió con alegría y retribuyó el presente con otros más ricos aún; el gentil devolvió los dones doblados. Con esto se pica la curiosidad del mancebo, quien parte para conocer a tan generoso amigo. El gentil lo recibe con grandes honores. Pasado un tiempo el cristiano quiere volver a su tierra, pero su amigo se niega a dejarlo partir sin que se lleve parte de sus riquezas. No acepta el mancebo y el mercader gentil insiste, le muestra su harén y lo insta a que elija una mujer como esposa. Vencido, el cristiano escoge una, que resulta ser la más amada por el gentil. Parte el mancebo con su mujer y, después de bautizada, se casa con ella. Mientras tanto el gentil cae en una negra tristeza y, a la larga, pierde toda su fortuna. Sale en busca de su amigo y llega, por fin, a la ciudad donde éste vive. Se presenta en su casa, pero el portero no lo admite y le da con la puerta en las narices. Se recoge el gentil al portal de una iglesia y allí se duerme. Esa misma noche un ladrón mata a su víctima y la echa al mismo portal. Con la mañana se descubre el crimen y es acusado el mercader de Oriente. Reconoce éste su supuesta culpa y es llevado a ajusticiar en la plaza. Aquí lo ve el mancebo, quien se reconoce culpable a gritos. La

conciencia del verdadero asesino lo obliga a confesarse como tal; se averigua la verdad y los tres son perdonados. El gentil se bautiza y el cristiano le da una prima suya como esposa, junto con la mitad de sus bienes.

Como en la mayoría de los casos, Lozano declara su fuente, y esta es el *Bonum universale* (ejemplo 2, cap. 19) del monje belga Tomas Cantipratanus (de Cantimpré). Su versión sigue el original tan de cerca que no hay variante de importancia.

Lozano es un escritor de poca imaginación, y pertenece a una época en que se estaban agotando rapidísimamente las facultades creadoras de todo el pueblo español. A esto se une el general deseo de evasión de la realidad, que se resuelve, en él, en un refugio en lo tradicional, en el pasado. Así, pues, su obra toda, no sólo los tres Davides, es un verdadero tejido de leyendas contadas, por lo general, con discreto talento. Esta labor reviste en la historia literaria una gran importancia porque Lozano es, en muchísimos casos, el puente que une el Siglo de Oro con el romanticismo. En vida de Lozano se dan las últimas reelaboraciones artísticas de los temas tradicionales que, con escasas excepciones, no volverán a ser utilizados hasta el siglo XIX. Y sus obras, verdaderos arsenales legendarios, serán las fuentes favoritas en que se inspirarán escritores románticos como Espronceda y Zorrilla. En este papel de transmisor de temas radica su verdadera importancia literaria.

La enorme popularidad de que gozaron las obras de Lozano dio, en muchos casos, forma casi definitiva a las leyendas por él recogidas. El cuento de los dos amigos no es excepción. Lozano, hombre de indudable erudición, se remonta a una primitiva versión de la historia, que se halla muy cerca de la *Disciplina clericalis*, omitidas las circunstancias de que uno de los mercaderes es cristiano y la boda final. Esta forma, que ignora los diversos tratamientos de los siglos XVI y XVII, es la que se consagra en los siglos posteriores.

14. El cristiano y el gentil (Valencia, 1814). Hilka encontró este romance vulgar plebeyo - que no popular, como él supuso- en la Staatsbibliothek de Berlín: es un pliego suelto impreso en Valencia en 1814. En los dos últimos versos el coplero declara su nombre («Y Juan Méndez pide a todos / el perdón de sus defectos»). Al comienzo hace lo mismo respecto a sus fuentes: «Podrá mi inconstante pluma / escribir sin embarazo / la historia que nos refiere / Tomás, y yo mencionado / lo hallo en David perseguido, / en su primero tratado». Por Tomás se entiende el de Cantimpré, pero con toda seguridad Juan Méndez no conoció esta obra ni por las tapas y tomó la referencia de la declaración de fuentes de Lozano, su verdadero modelo.

En tres puntos solamente se aparta de la versión del David perseguido: algunos de los personajes quedan identificados (don Félix es el cristiano, Flora la mujer que le cede el oriental, y éste al convertirse recibe el nombre de Pablo); don Félix es originario de Mesina, «puerto de las costas de Levante» (que en Lozano se menciona como uno de los destinos de sus navíos); Pablo se casa con una hermana de don Félix (en el David es una prima).

Esta versión pertenece al desdichado romancero del siglo XVIII, si es que las coplas de ciego merecen tal nombre. El Romancero Viejo y el Nuevo quedan reemplazados por la jácara, por las composiciones inspiradas en la novelística universal o de pura imaginación. El público también cambia: estos romances escritos por zafios copleros están dirigidos a

sus pares. Pero entre ellos gozaban de envidiable popularidad, al punto de que el Gobierno trató de prohibir su publicación.

El dudoso servicio que el poetilla Juan Méndez hace al cuento desde el punto de vista artístico se convierte, por otra parte, en no despreciable favor, si lo consideramos desde el punto de vista de la popularidad. A través del pliego suelto los dos amigos se difunden por todos los rincones de las clases bajas.

15. José Zorrilla, *Dos hombres generosos* (Madrid, 1842). El argumento es casi idéntico al de Lozano y Méndez, en especial al de este último. El cristiano se llama aquí don Luis Tenorio y vive en Cádiz; su esposa no se llama Flora, sino Eliodora (como mora se llamaba Zulima), y el musulmán convertido se casa con una hermana de don Luis.

Se ha dicho siempre que la fuente de Zorrilla es el David perseguido de Lozano. Verdad es que Zorrilla saqueó despiadada y repetidamente las páginas de esta obra, pero los críticos no conocieron el romance plebeyo de Juan

Méndez, texto que cambia un poco la cuestión. El propio poeta declara en *Dos hombres generosos* que éste «es un cuento asaz entretenido / con puntas de moral, sana y sencilla / en Castilla aprendido, / a manera contado de Castilla». Los críticos, acostumbrados a aceptar con escepticismo las declaraciones de fuentes de Zorrilla, han hecho caso omiso de esta explícita admisión, y en ello han errado. Indudablemente, el cuento de los dos amigos existía en la tradición oral, al menos en la forma de romance plebeyo, y Zorrilla lo puede haber conocido en esta versión o en otra parecida. Si añadimos el hecho de que aquí el gentil también se casa con una hermana del cristiano (como en Méndez; «prima» en Lozano), se hace casi seguro que el poeta no imitó el David perseguido, sino su versión populachera.

En la ingente producción de Zorrilla, la leyenda de los Dos hombres generosos no reviste ninguna importancia especial. Es una más entre muchas, con todos los vicios en que incurrió la irrestañable vena poética de su autor, sobre todo el descuido en la composición y el prosaísmo. Pero como en todas sus composiciones, por flojas que sean, siempre encuentra el lector algún pasaje de deslumbradora belleza descriptiva; en nuestro poema se destaca en este sentido la evocación del harén del moro.

II. Adaptaciones episódicas

1. Lope de Vega, *El amigo por fuerza* (1599-1603). Es comedia puramente novelesca, con argumento un tanto disparatado. Al comienzo del segundo acto el príncipe Turbino está durmiendo en una habitación de la cárcel. Las dos heroínas entran allí seguidas por el lascivo alcaide y ninguno de los tres ve a Turbino. Lucinda y Lisaura matan a puñaladas al alcaide, quien se desploma al lado del príncipe, aunque sin despertarlo. Poco más tarde

llegan unos guardias, quienes al ver tal espectáculo inmediatamente consideran culpable a Turbino,

Este breve episodio se parece mucho a las causas de la prisión del segundo amigo. En ambos casos el protagonista duerme, se comete un crimen en sus cercanías y es falsamente acusado de éste. De aquí en adelante Lope echa por rumbos muy distintos.

2. Lope de Vega, El amigo hasta la muerte (1606-1612, probablemente 1610-1612). El tema general es el de nuestro cuento: las diversas pruebas a que se somete la amistad de dos hombres (don Bernardo y don Sancho). Las pruebas en sí no se asemejan en nada a las que ya conocemos como tradicionales; pero el final se parece al de la historia de los dos amigos, no por inspiración directa, según creo, sino por reminiscencia de La boda entre dos maridos.

Es lugar común de la crítica, por lo evidente de las circunstancias, el referirse a la facilidad inventiva de Lope. Pero no es menos evidente, aunque no se ha hecho hincapié en ello, que en obra de tan monstruosas dimensiones es casi inevitable la repetición de ciertas circunstancias o episodios. No mezquina parte del arte de Lope consiste, precisamente, en reelaborar temas ya tratados sin dar apariencias de ello. Pero no es ésta la ocasión de entrar en tales honduras: baste lo dicho para explicar el parecido.

En el último acto don Sancho, tratando de salvar el honor de don Bernardo, mata al hermano de éste sin conocerlo. Don Sancho huye y la justicia apresa a don Bernardo, quien, para asegurar la libertad de su amigo, se acusa del crimen. Es llevado a la cárcel, donde aparece don Sancho confesándose culpable. Síguense las consabidas pruebas de abnegación hasta que el caso llega a oídos del rey Felipe II, quien envía su sentencia de exculpación por medio del duque de Medinasidonia. Al mismo tiempo le encarga a éste que ruegue a los amigos que lo incluyan en su amistad.

El debate sobre quién es el verdadero culpable es esencial a nuestro tema. La circunstancia de que el rey no aparezca en escena, sino que envíe su mensaje por un ministro, rogando a los dos amigos que compartan su amistad con él, es idéntica a la del desenlace de La boda entre dos maridos.

3. Tirso de Molina, Cómo han de ser los amigos (1612). El parecido es de orden muy general para que sea indudable la filiación. Don Manrique de Lara traba íntima amistad con don Gastón, conde de Fox. Este último está enamorado de Armesinda y don Manrique le ayuda a conquistarla, pero en el ínterin queda también hechizado por la dama. Sacrifica su amor y deja el campo libre al amigo, sin aludir a su pasión. Esto acarrea su locura y un desenlace que no tiene nada que ver con nuestro cuento. Queda, sin embargo, el conflicto entre amor y amistad, de importancia básica en la versión tradicional.

4. Juan Ruiz de Alarcón, Ganar amigos (¿1617-1618?). Nuevo caso de relación demasiado vaga, por lo general del parecido. Al final de la obra el marqués don Fadrique está en la cárcel condenado a muerte, a pesar de su inocencia. Tres amigos suyos aparecen para inculparse y salvar al marqués, en forma semejante a la de nuestro cuento.

5. Lope de Vega, *Amistad y obligación* (1620-1625, probablemente 1622-1623). Las líneas generales de su argumento se acercan lo suficiente a la adaptación del tema en la *Galatea* para hacerme creer que Lope la recordaba en el momento de escribir su comedia. Don Martín de Perea tiene que abandonar su patria, Navarra, por un lance de honor. Se embarca para Francia con su íntimo amigo, don Félix de Peralta. Durante una tempestad ambos amigos se ven separados. Se vuelven a reunir ya en tierras de Francia, donde ambos se enamoran de la misma dama, Leonarda. Don Martín es el primero en confesar su amor, y don Félix no sólo acalla el suyo, sino que ayuda al amigo en la conquista de Leonarda. Se repiten, pues, las principales circunstancias de la amistad de Timbrio y Silerio.

6. Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor* (Madrid, 1624). La novela sexta de esta obra se intitula «La desgraciada amistad» y presenta un parecido episódico con nuestro cuento. Los dos amigos son Felisardo y don Fadrique de Mendoza, quienes se enamoran de la misma persona, la condesa Rosaura, si bien Felisardo calla su amor para no ofender a don Fadrique. Rosaura es raptada por un tercer competidor, don Álvaro, y en su desesperación Felisardo confiesa su pasión al amigo. Don Fadrique le promete que Rosaura será suya. Aquí termina el parecido con el cuento tradicional, pues la novela pronto se convierte en una espesa maraña de elementos tomados de la historia de cautivos y de la novela bizantina.

Montalbán fue un parásito literario que medró gracias a la protección de Lope, reflejos de cuya gloria llegaron a tocarle. Su obra, de regulares dimensiones, es toda de segundo orden. Sin embargo, la novelita «La desgraciada amistad» gozó el honor póstumo de ser imitada por un escritor de mucho más talento. En *Le diable boiteux*, de Lesage, aparece la misma historia con el título «La force de l'amitié»; los pocos cambios introducidos ocurren casi todos hacia el final.

III. Resumen

Este cuento, seguramente de origen oriental, se esparce por España y Europa merced a la enorme popularidad de la *Disciplina clericalis* obra en la que halla su primera forma. Debido a las especiales preocupaciones del vivir medieval, el cuento se mantiene, hasta bien entrado el siglo XVI, muy cercano a su primero y esquemático modelo. La validez de la moral es lo esencial, las filigranas artísticas, lo de menos; de aquí la repetición de la materia sin variar casi la forma. Cuando el desarrollo artístico recibe mayor consideración (*Caballero Cifar*), lo hace de la mano de una ampliación del fin didáctico. Las propias circunstancias de nuestro cuento lo convierten en instrumento ideal de las ejemplificaciones éticas; de aquí que reaparezca continuamente en los numerosos *Libri exemplorum*.

La continuidad del tema en España, sin embargo, no es producto de la mera copia del antecedente cronológico: en literatura no se conoce la línea recta. A la *Disciplina clericalis* sigue el *Cifar*, que con sus adiciones detallistas parece indicar un modelo extranjero. El

cuento se origina, para nuestro propósito, en España y rápidamente se populariza por el resto del continente y de allí vuelve a su patria. Entre la Disciplina y el Cifar hay todo un proceso de emigración, adaptación en el extranjero y regreso, que encontramos repetidamente en la historia posterior del cuento. El Libro de ejemplos de Sánchez de Vercial ignora el desarrollo intermedio y va a inspirarse directamente en la obra de Pedro Alfonso. La evolución temática representada por el Cifar queda marginalizada y se vuelve a la forma primitiva. Este ignorar las formas más desarrolladas para volver a las más enjutas es otra característica de nuestro tema -y de nuestro pensar hispánico- que reaparece más tarde. El Ysopet ignora de nuevo la tradición peninsular y usa un modelo de fuera (Steinhöwel). Una adaptación del cuento de Pedro Alfonso, hecha durante sus andanzas por el extranjero, regresa a su país de origen como una novedad. Es lo mismo que sucede con la obra de Martín de Reina, desconocedor de todos los ejemplos españoles anteriores, al punto de hacer de Pedro Alfonso «un filósofo de Arabia». Al traducir el Libellus de ludo scacchorum vierte al castellano una versión extranjera de algo que se había iniciado en la misma España.

Hasta aquí, las versiones del cuento sacrifican las posibilidades novelísticas a la moral. Esta escala de valores les impide diferenciarse, pues, para sus autores, el verdadero interés no está en el contenido narrativo, sino en el contenido simbólico, que por definición es el mismo. Pero en el Renacimiento todo sufre un desplazamiento; lo que Lovejoy llama «the great chain of being» recibe un duro golpe y varios de sus eslabones saltan, para no ser reemplazados más. Se deja de mirar al cielo; el mundo se vuelve inmanente, y el hombre, libre de opresiones jerárquicas, se contempla a sí mismo, asombrado del hallazgo.

Todo esto se refleja en los nuevos tratamientos de nuestro cuento, liberado ahora de su dependencia de la moral. A ello contribuye la popularidad que por entonces alcanza el Decamerón. En una de las obras de un autor admirado por todos se halla el viejo cuento de Pedro Alfonso, desarrollado ahora con nueva eficacia narrativa que busca ante todo el realce de la peripecia y el primor artístico. Siguiendo las nuevas pautas se adentran los autores en las posibilidades del tema, y en menos de cien años (de Alonso Pérez, 1564, a Cristóbal Lozano, 1652) hallamos doble número de ejemplos que en los cuatro siglos largos que median entre Pedro Alfonso y el Ysopet. Paralela a la liberación espiritual, y como resultado de ésta, tenemos la liberación de temas y formas.

El primer explotador de los nuevos horizontes es Alonso Pérez, quien, en forma característica, injerta en el viejo tronco frondosos brotes de la tradición grecolatina. Del cuento, tal como lo conoció Pedro Alfonso, queda sólo un atisbo; lo demás es producto de las lecturas clásicas del autor. En cambio, Timoneda, hombre de escasa formación humanística, prefiere seguir un modelo determinado, y para el efecto elige a Boccaccio, lo que no deja de ser significativo. No copia servilmente, sin embargo, e introduce innovaciones que son continuadas y adicionadas por Gonçalo Fernandes Trancoso; éste no sigue a Boccaccio, sino al librero valenciano. La obra del cuentista portugués inspira a Matías de los Reyes, quien a su vez corrige y aumenta a su modelo. Tenemos así el curioso caso de un cuento originariamente español (Pedro Alfonso) que directa o indirectamente pasó al italiano (Boccaccio), de aquí al castellano (Timoneda) y de éste al portugués (Trancoso), para volver, por fin, al castellano (Reyes).

De la conjunción de la Diana de Alonso Pérez con versiones tradicionales de nuestro cuento surge la historia de Timbrio y Silerio en la Galatea, que tiene, a su vez, desarrollo propio e independiente. Este cuento recibe en la obra cervantina una nueva forma y perspectiva en El curioso impertinente, última evolución posible de un aspecto de la problemática de la historia. En muchos sentidos la obra de Cervantes constituyó el Calpe y Abila de su época. Sus conceptos de vida, verdad, literatura y la telaraña de interrelaciones que los unen actúan en una zona de fronteras que, aun hoy día, están a medio explorar. En nuestro caso particular, la materia tradicional del cuento de los dos amigos se desmenuza ante la inaudita torsión que le impone El curioso impertinente. Pero en la literatura, como en la física, nada se pierde: el espacio ocupado por la tradición se llena ahora con las profundas implicaciones artístico-ideológicas de la nueva consecución.

Con Lope de Vega (La boda entre dos maridos) nos hallamos nuevamente más cerca de la forma tradicional. Sigue el cuento de Boccaccio, probablemente a través de la versión de Timoneda, y lo adereza con recuerdos de la Galatea. La lectura de esta última obra se manifiesta más claramente en la concepción de otra comedia suya, Amistad y obligación. Para esta época el cuento de los dos amigos era popularísimo y, como en todos los órdenes literarios, la popularidad acarrea la fragmentación. En vez de utilizar la totalidad de la historia, ahora se pueden usar episodios aislados. Florece el proceso alusivo; el autor sabe que será entendido de todos, dada la popularidad del original. Así ocurre en los ejemplos de Tirso, Alarcón, Montalbán y el mismo Lope.

Con Cristóbal Lozano, gran lector de toda suerte de historias, el cuento vuelve casi a su forma primigenia. Desconocedor de la Disciplina clericalis, utiliza, en cambio, la derivación de Tomás de Cantimpré. Hace retroceder a la tradición, por lo tanto, unos cuatro siglos. Este brusco giro, que arrastra tras sí la última etapa del desarrollo del cuento, tiene valor sintomático. La retirada que emprende España en el siglo XVII no es sólo espacial (en los Países Bajos, por ejemplo), sino también temporal. Se añora y busca la vía de reintegro en el seno del pasado, tesoro de glorias irrepitibles. Este deseo de retroceso deja su clara impronta hasta en nuestro cuento.

La leída obra de Lozano impone, pues, esta vieja forma del tema, y de ella dependen los dos últimos ejemplos. El romance plebeyo es mero calco de la historia de Lozano, y la leyenda de Zorilla se inspira, a su vez, en el romance. Con esto la tradición ha descrito un círculo casi perfecto. A partir del Caballero Cifar nos alejamos poco a poco de la versión original. El proceso se acelera en los siglos XVI y XVII, hasta llegar a casos tan alejados como el de Cervantes. Con Lozano, bruscamente, la tradición vuelve sobre sus pasos, hasta terminar casi en el mismo punto de partida. Pero, señal de que el correr del tiempo nunca es vano, el anónimo mercader de Bagdad es ahora el gaditano don Luis Tenorio.

Al seguir el cuento de los dos amigos a lo largo de unos siete siglos, comprobamos que la tradición no avanza ni en forma rectilínea ni se aumenta en progresión aritmética. Es decir, el avance en el tiempo no indica adelanto en el desarrollo, sino, en nuestro caso, todo lo contrario. La línea de desenvolvimiento es un verdadero zigzag de progresos y retrocesos sucesivos o casi contemporáneos. Además, una nueva versión no significa necesariamente la incorporación de los materiales ya existentes en la anterior, sino que puede representar

un empobrecimiento de la tradición (compárese la opulencia del Caballero Cifar con la esencialidad del Dechado de la vida humana, a dos siglos de distancia). Por último, el tema no es un eslabonamiento de diversas reelaboraciones, sino, más bien, una malla tejida con materiales de diversas procedencias. Así vemos que de los siete primeros ejemplos aquí estudiados, sólo uno (el Libro de ejemplos) se relaciona directamente con Pedro Alfonso. Todos los demás son en gran parte independientes y, por lo general, hallan su razón de ser fuera de la Península. Es justamente esta continua migración la que mantiene vivo el tema.

En el título de estas páginas he hablado de una tradición literaria. Sin embargo, el lector observará que muchos de los autores aquí incluidos no tienen conciencia de adaptar un tema tradicional; al contrario, creen innovar, inventar. (Cervantes, como siempre, es el que nos da con mayor claridad el doble módulo: por un lado, comunión con lo tradicional, mas por el otro, pronta y radical innovación de la materia aceptada, que se irisa en cambiantes soluciones.) Pero la perspectiva impuesta por el tiempo nos permite enfilar a estos diversos y dispares escritores y ponerles el común denominador de la tradición. La unidad vital interna que proporciona ésta permite abarcar, en modesta escala por cierto, casi todas las épocas de la literatura española. Al poner el ojo a esta mínima rendija desfilan ante nuestra vista más de siete siglos de hacer literario.

VI. Tres comienzos de novela

(Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)

Se trata más bien de sortilegios, recitados por el novelista en ciernes con el fin de arrancarle una partícula a la nada. De ello nacerá, o no, esa irreal realidad que llamamos ficción. El novelista, taumaturgo, pronuncia su abracadabra, y, quizás, el conejo se quede, aburrido, en la copa del sombrero, o, quizás, salte, vivito y coleando, y engarce en sus zapatetas a toda una legión de escopeteros-lectores, que nunca podrán llenar sus morrales con tan pródigo trofeo.

Intento analizar tres conjuros fecundos, diseccionar tres conejos (que para mí serán, por lo tanto, conejillos de Indias), que con su frondosa progenie han hecho historia, la historia de la novela española: el Amadís, el Lazarillo, el Quijote. Son tres directrices de la novelística peninsular, y en su tiempo lo fueron, también, de la novelística mundial. ¿Qué sortilegios usaron estos autores para apropiarse la nada, y hacer con ella mundos imprevistos?

Pero la crítica también tiene sus conjuros, y el buen crítico posee el poder taumatúrgico de resucitar el pasado. Es de esperar que la fórmula mágica sea, en esta ocasión, la acertada, para que no me ocurran las del aprendiz de brujo de Goethe. Con estas providencias, y esperanzadamente, empiezo mi conjuro.

Amadís de Gaula, novela que fue, entre otras muchas cosas, modelo artístico para Cervantes, y modelo de vida para su protagonista. Así comienza:

No muchos años después de la Passión de Nuestro Redemptor y Salvador Jesu Xpo, fue un rey cristiano en la pequeña Bretaña, por nombre Garínter, el qual seyendo en la ley de la verdad, de mucha deuoción y buenas maneras era acompañado. Este rey ouo dos fijas en vna noble dueña su muger, y la mayor fue casada con Languines, rey de Escocia, y fue llamada la Dueña de la Guirnalda, porque el rey su marido nunca la consintió cubrir sus hermosos cabellos sino de vna muy rica guirnalda, tanto era pagado de los ver [...] La otra fija, que Helisena fue llamada, en grand cantidad mucho más hermosa que la primera fue. Y como quiera que de muy grandes príncipes en casamiento demandada fuesse, nunca con ninguno dellos casar le plugo, antes su retraymiento y santa vida dieron causa a que todos beata perdida la llamassen, considerando que persona de tan gran guisa, dotada de tanta hermosura, de tantos grandes por matrimonio demandada, no le era conueniente tal estilo de vida tomar.

Como es bien sabido, Helisena se enamora poco después del famosísimo rey Perión de Gaula, y fruto de estos amores es el inmarcesible Amadís de Gaula. Nos hallamos, como es evidente, en un mundo paradigmático, voluntariosamente cerrado sobre sí mismo, pues las perfecciones de que se hace materia no son relativas, sino absolutas, y funcionan, en consecuencia, desasidas de la normalidad.

Hay, además, un fuerte determinismo, propio del género épico-caballeresco, y sustentado por la atávica interpretación mágica de la herencia de sangre, determinismo que marcará vivamente a la novela hasta la época de Cervantes. La vida de Amadís de Gaula, el arquetipo y prototipo del caballero andante, queda firmemente encuadrada y determinada por las noticias que nos dan los primeros capítulos acerca de su padre, madre, abuelos y circunstancias de su nacimiento. Como dirá el propio Cervantes en otra ocasión: «nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo» (Quijote, I, cap. L). Amadís de Gaula, como los otros caballeros andantes, sus epígonos, es producto de un estricto determinismo que lo configura y prepara a nativitate para su sino heroico.

Al hacer su materia de ese sino heroico, el desconocido autor de Amadís de Gaula recurre a la ingenua ficción de que lo que él narra es historia. Su materia es el ciclo completo de una vida, cerrado por las circunstancias naturales de nacimiento y muerte, desenlace ausente en la versión que conocemos, pero que fue el del primitivo autor, como teorizó María Rosa Lida de Malkiel y demostró palmariamente el feliz hallazgo de Antonio Rodríguez-Moñino.

La ficción narrativa, al simular que su materia es histórica, nos quiere hacer suponer que el primitivo autor del Amadís ve ese ciclo desde fuera, acabado y perfecto, finiquitado por el término natural de una vida. Con esa perspectiva, lo que se finge que en cierto momento fue vida, adquiere homogeneidad y lógica. Sabiendo, como se sabe, cuál fue el fin último de las acciones cotidianas, es fácil desentrañarles un sentido que las haga apuntar a una comunidad ideal de conducta. El sino heroico se convierte así en el denominador común de ese especial tipo de hacer cotidiano a que está entregado el caballero. En este sentido, la concepción de la novela caballeresca presupone (más que cualquier otro tipo de novela, con la excepción de la moderna novela policial), una organización genética al revés, no de principio al fin, sino de fin a principio. En esa teórica marcha a redropelo, la peripecia, su materia y resultado, todo se uniformiza y adquiere sentido único, polarizado por la fuerza magnética de un ideal de conducta que fundamenta al sino heroico. La ficción histórica presupone, en nuestro caso, una uniforme lógica en las acciones, y éstas atienden todas a racionalizar lo heroico, vale decir, a desmontarlo con cuidado en mil peripecias ejemplares. ¡No en balde el Amadís de Gaula se convirtió en manual de cortesanía para las generaciones europeas subsiguientes, y en ejemplario de esfuerzo heroico para las españolas!

Todo esto nos acerca al meollo de la cuestión. Según se demuestra desde el propio comienzo del Amadís, la prehistoria del héroe (padres y abuelos), su historia, y su posthistoria (su hijo Esplandián), tienen unidad de sentido y apuntan, unánimes, a un mismo blanco: el ejemplar progreso, personificado en Amadís, de lo bueno a lo óptimo. Porque, la verdad sea dicha, el caballero andante no cabalga, sino que marcha sobre rieles en esa dirección única. Y el comienzo de la novela se abulta con todo género de indicadores que señalan esa dirección única de la trayectoria ejemplar. Ésta, a su vez, determina el ambiente en que se desempeña Amadís, pues para seguir el progreso de su trayectoria vital bueno-óptimo, sus propias aventuras tienen que desarrollarse en un ambiente de parecido cambio de signo: normal-descomunal.

Lo que posibilita todo lo anterior es que el autor se plantea la materia de su novela como historia y no como vida, como lo hecho y no lo por hacer. Él está fuera de la órbita de su novela: él está en el aquí y ahora, mientras que sus personajes están en el allá y entonces. El autor puede, en consecuencia, contemplar las vidas que pueblan su novela en la totalidad de sus perspectivas y trayectorias, y se encuentra así en absoluta libertad para infundir a las acciones la lógica a posteriori, por así decirlo, que su intención artística conocía a priori. Tal tarea hubiera sido imposible de haberse planteado el autor su materia novelística como vida, donde lo ilógico se conjuga con lo imprevisto. Historia era lo que necesitaba la intención ejemplar del Amadís, o sea, tiempo pasado y acontecer finiquitado, para impedir que se colase el presente con su teoría de posibilidades.

Otro tipo de problemas nos plantea el comienzo del Lazarillo de Tormes, obra cuya influencia sobre el arte narrativo de Cervantes ha demostrado elocuentemente Américo Castro en más de una oportunidad.

Pues sepa V. M. ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera. Mi

padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña, que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomole el parto y pariome allí; de manera que con verdad me puedo decir nacido en el río. Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías malhechas en los costales de los que allí, a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la Gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados.

Se ha convertido en lugar común hablar de Lázaro como un anti-héroe, y de la novela como la anti-caballeresca, epítetos que han pasado a engrosar las filas de las frialdades que han constituido la historia canónica de la picaresca en general.

Hay en el Lazarillo, es evidente, un determinismo semejante al del Amadís, aunque de signo contrario. Además, ese determinismo se fundamenta no ya sólo en la interpretación mágica de la sangre heredada, sino también en actitudes específicamente bíblicas, como la que expresa, entre otros, el siguiente versículo del Éxodo: «Ego sum Dominus Deus tuus fortis zelotes, visitans iniquitatem patrum in filios, in tertiam et quartam generationem eorum qui oderunt me» (XX, 5). Así, pues, a los monarcas que engendran a Amadís, corresponden aquí unos padres de ínfima categoría social, siendo uno de ellos un molinero ladrón. El sino del protagonista queda ya dibujado, y su prehistoria informará su historia. El autor hace esta correspondencia más aguda aún, al encuadrar toda su historia entre dos amancebamientos: el de su madre con el negro esclavo, y el de su propia mujer con el arcipreste de San Salvador. Como en el Amadís, hay perfecta armonía entre término introductor (padres) y término introducido (protagonista). Y la ecuación de igualdad entre ambos términos produce la definición. El Amadís y el Lazarillo son, radicalmente, dos intentos de definir al hombre.

Pero esa armonía entre términos se da, en las dos novelas, en dos escalas distintas. En la novela de caballerías el recién nacido Amadís es echado al río en un bote, y por ser salvado más tarde en alta mar recibirá el noble apodo de Doncel del Mar. En la otra novela, el protagonista, en parecidas circunstancias, se tendrá que conformar con un plebeyizante Lazarillo de Tormes, o sea un tragicómico Doncel del Tormes, como dijo en uno de sus últimos escritos nuestra inolvidable María Rosa Lida de Malkiel. Hay, pues, un primer ademán definitorio en ambas novelas, que corresponderá estrechamente al mundo artístico que se va a crear.

Aquí, sin embargo, cumple recordar la diferencia más obvia entre ambas obras: el Lazarillo, en oposición al Amadís, es una autobiografía. O sea que el personaje literario es el propio autor, que busca redefinirse en el tiempo al quedarse a solas con su conciencia. El vivir, por lo tanto, está en íntima relación con el contemplarse vivir, de ahí la unicidad de perspectiva: el mundo está visto desde su punto de vista (el del autor-personaje), y éste es el único que le permite su ínfima condición social. La exclusión de otros puntos de vista constituye el fenómeno que llamamos dogmatismo. Hay, pues, un dogmatismo en el Lazarillo, mas también lo hay en el Amadís, ya que la perspectiva histórica, tal como se la concibe en esta

novela, también es excluyente. Sólo que si en el Amadís el dogma es el de la perfectibilidad humana, en el Lazarillo lo es el de la imperfectibilidad del hombre. Para hablar con mayor propiedad: el determinante del Amadís es la gloria (lo heroico), mientras que el determinante del Lazarillo es el éxito (lo humano). De lo perfecto a lo imperfecto hay la misma distancia que de la gloria al éxito.

Porque Lázaro, al escribir su vida, se repiensa desde su momento de éxito: «Pues en ese tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» (tratado VII, al final). En forma parecida a la del Amadís, pero por distintos motivos, se escribirá a posteriori, pero con una concepción ordenadora de la vida a priori. Porque a lo que va Lázaro es a explicar su éxito dentro del contexto de su vida, como hace explícito en el prólogo al hablar de los que «con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto». El éxito tendrá para Lázaro las mismas características jerarquizadoras que la gloria para Amadís, o llamémosla fama, para ponernos a tono con el contexto lingüístico de aquellas épocas.

Desde lo más alto de la rueda de la Fortuna, Lázaro hurgará su vida para desentrañar aquellos elementos coadyuvantes a su éxito. Quizá por esto es que se hace tan viva su conciencia del determinismo, tal como éste queda expresado en su prehistoria, que el autor-personaje narra con morosos detalles, ya que allí está la semilla del árbol de su vida. A partir de su prehistoria, Lázaro escogerá de su vida, con desatención al cabal transcurso temporal, aquellos incidentes que él considera, desde su trono, como de efectividad actuante en la consecución del éxito. Visto desde este punto de mira, Lázaro tiene que haber sido como fue para llegar a encaramarse a lo alto de la rueda de la

Fortuna. O mejor dicho, el autor-personaje considera que él tiene que haber sido de tal manera, y no otra, para haber obtenido los resultados evidentes en el momento de poner la pluma al papel. En consecuencia, hay en todo momento, por parte del personaje-autor, conciencia plena del determinismo. Y con esto nos apartamos del rígido esquematismo del Amadís, impuesto desde fuera, para adentrarnos en otro tipo de esquematismo, pero impuesto por la conciencia de ser algo.

Todo lo anterior sólo cabe, desde luego, en un mundo en que los valores están al revés, ya que el éxito de Lázaro es la consagración de la malicia y el pecado. «Arrímate a los buenos», es el consejo que da la madre al niño Lázaro, al entrar en concubinato con el negro esclavo; «arrímate a los buenos», repite el escudero toledano al demostrar sus aptitudes de sicofanta. Y Lázaro se arrima a los buenos: su mujer es la manceba del arcipreste, quien les protege y da de comer. En su momento de éxito, Lázaro demuestra cuán bien ha aprendido la lección: el amancebamiento de su mujer es el corolario de una vida dedicada a arrimarse a los buenos. Así como la vida de Amadís ejemplificaba la limpia trayectoria de lo bueno a lo óptimo, la de Lázaro demostrará la no menos desembarazada trayectoria de lo malo a lo pésimo. Y el personaje-autor pone especial ahínco en realzar la nitidez de esa trayectoria al dejar en paréntesis largos pasajes de su vida, que, al quedar en el tintero, constituyen verdaderos hiatos narrativos entre algunos tratados.

Para el cumplimiento de esa trayectoria, Lázaro tendrá, previamente, que apropiarse el engaño. El paso de víctima a victimario le asegura su sitio en la rueda de la Fortuna. Ahora bien, Amadís es siempre el sujeto agente de su mundo, mientras que Lázaro es el objeto

pasivo del suyo; cuando deja de serlo es porque se ha apropiado el engaño. O sea que la única forma de ser sujeto agente en su mundo es por el uso del engaño. Así, con ese determinismo casi dogmático que distingue su mundo, Lázaro terminará como el marido cornudo encumbrado en la rueda de la Fortuna. Difícil es dirimir quién engaña a quien, en este episodio final, porque si bien el arcipreste goza a su mujer, los cuernos le sirven a Lázaro para comer bien, y en esto radica, en gran parte, la medida de su éxito.

Y ahora podremos agregar un corolario nuestro a esta vida ajena: el apropiarse el engaño es determinante del éxito.

El acabado paralelismo con que se abre y se cierra la obra (los dos amancebamientos, «arrimarse a los buenos»), creo que hace lícito el desenfrenar un poco la imaginación, ya que la decidida semejanza entre principio y fin parece, casi, un conato de permuta ordinal. Supongamos que a partir del momento en que escribe su vida, la mujer de Lázaro, barragana del arcipreste, tuviese un hijo. Ese niño se encontraría, respecto a sus padres, en las mismas circunstancias que Lázaro respecto al concubinato de su madre y el negro esclavo, y la moral inmoral de esa situación de desahogo material sería otra vez el ritornello de «arrimarse a los buenos», ya que el arrimo al arcipreste decide el éxito. La armazón determinista estaría de nuevo en pie, y el ciclo vital de Lázaro se repetiría, en nueva encarnación pero bajo el mismo signo. Así, pues, tendríamos la prehistoria de la autobiografía (padres de Lázaro), la historia de Lázaro, y su posthistoria (posible hijo de Lázaro), todas ordenadas férreamente en un sentido único, y apuntadas al mismo inmoral blanco. Y todo está en explícito embrión en el comienzo de la novela. Lázaro se arrastra por parecidos rieles a los que Amadís recorre gallardo, pero con dirección y destino opuestos. Una vía expeditiva homónima lleva a Lázaro a personificar la infamia, así como Amadís hace lo propio con la fama.

En el análisis del comienzo del Lazarillo nos queda por dilucidar la necesidad artística de la forma autobiográfica. Lo primero que se puede decir es que Lázaro, como Luzbel, se ha encumbrado para caer. Ningún lector del siglo XVI se podría llamar a engaño respecto al final del Lazarillo: el «estar en la cumbre de toda buena fortuna» implicaba, indefectiblemente, la caída, dadas las consabidas y voltarias cualidades de la diosa Fortuna. Pero esa inminente caída queda en suspenso, aunque fuertemente insinuada por el tiempo verbal escogido: «En este tiempo estaba en mi prosperidad [...]». En la novela-historia tradicional un final así es impensable, porque en ese tipo de narración todas las acciones son explícitas y acabadas, como cumple, dadas las características «históricas» que se atribuyen al relato. Un proceso parecido de alusión y elusión sólo es dable cuando el artista empieza a desatender las acciones de sus personajes para atender a sus conciencias. Y la forma más directa y económica de llegar a esto último era a través de la ficción autobiográfica, que se llegara a canonizar en la novela picaresca posterior. Pero acuciantes razones ideológicas promovidas por la Reforma Católica hacen inadmisibles ya un análogo proceso de alusión-elusión. Todo debe quedar bien explícito, para no dejar margen ninguno al error. Guzmán de Alfarache, en consecuencia, escribe después de su conversión, con lo que no puede caber duda alguna acerca de su destino final.

El hecho de que la caída de Lázaro quede sólo insinuada y pendiente, le da a ese final más ahincada ejemplaridad que la que podría tener un castigo explícito, porque de tal manera

los posibles finales, todos malos, se agigantan en la linterna mágica de la imaginación de generaciones de lectores. Para lograr esta pequeña maravilla artística de reticencia, el autor tenía que ser su propio personaje, para dar así verosimilitud a la ficción de escribir desde el precario equilibrio de un momento no finito.

De tal manera, la ficción autobiográfica era imperativa, pero también lo era por otros motivos. Para que relumbrase la conciencia del determinismo en el personaje existía la necesidad perentoria de que la decisión, la acción y el juicio fuesen unánimes y unívocos. La decisión de hacer algo y el juicio consiguientes tenían que partir de la misma idea del mundo, y esa idea no se podía centrar más que en una conciencia única, en que se fundiesen personaje y autor. Esa conciencia única descubrirá, al repensarse, que el éxito alcanzado es resultado directo de la apropiación del engaño, y esta verificación será la que dispondrá, ordenará y seleccionará, desde un principio, los episodios ejemplificativos. La ficción autobiográfica se impone. Y esto sin entrar en consideraciones psicológicas acerca de la extraña fascinación, morbosa casi, que produce el ver a un hombre (real o fingido) que, al autobiografiarse, se nos presenta voluntariamente en diversos estados de desnudez. Y hemos llegado a nuestro texto final, el comienzo del Quijote, para cuya intelección servirán de directrices las calas anteriores.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino.

El material crítico acumulado sobre este comienzo de novela hace recomendable el uso, al menos de momento, del método histórico. Conviene delimitar los diversos niveles alcanzados en la interpretación de este pasaje para poder avanzar con más seguro pie en la siempre problemática exégesis cervantina.

En el siglo XIX, a partir del Romanticismo, tuvo gran auge la crítica biográfica, o sea la interpretación de la obra literaria como una biografía esencial, en la que el autor engarza sus experiencias en forma más o menos disfrazada. Con la llegada del positivismo, esto se rigoriza en método: un inteligente, o al menos minucioso, estudio de la vida del autor y su carácter revelará los secretos de la obra literaria, que en muchas ocasiones se ve así reducida a una mera trasposición de lo acontecido. Tan lamentable miopía metodológica afectó también al Quijote, y se procedió, en consecuencia, a interrogar la vida de Cervantes, mal conocida entonces y no bien del todo ahora, para desentrañar el misterio de ese innominado lugar de la Mancha. Con algunas buenas y muchas malas razones se llegó a identificar ese lugar con Argamasilla de Alba (algunos versos del Quijote bueno señalaron el camino, seguido ya en aquella época por Alonso Fernández de Avellaneda), y se supuso que allí estuvo preso Cervantes, quien con este motivo, y en desquite, silenció el nombre de

la localidad. Uno de los resultados más inesperados y chuscos de todo esto, fue que a Argamasilla de Alba trasladó Manuel Rivadeneyra su gran imprenta en el año 1863, para imprimir allí la lujosa edición del Quijote que dirigió Juan Eugenio Hartzenbusch.

Poco más tarde empezaron a entrar dudas acerca de tan inverosímil venganza por parte de Cervantes, en especial cuando se descubrió que «En un lugar de la Mancha» era nada menos que uno de los versos iniciales de una ensaladilla burlesca que rodaba impresa desde la Octava parte de las Flores del Parnaso (Toledo, 1596), de donde pasó al Romancero general (Madrid, 1600). Dice así:

Un lencero portugués
recién venido a Castilla,
más valiente que Roldán
y más galán que Macías,
en un lugar de la Mancha,
que no le saldrá en su vida,
se enamoró muy despacio
de una bella casadilla.

Con este hallazgo los críticos volvieron a hacer hincapié en el tono de farsa regocijada de tantas páginas del Quijote, y discernieron una intención paródica en el autor, que se comenzaría a expresar desde el propio pórtico de su nueva obra.

Todo esto se hace muy verosímil no bien empezamos a ahondar en este filón, pues de inmediato topamos con las palabras del amigo de Cervantes, en el prólogo al Quijote de 1605, en que se declara la intención paladina de la obra en los siguientes términos: «Llevar la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más, que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco». Aunque el deliberado arcaísmo verbal se burla conscientemente de la propia intención declarada (aspecto normal en la técnica ironizadora de Cervantes, por lo demás), no es menos cierto ni menos evidente el papel fundamental que juega la caballerescas en la génesis del Quijote.

Seguir por este camino sería entrar en terreno fértil en perogrulladas. Detengámonos aquí, entonces, en este punto de mira. Si la parodia resulta ser resorte estilístico y narrativo, bien se pueden considerar esas primeras frases de la novela como desrealización burlesca del mundo caballeresco. Hemos visto la plenitud de datos deterministas que se acumulan sobre Amadís de Gaula, y que lo disponen, a nativitate, para su heroico sino. Que el lector del siglo XVI entendía ese tipo de datos en un sentido efectivamente determinista se hace obvio al repasar el comienzo del Lazarillo, donde se repiten las mismas circunstancias de nacimiento, pero con el signo cambiado. Dado el supuesto determinista que anima a ambas

obras por igual, el héroe se metamorfosea en el anti-héroe, el noble se plebeyiza, el Doncel del Mar queda reducido al nivel de un Lázaro de Tormes.

También Cervantes opta por cortarle las alas al ideal desafortunado de la caballerescas, pero en forma más sutil y menos cruel, ya que el primer plano de su obra no lo ocupará la sátira social. En consecuencia, se recortan con cuidado todos aquellos datos que singularizan desde un comienzo al caballero andante: su patria, sus padres, su nacimiento y hasta su nombre, como se dice en un pasaje que conviene recordar ahora: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llama Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad». Cervantes ha adanizado, efectivamente, a Amadís, y como consecuencia el héroe caballeresco se ha quedado en cueros, porque a eso equivale el tener un hidalgo sin linaje. Nos hallamos, evidentemente, ante una forma muy especial de la anti-caballerescas; el protagonista no se nos anuncia ni glorificado ni encenagado, sólo mediocrizado. El heroico paladín se ha metamorfoseado en la encarnación de la burguesa medianía, que cifra su bienestar en comer palominos los domingos. Desde luego que la lección de la obra en conjunto es muy distinta, pues nos demuestra cómo hasta la propia medianía se puede alzar a pulso por el asiduo cultivo de un limpio ideal de conducta, pero eso ya es otro asunto.

Desde este punto de mira, la intención paródica del comienzo del Quijote lleva a esencializar al héroe en su contorno más humano, y anti-heroico en consecuencia. No se nos da su realidad genealógica, sino su realidad sociológica, no el por qué es sino el cómo es. Y siguiendo ésta, al parecer, ligera vena de la parodia desembocamos en el serio asunto de que nuestro nuevo protagonista se nos da sin prehistoria, vale decir, sin factores determinantes. Tiempo habrá de volver a esto.

La interpretación precedente la podemos contrastar con los resultados de dos puntos de vista análogos. Según el primero, en la fórmula inicial «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme [...]» se han hallado semejanzas con una fórmula propia de la narración popular de todos los tiempos y lugares. Así, por ejemplo, ya Heródoto, al hablar de un falsario, dice «cuyo nombre no recordaré, aunque lo sé» (I, 51). Y en *Las mil y una noches*, la historia de Aladino y su lámpara maravillosa se introduce de esta manera: «He llegado a saber que en la antigüedad del tiempo y el pasado de las edades y de los momentos, en una ciudad entre las ciudades de China, de cuyo nombre no me acuerdo en este instante, había [...]». O bien, Don Juan Manuel comienza el último ejemplo de su Conde Lucanor con las siguientes palabras: «Señor conde, dixo Patronio, en una tierra de que non me acuerdo el nombre, había un rey [...]». La estilización que imprime Cervantes a esta fórmula popular, folklórica, realza la intención de distanciarse en lo posible de lo que es canónico en la literatura caballerescas. A la fanfarria heroica con que se abre el Amadís se oponen aquí unos tonos grises y apagados, propios de la anonimidad popular y colectiva del folklore.

Otro tipo de tradición en que se puede engarzar la fórmula «no quiero acordarme» es la curialesca. En el lenguaje notarial de la época de Cervantes abundan los ejemplos del tipo de los siguientes: «Diversas personas viejas e antiguas de cuyos nombres no se acuerda

[...]». «Muchas personas viejas e antiguas de cuyos nombres no se acuerda [...]». Era, al parecer, fórmula propia de las probanzas. De todas maneras, el resultado de la parodia estilística sería homólogo al del caso anterior, y ejemplificaría una misma voluntad de deformación de lo canónico caballeresco. Sólo que aquí el instrumento deformador sería todavía más deleznable, pues se trataría de una fórmula que se le venía a los puntos de la pluma a cualquier cagatintas de aquellos siglos. La historia del nuevo héroe caballeresco se encuadraría así en los términos del lenguaje más sobradamente curialesco. En consecuencia, la historia del caballero se desploma del nivel artístico al nivel notorial.

En lo que quiero hacer hincapié ahora es en el hecho extraordinario de que en el Quijote un sistema de términos no desplaza y anula enteramente al otro. Lo anti-heroico como tal no tiene ni existencia ni sentido propios; como todo término relativo necesita imperiosamente la presencia real o aludida del punto de comparación apropiado. Así como en los termómetros la temperatura de ebullición es relativa a la de congelación, así lo anti-heroico es algo que se entiende sólo en la medida en que existe el modelo de acción heroica. Si podemos hablar de Lazarillo como un anti-Amadís, es porque la comunidad explícita que ambos tienen en sus circunstancias de nacimiento despierta la imaginativa al paralelismo deseado por el autor. Por eso Cervantes tiene siempre buen cuidado de dejar la puerta abierta al trasmundo heroico, ya que si no el protagonista se debatiría en un mundo empobrecido en la mitad de su sentido. Porque ese trasmundo heroico es el lugar adonde se puede escapar el hombre, al menos mentalmente, para hallar por un momento su plenitud soñada. Esto se lleva a cabo por un muy rico y complejo sistema de alusión y elusión, en el que si bien las cosas apuntan siempre más allá de sí mismas, se nos escamotea el término preciso de comparación, al menos en su forma más explícita. Como dirá mucho más adelante el propio don Quijote, haciendo buen uso de este proceso de alusión-elusión: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica, y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo» (II, cap. XXXII).

En nuestro caso concreto de la interpretación de las primeras frases del Quijote, Cervantes alude repetidamente al mundo caballeresco en el «Prólogo» y en los versos preliminares, mientras que elude con cuidado su caracterización. Por eso es que cuando el primer capítulo nos abre las puertas a su nuevo mundo de caballerías, casi nos caemos de bruces, porque hay que alzar mucho la vista para mirar las alturas paradigmáticas del Amadís de Gaula, mientras que aquí hemos tropezado con la bajeza de un lugar de la Mancha que ni siquiera merece ser nombrado. Este proceso de alusión-elusión, por el que se nos propone algo, y se nos entrega otra cosa muy distinta, se convierte rápidamente en uno de los recursos estilísticos y narrativos más socorridos en la obra, como ocurre, para no citar más que un ejemplo, con aquel capítulo propuesto por el siguiente rimbombante epígrafe: «De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha», capítulo que en su texto nos entrega la regocijada y maloliente aventura de los batanes.

Este proceso lo podemos designar, en términos generales, como ironía, ya que ironía es, en su aspecto esencial, la forma verbal de darnos gato por liebre. «Disimulo» entendían los griegos cuando pronunciaban eironeia, o sea presentar lo que es bajo el disfraz de lo que no es. En este sentido, pues, y frente al Amadís de Gaula, por ejemplo, el comienzo del Quijote introduce la ironización de una situación literaria dada. Por un lado tenemos la

realidad literaria consagrada del mundo de la caballeresca, con sus Gaulas y Amadises, todo explícito y perfecto, ab initio, como suele ocurrir en el mundo de los mitos. Por el otro lado, el comienzo del Quijote nos revela la intención firme y voluntariosa («no quiero acordarme») de crear una nueva realidad artística, cuya identidad no estará dada por los términos del ideal caballeresco, ni tampoco por los términos de la realidad empírica de una Argamasilla de Alba, por así llamarla, aunque ambos términos están allí presentes por el ya referido sistema de alusión-elusión. Y este sistema es, precisamente, el que posibilita que el mundo del Quijote sea de una manera y se nos presente de otra, lo que viene a consagrar el libre desempeño de la ironía.

Se esboza aquí ya el fertilísimo conflicto que conscientemente crea Cervantes entre el mundo caballeresco, ideal y tradicional, y este mundo sui generis, que él está sacando de la nada. La tensión creada por este conflicto va mucho más allá de los datos puramente objetivos, como habla ocurrido en las relaciones entre Amadís y Lazarillo: Amadís, heroico hijo del noble rey Perión de Gaula, Lázaro antiheroico hijo de un molinero ladrón. Porque a esta proposición inicial en el Lazarillo, le sigue una tal cerrazón temática, impuesta por el determinismo, que toda posible efectividad actuante de Amadís como modelo de vida queda marginalizada. En el Quijote, al contrario, ambos sistemas coexisten y se complementan, y el autor invita así a nuestra imaginativa a que abra un compás que abarque, desde un principio, el polo literario de la idealización positiva, como lo es el mundo de las caballerías, y el polo literario de la idealización negativa, como lo es el antiheroico y aburguesado hidalgo de aldea, que se describe en los términos más alejados de la caballería andante.

Como consecuencia, nuestra imaginación se ve obligada a recorrer continuamente la distancia que separa ambos polos, para poder abarcar en alguna medida el intrincado proceso de alusión-elusión-ironización. Y es, precisamente, este ejercicio imaginativo el que va dando dimensiones y densidad al relato. Porque lo más significativo de todo esto es que Cervantes no nos introduce a un mundo ya dado y hecho, como lo es la Gaula de Amadís, o la Salamanca de Lazarillo (de allí la importancia de la prehistoria en ambas novelas), sino a un mundo que se está haciendo ante nuestros ojos, y con el propio vagar de nuestros ojos (de ahí la carencia de prehistoria en este relato). Esto se explica porque desde un principio estamos viendo el mundo mítico de la caballeresca desde la perspectiva muy topográfica que nos permite ese innominado lugar de la Mancha. Y éste, a su vez, lo observamos desde las alturas del mito. Se hace posible así, desde el primer momento, la multiplicidad de perspectivas sobre la nueva realidad literaria, y ésta se da en el momento y zona de cruce de esas perspectivas. Y en consecuencia, el Quijote no tiene, ni puede tener, al revés de los Amadises y los Lazarillos, ni prehistoria ni posthistoria, ni tampoco, en sentido estricto, historia, ya que su materia narrativa no es lo ya dado y hecho, sino ese asiduo cruzarse de cambiantes aspiraciones y perspectivas que denominamos vida.

En esta forma Cervantes va dando marco a su nuevo tipo de narración, que no es ni literatura idealista ni literatura realista, aunque participa de ambas. Una forma de apreciar la distancia a que se coloca el relato de esos dos términos es repensar los parecidos y diferencias que existen entre «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», y las fórmulas ya vistas de la novela caballeresca (o la novela picaresca, cuento folklórico, fórmula notarial, etc.). A riesgo de estampar una perogrullada de las

gordas, diré que resulta evidente, para mí, la superioridad artística implicada en ese voluntarioso negarle localización específica a su relato, pues se alude y elude, de esta manera, a toda una serie de posibles localizaciones, con lo que ésta tiene de valor determinista en la conformación de un relato. Tan inimaginable resulta un Lazarillo de Gaula como un Amadís de Tormes. Pero sí nos parece de presencia inmediata un hidalgo cuya patria y nombre específicos se silencian con firme voluntad. Y si a ese hidalgo le conocemos más tarde por el apelativo toponímico de don Quijote de la Mancha, esto es fruto exclusivo de su voluntad de ser lo que él ha identificado con su destino. Don Quijote se llama a sí mismo «de la Mancha»; a Amadís y a Lázaro les llaman de Gaula, de Tormes. Autodeterminación por un lado, determinismo, por el otro.

Ahora bien, ya se ha visto cómo la forma que Cervantes adopta para ocultar esa información determinista es variante de una fórmula folklórica (o notarial, tanto monta, para mis fines). Pero es variante con una innovación capital. La fórmula tradicional del cuento Cervantes la conoce y la usa, en el Persiles y Sigismunda, donde se dice que «llegó a un lugar no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo» (III, cap. X). La variante, consiste, pues, en esas nada inocuas palabras «no quiero acordarme». En esta expresión de voluntarismo creo yo que radica una de las claves para la interpretación recta, no sólo del pasaje que estamos estudiando, sino de la nueva concepción de novela que informa al Quijote. Y que esas palabras son expresión de libérrima voluntad y no otra cosa, como entendió Rodríguez Marín, lo refrendó el propio Cervantes, diez años después de estampadas, al escribir, al tiempo de la muerte del héroe: «Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarsele y tenersele por suyo».

En primer lugar, se cifra en esas breves palabras del comienzo todo un programa de acción literaria, pues se afirma en ellas, con toda claridad y firmeza, la libre voluntad del escritor. Pero esto es algo nuevo e insólito en la época de Cervantes, ya que la creación artística estaba entonces supeditada (para su bien y para su mal) a la fuerza gravitatoria de la tradición, que al atraer magnéticamente a la imaginación creadora la limitaba en su libre desempeño. Por eso, cuando un escritor de la época se libera de los dictámenes de esa tradición para crear una realidad literaria de novedad radical, como ocurre con el caso del Lazarillo, ese autor se ve obligado a refugiarse en el anonimato. Frente a esa actitud normativa, propia de las teorías literarias de la época, Cervantes proclama, desde el pórtico de su nueva obra, la libertad del artista, al colocar el querer del autor por encima del deber de los cánones. Resultado directo de esa liberación serán las palabras que escribirá más adelante, y cuya sorna no está enteramente disociada del nuevo sentimiento de autonomía: el autor «pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (II, cap. XLIV). Si el artista está en plena libertad creativa es natural que lo que no escribe tenga tanto valor indicial como lo escrito, lo que se corresponde al tema de la nueva filosofía de que la vida del hombre adquiere su plenitud de sentido en el filo del hacer y el no hacer. La libertad de elección es la medida concreta de la liberación del hombre, o del artista.

Pero arriemos velas, no encallemos en algún malentendido. La libertad de que hablo en Cervantes es doble; en parte, es reacción contra la cuadrícula de la tradición literaria, y en

parte, expresión de la más ahincada aspiración del hombre: la aspiración a ser libre en la elección de su forma de ser dentro del marco impuesto por el destino o circunstancia, que diría Ortega. Pero este último tipo de libertad tiene una muy fuerte carga ética, arraigada en inmovibles principios de jerarquía. No se trata, en absoluto, de las demasías anárquicas del Romanticismo, pese a las interpretaciones cervantinas de los propios románticos, y de algunos neorrománticos. Se trata de libertad, no de libertinaje.

Volviendo a lo nuestro: desde el momento inicial el relato se nos manifiesta como apoyado sólidamente sobre una voluntad, que, a su vez, respalda a una cierta intención. En nuestro caso particular de exégesis, la intención expresa el anhelo de liberación. «No quiero acordarme» es la cabal forma de expresar la toma de conciencia del autor y su mundo artístico por crear, que se realizará dentro del concluyente marco de un querer personalizado y absoluto. De la misma manera, el autobautismo del héroe en ciernes constituye la toma de conciencia del protagonista y su mundo individual, cuando el novel caballero se libera de su salpicón y pantuflos cotidianos para expresar su absoluta voluntad de destino. Con todo esto se vienen abajo los términos de la estética imperante, que delimitaban el campo de la creación artística entre el deber y el no deber, o sea, lo que llamamos la teoría renacentista de la imitación de los modelos. En el Quijote, y desde un comienzo, estos términos quedan suplantados por el querer y el no querer, con lo que la realidad mental del artista se convierte en una suerte de imperativo categórico. Y cuando surge, explícitamente, el tema de la imitación de los modelos, como ocurre en el episodio de la penitencia de Sierra Morena, dicha imitación no viene impuesta por ningún tipo de consideraciones extrínsecas, sino por la libérrima voluntad del protagonista, como lo manifiesta éste claramente en el largo razonamiento con su escudero: «[...] El toque está en desatinar sin ocasión, y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? [...]». Se glorifica así, para siempre, la libertad del artista, pero Cervantes va aún más allá de esto, pues ya queda apuntado que la liberación del personaje es la otra cara de la medalla de la libertad del artista. En la literatura de ficción hasta entonces escrita, el personaje estaba inmovilizado en una situación de vida: el caballero como caballero, el pastor como pastor y el pícaro como pícaro. El personaje era lo que era porque un doble determinismo, estético y vital, le impedía ser de otra forma, así, por ejemplo, la novela picaresca se termina cuando el pícaro se arrepiente y se torna, en consecuencia, en otro distinto al que era. Estos personajes, en cuanto materia de la narración, estaban efectivamente fosilizados en una situación de vida. De allí la homogeneidad del relato, y de allí su posible parcelación en cantidades análogas, como prehistoria, posthistoria.

Por contrapartida, obsérvese lo que ocurre en el Quijote, y desde el mismo comienzo de la novela. Apenas el protagonista empieza a desvariar por la lectura de sus libros de caballerías, se entusiasma de tal manera con «aquella inacabable aventura» que «muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran». Es evidente que el protagonista tiene ya, desde que pisa la escena, una triple opción: seguir la vida vegetativa de un hidalguete de aldea, o hacerse escritor, o hacerse caballero andante. El voluntarioso abandono de la vida vegetativa implica una indeclinable renuncia a esa prehistoria suya que no conoceremos jamás. Esto, a su vez, implica un corte total con las formas tradicionales de la novela. El hacerse caballero

andante, posibilidad la más inverosímil de todas, es la cabal expresión de su absoluta libertad de escoger. ¿Y el hacerse escritor?

Observemos que esta última opción queda posibilitada sólo después de que el protagonista ha enloquecido. Es su desvarío el que lo inclina a hacerse novelista y a ensartar imaginadas aventuras. Pero ésta es, precisamente, la tarea a que está abocado Cervantes, en perfecta sincronía con las posibilidades vitales abiertas a su protagonista. Cervantes está imaginando ensartar aventuras al unísono con los desvaríos literarios de su ya enloquecido protagonista. Es lícito suponer, entonces, que tan loco está el autor como el personaje. Y esto no va de chirigota. Al contrario, va muy en serio. Debemos entender que esta deliciosa ironía es la más entrañable forma de crear esa casi divina proporción de semejanza entre creador y criatura: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno», dirá Cervantes al dejar la pluma. Y esa proporción de semejanza es la que libera, enaltece y dignifica a la criatura, con máxima carga de efectividad actuante. Y la adquisición de dignidad presupone, consecuentemente, la adquisición de voluntad, de querer ser él y no otro, o sea la opción vital segura y firme (infra).

Por eso que al abrirse la novela el protagonista aparece desdibujado en la nebulosa de una significativa polionomiasia: Quijada, Quesada, Quejana. Estos nombres encierran en cifra la diversidad de posibilidades vitales de ese ser en estado embrionario, de ese héroe en ciernes. Pero el autobautismo aclara y define: él será don Quijote de la Mancha, y no otro. Sabido es que en la tradición hebreo-cristiana el cambio de nombre de la persona refleja un cambio de horizonte: Jacob-Israel, Saulo de Tarso-San Pablo. Los diversos nombres del protagonista, por lo tanto, desarrollan, como en película, sus diversos horizontes vitales, pero allí está la limpia y libérrima opción, representada por el autobautismo, que le orienta seguramente hacia una forma de ser y un destino (infra).

Sin embargo, lo más curioso y distintivo del Quijote es que la inmensa mayoría de sus personajes aparecen como lo que no son, así el hidalgo manchego aparece como caballero andante, el zafio rústico como escudero, Dorotea como la princesa Micomicona, y los demás por el estilo. Si recapacitamos sobre el hecho que, según la definición anterior, ironía es ese frágil puente con que nuestra mente une el ser y el no ser, parecería como si Cervantes hubiese entendido que más que una gala del ingenio y un artificio estilístico, la ironía es una forma de vida. Más aún: la ironía sería, desde este prisma, la única forma de vida compatible con lo que Américo Castro ha llamado la «realidad oscilante». En el mundo de los baciyeimos la ironía es una necesidad vital. O quizá sea al revés.

De todas maneras, en cualquier situación de vida en que se presenten estos personajes radicalmente irónicos, alienta en ellos, y les da integridad, la firmísima intención de ser ellos mismos, y no otros. Considérense, por ejemplo, las circunstancias de don Quijote después de haber sido apaleado por los mercaderes toledanos. Ante este primer tropiezo en su nueva vida, y con un deshonoroso dolor que le recorre todo el cuerpo, el héroe, despechado, casi olvida su reciente vocación vital y se pone a divagar, suponiéndose ya Valdovinos, ya el moro Abindarráez. Se trata, efectivamente, de la primera y única vez en que don Quijote parece renunciar a su plan de vida, y las causas psicológicas ya quedan mencionadas. Pero basta que el caritativo labriego, que le recoge, le recuerde que él no es ni Valdovinos, ni Abindarráez, sino «el honrado hidalgo del señor Quijana», para que a don

Quijote se le encalabrino su nuevo yo, y exclame: «Yo sé quien soy, y sé que puedo ser, no, sólo los que he dicho, sino todos los pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías». Al ser tomado por otro del que se quiere ser, el héroe olvida el dolor y el despecho, y se redefine en su nuevo plan de vida con más firmeza que nunca. A la momentánea alteración (ese «sentirse otro», único en el libro), le sigue un más profundo y efectivo ensimismamiento.

Lo mismo se puede decir de Sancho, a su entrada en la Ínsula Barataria. Se le ha elevado a tal pináculo de gloria que corre riesgo propincuo de alterarse, y así reacciona el buen escudero: «Yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de dones ni donas».

Hay, pues, un verdadero frenesí de autorrealización por parte de los personajes. Y si volvemos por última vez al comienzo de la novela, se podrá observar cómo dispuso Cervantes las cosas para dar expediente a esos pujos de autorrealización. Al repasar las frases iniciales en que describe a don Quijote, se observará que el protagonista está captado como una oquedad. «Un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor», y todo lo demás que sigue, son todos rasgos exteriores que dibujan el hueco de un hombre. Ésta es la silueta del protagonista, trazada por todo aquello que le es adjetivo. Lo sustantivo, lo que nos daría la densidad y el calor humanos, todo eso ha quedado cuidadosamente eludido, de momento. Según la ya vieja fórmula orteguiana, lo que Cervantes nos ha dado es la circunstancia, pero nos ha escamoteado el yo que la ordena. Y ese yo, como todos, es un plan de vida. O sea que falta, por el momento, la característica esencial que distingue al hombre particular del hombre genérico. Esta indiferenciación inicial se complica por el hecho de que voluntariosamente se vela el nombre de su patria. Si unimos a esto las dudas sobre el nombre del protagonista, se observará cómo el personaje se termina de liberar del determinismo apriorístico que en tantos sentidos cimentaba la literatura anterior. Por primera vez el personaje literario aparece en estado adánico, un nuevo Adán que está libre de coordenadas preestablecidas, y deterministas, y ajenas a él. Está el personaje, en consecuencia, en situación óptima para trazarse su plan de vida, sin amarras de ningún tipo que le impidan el libre ejercicio de su voluntad de ser él. En estas circunstancias, liberado de la determinación y determinismo de patria, padres, nombre, y demás datos especificadores, el personaje pronuncia el fiat lux de su mundo, que se estructura de inmediato con la solidez que le confiere el descansar sobre una consciente voluntad de autorrealización: él, don Quijote, su caballo, Rocinante, su amada, Dulcinea.

Si la contemplación de este mundo acabado nos produce una impresión de maravilla, esto se debe, en buena parte, al extraordinario hecho de que nosotros mismos hemos participado en la forja de este último gran mito occidental. Y a esa participación nos invitó indeclinablemente el autor al escribir, con un guiño de ojos, seguramente, «no quiero acordarme».

VII. La Numancia

(Cervantes y la tradición histórica)

I

La misión del crítico es luciferina: llevar luz al pasado. Pero cada antorcha recrea, al destacar, los objetos de su ámbito a su manera, según la disposición del nicho que la sustenta. Y no menos cambiante es la realidad histórica que recrea la luz de las antorchas críticas, sustentadas en espacios y tiempos mentales intransferibles. Por ello, el número finito de valores historiables parece agigantarse en infinitud, ante la ilusión óptica de las transfiguraciones sucesivas provocadas por estos juegos de luces.

En las literaturas hispánicas, tan pobres en valores iluminados con luz meridiana, los focos conjuntivos son necesidad imperiosa. Quizá así resplandezcan algún día ciertas obras con destellos tales, que hagan menos inseguro nuestro paso en la oscuridad del pasado.

Tal es el caso de La Numancia de Cervantes, en la que si bien no se ha derrochado la luz crítica -nunca esto puede ocurrir-, sí se ha llegado a perfilarla con nitidez. Pero en este clarooscuro hay sombras que se pueden disipar si atendemos a la polémica que es la vida del intelectual con su circunstancia. No hablo del menester biográfico -impostergable en su ocasión-, sino de la entrañable relación que existe en todo momento entre unas ideas, un tiempo, un espacio y una vida. Y lo que nunca debemos perder de vista es el hecho de que la suma de los tres primeros términos nunca nos dará el cuarto. Con estas prevenciones emprendo camino.

II

JORNADA I. Es, en realidad, una suerte de introito a la obra. Cervantes comulga todavía con la teoría (y práctica) expresada por Torres Naharro en el «Prohemio» de su Propaladia: simplificar las cuatro partes del drama clásico a dos, introito y argumento. Esta acción preliminar, que sienta los módulos dramáticos, comienza en el campamento de Escipión ante los muros de Numancia, y termina con la profecía del Duero. La estructura reposa así

sobre dos dimensiones distintas de tiempo y espacio. El campamento de Escipión nos coloca en un espacio y tiempo circunstanciales, históricos e indeclinables: las afueras de Numancia en el año 134 a. de C. La profecía del Duero, en cambio, se desborda por todos los tiempos y espacios. En su calidad de profecía, crea un tiempo apocalíptico, que es la destilación de todos los tiempos. Y en cuanto al espacio, siendo el tema del vaticinio, como lo es, la trayectoria imperial de España, se condensan aquí todos los espacios, como bien cumple con la idea de Imperium.

Principio y fin de jornada quedan colocados, de esta manera, a la máxima distancia conceptual. La forma de salvar distancias es ejemplar, y entraña ya la razón poética de la obra. Las circunstancias en el campamento de Escipión son calamitosas: su ejército se ha entregado a la disipación y al vicio, y su valor y esfuerzo se agostan en ciernes. Escipión se aboca a la dura tarea de renovar estos ánimos, a sacar a sus hombres del vicio, exhortándoles a renovarse: «Esto deseo: / volver a nuevo trato nuestra gente» (vs. 21-22). Sólo de esta forma llegarán a adquirir sus tropas la gloria y el trofeo que tienen olvidados (v. 19). Pero este hombre nuevo que predica Escipión, implica como puntal de apoyo el viejo concepto de renovatio. Desde el punto de vista religioso, esto es el sacramento del bautismo, que renueva al hombre y lo admite a nueva vida: «Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem; quomodo Christus surrexit a mortuis per gloriam Patris, ita et nos in novitate vitae ambulemus» (Romanos, VI, 4; cf. Efesios, IV, 23: «renovamini autem spiritu mentis vestrae»). Pero en el mundo de las ideas seculares, la renovatio es concepto político -lo que en el contexto medieval en que nace tiene nítidos ecos escatológicos, como ocurre con las profecías de Joaquín de Flora-, pues sustenta la renovación de la idea imperial. Ya hay destellos de esto en la *De Monarchia* de Dante, que se convierten en llamaradas patrióticas en Petrarca. Y todo esto desemboca en el ensueño político-escatológico de Cola di Rienzo, de una renovatio literal de la hegemonía romana.

O sea que la renovatio, Jano ideológico, mira en dos direcciones, aunque, para el vivir teleológico del hombre medieval, éstas no son más que dos aspectos de la unidad conceptual. Por un lado, renovatio expresa el más íntimo y acuciante quehacer del hombre, un trance supremo, mientras que por el otro es expresión del ideal político-escatológico de la renovación del Imperio.

Y en forma paralela, esta renovatio bifronte sirve de puente de unión entre las dimensiones espacio-temporales con que se abre y se cierra esta primera jornada. El sentido humano e individual de renovatio anima la arenga de Escipión a sus soldados, frente a los muros numantinos: «Bien se os ha de hacer dificultoso / dar a vuestras costumbres nuevo asiento; / mas, si no las mudáis, estará firme / la guerra que esta afrenta más confirme» (vs. 149-152). Pero si la hueste se ha de renovar para vencer, hay que partir del supuesto homólogo de que esto será en guerra justa: «La fuerza del ejército se acorta / cuando va sin arrimo de justicia» (vs. 61-62). La solidaridad de la idea imperial hace que Cervantes atribuya, en este momento, a los romanos motivaciones propias de la España quinientista, ya que guerra justa es el concepto que agobia el pensamiento de militares, políticos y moralistas de la época. Y en forma recíproca y tácita, la guerra justa de los españoles imperiales presupone la renovatio individual y nacional.

De este plano individual (y nacional, por alusión-elusión), Cervantes nos lleva, al final de la jornada, al concepto de renovatio en su marco más amplio: España, en la profecía del Duero, renueva la idea de Imperio, y sojuzga, al hacerlo, a la propia Roma. La exaltación apocalíptica de las palabras del Duero al describir la trayectoria imperial, le hacen considerar el saco de Roma de 1527 como un loor español, ya que este acto de justicia retributiva da la medida precisa del encumbramiento de España, con lo que la renovatio se convierte en realidad apodíctica: «Y portillos abriendo en Vaticano / sus bravos hijos y otros extranjeros, / harán que para huir vuelva la planta / el gran piloto de la nave santa» (vs. 485-488). El regere imperio populos virgiliano late en estas afirmaciones, que dan al traste con las apologías, excusas y coartadas históricas que enardecieron en su momento la opinión pública.

Este auge de las fortunas imperiales de España, que se consagra con el saco de Roma, está captado en limpia trayectoria, que si bien se inicia con la opresión romana, se convierte, por intervención de los godos, en fatídica marea que alza a España al pináculo de la gloria, al «imperio tan dichoso» (v. 513). Conviene mencionar el hecho de que, para hacer más nítida esta trayectoria, se evita mencionar la conquista de España por los moros, omisión que si bien puede parecer obvia en la retórica patriótica de un laus Hispaniae, creo que no deja de tener su interés al enfilarla desde otra perspectiva.

En primer lugar, Cervantes, poeta dramático, está en libertad de amoldar la historia a su intención poética. Esto es supuesto cardinal de toda la poética aristotélica, que todavía sustenta el pensamiento de Francisco de Bances Candamo, a fines del siglo XVII, quien dice que la comedia «es la historia visible de el pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza, y la enmienda imitándola, así la Poesía llega después de la historia, i imitándola la enmienda [...]. Imita la commedia a la historia copiando sólo las acciones airosas de ella y ocultando las feas; finalmente, la historia nos expone los sucesos de la vida como son, la comedia nos los exorna como devían ser, añadiéndole a la verdad de la esperiencia mucha más perfección para la enseñanza».

Pero cuando la Poesía enmienda a la Historia, en el caso de La Numancia, es para hacerla trazar una trayectoria ascendente ideal, en la que no hay caídas ni detenciones, mas sí hay gradualismo. O sea que la intención poética (el laus Hispaniae), al reordenar a la Historia, se fundamenta, en forma implícita, en el supuesto normativo de la idea de progreso. Y progreso, en el pensamiento medieval, fuertemente influido por San Agustín (De civitate Dei, libros XV-XIX), implica una síntesis del pasado, enfilada hacia una meta definida y deseable en el futuro. Precisamente el pensamiento que informa la profecía del Duero, con su visión sintética del pasado histórico, que se simplifica para darle unidad de sentido, asendada a un movimiento gradual -pedetemptim progrediens, en frase de Lucrecio- hacia la meta «de este imperio tan dichoso» (v. 513).

Enfilemos perspectivas para apreciar nuestro progreso en el adentramiento en La Numancia. Hemos visto que la primera jornada se estructura sobre dos conceptos opuestos de tiempo y espacio, que se hacen materia dramática en la localización del campamento romano y en la visión apocalíptica de la profecía del Duero. El nexa que da sentido al adosamiento de estas dos dimensiones, y les da una unidad de progresión, es el concepto de

renovatio, que lleva infartadas en sí todas las dimensiones espacio-temporales. Esta renovatio debe ser, primero, efectiva en el orden individual (arenga de Escipión), para poder pasar, entonces, a actuar en un plano nacional que renueva la idea de Imperio. Los nuevos romanos de la prédica de Escipión, se harán dignos del Imperio, y este Imperio será renovado, con mayor gloria aún, por los españoles. Y desde un punto de vista doctrinal, lo que fundamenta la concepción histórica del destino imperial de España es la idea de progreso.

Estos dos aspectos de la renovatio -que, insisto, en su intelección y efectividad históricas no son más que las dos caras de la medalla, como lo comprueban hasta la saciedad las profecías de un Joaquín de Flora, o las actividades de un Cola di Rienzo-, estos aspectos son dirigidos y aunados en su marcha hacia la meta de la España imperial por el destino. El destino como fuerza histórica está visto en La Numancia en la proteica variedad que asume en el siglo XVI español: ventura (vs. 9, 271), Fortuna (vs. 157-158, negada desde un supuesto estoico-cristiano), hado (vs. 253, 457, 528), cielo astrológico (v. 352), las estrellas (v. 446) y Cielo (vs. 9 y 536), términos que mantienen una primordial e inequívoca carga cristiana, aun dentro de la variedad de sentidos que les imprime el siglo XVI. De tal manera, la causalidad histórica que empuja inevitablemente a España a su grandeza imperial, está anclada con firmeza en conceptos cristianos, lo que conduce y alude al sentido hispánico de la renovatio imperial, como un poco antes había ocurrido con el concepto de guerra justa.

Pero en esta marcha hacia el cenit imperial queda un escollo ideológico que sortear. Pues ¿cómo justificar la sublevación de los numantinos contra el Imperio? En cualquiera circunstancia éste es el crimen laesae maiestatis por definición, y el incurrir los numantinos en él equivaldría a estigmatizar la trayectoria imperial con el pecado original del mundo político. La excusa que desbroza este camino está puesta en labios del embajador numantino:

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.
Ellos con duros estatutos fieros,
y con su extraña condición avara,
pusieron tan gran yugo a nuestros cuellos
que forzados salimos dél y dellos.

(Vs. 241-248).

O sea que el Imperio ha degenerado en tiranía -nueva razón para que Escipión predique la renovatio-, con lo que no sólo es justo, sino hasta obligatorio, moralmente, el alzamiento del súbdito. Lo más granado del pensamiento político europeo, desde Juan de Salisbury

(Policraticus) hasta Juan de Mariana (De rege et regis institutione), cohonesto la acción de los numantinos, y la convierte en nuevo timbre de gloria.

El escollo se ha salvado, ad maiorem Hispaniae gloriam, y la obra queda en marcha.

III

JORNADA II. La profecía del Duero ha abierto todos los ámbitos y los ha llenado con la encendida retórica de las glorias imperiales. Pero ya no es posible -ni dramáticamente factible- el postergar más el angustioso hic et nunc que les toca vivir a los numantinos. Esta jornada empieza, pues, con las deliberaciones de los sitiados acerca de su acción futura.

En buscado contraste con la solemne amplitud de perspectivas con que remata la jornada anterior, ésta, en su comienzo, se desempeña dentro del ámbito mínimo -en comparación- que demarcan las murallas de la ciudad. Encerrados allí dentro, los numantinos se han quedado a solas con su destino. Y es por obra de éste por lo que se trasciende nuevamente el limitado espacio y el tiempo específico. El planteamiento ahora es dentro del marco máximo que permite el vivir humano -así como en la jornada previa el perfil del destino henchía las medidas de una apocalipsis histórico-nacional-, y los deslindes de ese vivir se hacen presencia conminatoria ante el martilleo de la autorrima:

O sea por el foso o por la muerte,
de abrir tenemos paso a nuestra vida:
que es dolor insufrible el de la muerte
si llega cuando más vive la vida.
Remedio a las miserias es la muerte,
si se acrecientan ellas con la vida,
y suele tanto más ser excelente
cuanto se muere más honradamente.

(Vs. 585-592).

Vida y muerte enmarcan y polarizan la acción. Pero se establece ya un sentido trascendente, que sin negar la muerte, la anula. La vida se abre paso a través de la muerte «cuanto se muere más honradamente». De las deliberaciones de los numantinos va a surgir la decisión heroica de entregarse voluntaria y colectivamente a la muerte, con lo que ésta queda salvada. La paradoja de este aspecto especial del destino humano descansa sobre la concepción tradicional, y altamente poética, de las tres vidas: la terrena, la de la fama, y la

eterna. Y la vida terrena se trasciende a sí misma con el limpio impulso que le confiere la carga de plusvalía de la honra: *ch'un bel morir tutta la vita onora*, según un verso de Petrarca.

Para los numantinos, la imagen de la muerte provoca la inmediata mención de la honra; así tiene que ser, ya que la muerte sin honra no es más que indiferente muerte vegetal. «¿Con qué más honra pueden apartarse / de nuestros cuerpos estas almas nuestras / que en las romanas haces arrojarse / y en su daño mover las fuerzas diestras?» (vs. 593-596). Se aseguran así un puesto en el trasmundo, lo que implica que los presuntos deslindes localizadores de la acción vuelven a caer ante el empuje de una vida que se trasciende en más allá, a través de la muerte honrosa. Amplísimos marcos son los que se fraguan las ideas poéticas de la obra, y así nuestras conciencias de lectores se van llenando con los atisbos de una continuidad máxima en el tiempo.

A este tema supremo van a confluír otros que dan densidad y sentido inmediato a estas vidas. Ya hemos visto cómo uno de los numantinos introduce el tema de la honra, cuyas raíces están en la oposición vida-muerte del discurso del otro numantino, y que se retoma en son de coda al final de estos parlamentos (vs. 661-668). Tenazmente asido a estos temas, va el de la religión (vs. 561, 633-640), que fluye soterráneo en las escenas siguientes, para reaparecer en solemne ampliación en la escena del sacrificio (vs. 789 ss.), que a su vez desemboca en la escena de la resurrección del muerto efectuada por Marquino (vs. 939 siguientes).

En significativa gradación, los temas muerte-vida-honra-religión se ven sucedidos por un cambio escénico y métrico que sirve para individualizar el tema de la amistad, hecho drama en las personas de Marandro y Leonicio (vs. 681 ss.). Estos amigos están en momentánea situación conflictiva -concordia discors-, debido al amor de Marandro por Lira, con lo que la temática de la obra adquiere plena dimensión humana. Lo grave para Leonicio es que el amor ha hecho que Marandro olvide su deber a la patria: «¿Ves la patria consumida / y de enemigos cercada, / y tu memoria, burlada / por amor, de ella se olvida?» (vs. 717-720).

La voz patria tiene hasta fines de la Edad Media dos sentidos específicos: 1) La gloria eterna, la morada de los justos, por lo que se dice en Isaías, LX, 21 («*Populus autem tuus omnes iusti, in perpetuum hereditabunt terram*»); 2) La tierra de los padres, o sea, en sentido restrictivo, el lugar de nacimiento. Pero el siglo XV, en los albores de las nacionalidades modernas, expresa el sentimiento esperanzado de esta nueva realidad con un neologismo semántico, que se difundirá en el siglo siguiente: patria en el sentido suprarregional del lugar natal. Este complejo semántico, apuntalado en cambiantes proyecciones valorativas de la vida sobre el ámbito regional, gravita sobre las afirmaciones de Leonicio. Sus palabras expresan un sentido local de patria, lo que se confirma con la aseveración previa de que algunos pueblos españoles -anacronismo inevitable en su momento, pero delator de la nueva conciencia- luchan junto a los romanos contra los numantinos (vs. 547-548). Mas ese mismo anacronismo, y la igualdad ideal que postula Cervantes entre numantinos y españoles (en lo que no hace más que seguir a la historiografía oficial), nos confrontan con el sentido genérico de la voz patria, que le da el moderno sentimiento de nacionalidad. Y así, lo más específicamente humano e individual (el amor de Marandro por Lira) apunta nuevamente hacia los solemnes temas centrales.

Pero estos supra-conceptos no habitan en el mundo de las ideas, sino que tienen densidad vital y afectiva, en la que ahonda Cervantes al recubrirlos con dos sentimientos omnipresentes. Uno es anímico, y es la tristeza, introducido en la jornada I (v. 445), y captado en ésta en sus reflejos individuales (cf. vs. 765-768, 828, 939, 1054, 1085 y 1110-1112). El otro sentimiento es físico: el hambre que sufren los numantinos. Su presentación se hace en tres octavas de hábil gradación: 1) muerte-vida; 2) honra; 3) hambre (vs. 585-608).

Al retomarse el tema del hambre (vs. 945-947, 956), y aludir al de la tristeza (v. 939), se nos introduce, en acto simultáneo, a la dramatización espectacular de la pareja vida-muerte. El hechicero Marquino volverá un muerto a la vida para que revele el futuro de Numancia. Esta profecía, homóloga a la del Duero en la jornada anterior, es la de efectividad dramática, mientras que la otra lo es de efectividad ideológica. La vuelta del muerto a la vida prefigura en forma poética -esto es, no lógica-discursiva-, la victoria de Numancia sobre la muerte, victoria que se torna más severa al considerar que será efecto de heroísmo unánime, y no de dudosos medios sobrenaturales.

Además, lo que el muerto tiene que profetizar provoca la desesperación de Marquino, quien acaba suicidándose (vs. 1085-1088). Esta anticipación desesperada a la acción solidaria y colectiva es censurable desde diversos puntos de vista, y son estas censuras, precisamente, las que le dan su sentido dramático. En primer lugar, se trasluce así la poca fe de Marquino (lo que por el envés explica su oficio hechiceril), y estas dos circunstancias se aúnan para provocar su perdición, simbolizada en el suicidio. Y todo esto sirve para destacar la conformidad heroica con el destino por parte de Marandro y Leonicio, espectadores recatados de las acciones de Marquino, quienes vencerán así a esa misma muerte a que se arroja el desesperado hechicero.

La jornada llega a su fin unos pocos versos más tarde, con éstos, puestos en boca de Marandro:

Avisemos de este paso
al pueblo, que está mortal.
Mas, para dar nueva tal
¿quién podrá mover el paso?

Otra vez, la machacante autorrima aísla ante nosotros la palabra clave: el paso, ambivalente de sentido. El paso (circunstancia) mortal en que se hallan los numantinos, en el que se anticipa ya el *aequus pes* de la Muerte horaciana. Y además, se evidencia así la voluntad heroica de avanzar *pari passu* al encuentro del destino. Y sobre estos sentidos revolotea el del «paso de la muerte», el último e indeclinable paso a que hay que hacer frente.

IV

JORNADA III. Habla Escipión, y sus primeras palabras («En forma estoy contento», v. 1113) ilustran el contraste dramático entre los dos campos. Si consideramos, además, las notas finales de la jornada (desdicha, lamento, dolor), se evidencian en cifra las circunstancias en pugna que ensalzan el sentido trágico de la obra. Esta aparición inicial de los romanos, que no vuelven a aparecer en el resto de la jornada, nos provee el punto de comparación necesario para apreciar en toda su intensidad la tristísima situación de los numantinos.

Escipión expresa lo que podríamos llamar la teoría humanitaria de la guerra: «¿Qué gloria puede haber más levantada, / en las cosas de guerra que aquí digo, / que, sin quitar de su lugar la espada, / vencer y sujetar al enemigo?» (vs. 1129-1132). Mas en tal idea no tiene cabida la acción heroica. Son los numantinos, por boca de Caravino, los que vienen a ofrecer la solución heroica al dilema vida-muerte: el duelo personal (vs. 1161-1168). Escipión, por expeditiva razón de estado, rechaza el desafío (vs. 1179-1200): analiza fríamente, en forma maquiavélica casi, la adecuación que debe existir entre medios y fines, sin dejar entrada al concomitante sentimental de la vida, ni a las convenciones mundanas. En este cruce de palabras entre Escipión y Caravino se perfila con nitidez, más allá del conflicto inmediato de la acción dramática, el antagonismo esencial de España y sus circunstancias. Porque es evidente que el español ha entendido siempre la vida como dimensión de la voluntad, y esto provoca la consecuente crisis -y polémica-, en cuanto el mundo periférico se estructura sobre un concepto de la vida como dimensión de la razón. El conflicto de Caravino se nos presenta así con la recurrencia propia del latido cordial de una nación.

En La Numancia, este choque de orientaciones vitales se hace poesía en el rabioso monólogo de Caravino (vs. 1201 ss.), cargado de ira impotente ante la imposibilidad de vivir la dimensión heroica.

La escena queda vacía, pausa necesaria para recapacitar y apreciar en toda su intensidad el dilema vital que confrontan los numantinos. Al poco, la escena se empieza a llenar; primero salen Teógenes, Caravino, Marandro y otros varones numantinos, que comparten su soledad con el destino. La acción dramática ha llegado a aislar el núcleo trágico, y esto se subraya con el cambio métrico de octavas a tercetos. Con la entrada de las mujeres y los niños, la tragedia colectiva se hace de evidencia visual, y se realiza la decisión de heroísmo unánime.

Como en la jornada anterior, la disyuntiva trágica adquiere densidad humana y sentimental retornando los temas ya introducidos: tristeza (v. 1276), hambre (v. 1290), y deshonra, o sea, en forma implícita, honra (v. 1295). Y dando unidad ambiental a todo esto, y subrayando el heroísmo colectivo, el amor, la fidelidad y la devoción conyugales (vs. 1282-1283). Además, las mujeres tienen a su cargo la expresión del supuesto mental colectivo

que respalda la decisión heroica: la libertad (vs. 1346-1357). La individualización de estos temas se expresa por nuevo cambio métrico: de tercetos a redondillas.

Cuando ha quedado bien sentada la unanimidad de la decisión irrevocable, se vuelve al metro majestuoso (octavas) y Teógenes expresa la sentencia definitiva: la muerte gloriosa asegura la vida en el más allá, con lo que se deshace la disyuntiva vida-muerte, y se reafirma la vocación trágica (vs. 1418-1425). La dimensión más que humana que ha adquirido la colectividad se subraya por la alusión a la antropofagia (vs. 1434-1441), solución desesperada que es parte de la herencia de efectismo dramático y técnica de lo terrorífico y horrible que Cervantes recibe de Séneca y Lucano.

Quedan en escena Marandro y Lira: el dúo de amor reintroduce el metro ágil de las redondillas. Se retoma el tema del amor, la fidelidad y la devoción, aquí entre novios. La abundancia de antítesis que distingue esta escena es el concomitante estilístico del desengaño ambiental, individualizado en el caso de estos dos novios: el futuro para ellos encierra, en vez de felicidad, tristeza; en vez de bodas, muerte. Vida, muerte y hambre gravitan pesadamente sobre toda la escena y ensombrecen la expresión lírica del amor.

En rápida sucesión de escenas se multiplican las perspectivas -cambiantes hasta en sentido rítmico: redondillas, tercetos, octavas, redondillas- sobre la vida sentimental del hombre, esa misma vida que está tan próxima a ser segada. El diálogo entre Marandro y Leonicio introduce la amistad, retomada de la jornada anterior. Con la entrada de los dos numantinos innominados, se poetiza el amor fraternal, dando así nueva dimensión al tema recurrente del amor. Y con artística gradación se guarda para el final la expresión más pura y noble del amor: el amor maternal. En el certamen de sacrificios que marca los últimos momentos de Numancia, la madre ofrece el sacrificio máximo: su sangre y su carne (vs. 1709-1713).

La escena final cierra con broche de oro la jornada:

NUMANTINO 2.º Apenas puede ya mover el paso
la sin ventura madre desdichada,
que en tan extraño y lamentable caso
se ve de dos hijuelos rodeada.

NUMANTINO 1.º Todos, al fin, al doloroso paso
vendremos de la muerte arrebatada.
Mas moved vos, hermano, agora del vuestro,
a ver qué ordena el gran Senado nuestro.

Estos versos entrañan un muy hábil y artístico doble contraste, que hace que la poesía se pliegue sobre sí misma y nos llene los ojos de la conciencia con su sistema de alusiones. Ya se ha visto que estos doloridos versos están en directo contraste con el comienzo exultante de la jornada, el contento de Escipión. Pero, además, la autorrima (ese repetido paso) llama

más sutilmente nuestra atención hacia la anterior ocasión en que lo mismo ocurre, al final de la jornada segunda. Más allá todavía le pueden caber dudas a Marandro acerca de la necesidad de caminar hacia el destino (de ahí el tono interrogativo que usa), ya que aún existe una posible solución al conflicto vital. Pero Escipión ha recusado esta solución con su negativa al duelo personal. Al final de la jornada III ya no pueden caber más dudas: la decisión heroica se ha tomado, y se expresa ahora el movimiento unánime, doliente y voluntarioso de todo un pueblo que camina al encuentro de su destino, la acción ha llegado al nudo trágico: un pueblo ha identificado su destino y se ha reconciliado heroicamente con él. Sólo falta presenciar la marcha histórica de ese sino trágico.

V

JORNADA IV. Se inicia con la presencia audible de la guerra: «Tocan al arma con gran prisa». El desenlace trágico se ha precipitado ya, y es ineludible. El estruendo de clarines al principio, y la alegoría de la Fama al final, que confirma el destino de grandeza imperial de los herederos de Numancia, enmarcan esta última jornada, y le dan la trascendencia requerida.

El tema imperial es introducido en la última de las octavas con que se abre la acción, donde se alude al famosísimo verso virgiliano, *parcere subiectis et debellare superbos*: «Se tiene de poner la industria nuestra, / que de domar soberbios es maestra» (vs. 1794-1795; cf. también v. 2246: «de haber domado esta nación soberbia»). El tono profético de los versos de Virgilio prefigura, además, las palabras de la Fama con que se cierra la obra, y donde se profetiza una grandeza milenaria.

Los romanos dejan la escena vacía -recurso dramático que adquiere gran importancia en esta última jornada-, y sale Marandro, moribundo, con una cesta de pan. Este hombre, que trae su muerte a cuestas, trae, asimismo, el símbolo de la vida. La dualidad de opuestos se unifica aquí en el plano simbólico, así como en el plano intelectual la unificación se da en la propia marcha del destino histórico de Numancia, al abrirse paso a la vida a través de la muerte.

Con la aparición de Marandro empieza la liquidación de los temas poéticos de vigencia humana, que habían apuntalado la acción en las jornadas anteriores. La muerte de Marandro pone fin, simbólicamente, a la amistad (Leonicio también ha muerto ya, vs. 1796-1827), y al amor (vs. 1828-1863). La muerte del hermano de Lira (vs. 1888-1907) deshace la vigencia del amor fraternal. El amor conyugal en su último trance se individualiza poéticamente en el sacrificio de Teógenes y su mujer e hijos (vs. 2068-2115), donde se individualiza también la dramatización de la inmolación colectiva, con preciso sentido poético, ya que Teógenes fue el que formuló la voluntad numantina de auto-destrucción (vs. 2092-2093).

Cuando Lira se ve sola entre los muertos, a los que muy pronto se unirá, comienza sus quejas con una increpación a la Fortuna (vs. 1908-1911). La mecánica alusivo-elusiva que informa La Numancia actúa aquí nuevamente, ya que en uno de los principales planos de la significación poética, esta jornada es la dramatización de la caída de Fortuna (casus Fortunae), aunque con novedad total de sentido.

En sus eternas vueltas, la Fortuna hace caer a los soberbios (la hubris de los griegos), y soberbia es, precisamente, el pecado de que Escipión acusa a los numantinos en la jornada I (v. 352), y nuevamente al comienzo de ésta, con apropiada paráfrasis de la profecía de Anquises a Eneas (el debellare superbos del v. 1795). Este casus Fortunae se especifica aquí, en forma dramática, con la muerte de Bariato, que se acompaña con una buscada alusión al tópico: «Y si ha sido el amor perfecto y puro / que yo tuve a mi patria tan querida, / asegúrelo luego esta caída» (vs. 2398-2400).

O sea, que tenemos un tópico de concepción y aplicación ética (el casus Fortunae), y una caída literal, la de Bariato, que especifica e ilustra la caída de Calisto en la Celestina. Pero lo que en el campo ético es forzosa dirección única (la caída del soberbio representa su ruina total), en el arte se puede convertir en doble dirección, lo que se cohonesto con el apoyo en la tradicional igualdad de Numancia y España, y con apoyo en la casuística: «son los romanos tan soberbia gente» (v. 617), es la acusación que lanzan los numantinos. Dispuestas de esta manera las cosas, la caída se convierte, al proyectarse en el devenir histórico, en el levantamiento.

Liberado de su vínculo moral, el casus Fortunae se metamorfosea en apoteosis (v. 2414), paradoja que el poeta prepara, reafirma y respalda con el tópico paradójico del puer-senex («niño de anciano y valeroso pecho» (v. 2402), y el juego conceptual de caída-levantamiento: «Tú con esta caída levantaste / tu fama y mis vitorias derribaste» (vs. 2407-2408). Aquí se resume y adquiere pleno sentido histórico-poético (histórico por lo que se dice en el último verso: «Demos feliz remate a nuestra historia») la otra oposición doble y paradójica de vida-muerte, sobre la que se han ido bordando los demás temas poéticos. Y para que no se pierda de vista el sentido nacionalista de la apoteosis, Cervantes monta toda esta máquina sobre el concepto de patria, tres veces enunciado por Bariato en sus últimos momentos (vs. 2346, 2369 y 2399), que, bajo el sentido local que tiene en sus labios, oculta el concepto de todo el ámbito hispánico, sobre el cual se sustenta la realidad histórica.

La grandeza de concepción de la paradoja final, que implica la gloria imperial de España, la adereza Cervantes con sabia gradación. Primero, por boca de Escipión, quien en la victoria ha perdido el triunfo: «Con uno solo que quedase vivo / no se me negaría el triunfo en Roma» (vs. 2244-2245). Esto lo retoma y amplía Mario:

El lamentable fin, la triste historia
de la ciudad invicta de Numancia
merece ser eterna la memoria;
sacado han de su pérdida ganancia:
quitado te han el triunfo de las manos,
muriendo con magnánima constancia.

(Vs. 2264-2269)

Y todo ello está dispuesto con vistas a la dimensión máxima que adquiere el final con su ruina-apoteosis, complejidad de sentido que se resume en el verso final:

Demos feliz remate a nuestra historia.

VI

De la obra cervantina, que supera, desbordando, los cánones tradicionales, *La Numancia*, es, fuera de duda, la más apegada y de participación más plena en la conciencia y axiología colectivas. Es la interpretación ideal de un ciclo histórico, que sí se dramatiza en su momento de caída, está visto desde un momento que legitima la visión profética (la trillada *vaticinatio ex eventu*). Por todo ello, es expresión de un imperialismo retrospectivo, en que la visión ideal se esfuerza por dar homogeneidad y limpieza de trayectoria al proceso histórico, dejando en suspenso el verdadero sentido de los siglos que median entre caída y levantamiento, como ocurre con los conceptos análogos de pérdida y restauración de España. Y desde esta atalaya quizá se aprecia mejor el verdadero sentido del imperialismo español, que atiende a llenar el espacio y el tiempo con expresiones de voluntarismo potenciado.

Cervantes escribe *La Numancia* en el momento de mayor auge de la realidad imperial (Portugal fue anexo en 1580), pero escribe también en el momento álgido de lo que Américo Castro ha llamado, con precisa frase, la edad conflictiva. El español quinientista vive en conflicto, en lacerante polémica con una realidad que lo hieratiza al cerrarle paulatinamente los portillos de egreso. Las posibles formas de vida se resumen sentenciosamente en aquello de «iglesia, mar, o casa real». En esta situación restrictiva, las dimensiones de la persona buscan afirmarse, ya en la acción desmesurada (sino de los conquistadores), ya en el ensimismamiento por rechazo (la novela, la ascética, y su superación, la mística). Cara a estas circunstancias, debemos buscar el sentido íntimo de *La Numancia*, como expresión de un ideal de vida.

En la relación polémica de Cervantes con su circunstancia, podemos discernir actitudes cambiantes, provocadas por el ajuste ineluctable entre unas ideas, un espacio, un tiempo y una vida. *La Galatea*, su obra primera, entraña una trasposición de la realidad, que se

escapa por el plano oblicuo a quintaesencias platonizantes, enraizadas, sin embargo, en lo circunstancial, con lo que adquiere esta novela su característico movimiento pendular.

Pero el trasponer la realidad no puede ser solución de efectividad actuante. Hay que volver a ella con ánimo crítico, discernidor, y los testimonios de esta empresa constituyen lo más cernido de la obra cervantina: el Quijote, las Novelas ejemplares. Mas esto no es superación del conflicto, sino, más bien, apreciación juiciosa de toda su intensidad y manifestaciones. La salvación efectiva se da en el Persiles, con su sublimación de la circunstancia a los términos de la Verdad Absoluta.

En el deslinde de estas zonas de vida y pensamiento se debe colocar a La Numancia. Se encara aquí el aspecto político de la realidad, en cuanto esto es contorno de un vivir y hacer colectivos, asestados a la valoración del ser. En este sentido, sabido es el desafecto que manifiesta Cervantes ante las actividades de Felipe II, el príncipe que solidariza en sí el quehacer nacional, el primum caput de los españoles, en aquellas conocidas quintillas a su muerte:

Quedar las arcas vacías,
donde se encerraba el oro
que dicen que recogías,
nos muestra que tu tesoro
en el cielo lo escondías.

El sentido del quehacer colectivo no puede menospreciar el hic et nunc donde arraiga su realidad histórica, pero este mismo aquí y ahora está cundido de males y sospechas. Allí ejerce su hegemonía la bestia fiera con que por necesidad dialoga Ruiz de Alarcón (prólogo a la primera parte de sus comedias), toda esa tristísima realidad que informa a la novela picaresca, que sirve de trasfondo al impulso ascético, y de la que se escapa desaladamente en la poesía de un Góngora o la pintura de un Greco.

Hay, pues, un movimiento de atracción y rechazo de la circunstancia, en que está ínsito el afán de superarla. La solución al conflicto entre realidad empírica y voluntad de ser está dada en especial dimensión del vivir hispánico que llamaré el imperativo de plenitud. Llenar tiempo y espacio de modo tal, que se trasparente la angustia de la realidad indeseable, o inalcanzable. Henchir las medidas del ámbito receptivo hasta forzar el retroceso de lo preterible según una axiología de orden emocional. Desde este punto de mira creo que se pueden vislumbrar nuevos destellos significativos en fenómenos tan distanciados como ese imperator magnus con que Alfonso III (866-910) arropa y esponja el pobre esqueleto de su verdadera dimensión, o esas Españas de pluralidad afectiva pero sintomática, o la ecumene que supone el reinado de los Reyes Católicos y que se realiza en el reinado de Carlos V, y que Hernando de Acuña resume en verso aforístico («un monarca, un imperio y una espada»), o la rápida difusión del irenismo erasmista, o las polémicas

sobre la ciencia española, o las que presenciamos ahora sobre las nuevas direcciones de la historiografía española, o tantos otros ejemplos que se vienen a los puntos de la pluma, y que rematan en el contemporáneo concepto de hispanidad.

En todos estos aspectos, y tantos más, se agita ese imperativo de plenitud con que el hombre hispánico necesita oxigenar su atmósfera para hacerla respirable. Y sobre esa misma plenitud conceptual edifica Cervantes su Numancia, construcción artística que en el plano vital soslaya y encubre la realidad preterible, esa realidad que podemos sorprender por la mirilla que nos abren las quintillas a la muerte de Felipe II.

La Galatea sorteja la realidad, los versos citados la disciernen. La Numancia la hace retroceder a último plano, al henchir las medidas del drama con una idea imperial que se supone en desempeño por todos los tiempos y espacios. Por todo ello, no puede ser coincidencia que esta visión se concrete artísticamente por los mismos años en que España se empieza a ensimismar con dolor y de prisa, asida de la mano del Rey Prudente. La cronología de la obra, escrita entre 1580-1585, la coloca en ese período crítico en el que el adentramiento es ambiental, puesto que el ámbito dentro del cual son proyectadas las dimensiones vitales se va recortando trágicamente, ante la conjunción de fuerzas cuyo elocuente análisis debemos a Américo Castro. La Numancia adquiere así la tonalidad de un estallido de conciencia -sustentada en la vivencia imperial de Lepanto-, que llena en forma proyectiva el ámbito todo de la realidad hispánica, en forma homogénea y con unidad de sentido, antes de que se cierren los últimos portillos de salida a la plenitud efectiva.

VIII. La captura

(Cervantes y la autobiografía)

La captura por los piratas argelinos en 1575 es el gozne sobre el que se articula fuertemente toda la vida de Cervantes. Es una divisoria que deja a un lado Lepanto (1571) y la vivencia imperial, y al otro la Armada Invencible (1588) y la España filipina. En el paso de un hemisferio a otro, el campo magnético de las aspiraciones y posibilidades vitales de Cervantes se desnortó y empequeñeció. Al heroico soldado de los tercios de Italia le sucede el burocrático proveedor de víveres de la Armada. Que la íntima necesidad de salvarse de esta progresiva indignificación volcase a Cervantes a la literatura fue la solución providencial que el mundo siempre admirará.

La clave de este vivir radica, pues, en el cautiverio, y esa experiencia sirve asimismo para explicar una amplia zona de la producción literaria cervantina. Por ello, la experiencia histórica del cautiverio y su expresión artística han recibido particular atención por parte de los cervantistas. Pero arrinconado por relativa falta de información ha quedado el inevitable antecedente de tal cautividad, o sea la captura por los piratas argelinos. Y no es que dicha captura no haya sido también cantera artística para el novelista, ya que pronto veremos los diversos tratamientos y reelaboraciones a que fue sometida tan entrañable anécdota personal. Pero, en resumidas cuentas, lo que se sabe documentalmente sobre la captura de Cervantes tiene como punto de partida lo que vienen a decir diversos testigos en la información que se hizo en Madrid, 1578, a pedido de Rodrigo de Cervantes, padre del novelista, y la información que se hizo en Argel a pedido del propio Miguel de Cervantes, y cuando éste ya estaba rescatado, en 1580. En realidad, lo contenido en esas declaraciones no es mucho, y hasta resulta contradictorio en ocasión, según se verá.

El azar de las lecturas me permite añadir varios detalles más a la reconstrucción del momento más dramático de la vida de Cervantes. Y yo creo que un mejor conocimiento de tal episodio nos permitirá apreciar más cabalmente aquellas obras cervantinas en que se recrea la captura. Y por aquí llegaremos a atisbar algo del proceso de creación, recreación e invención a que somete Cervantes la anécdota personal. O sea que, en sustancia, el problema planteado es el de la conducta literaria y la reacción artística de Cervantes ante la autobiografía.

Mi punto de partida será la reconstrucción del apresamiento a base de los documentos conocidos, para poder ensamblar debidamente lo nuevo y lo viejo. Los textos principales corresponden a las respuestas de los diversos testigos a la pregunta V de la información que hizo el padre de Cervantes en 1578. La pregunta dice así: «Si saven etc. que podrá aver dos años, poco más o menos, que biniendo de Ytalia a España en la galera del Sol en que benía Carrillo de Quesada, cativaron turcos de Argel al dicho Miguel de Cervantes, adonde al presente está cautivo». Interesa la respuesta a dicha pregunta del alférez navarro Mateo de Santisteban, aunque la captura en sí sólo la conoce de oídas: «Sabe que abrá dos años y medio o tres, poco más o menos, questando este testigo en Nápoles, estaua el dicho Miguel de Cerbantes en la dicha ciudad, que abía de venir a España, y le preguntó que en qué galera abía de benir, e le dixo "que en la galera del Sol con Carrillo de Quesada", y así se partió deste testigo diziendo se benía a España. Y después, de allí a tres meses supo y entendió este testigo, de personas ciertas e berdaderas, que la dicha galera del Solabían tomado turcos, y abían cautivado al dicho Miguel de Cerbantes con otros soldados e llebádoslos a Argel».

En la certificación que el Duque de Sessa dio en Madrid, 25 de julio de 1578, se acusa más el factor personal y humano: «Haviéndose [Cervantes] embarcado en la galera Sol, fue preso de turcos y llevado a Argel, donde al presente está esclavo, haviendo peleado antes que le captiuasen muy bien, y cumplido con lo que debía» (Torres Lanzas, art. cit., pp. 346-347).

En la información que el propio Cervantes mandó hacer en Argel, en 1580, poco antes de regresar a España, la segunda pregunta reza así: «Si saben o an oydo dezir cómo a cinco

años que el dicho Miguel de Serbantes está cautivo en este Argel, y que se perdió en la galera del Sol el año de mill e quinientos y setenta y cinco, la qual galera yua de Nápoles a España con otras personas principales que allí se perdieron, caballeros, capitanes y soldados».

La respuesta más interesante la proporcionó el alférez toledano Diego Castellano, esclavo cautivo en Argel: «Este testigo saue que dicho Miguel de Serbantes ha questá cautivo cinco años, poco más o menos, y que se perdió en la galera de España llamada del Sol que los turcos ya tubieron rendida, y después, porque vieron venir otras dos la dexaron, y esto sabe porque este testigo estaba en Nápoles cuando dicho Miguel de Serbantes partía en la dicha galera para ir en España, y luego se publicó en Nápoles esta nueba».

Paso por alto muchos testimonios anodinos, que no agregan nada a la cuestión, y paso al otro texto fundamental, y que se halla en lugar bien inesperado, por cierto: las Relaciones topográficas de los Pueblos de España, que mandó hacer Felipe II, y que se conservan todavía inéditas en su mayoría en las bibliotecas del Escorial y de la Real Academia de la Historia. La insólita inclusión de noticias tocantes a la captura de Cervantes en una relación topográfica tiene sencilla explicación, sin embargo: en las instrucciones redactadas para la recopilación de estas relaciones la pregunta XXXVIII se refería a «las personas señaladas en letras e armas, o en otras cosas buenas o malas que haya en el dicho pueblo». Y en el pueblecito de Villamiel (provincia de Toledo), las únicas personas señaladas eran los del linaje de Ximénez, dos de cuyos miembros embarcaron con Cervantes en el fatídico viaje de Sol.

El testimonio de los vecinos de Villamiel es del 9 de enero de 1576, a cuatro meses escasos del apresamiento, y dice, en parte, así: «Viniendo [Alonso Ximenez Vélez, alférez de la compañía del capitán don Diego Osorio de Rojas] de mandado del Virrey de la dicha ciudad de Nápoles en España, con su compañía en guarda de cuatro galeras que venían por cierta cantidad de dineros para la ciudad y gastos de la guerra, el setiembre pasado de setenta y cinco, por tormenta, las dichas galeras fueron desbaratadas, y la galera Sol de España [...] fue, por la dicha tormenta, desbaratada de las otras y vuelta gran trecho atrás, y, acabada la tormenta, tornando con esa galera para donde estaban las otras tres galeras, dieron en ella dos galeras de turcos y la entraron, en la qual entrada de los turcos el dicho alférez hizo maravillas en armas de defensa de la santa fe católica y en servicio de S. M., y al fin fue muerto de los turcos y el dicho Diego Vélez (sobrino del alférez] quedando muy mal herido de un balazo con otros algunos que quedaron en la dicha galera captiva, yendo en la dicha captividad, se animaron, y como valientes soldados y servidores de S. M. mataron a todos los dichos turcos y moros y libertaron la dicha galera que iba perdida».

A pesar del subido tono novelesco de este desenlace parecen comprobar la liberación de Sol dos testimonios muy distintos en sus fines y presentación. El primero es del soldado Juan Bautista Villanueva, y se trata de una información que él hizo en Valencia en 1583. Este documento se ha venido usando con bien poco rigor crítico para probar, en primer lugar, que don Sancho de Leiva era el capitán a cargo inmediato de las cuatro galeras, y en segundo lugar, confirmar la liberación de Sol. Respecto al primer punto, lo que dice el documento original es que «la galera del Sol [venía] en la esquadra de D. Alonso de Leyva» (art. cit., p. 50). Fue Torres quien supuso gratuitamente que este nombre sería errata por don Sancho de Leiva, sin saber que don Alonso de Leiva fue hijo y émulo de don

Sancho, según se verá más adelante. Respecto al segundo punto: Villanueva regresó a España en 1574, y no en 1575, como Cervantes, o sea que el viaje de Sol descrito en la información no tiene nada que ver con el que nos concierne. Las pruebas al canto: Villanueva se embarcó en la compañía de don Diego de Urbina en Vinaroz el 9 de junio de 1571 (testimonio de Melchor Vaciero, p. 51), y sirvió «por tiempo de tres años y aun mas» (capítulo del original de Villanueva, p. 50). De junio de 1571 a septiembre de 1575 (fecha del viaje de Cervantes) corren cuatro años y tres meses, y me parece increíble que en un memorial de servicios, como lo es la información de Villanueva, esa cifra se achique voluntariamente a «tres años y aun más». Precisamente lo contrario es lo normal. Y por último, ni Villanueva ni ninguno de los testigos que deponen a su favor mencionan en absoluto el hecho de que la galera Sol hubiese sido asaltada por piratas turcos en su viaje a España. En conclusión: el viaje de la galera Sol que se describe en la información de Villanueva no tiene nada que ver con el de Cervantes. Por lo tanto, no es valedero aducir ese testimonio para ilustrar detalles de la captura de Cervantes, como han hecho, entre otros biógrafos, Fitzmaurice-Kelly y Astrana Marín.

El otro testimonio es mucho más difícil de sopesar en cuanto a su valor histórico. Se trata de una relación en verso compuesta por Mateo de Brizuela, pésimo poetilla de fines del siglo XVI, y a quien volveré a mencionar. Se supone ser una carta escrita a su padre por un tal Melchor de Padilla, natural de Gijón y cautivo en Argel. La resurrección de los chirles versos de Brizuela sólo se debió al curiosísimo hecho de que Melchor de Padilla se dice cautivado en la galera Sol. Para justipreciar las diversas aseveraciones de Padilla debemos tener en cuenta el hecho fundamental de que todo esto lo ha puesto «en gracioso metro» Mateo de Brizuela. O sea que entre la posible historicidad de lo acontecido a Padilla y nosotros se interpone la imaginación poética (para llamarla de alguna manera) de Brizuela, y la medida de la participación de éste en lo narrado no es fácil de dirimir a esta distancia en el tiempo.

Por los documentos que se transcriben más adelante se verá que Padilla-Brizuela se equivocan en varios extremos: la flotilla de Sol estaba constituida por cuatro galeras, y no tres como dicen los versos de Brizuela; el capitán de Sol se llama Gaspar Pedro, según se demostrará más adelante, y no Juan de Velasco; Sol fue asaltada, si no capturada, el 26 de septiembre, lo que hace imposible el desembarco del recién capturado Padilla en Argel el 2 de julio. Todo esto tiende a restarle historicidad a la relación, y a darla primordialmente como producto de la imaginación de Brizuela. Pero hay dos detalles muy significativos que me obligan a recapacitar acerca de la raíz histórica del relato. En primer lugar, la galera Sol queda en libertad en el relato de Padilla-Brizuela, tal como en la información del alférez Diego Castellano y en la deposición de los vecinos de Villamiel:

Supimos que el mismo día
los christianos libertaron
la galera y degollaron
ochenta turcos que auía
que en la galera se entraron.

El segundo detalle que hay que tener en cuenta al juzgar la historicidad del relato de Padilla-Brizuela, es que en dos ocasiones se menciona allí la Torre de Ambúcar, la primera vez como puerto de embarque del protagonista en la galera Sol, y la segunda como lugar que tratan de alcanzar después de severísimo temporal de dos días. Según se verá de inmediato, Torre de Ambúcar es el moderno Port-de-Bouc, cercano a Aigues-Mortes, y la carta de Juan de Escobedo, secretario de don Juan de Austria, que citaré más abajo, pone en evidencia, por primera vez, que la galera Sol, con Cervantes a bordo, fondeó en Port-de-Bouc el 18 de septiembre, y que al zarpar de allí tuvo que afrontar una tormenta que los azotó por tres días. El detalle de que Sol en la realidad hiciese escala en Port-de-Bouc es nimio, y por eso, precisamente, creo yo que adquiere renovada historicidad el relato de Padilla-Brizuela.

En resumidas cuentas, y para tratar de explicar todas estas graves discrepancias, conjeturo yo que a manos del versificador Mateo de Brizuela, poetilla de temas de actualidad, llegó una relación bastante somera del cautiverio de Melchor de Padilla en la galera Sol, poco detallada en varios extremos. Con fines de completarla, o bien unificarla, y convencido de que en el detalle radica la verosimilitud, Brizuela agregó varios de su propia minerva: nombre del capitán, fecha del desembarco en Argel, etc. Pero esta fronda de detalles falsos está injertada en el tronco de una serie de acontecimientos muy históricos: encuentro de Sol y los piratas turcos en 1575, cautiverio en Argel, escala en Port-de-Bouc, consecuente temporal, etc. O sea que la vivencia de Padilla se halla adicionada por el magín de Brizuela. Por todo ello creo yo que la relación de Padilla-Brizuela es digna de fe en aquellos puntos que tiene en común con otras fuentes y que contribuyen a fortalecer a éstas; los demás detalles del relato hay que ponerlos en cuarentena. En consecuencia, pues, creo que podemos dar por comprobado (aunando los relatos del alférez Castellano, de los vecinos de Villamiel y de Padilla-Brizuela), que la galera Sol se salvó de manos de los turcos, lo que no le ocurrió a su más egregio tripulante.

Este es el esquema sustancial de lo acontecido en la captura de la galera Sol, según los documentos conocidos hasta hoy. Es hora de ver los nuevos datos. Están contenidos en un párrafo de una carta de Juan de Escobedo a don Juan de Austria, fecha en Roma a 4 de octubre de 1575. Escobedo era secretario del Príncipe, y estaba en Roma por su mandato; en marzo de 1578 caería asesinado en las calles de Madrid, y su muerte provocaría una de las más grandes tormentas políticas del reinado de Felipe II. Don Juan de Austria estaba en Nápoles, cumpliendo sus obligaciones de general de las galeras del Mediterráneo. El párrafo de la carta de Escobedo dice así: «De Niza tengo una carta del veedor de las galeras de Juan Andrea, y dícame que a 21 del pasado [o sea, de septiembre] había aportado a Villafranca la galera Sol, que era una de las cuatro que V. A. envió a España, sin artillería, sin ropa, porque toda la había echado a la mar, y traía las velas hechas pedazos, que las otras tres creía que habían corrido a Córcega o a Cerdeña, porque habiendo salido de Bucoli a 18 les sobrevino un temporal recísimo. Quiera Dios que no les haya sucedido más desgracia que correr». ¡Tristes agüeros los del secretario Escobedo, pues para la fecha que él escribía Cervantes y algunos otros sobrevivientes del Sol ya eran cautivos de los turcos!

Conviene ahora aclarar ciertos puntos de la carta de Escobedo. Juan Andrea es Juan Andrea Doria, sobrino y sucesor de Andrea Doria como general de las galeras genovesas.

Villafranca es Villefranche, excelente puerto inmediato a Niza, ambas posesiones del duque Manuel Filiberto de Saboya, el vencedor de San Quintín. Villafranca era escala ordinaria de los navíos españoles, y tenía fama internacional desde las vistas que allí celebró Carlos V con el Papa y el rey de Francia en 1538. Bucoli se buscará en vano por atlas y nomenclátorees modernos, pero creo poder identificarlo correctamente con el actual Port-de-Bouc, cerca de Aigues-Mortes. Mis razones son las siguientes: en las interesantísimas memorias del soldado imperial Martín García Cereceda se narra con lujo de detalles la infructuosa campaña de Provenza de 1536, donde dejó la vida Garcilaso de la Vega. Allí se describe cierta maniobra de las galeras de Andrea Doria en estos términos: «Fueron ciertas galeras a Bocole, que es un pequeño puerto que está hacia el poniente, a diez millas de Marsella y a diez de Toulon [debería decir veinte, por lo menos]. En este puerto hay una torre que es defensa para el puerto, y éste se fue a reconocer por querello tomar el príncipe Andrea Doria para meterse en él cuando algún temporal le corriese». Este puerto de mar llamado Bocole (= Bucoli), que está a diez millas al oeste de Marsella protegido por gran torre, no puede ser otro que el moderno Port-de-Bouc, cuyo puerto todavía hoy está señoreado por la fuerte torre del siglo XIII. Port-de-Bouc está unido por el canal de Caronte con el étang de Berre, que los españoles del siglo XVI llamaban el lago de Búcar (García Cereceda, op. cit., II, pp. 167 y 171). A estas peculiaridades se debe la forma que adquiere el topónimo en el otro testimonio literario que puedo aducir. Se trata del diario del viaje que en 1594 Camillo Borghese, el futuro Pablo V, hizo a España, desde Roma, como nuncio de Clemente VIII. Del diario, escrito en italiano, se conservan dos manuscritos, y en ellos el puerto de Bouc, donde hizo escala el nuncio, se llama Torre de Buccari. Y por último, el testimonio cartográfico de la época. Una rápida consulta de portulanos del siglo XV al siglo XVII ofrece los siguientes resultados: el puerto que los cartógrafos franceses de aquellos siglos llamaban Bouc, aparece en los portulanos catalanes y mallorquines como Boc, y en los portulanos italianos con una variedad de designaciones, pero todas de equivalencia fonética, así: Bocoli, Bocori, Bocari, Buccari, Bochari. Es evidente, pues, que el topónimo Bucoli que usa el secretario Escobedo es la adaptación italiana de Bouc, o sea del moderno Port-de-Bouc. Y nada más normal que el hecho de que Escobedo use la forma italiana del nombre, ya que en Italia escribe.

Ahora bien, Bouc-Buccoli es puerto de mar, en el golfo de León, y a más de cien millas al poniente de Villefranche, dato importante porque según la relación topográfica de Villamiel la galera Sol fue «vuelta gran trecho atrás» por la tormenta. Ese temporal, que destacan los de Villamiel y el secretario Escobedo, hizo que la galera Sol retrocediese desde Port-de-Bouc (Bucoli) hasta Villafranca de Niza, haciéndola desandar un buen trecho de su travesía, y aislándola del resto de su escuadra.

Antes de seguir adelante conviene puntualizar un aspecto de la cuestión de la captura de Cervantes. Ramón León Máinez y Emilio Cotarelo y Mori afirmaron categóricamente que Cervantes había embarcado en Nápoles en la galera Sol el 20 de septiembre, y pusieron tanto calor en sus asertos que convencieron a algunos cervantistas. Sin embargo, ni Máinez ni Cotarelo adujeron el menor testimonio en apoyo de tan rotunda afirmación. A la vista de la carta de Escobedo constituye una verdad digna de Perogrullo decir que si la galera Sol estaba en Port-de-Bouc el 18 de septiembre, y en Villafranca el 21, malamente pudo Cervantes haber embarcado en ella en Nápoles el 20 de septiembre. Pero dejaré las consideraciones acerca de su probable fecha de embarque para más adelante.

Ahora quiero atender a dibujar en parte algo de trasfondo del viaje a España de esas cuatro galeras, para destacar hasta qué punto Cervantes en esa coyuntura fue, quizá más que otro mortal, juguete del destino. La trama de su tragedia fue urdida, inconscientemente, por cierto, por dos grandes personajes de la época, uno de ellos de los grandes y más simpáticos héroes españoles, y objeto de la veneración de Cervantes. Me refiero, claro está, a don Juan de Austria, bajo cuyas banderas el gran novelista siempre se glorió de haber militado. El otro inconsciente autor de la tragedia de Cervantes y la galera Sol fue el Virrey de Nápoles, don Íñigo López de Mendoza, tercer marqués de Mondéjar y cuarto conde de Tendilla.

El señor don Juan, como llamaban los soldados al vencedor de Lepanto, estaba en Nápoles ese mes de septiembre de 1575 con las galeras de España. Se acercaba la época del año en que las galeras se desbandaban por los puertos de dominio español del Mediterráneo occidental, en anticipación del invierno. Era también, y en consecuencia, la época del año en que se trazaban los planes para la próxima campaña. Para todo ello se necesitaba dinero, el artículo de mayor escasez en el imperio más rico del mundo. Se necesitaba dinero para pagar las soldadas de las tropas antes del desbande invernal, y se necesitaba dinero para comenzar los preparativos de la próxima campaña. En esa perenne falta de dinero que acuciaba a las tropas españolas por los cuatros costados de su imperio es donde se empieza a urdir la trama trágica de la galera Sol.

Las relaciones del señor don Juan con los virreyes de Nápoles nunca habían sido cordiales. En realidad, los intereses del capitán general de la Mar y los intereses de los virreyes de Nápoles distaban mucho de ser comunes. A don Juan le urgía sacar hombres y dineros de Nápoles para sus campañas por todo lo largo del Mediterráneo; a los virreyes napolitanos les preocupaba la conservación de todos los hombres y dineros disponibles para la defensa de su propio territorio, siempre amenazado por desembarcos turcos. Las relaciones de don Juan con el antecesor de Mondéjar en el virreinato de Nápoles, el cardenal Antonio Perrenot de Granvela, habían llegado a ser muy tirantes, y casi estallaron con motivo de la pérdida de la Goleta (1574), ante las duras recriminaciones del príncipe por falta de apoyo. Para aliviar la tensión y dar renovada elasticidad a su política mediterránea, Felipe II llamó al cardenal Granvela a Madrid, y envió como nuevo virrey de Nápoles al marqués de Mondéjar. Éste desembarcó en la capital de su nuevo virreinato (hasta ese momento había sido virrey de Valencia) el 10 de julio de 1575. A poco más de dos meses se cumpliría una nueva etapa en el destino de Cervantes, que sería afectado en forma indirecta pero decisiva por las resoluciones de este ilustre recién llegado.

El cambio de personalidades con que Felipe II creyó resolver la tensión no produjo efecto alguno. Ya queda dicho que la oposición entre don Juan de Austria y el virrey de Nápoles (sea quien fuere) no era cuestión de personalidades, sino más bien cuestión de principios, en cuanto don Juan desempeñaba el cargo de capitán general de la Mar, y el virrey era, por definición, capitán general del reino de Nápoles. Los deberes y aspiraciones de cada uno tenían distintos nortes, y además don Juan vivía exacerbado al ver esfumarse ante sus propios ojos los logros de Lepanto.

El choque entre ambos personajes era inevitable, y no se hizo esperar. El primer desacuerdo entre el marqués y don Juan va a incidir en forma decisiva sobre la galera Sol y ese puñado

de hombres que llevaba a bordo. Pero no desorbitemos las cosas: Sol era sólo un peón en las jugadas de estos dos autócratas, era sólo una fracción de lo que se disputaba, que era el destino inmediato de la armada surta en Nápoles. Porque queda dicho que esta se iba a desbandar, pero antes necesitaba embarcar los soldados de cuota, y para ello don Juan pidió al marqués de Mondéjar la infantería española de Nápoles. Rotunda negativa del marqués, quien contestó al príncipe que «no estábamos en el reino de Toledo, sino en el de Nápoles, donde si no vieses esta autoridad se le irían a las barbas» (p. 206). A lo más que se avino fue a ceder ciertas tropas del batallón, que según don Juan «ni es útil para en mar, ni creo para en tierra» (p. 207).

El marqués de Mondéjar era tozudo y quisquilloso como buen Mendoza, y se encastilló en su negativa. El príncipe anota: «Con todo esto se cerró en decir que esto era tocarle en la autoridad, y que sin ella él no podía servir, que estaba resuelto a no dar estas compañías, que para las cuatro [galeras] que iban a España a traer el dinero daría de la gente del batallón [...] Sin autoridad él no quería servir, y que si yo se la quitaba despacharía luego en estas mismas galeras [las cuatro que iban a recoger dinero a España] a D. Francisco de Mendoza, su hijo, a quejarse a V. M. de que yo le quitaba la autoridad, y a suplicalle que le diese licencia, que su padre había dejado la Presidencia [del Consejo de Castilla, en 1563], y él quería dejar el cargo de Nápoles y ir a comer pan y cebolla a Mondéjar, y que no estaba tan pobre que no pudiese comprar cada año dos mil ducados de renta para sus hijos» (p. 208).

No dejemos que la iracundia del marqués de Mondéjar nos haga perder de vista el hecho capital para nuestro propósito: esas cuatro galeras eran la flotilla de Sol, y el virrey quería armarlas con unos soldados inútiles para acciones de mar o de tierra, según el príncipe. O sea que la disputa acerca de embarcar tropas españolas en la armada afecta también a las cuatro galeras que iban a zarpar para España, y en una de las cuales estaba embarcado Cervantes. Resulta evidente que la flotilla de Sol, así como el resto de la armada, llevaba tiempo esperando un cambio de opinión por parte del virrey, para emprender viaje, pues como dice don Juan: «En estas insustancias se pasaba el tiempo, y que está muy adelante, y que si se turba, ni se podrán ir las de España [Sol y las otras tres] ni las otras fuera» (p. 209). Aunque la vida de Cervantes es irreversible, al llegar a este punto no puedo resistir la tentación de pensar que si el marqués hubiese sido menos testarudo y cedido más pronto a las requisitorias de don Juan (con lo cual la flotilla hubiese zarpado mucho antes), o si el marqués se hubiese mantenido en sus trece por más tiempo (con lo cual la flotilla no hubiese podido zarpar por la llegada del invierno), otro gallo le hubiese cantado a Cervantes, y, en consecuencia, a la historia de la literatura mundial.

La zozobra de don Juan ante la continuada negativa del marqués de Mondéjar a embarcar tropas aguerridas, aunque sólo fuese en las cuatro galeras de España, era bien explicable, y él se encarga de puntualizárselo a Felipe II: «Enviar a España cuatro galeras por cuatrocientos mil ducados o más, y con ellas gente de batallón para su guarda y defensa, yo lo tenía por de tanto inconveniente que no vendría en aconsejarlo, porque si se revolviese como lleva camino el mundo, podían salir a ellas de Marsella seis, y llevárselas, con que a nosotros nos quitarían la sustancia y la daría a los enemigos, que enviándolas como era razón bien apercebidas no había que temer» (ibid.). Borrasca, asalto, alrededores de

Marsella; ya están previstos en la carta de don Juan de Austria algunos de los elementos que forjarían nueva vida para Cervantes.

Las inquietudes del príncipe iban en aumento, pues llevaba ya ocho días (p. 214) puesto en un brete por la terquedad del marqués, porque «la gente que ha de ir en las cuatro galeras que van a España no sufre dilación [...] porque el dinero venga cuanto más presto, pues hay tanta necesidad dello» (p. 211). En una época en que los motines de las tropas españolas por falta de paga era ocurrencia casi cotidiana, la impaciencia de don Juan ante la actitud berroqueña del marqués de Mondéjar es ampliamente justificable. El príncipe considera que ha llegado el momento de jugar su triunfo, y así lo hace. Se trataba de una carta de Felipe II que le había traído Escobedo, «en que le manda [el rey al marqués] que haga en estos negocios lo que yo ordenare» (p. 209). Y para ablandar de una vez al marqués de Mondéjar, de ser esto posible, le revela que la desbandada de las galeras era sólo una finta; en realidad, las galeras irían a patrullar la costa de Génova, para apoyar, en caso necesario, las actividades bélicas de Juan Andrea Doria y los gentiles hombres viejos, como los llama don Juan en su correspondencia, para adueñarse del poder en Génova.

Cualquier otro se hubiera rendido ante documento tan imperativo y razones tan contundentes. El marqués de Mondéjar se limitó a arriar un poco las velas, y aun esto sólo después de un tremendo berrinche, que nos describe Juan de Escobedo: «Cuán destemplado y descompuesto ha estado el marqués en las demandas y respuestas que ha habido, hasta reventar llorando de cólera». La claudicación de Mondéjar sólo se extendió a los siguientes términos, según lo expresa el propio don Juan: «Él deseaba tanto darme gusto y hacer lo que le mandaba que no había menester orden para ello de V. M., que la compañía para las cuatro galeras se daría luego, que en lo demás ya había dicho su parecer» (p. 211). Después de ocho días de continuas maniobras todo lo que había obtenido el príncipe del inflexible Mondéjar era una compañía de infantes españoles para guardar las cuatro galeras que irían a España, una de ellas con Cervantes a bordo. Y sabemos por el testimonio de los vecinos de Villamiel, citado con anterioridad (supra), que esa compañía fue la de don Diego Osorio de Rojas.

En cuanto al capitán de la flotilla de cuatro galeras, queda dicho que no hay ningún testimonio documental de la época que nos indique su nombre. Dada la importancia de la misión de esas naves (traer cuatrocientos mil ducados, por lo menos, vid. supra), es probable que su comandante fuese el propio don Sancho de Leiva, quien en 1575 ya era capitán general de las galeras de Nápoles (CODOIN, XXIX, p. 102), y que, desde luego, era jefe de las cuatro galeras por su propio cargo. Don Sancho fue uno de los grandes capitanes del siglo XVI, aquel verdadero Siglo de Oro en que España paría a sus hijos armados, según la apesadumbrada observación de Francisco I de Francia. Era sobrino de don Antonio de Leiva, primer príncipe de Ascoli, el mejor estratega de los ejércitos de Carlos V, y don Sancho ya había vivido la experiencia a que estaba inconscientemente abocado Cervantes: la del cautiverio. En 1565 había sido rescatado de Constantinopla. No deja de tener interés y valor afectivo el hecho que años más tarde Cervantes celebrase a don Alonso de Leiva, primogénito de don Sancho, como soldado y poeta en el Canto de Calíope de su Galatea, y le diese el sitio de honor: es el primero del centenar de poetas allí elogiados. Y el recuerdo del propio don Sancho de Leiva reaparecerá en las últimas páginas de Cervantes, en el Persiles, según se verá.

Para terminar esta abreviada nómina de sus principales dramatis personae en la tragedia del cautiverio sólo me queda por mencionar al capitán de la propia galera Sol. Lo fue un tal Gaspar Pedro, natural de Villena, que murió en defensa de su barco. Así lo atestiguan los vecinos de Villena, en las ya citadas Relaciones topográficas.

Antes de seguir adelante creo conveniente anudar ciertos cabos sueltos, tocantes a las debatidas tropas para las galeras, al oro de España, y al final de la disputa entre el príncipe y el marqués. En cuanto al primer extremo, me parece evidente que el impávido virrey se salió con la suya. Al menos esto parece indicar el siguiente párrafo de carta de Escobedo al rey, Nápoles, 28 de septiembre de 1575: «Para Juan Andrea [Doria] ha sido menester levantar hasta mil y quinientos hombres, y por hacerla presto y gente ejercitada, pareció permitirse, como suele, que pueda ser parte de ella foragidos, y con ser de buen gobierno echarlos fuera del reino y donde puedan acabarse» (p. 231). De haber podido contar don Juan de Austria con la infantería española que le regateaba Mondéjar, dudo mucho que hubiese apelado a los fuoriusciti napolitanos, banderizos y rebeldes a toda autoridad.

Respecto al oro de España, sólo me queda por registrar el crescendo de las quejas de don Juan de Austria: «Fáltanos lo principal, que es el dinero, y así suplico a V. M. cuan encarecidamente puedo, que si las galeras que envié por ello, conforme a la orden de V. M., no son partidas, que vengan con todo lo más que fuere posible» (carta de Nápoles, 29 de septiembre de 1575, pp. 239-240); «Ya estamos tan al cabo del dinero que de ahí se ha proveído que cualquier descuido que haya en prevenir para lo de adelante no puede ser sino gran deservicio de S. M. y particular aflicción y contentamiento [sic] mío» (carta de Nápoles, 4 de octubre de 1575, p. 250). Y el verdadero grito de angustia y socorro, profético en su desesperación: «No sé cierto cómo escusarme de dar a V. M. pesadumbre, pues la en que acá se vive es tan grande que no solamente llega a ser forçado que V. M. la sepa y la pase, sino también que lo remedie y muy apriesa, o que permita que se le hable tan claro que se le diga que todo se acaba, y se le perderá presto a este andar que lleva. Yo me veo sin un real, sin forma casi de haberle, si aquí no me le da el marqués de Mondéjar, y tan cargado de hombres y obligaciones que sustentar que ya no sé qué hacer sino por lo último acudir yo mismo a V. M. a hacerle fe muy verdadera de lo que digo» (Nápoles, 3 de noviembre de 1575, apud Porreño, op. cit., página 404). A todo esto había respondido Felipe II en una apostilla marginal autógrafa a la carta del 4 de octubre de 1575: «Con el dinero que va en las galeras se responde a esto».

Tarde y todo, don Juan recibió sus ducados, aunque quizá la galera Sol ya no estuviese allí para transportarlos.

Pero no le quedaba mayor tiempo al príncipe para atender a los asuntos de Italia en particular, ni del Mediterráneo en general: el 8 de abril de 1576 Felipe II le nombraba gobernador de los Países Bajos, último destino en este mundo del héroe de Lepanto. El marqués de Mondéjar había ganado esta partida, y se pudo quedar tranquilo en su virreinato hasta el 11 de noviembre de 1579, en que le sucedió don Juan de Zúñiga, príncipe de Pietra Persia y comendador mayor de Castilla.

Queda por dilucidar la fecha de la partida de Cervantes de Nápoles, ya que la fecha de 20 de septiembre que se acostumbra dar es absurda e imposible. Tenemos dos extremos temporales que nos ayudarán en la pesquisa: sabemos por las cartas de don Juan de Austria que las galeras no habían partido aún el 6 de septiembre, y sabemos por la carta de Juan de Escobedo que el 18 de ese mes las galeras habían fondeado en Port-de-Bouc. Dos tipos de observaciones me llevan a afirmar que las galeras en que iba Cervantes partieron de Nápoles el 6-7 de septiembre de 1575. Primero: las prácticas de la navegación de la época. Hay que tener en cuenta que la navegación era costera, vale decir, «navegando de tierra en tierra, con intención de no engolfarnos», según lo describe Ricaredo en *La española inglesa*. Además de ser costera, la navegación era diurna, o sea que de noche se trataba de entrar en puerto. Ahora bien, no tengo ningún dato acerca del tiempo empleado en navegar desde Nápoles a Port-de-Bouc, pero sí tengo datos acerca del tiempo empleado de Nápoles a Génova, por un lado, y de Génova a Port-de-Bouc, por el otro. El soldado Martín García Cereceda nos informa que con tiempo bonancible la navegación entre Génova y Nápoles era cuestión de unos siete días. Y el diario de viaje del nuncio Camillo Borghese nos informa que les llevó seis días de navegación para ir de Génova a Port-de-Bouc. En total, pues, de Nápoles a Port-de-Bouc: unos trece días. Como sabemos que las galeras en que iba Cervantes no habían zarpado aún el 6 de septiembre, se impone suponer que zarparon de Nápoles el 6-7 de septiembre, para haber llegado a Port-de-Bouc el 18 de ese mes, velocidad equivalente a la que dan mis cálculos aproximados.

Segundo: una observación que hace Juan de Escobedo en carta al rey, Nápoles, 28 de septiembre de 1575: «Ya dio a V. M. a 6 de éste el Señor Don Juan con el correo que fue en las galeras que han de traer el dinero [o sea las galeras de Sol [...]]» (CODOIN, XXVIII, p. 230). Se refiere Escobedo a la larga carta de don Juan al rey de 6 de septiembre, que he citado repetidas veces, y en la que el príncipe hace tantos cargos contra el marqués de Mondéjar. Es lógico suponer que una carta por el estilo se escribió para ser despachada de inmediato, con el correo ya listo, y como sabemos que la carta fue en las galeras de Sol, otra vez se impone suponer que las galeras y Cervantes partieron de Nápoles el 6-7 de septiembre de 1575.

Cervantes constituye una autoridad de excepción en lo que se refiere a la vida en las galeras, por eso conviene oírle cuando dice en *El licenciado Vidriera*: «Allí [en Cartagena] se embarcaron en cuatro galeras de Nápoles, y allí notó también Tomás Rodaja la extraña vida de aquellas marítimas casas, adonde lo más del tiempo maltratan las chinches, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones y fatigan las maretas. Pusiéronle temor las grandes borrascas y tormentas, especialmente en el golfo de León, que tuvieron dos, que la una los echó a Córcega, y la otra los volvió a Tolón, en Francia». Íntimas resonancias autobiográficas tiene el pasaje: autor y personaje participan en la misma situación de vida al embarcar en cuatro galeras de Nápoles, el mismo número que constituía la flotilla de Sol. El viaje literario tiene el rumbo inverso al viaje real de su autor, puesto que Tomás Rodaja va de España a Italia, pero viaje literario y viaje real se vuelven a confundir en el golfo de León, y la misma borrasca que jugó con la vida de Cervantes juega ahora con la de su protagonista. Y por encima de todo esto se cierne el recuerdo ahincado de «la extraña vida de aquellas marítimas casas».

Bien extraña lo era, por cierto. El coloquio III del Viaje de Turquía nos narra, con la vivacidad que le confiere la bien ordenada fantasía de Andrés Laguna, las pestes, crueldades y estrecheces que la distinguían, y describe la bazofia con que santiguaban el hambre, al mismo tiempo que puntualiza que la vida en las galeras cristianas era peor que en las turcas. Los pésimos versos del Cautivo de la Goleta adquieren elocuente vigor al describir la diaria zozobra del vivir en galeras. La documentación contemporánea sobre sus lacras y problemas es abundante y muy explícita. Y la literatura ya se empieza a desbordar por la brecha abierta por Andrés Laguna: los pedestres pero gráficos versos de Mateo de Brizuela en su Vida de la galera, las páginas de Mateo Alemán, tantos pasajes de Cervantes, y Lope, siempre Lope, destilando poesía de los grandes y los pequeños temas nacionales:

Galericas de España,
sonad los remos,
que os espera en San Lúcar
Guzmán el Bueno.

(Amar, servir y esperar, AcN, III, 227)

Y por encima de todas las insuficiencias y desgastes de la vida a bordo estaba el peligro de los piratas turcos, único horizonte que a veces dejaba columbrar el miedo, como nos informa el diario de viaje de Camillo Borghese. Citaré el pasaje porque sirve para ilustrar, aun así sea de refilón, aquel fatídico viaje de la galera Sol. La galera del nuncio Borghese está dando bordos en un temporal entre las islas de las cercanías de Tolón: «Onde bisognò scorrere con molto pericolo et indursi ad un altro ridotto dell'istesse isole et starvi tutto il giorno et la notte, che il minor male era il travaglio che si sentiva per l'agitazione della galera, dubitando di galiotte turchesche, essendo quell'isole ricettaculo loro particolare» (ed. cit., p. 165). Mas el nuncio Borghese y su comitiva tuvieron suerte y sólo pasaron miedo. A Cervantes y sus compañeros se les hizo aciaga realidad el mentado peligro turco del golfo de León.

Ahora, por fin, estamos en disposiciones de enfrentarnos con aquellos textos literarios cervantinos que reflejan de cerca o de lejos la experiencia personal de la captura en la galera Sol. Esto elimina el episodio del apresamiento del capitán Cautivo, ya que, como es bien sabido, éste fue capturado en Lepanto (Quijote, I, cap. XXXIX). Así y todo, quedan varios textos por analizar; ahora los copiaré con muy pocas observaciones, y los enfilaré en un orden cronológico aproximado; el comentario particular y de conjunto vendrá al final.

El primer texto pertenece a la Epístola a Mateo Vázquez, escrita en pleno cautiverio, en 1577, como allí mismo se declara. El sufrimiento por la captura y cautiverio es tan ahincado que de la epístola clásica sólo queda la forma: la materia poética es un prolongado y trágico grito de dolor personal. Hay un desequilibrio entre materia y forma bien poco

clásico, por cierto, pero que responde a la mísera realidad personal. La tradición y la preceptiva tienen que ceder ante la angustia desbordada. El pasaje que interesa dice así:

Pero mis cortos implacables hados
en tan honrosa empresa no quisieron
que acabase la vida y los cuidados;
y, al fin, por los cabellos me trujeron
a ser vencido por la valentía
de aquellos que después no la tuvieron,
en la galera Sol, que oscurecía
mi ventura su luz, a pesar mío,
fue la pérdida de otros y la mía.
Valor mostramos al principio y brío,
pero después, con la experiencia amarga,
conocimos ser todo desvarío.
Sentí de ajeno yugo la gran carga,
y en las manos sacrílegas malditas,
dos años ha que mi dolor se alarga.

El segundo texto proviene de la *Galatea* (Alcalá de Henares, 1585), la primera obra que publicó Cervantes después de su rescate. El esquema general de la anécdota propia se pone aquí en boca de Timbrio, uno de los dos amigos cuya historia ya he estudiado desde otro punto de vista (cf. *supra*, cap. V). El hecho de que la desesperada aventura marítima se atribuya a un personaje como Timbrio, ajeno al vivir cotidiano de los pastores (él era un caballero jerezano), justifica su inclusión en el mundo hermético de la novela pastoril. El pasaje es bien largo, pero debo copiarlo en su casi integridad, para que el lector tenga ante los ojos los textos literarios a comparar con la anécdota histórica. Esto contribuirá, espero, a la claridad y a la precisión en el análisis. Los trozos más pertinentes, todos del libro V, dicen así:

Salí de la ciudad, y a cabo de dos días llegué a la fuerte Gaeta, donde hallé una nave que ya quería despegar las velas al viento para partirse a España. Embarqueme en ella, no más de por huir la odiosa tierra donde dejaba mi cielo; mas, apenas los diligentes marineros zarparon los ferros y descogieron las velas, y al mar algún tanto se alargaron, cuando se levantó una no pensada y súbita borrasca, y una ráfaga de viento imbistió las velas del navío con tanta furia, que rompió el árbol del trinquete, y a la vela mezana abrió de arriba abajo.

Acudieron luego los prestos marineros al remedio, y con dificultad grandísima, amainaron todas las velas, porque la borrasca crecía, y la mar comenzaba a alterarse, y el cielo daba señales de durable y espantosa fortuna. No fue volver al puerto posible, porque era maestral el viento que soplaba, y con tan gran violencia, que fue forzoso poner la vela de trinquete al árbol mayor y amollar -como dicen- en popa, dejándose llevar donde el viento quisiese. Y así comenzó la nave, llevada de su furia, a correr por el levantado mar con tanta ligereza,

que en dos días que duró el maestral, discurrimos por todas las islas de aquel derecho, sin poder en ninguna tomar abrigo, pasando siempre a vista dellas, sin que Estrómbalo nos abrigase, ni Lipar nos acogiese, ni el Cimbalo, Lampadosa ni Pantanalea sirviesen para nuestro remedio; y pasamos tan cerca de Berbería, que los recién derribados muros de la Goleta se descubrían, y las antiguas ruinas de Cartago se manifestaban. No fue pequeño el miedo de los que en la nave iban, temiendo que si el viento algo más reforzaba, era forzoso embestir en la enemiga tierra; mas cuando desto estaban más temerosos, la suerte, que mejor nos la tenía guardada, o el cielo, que escuchó los votos y promesas que allí se hicieron, ordenó que el maestral se cambiase en un mediodía tan reforzado, y que tocaba en la cuarta del jaloque, que en otros dos días nos volvió al mismo puerto de Gaeta, donde habíamos partido, con tanto consuelo de todos, que algunos se partieron a cumplir las romerías y promesas que en el peligro pasado habían hecho.

Estuvo allí la nave otros cuatro días reparándose de algunas cosas que le faltaban, al cabo de los cuales tornó a seguir su viaje, con más sosegado mar y próspero viento, llevando a vista la hermosa ribera de Génova, llena de adornados jardines, blancas casas y relumbrantes chapiteles, que heridos de los rayos del sol, reverberan con tan encendidos rayos, que apenas dejan mirarse [...]

(II, pp. 106-108 de mi edición).

Mas la fortuna variable, de cuya condición no se puede prometer firmeza alguna, envidiosa de nuestra ventura, quiso turbarla con la mayor desventura que imaginarse pudiera, si el tiempo y los prósperos sucesos no la hubieran reducido a mejor término. Succedió, pues, que a la sazón que el viento comenzaba a refrescar, los solícitos marineros izaron más todas las velas, y con general alegría de todos, seguro y próspero viaje se aseguraban. Uno de ellos, que a una parte de la proa iba sentado, descubrió, con la claridad de los bajos rayos de la luna, que cuatro bajeles de remo, a larga y tirada boga, con gran celeridad y priesa, hacia la nave se encaminaban, y al momento conoció ser de contrarios, y con grandes voces comenzó a gritar: «¡Arma, arma, que bajeles turquescos se descubren!». Esta voz y súbito alarido puso tanto sobresalto en todos los de la nave, que sin saber darse maña en el cercano peligro unos a otros se miraban; mas el capitán della, que en semejantes ocasiones algunas veces se había visto, viniéndose a la proa, procuró reconocer qué tamaño de bajeles y cuántos eran, y descubrió dos más que el marinero, y conoció que eran galeotas forzadas, de que no poco temor debió de recibir; pero disimulando lo mejor que pudo, mandó luego alistar la artillería y cargar las velas todo lo más que se pudiese la vuelta de los contrarios bajeles, por ver si podría entrarse entre ellos y jugar de todas bandas la artillería. Acudieron luego todos a las armas, y repartidos por sus postas como mejor se pudo, la venida de los enemigos esperaban...

No tardaron mucho en llegar los enemigos, y tardó harto menos en calmar el viento, que fue la total causa de la perdición nuestra. No osaron los enemigos llegar a bordo, porque, viendo que el viento calmaba, les pareció mejor aguardar día para embestirnos. Hiciéronlo así, y el día venido, aunque ya los habíamos contado, acabamos de ver que eran quince bajeles gruesos los que cercados nos tenían, y entonces se acabó de confirmar en nuestros

pechos el temor de perdernos. Con todo eso, no desmayando el valeroso capitán ni alguno de los que con él estaban, esperó a ver lo que los contrarios harían, los cuales, luego como vino la mañana, echaron de su capitana una barquilla al agua, y con un renegado enviaron a decir a nuestro capitán que se rindiese, pues veía ser imposible defenderse de tantos bajeles, y más que eran todos los mejores de Argel, amenazándole de parte de Arnautmamí, su general, que si disparaba alguna pieza el navío, que le había de colgar de una antena en cogiéndole, y añadiendo a éstas otras amenazas. El renegado le persuadió que se rindiese; mas no queriéndolo hacer el capitán, respondió al renegado que se alargase de la nave, si no le echaría a fondo con la artillería. Oyó Arnaut esta respuesta, y luego, cebando el navío por todas partes, comenzó a jugar desde lejos el artillería con tanta priesa, furia y estruendo, que era maravilla. Nuestra nave comenzó a hacer lo mesmo, tan venturosamente, que a uno de los bajeles que por la popa la combatían echó a fondo, porque le acertó con una bala junto a la cinta, de modo que, sin ser socorrido, en breve espacio se le sorbió el mar. Viendo esto los turcos, apresuraron el combate, y en cuatro horas nos embistieron cuatro veces, y otras tantas se retiraron, con mucho daño suyo, y no con poco nuestro.

Mas, por no iros cansando contándoos particularmente las cosas sucedidas en este combate, sólo diré que después de habernos combatido dieciséis horas, y después de haber muerto nuestro capitán y toda la más gente del navío, a cabo de nueve asaltos que nos dieron, al último dellos entraron furiosamente en el navío. Tampoco, aunque quiera, no podré encarecer el dolor que a mi alma llegó cuando vi que las amadas prendas mías [Blanca y Nísida], que ahora tengo delante, habían de ser entonces entregadas y venidas a poder de aquellos crueles carniceros [...].

En este instante, atraído de las voces y lamentos de Blanca y Nísida, acudió a aquella estancia Arnaut, el general de los bajeles, e informándose de los soldados de lo que pasaba, hizo llevar a Nísida y a Blanca a su galera, y a ruegos de Nísida mandó también que a mí me llevasen, pues no estaba aún muerto. Desta manera, sin tener yo sentido alguno, me llevaron a la enemiga galera capitana, donde fui luego curado con alguna diligencia, porque Nísida había dicho al capitán que yo era hombre principal y de gran rescate, con intención que, cebados de la codicia y del dinero que de mí podrían haber, con algo más recato mirasen por la salud mía [...].

(II, pp. 113-117).

Pero, cansada ya la fortuna de habernos puesto en el más bajo estado de miseria, quiso darnos a entender ser verdad lo que en la inestabilidad suya se pregona, por un medio que nos puso en términos de rogar al cielo que en aquella desdichada suerte nos mantuviese, a trueco de no perder la vida sobre las hinchadas ondas del mar airado, el cual, a cabo de dos días que captivos fuimos, y a la sazón que llevábamos el derecho viaje de Berbería, movido de un furioso jaloque, comenzó a hacer montañas de agua y a azotar con tanta furia la cosaria armada, que, sin poder los cansados remeros aprovecharse de los remos, afrenillaron y acudieron al usado remedio de la vela del trinquete al árbol, y a dejarse llevar por donde el viento y mar quisiese; y de tal manera creció la tormenta, que en menos de media hora esparció y apartó a diferentes partes los bajeles, sin que ninguno pudiese tener

cuenta con seguir su capitán: antes, en poco rato divididos todos, como he dicho, vino nuestro bajel a quedar solo y a ser el que más peligro amenazaba, porque comenzó a hacer tanta agua por las costuras, que por mucho que por todas las cámaras de popa, proa y medianía le agotaban, siempre en la centina llegaba el agua a la rodilla; y añadióse a toda esta desgracia sobrevenir la noche, que en semejantes casos, más que en otros algunos, el medroso temor acrecienta, y vino con tanta escuridad y nueva borrasca, que de todo en todo todos desesperamos de remedio. No queráis más saber, señores, sino que los mismos turcos rogaban a los cristianos que iban al remo captivos que invocasen y llamasen a sus sanctos y a su Cristo para que de tal desventura los librase; y no fueron tan en vano las plegarias de los míseros cristianos que allí iban, que, movido el alto cielo dellas, dejase sosegar el viento: antes le creció con tanto ímpetu y furia, que al amanecer del día, que sólo pudo conocerse por las horas del reloj de arena, por quien se rigen, se halló el mal gobernado bajel en la costa de Cataluña, tan cerca de tierra y tan sin poder apartarse della, que fue forzoso alzar un poco más la vela para que con más furia embistiese en una ancha playa que delante se nos ofrecía: que el amor de la vida les hizo parecer dulce a los turcos la esclavitud que esperaban.

Apenas hubo la galera embestido en tierra, cuando luego acudió a la playa mucha gente armada, cuyo traje y lengua dio a entender ser catalanes, y ser de Cataluña aquella costa, y aun aquel mismo lugar donde, a riesgo de la tuya, amigo Silerio, la vida mía escapaste.

(II, pp. 118-120).

El próximo texto pertenece a la comedia *El trato de Argel*. Bien sabido es que la cronología del teatro cervantino está llena de dudas o incógnitas, pero éste es un caso en que podemos afirmar sin vacilaciones que pertenece a la primera época de su autor, como lo acusa la arcaizante división en cuatro jornadas. Con toda seguridad la composición del *Trato de Argel* simultaneó con la composición de la *Galatea*. El pasaje que interesa pertenece a la segunda jornada, y dice así:

As de saber, ¡o Siluia!, que estos días
partieron deste puerto con buen tiempo
doce bajeles de corsarios todos,
y con próspero viento caminaron
la buelta de las yslas de Zerdeña,
y allí en las calas, bueltas y rebueltas,
y puntas que la mar hace y la tierra,
se fueron a esconder, estando alerta
si algún bajel de Génoua o de España,
o de otra nación, con que no fuese
francesa, por la mar se descubría.
En esto, un brauo viento se leuanta,
que maestral se llama, cuya furia

dicen los marineros que es tan fuerte,
que las tupidas velas y las xarcias
del más recio nauío y más harmado
no pueden resistirla, y es forçoso
acudir al abrigo más cercano,
si su rigor acaso lo concede.
Las leuantadas hondas, el ruido
del atreuido viento detenía
los corsarios vajeles en las calas,
sin dejarles salir al mar abierto,
y en otra parte, con furor insano,
mostrando su braueza, fatigaua
una galera de christiana gente
y de riqueças llena, que, corriendo
por el inchado mar sin remo alguno,
uenía a su aluedrío, temerosa
de ser soruida de las brauas hondas;
pero después, a cabo de tres días,
del recio mar y viento contrastada,
descubrió tierra, y fue el descubrimiento
de su mayor dolor y desventura,
porque a la misma ysla de San Pedro
vino a parar, adonde recojidos
estauan los bajeles enemigos,
los quales, de la presa cudiciosos,
salen, y de furor bélico armados,
la galera acometen destroçada
y de solos deseos defendida.
Una pelota pasa en el momento
al capitán el pecho, y a su lado
del lusitano fuerte, muerto cae
un cauallero yllustre valenciano.
El robo, las riqueças, los catiuos
que los turcos hallaron en el seno
de la triste galera, me a contado
un christiano que allí perdió la dulce
y amada libertad, para quitarla
a quien quiere rendirse a su rendido.

(Comedias, ed. Schevill-Bonilla, V, pp. 49-51)

Por mucho tiempo ahora el manantial de estos recuerdos correrá soterraño, aunque aflorará de vez en cuando, pero en ocasiones en que la imaginación desplazará a la autobiografía, como en Los baños de Argel o El capitán cautivo. Hay que esperar hasta las Novelas

ejemplares (1613) para que el manantial de la memoria avive la creación literaria con un chorro de claro autobiografismo. Esto ocurrirá en *La española inglesa*, cuya datación es tan difícil como la de sus compañeras, aunque Rafael Lapesa ha dado buenas razones para suponerla escrita entre 1609 y 1611. En esta simpática novelita el recuerdo de la captura informa un momento de la vida de Ricaredo, en un pasaje que aparece muy cerca del final:

Vine a Génova, donde no hallé otro pasaje sino en dos falucas que fletamos yo y otros dos principales españoles, la una para que fuese delante descubriendo, y la otra donde nosotros fuésemos. Con esta seguridad nos embarcamos, navegando tierra a tierra, con intención de no engolfarnos, pero llegando a un paraje que llaman las Tres Marías, que es en la costa de Francia, yendo nuestra primera faluca descubriendo, a deshora salieron de una cala dos galeotas turquescas, y tomándonos la una la mar y la otra la tierra, cuando íbamos a embestir en ella nos cortaron el camino y nos cautivaron. En entrando en la galeota nos desnudaron hasta dejarnos en cueros.

El resto del relato de Ricaredo tiene que ver con su cautiverio, muy en esquema, y su rescate, grandes temas cervantinos, pero de los que me desentenderé hoy.

La última referencia a la captura ocurre, como es bien propio, en la última obra de Cervantes, en el *Persiles* (1617). Su producción se abre y se cierra, así, con el recuerdo vivo y actuante de su más dolorosa experiencia. En el *Persiles*, sin embargo, el tema del cautiverio en sí está soslayado, dado con sordina. Pero para el entendido, según se verá, para el que está al cabo de los detalles del acontecimiento histórico, hay todo un proceso de alusión y elusión a los pormenores de la captura del autor. Nuevamente el texto a citar es largo, pero resulta imprescindible para los fines del análisis ulterior. Dice así:

El hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo, y en mitad de la plaza dél, por quien forzosamente habían de pasar, vieron mucha gente junta todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos, que en traje de recién rescatados de cautivos estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo. Parecía que se habían descargado de dos pesadas cadenas que tenían junto a sí, insignias y relatoras de su pesada desventura; y uno dellos, que debía de ser de hasta veinticuatro años, con voz clara y en todo extremo experta lengua, crujiendo de cuando en cuando un corbacho, o por mejor decir, azote, que en la mano tenía, le sacudía de manera que penetraba los oídos y ponía los estallidos en el cielo, bien así como hace el cochero que castigando o amenazando sus caballos, hace resonar su látigo por los aires. Entre los que la larga plática escuchaban, estaban los dos alcaldes del pueblo, ambos ancianos, pero no tanto el uno como el otro; por donde comenzó su arenga el libre cautivo, fue diciendo: «Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomía y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puerto universal de cosarios, y amparo y refugio de ladrones, que deste pequenuelo puerto que aquí va pintado salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el plus ultra de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas, que por estar rodeadas del inmenso mar Océano pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es

una galeota de veinte y dos bancos, cuyo dueño y capitán es el turco que en la crujía va en pie, con un brazo en la mano, que cortó a aquel cristiano que allí veis, para que les sirva de rebenque o azote a los demás cristianos que van amarrados a sus bancos, temeroso no le alcancen estas cuatro galeras que aquí veis, que le van entrando y dando caza. Aquel cautivo primero del primer banco, cuyo rostro le desfigura la sangre que se le ha pegado de los golpes del brazo muerto, soy yo, que servía de espalder en esta galeota, y el otro que está junto a mí, es este mi compañero, no tan sangriento, porque fue menos apaleado. Escuchad, señores, y estad atentos, quizá la aprehensión deste lastimero cuento os llevará a los oídos las amenazadoras y vituperosas voces que ha dado este perro de Dragut, que así se llamaba el arráz de la galeota, cosario tan famoso como cruel y tan cruel como Falaris, o Busiris, tiranos de Sicilia; a lo menos a mí me suena agora el rospeni, el manahora, y el denimaniyoc, que con coraje endiablado va diciendo, que todas estas son palabras y razones turquescas, encaminadas a la deshonor y vituperio de los cautivos cristianos, llamándolos de judíos, hombres de poco valor, de fe negra y de pensamientos viles, y para mayor horror y espanto, con los brazos muertos azotan los cuerpos vivos.» Parece ser que uno de los dos alcaldes había estado cautivo en Argel mucho tiempo, el cual con baja voz dijo a su compañero: «Este cautivo hasta agora parece que va diciendo verdad, y que en lo general no es cautivo falso, pero yo le examinaré en lo particular, y veremos cómo da la cuerda, porque quiero que sepáis que yo iba dentro desta galeota, y no me acuerdo de haberle conocido por espalder della, sino fue a un Alonso Moclín, natural de Vélez-Málaga». Y volviéndose al cautivo le dijo: «Decidme, amigo, ¿cúyas eran las galeras que os daban caza, y si conseguisteis por ellas la libertad deseada?» «Las galeras», respondió el cautivo, «eran de Don Sancho de Leiva; la libertad no la conseguimos, porque no nos alcanzaron, tuvimosla después, porque nos alzamos con una galeota, que desde Sargel iba a Argel cargada de trigo. Venimos a Orán con ella, y desde allí a Málaga, de donde mi compañero y yo nos pusimos en camino de Italia, con intención de servir a su Majestad, que Dios guarde, en el ejercicio de la guerra». «Decidme, amigos», replicó el alcalde, «¿cautivastes juntos; lleváronos a Argel del primer boleo, o a otra parte de Berbería?». «No cautivamos juntos», respondió el otro cautivo, «porque yo cautivé junto a Alicante, en un navío de lanas que pasaba a Génova, mi compañero en los percheles de Málaga, adonde era pescador. Conocímonos en Tetuán dentro de una mazmorra; hemos sido amigos y corrido una misma fortuna mucho tiempo; y para diez o doce cuartos que apenas nos han ofrecido de limosna sobre el lienzo, mucho nos aprieta el señor alcalde». «No mucho, señor galán», replicó el alcalde, «que aún no están dadas todas las vueltas de la mancuera. Escúcheme y dígame: ¿cuántas puertas tiene Argel, y cuántas fuentes y cuántos pozos de agua dulce?». «La pregunta es boba», respondió el primer cautivo, «tantas puertas tiene como tiene casas, y tantas fuentes que yo no las sé, y tantos pozos que no los he visto, y los trabajos que yo en él he pasado me han quitado la memoria de mí mismo, y si el señor alcalde quiere ir contra la caridad cristiana, recogeremos los cuartos y alzaremos la tienda, y adiós aho, que tan buen pan hacen aquí como en Francia». Entonces el alcalde llamó a un hombre de los que estaban en el corro, que al parecer servía de pregonero en el lugar, tal vez de verdugo cuando se ofrecía, y díjole: «Gil Berrueco, id a la plaza, y traedme aquí luego los primeros dos asnos que topáredes, que por vida del rey nuestro señor, que han de pasear las calles en ellos estos dos señores cautivos, que con tanta libertad quieren usurpar la limosna de los verdaderos pobres, contándonos mentiras y embelecros, estando sanos como una manzana y con más fuerzas para tomar una azada en la mano que no un corbacho para dar estallidos en seco. Yo he estado en Argel cinco años esclavo, y sé que no me dais señas dél en ninguna

cosa de cuantas habéis dicho». «Cuerpo del mundo», respondió el cautivo, «es posible que ha de querer el señor alcalde que seamos ricos de memoria, siendo tan pobres de dinero, y que por una niñería que no importa tres ardites quiera quitar la honra a dos tan insignes estudiantes como nosotros, y juntamente quitar a su Majestad dos valientes soldados, que íbamos a esas Italias y a esos Flandes, a romper, a destrozar, a herir, y a matar los enemigos de la santa fe católica que topáramos; porque si va a decir verdad, que en fin es hija de Dios, quiero que sepa el señor alcalde que nosotros no somos cautivos, sino estudiantes de Salamanca, y en la mitad y en lo mejor de nuestros estudios nos vino gana de ver mundo y de saber a qué sabía la vida de la guerra, como sabíamos el gusto de la vida de la paz. Para facilitar y poner en obra este deseo, acertaron a pasar por allí unos cautivos, que también lo debían de ser falsos, como nosotros agora; les compramos este lienzo, y nos informamos de algunas cosas de las de Argel, que nos pareció ser bastantes y necesarias para acreditar nuestro embeleco, vendimos nuestros libros y nuestras alhajas a menosprecio, y cargados con esta mercadería hemos llegado hasta aquí. Pensamos pasar adelante, si es que el señor alcalde no manda otra cosa».

(Persiles, libro III, cap. X)

Las circunstancias reales de la captura de Cervantes aparecen aquí en la persona de don Sancho de Leiva, el histórico capitán general de la flotilla de Sol, y en el infructuoso alcance que dan sus galeras. Pero todo esto el novelista lo encuadra en un complicado y muy artístico marco. Porque el capítulo se abre con una disquisición acerca de lo histórico y de lo verosímil, para caer de inmediato en el aparente contrasentido de que el autor de esta obra es un historiador desmemoriado. A esto le sigue un amago de crítica social en la presentación de los falsos cautivos, conocida lacra de impostores en la sociedad de aquella época; y luego la mentira que representa el falso cautivo se agranda desmesuradamente, y por necesidad, ante la verdad que encarna el alcalde, hasta estallar como un globo de colores ante los pinchazos de la aguja inquisitorial del alcalde. Para complicar más las cosas, la mentira de los falsos cautivos aparece objetivada en el lienzo pintado con sus fingidas aventuras. Y allí, en el fondo de este torbellino de mentiras, una gota de verdad exprimida de la propia vivencia del autor: las galeras de don Sancho de Leiva dan infructuoso alcance a una nave de turcos en que van ciertos cautivos cristianos. En su última obra, y en sus últimos momentos, Cervantes se ha planteado el desenlace irreversible de su anécdota, y lo ha aceptado sin soslayos: don Sancho de Leiva fracasó tanto en la ficción de los falsos cautivos como en la vida de Cervantes.

Tenemos aquí ante nosotros las diversas proyecciones literarias de la captura de Cervantes por los piratas argelinos. La anécdota en cuanto es vida, es infragmentable, con unidad y unicidad de sentido. Pero al hacerse literatura la memoria, impulsada por el designio creador, la pulveriza, y entonces la anécdota se irisa con nueva multiplicidad de sentidos. Así se explica la gama que va de la Galatea al Persiles, con utilización de diversos fragmentos del todo, dispuestos en diferentes esquemas, y con cambiante lección y desenlace. Comparar éstos creo que será una verdadera lección de ejemplaridad.

El autobiografismo cervantino, ya lo vemos, es sereno, recatado y pudoroso. La lección de serenidad es, quizá, la principal que imparte la lectura de la obra cervantina, y cuanto más madura la obra, más nítida la lección. El recato autobiográfico se demuestra con el hecho de que sólo el tema de la captura y cautiverio se someten al escrutinio de una sostenida reelaboración artística. Los amores y los odios se silencian con pudor, el mismo pudor que obliga al autor a designarse a sí mismo con vago ademán como «un tal de Saavedra» (Quijote, I, cap. XL). ¡Qué distinto todo esto de Lope de Vega, término de comparación obligado en estos menesteres! Lope es una verdadera araña poética, que teje toda su obra con el hilo de sus vivencias. Nada más justo, al referirse a Lope, que hablar de su vida-obra, pues Lope es el ejemplo máximo de cómo se puede vivir la literatura al mismo compás que se literariza la vida. Y siempre hallamos en Lope una desmesura impúdica, un verdadero anhelo de plus ultra, de salvar hasta los últimos rincones de su vida haciéndolos literatura.

Ahora bien: el primer texto autobiográfico de Cervantes sobre su captura, la Epístola a Mateo Vázquez, está escrito en caliente, a los dos años del apresamiento y en pleno y angustioso cautiverio. Poca disposición para la serenidad hay en tales circunstancias. Pero lo poco que se dice sobre la captura en sí, aunque genérico más que detallado, se ajusta bien a los nuevos datos:

Valor mostramos al principio y brío,
pero después, con la experiencia amarga,
conocimos ser todo desvarío.

Porque ahora sabemos, por la carta de Escobedo, que la galera Sol entró en Villafranca con las velas hechas trizas, habiendo arrojado al mar toda la ropa y sin artillería. Bien se puede suponer que calafateada y todo, Sol habrá salido de Villafranca malproveída y en inferioridad de condiciones, muy en particular en lo que se refiere a la artillería, arma de lujo y muy difícil de reemplazar en aquella época, sobre todo en un puerto amigo pero no español. La vista de las galeras turcas sólo puede haber despertado a bordo de Sol el mismo sentimiento de heroísmo impotente y desesperado que todavía alienta en los versos de la Epístola.

Las desventuras marítimas de Timbrio en el libro V de la Galatea parecen alejarse mucho de los pormenores de la captura de Cervantes. Hay una tempestad, bien es cierto, pero la novelística bizantina, en la que se injerta el cuento de Timbrio, casi no conoce la navegación de bonanza. Además, esa tempestad no tiene relación con la captura del protagonista. También muere el capitán de la galera cristiana, como en el episodio real, pero todo lo demás parece ser libre contribución cervantina al tema literario de la captura por piratas. Sin embargo, el hilillo rojo del autobiografismo se percibe aún en estas páginas.

El temporal arroja la galera de Timbrio hasta las costas de África, y allí divisan «los recién derribados muros de la Goleta». Téngase en cuenta que la Goleta se perdió en 1574, y que la Galatea se publicó diez años más tarde, en 1585. Si Timbrio hubiese sido capturado,

como Cervantes, en 1575, entonces podría haber hablado, con toda propiedad, de «los recién derribados muros de la Goleta». En otro momento más alejado -y no pretendo negar que el novelista tiene pleno derecho a escoger y crear su propio tiempo y espacio poéticos- la expresión resultaría menos comprensible. Yo creo que lo que ha ocurrido aquí, y lo que explica el adverbio recién, es lo siguiente: la idea de Cervantes fue colocar a Timbrio en el mismo espacio temporal que él ocupó en determinado momento (aquel fatídico año de 1575), pero prefirió apuntarlo en dirección diversa a la que tomó su propia vida a partir de ese momento. Al hacer Cervantes que su personaje Timbrio compartiese su tiempo pero no su espacio, nos da una muestra temprana de su fantasía compasiva. Porque es bien sabido que Timbrio se libera al final de su historia: ya cautivo, y a bordo de la galera turca, hay un segundo temporal que obliga a la nave a encallar en la costa catalana, y los cristianos quedan así en libertad. Nos hallamos ante una solución soñada, que la vida negó a su autor, puesto que es muy probable que en esa misma costa catalana Cervantes halló el cautiverio, y no la libertad. Desde este punto de vista, el desenlace de la aventura de Timbrio sería el desquite poético de Cervantes contra una realidad que él quiere franquear y ante la que está en rebeldía, como bien lo demuestra el género literario en que se inserta la aventura: una novela pastoril.

El trato de Argel nos propone un problema algo distinto, aunque los detalles de la autobiografía y la comedia corren bastante parejos. El momento inicial no está de acuerdo con la realidad, ya que las galeras turcas «caminaron / la buelta de las yslas de Zerdeña», donde quedan al acecho. Es Cerdeña el detalle que no casa con la realidad, pero los piratas acechantes debieron de ser triste y real circunstancia. Y también los demás detalles: la tempestad que dura por tres días y desarma a la galera cristiana. Ésta queda inerme, al punto que toda defensa es casi inútil: «la galera acometen, destroçada, / y de solos deseos defendida». El capitán cristiano muere en la lucha y la tripulación queda cautiva y es llevada a Argel.

Hasta aquí se ha hecho poco más que versificar lo acontecido, pero Cervantes rehúsa dejarse llevar por la fácil corriente de los recuerdos, y cuando ya parece que el episodio ha quedado cerrado, la narración da un brusco bandazo que separará nítidamente historia y fantasía. Porque Silvia, que ha escuchado el relato de la captura, agrega:

La galera que dices, según creo,
se llamaua San Pablo, y era nueua,
y de la sacra religión de Malta.

El peso de los recuerdos puede anquilosar la acción de la comedia, riesgo que evita Cervantes con el elegante quiebro de estos versos. La acción dramática queda otra vez libre para seguir la fantasía y no anclarse en el curso ya andado de la vida.

La española inglesa ofrece detalles de semejanza interna con el último eslabón de la cadena, con el Persiles, y detalles de semejanza externa a la continuidad del tema de la

captura y rescate, mientras que por semejanza interna designo el parecido (identidad, casi) de tono e intención entre *La española inglesa* y *el Persiles*.

La reelaboración artística del material anecdótico la hallamos en los detalles de la navegación de Ricaredo, quien se embarca en Génova (escala obligada de las galeras españolas), y costea el litoral sur de Francia hasta ser capturado en «un paraje que llaman las Tres Marías». Ya he expresado mi opinión acerca de este topónimo: no creo que con él designe Cervantes el escenario de su propia captura. Para un soldado veterano, como Cervantes, que por cinco años había navegado los cuatro costados del Mediterráneo, *Les Saintes Maries* no resultaría desconocido. Pero otros detalles de esta captura novelística sí vuelven a acercarnos a la ya lejana realidad del suceso, por ejemplo, «la pérdida de los recaudos de Roma, donde en una caja de lata los traía, con la cédula de los mil y seiscientos ducados». No es difícil ver aquí un recuerdo de la desolación cervantina al perder sus propios recaudos, o sea las cartas de recomendación de don Juan de Austria y del Duque de Sessa, más todo el dinero que le hubiese deparado la poco pródiga soldadesca. Pero la fantasía compasiva de Cervantes vuelve a darle un sesgo caritativo a la ficción, y Ricaredo recobra su caja de recaudos y la cédula de los mil seiscientos ducados. Una vez más el autor demuestra tener más compasión con sus criaturas de arte de la que la realidad tuvo con él mismo. Y luego hay varios detalles novelísticos bien conocidos por los biógrafos de Cervantes: el rescate de Ricaredo por los padres trinitarios y el elogio de esta benemérita orden. Los pormenores no se corresponden en un todo con lo vivido por el novelista, pero esto es casi normal en todo proceso creativo, y muy en particular en el cervantino, según se puede ver.

De mayor interés, en mi opinión, son los detalles de semejanza interna que relacionan estrechamente *La española inglesa* y *el Persiles*. Por lo pronto, hay una comunidad de lo que Lapesa llama «directriz argumental», que halla su más clara expresión en las palabras finales de *La española inglesa*:

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por sí a enamorar aun hasta los mismos enemigos, y de cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos.

Idéntica situación anima al *Persiles*, y el propósito moralizante es el mismo sólo que desde este punto de vista *La española inglesa* es claramente una miniatura del *Persiles*. O bien, si adoptamos la perspectiva inversa, se puede afirmar que el *Persiles* es una superfetación de *La española inglesa*.

También se identifica la temática de ambas novelas: el mar como fondo, la peregrinación como peripecia, el amor como móvil, y la religión como aglutinante. Esto en cuanto a la identidad entre los temas mayores de ambas novelas, pero lo mismo ocurre con los temas menores. Por ejemplo: fealdad temporaria de la protagonista inducida por venenos, fidelidad del enamorado a pesar de ese accidente, vanidad de los hechizos, identidad de situación entre *Isabela-Ricaredo (Española inglesa)* y *Manuel de Sousa Coutiño-Leonara Pereira (Persiles)*, según ya hice notar en el capítulo II de esta obra. Por encima de todo esto

(y quizá sea lo más concluyente y decisivo), hay que tener bien en cuenta el hecho de que La española inglesa es la primera muestra de la nueva valoración cervantina de las posibilidades novelísticas: con esa novela ejemplar el autor demuestra que ha comprendido el hecho de que la nueva caballerisca tiene que ser marítima. Hay, en la literatura filipina, una gravitación general hacia el mundo poético de la novela bizantina, y hay también una imposibilidad personal, por parte del autor para recrear el mundo caballeresco después del Quijote. La novela de caballerías del siglo XVII se tiene que lanzar al mar, y así el boceto marítimo de La española inglesa es superado por el inmenso cuadro del Persiles.

Y es en el Persiles donde terminan todas las trayectorias. Ya al final de su vida la muy lejana anécdota vuelve a adquirir viva inmediatez y se infunde en el complejo episodio de los falsos cautivos. De la embrollada tramoya de mentiras y ficciones que caracteriza este episodio surge el recuerdo nítido del infructuoso alcance que las galeras de don Sancho de Leiva dieron a una nave turca cargada de cautivos cristianos. Ya he dicho que se trata, probablemente, de una trasposición al Persiles de lo acaecido a Cervantes. Ahora quiero subrayar la importancia que tiene el hecho de que sólo en su última obra, que ya saldrá póstuma, «puesto ya el pie en el estribo», sólo en las postrimerías de su vida el novelista se reconciliará con la realidad de su captura, y la aceptará en la alusión explícita a las galeras de don Sancho de Leiva.

Ahora, por última vez, hay que volver la vista atrás, para abarcar todo el panorama propuesto por estas páginas. Se verá, entonces, que la misma operación de seguir el hilillo rojo de las referencias autobiográficas a la captura por los piratas turcos nos ha permitido presenciar un proceso de perfeccionamiento humano en que la conciencia y la voluntad se imponen a la fantasía y a la imaginación. Porque la versión de la captura en la Galatea (de intento soslayo los versos de la Epístola a Mateo Vázquez por su brevedad casi notarial), con el fortuito salvamento final de Timbrio, representa la imaginativa y fantasiosa imposición de los anhelos de Cervantes sobre la realidad. Nos hallamos ante una forma de cuadrangular el mundo que es tan idealista en su género como la novela pastoril lo es en el suyo, y no es casualidad que en una novela pastoril vaya insertado el episodio. La rebelión contra la realidad se expresa al parigual en el episodio como en la novela.

Pero hay un lento proceso de aceptación de la realidad, que se nos revela en toda su complejidad en el Quijote, y cuya fórmula última es el Persiles, donde casan la realidad en que vive el hombre con la realidad que le espera. Y es allí donde la versión de la captura, en su elusiva brevedad, se nos da tal cual debió ocurrir en su momento: las galeras de don Sancho de Leiva dan inútil caza a la nave en que van los cautivos.

Al final de su vida, al menos en este sentido, Cervantes ceja en su imaginativa reelaboración de la realidad vivida y hay que reconocer que todo intento de reelaborar parte de un rechazo previo e implícito. Con sereno ademán se apartan ahora los frutos de la imaginación, que son deleitosas formas de engaño. Hay una aceptación y una reconciliación con lo que es y con lo que fue, con la forma de las cosas y con su espíritu. Y esto implica una heroica reconciliación con la realidad de su captura, sin engaños, cortapisas ni paliativos. Y al llegar a este momento la conciencia del hombre guía a la memoria e impone su forma a la fantasía del novelista.

A los cuarenta años largos del acontecimiento, y después de varias recreaciones artísticas, el novelista se ha reconciliado con los datos de su vida y los acepta tales como fueron. Pero sigue siendo novelista, y por eso el episodio autobiográfico va engastado en el imaginativo cuadro de costumbres de los falsos cautivos, en una novela que el propio autor dictaminó como el mejor libro de entretenimiento que en nuestra lengua se haya compuesto.

IX. Don Quijote, o la vida como obra de arte

(A manera de coda)

I

El hombre fue creado a imagen de Dios, hecho del que nunca ha podido (o querido) olvidarse del todo. Aun en sus momentos de ateísmo más rabioso, el hombre no se ha preocupado tanto con la negación de Dios como con el hecho de emplazarse él en lugar de Dios. Y el acto de suplantar es una forma más o menos solapada, y más o menos consciente, de la imitación. Así, pues, el hombre ha necesitado siempre de modelos para sus acciones, y aun para sus aspiraciones, modelos que, en el peor de los casos y cuando las cosas van mal, le servirán de excusa o de cabeza de turco. La historia nos demuestra como de tristísima evidencia el hecho de que la capa de la emulación ha cubierto al parigual vicios y virtudes, sonadas hazañas e infames traiciones.

En este sentido, el hombre ha usado y abusado de la literatura como modelo de vida. El uso apropiado de la literatura, dentro de mi contexto de hoy, se halla en la zona amplia y general de la literatura devota, con la familiar Imitación de Cristo como modelo descollante. El abuso se produce cuando la imitación de la literatura en la vida se ve como un fin en sí mismo, sin la posible redención de un propósito trascendente. Me apresuro a agregar que la zona de deslindes entre uso y abuso es vaga e imprecisa, porque ocurre que la mayoría de los mortales vivimos una existencia centáurica, en la que adobamos hecho y ficción, realidad y ensueño. Todos los lectores del delicioso cuento de James Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty*, saben muy bien que el protagonista vive en un error, pero ¿cuántos de esos lectores acertarán con el punto de origen de dicho error?

Mi tema se refiere al arquetipo de todos los Walter Mittys habidos y por haber en este mundo, a un hombre que erigió a su imaginación en credo, a un hombre que hizo de la ficción la razón de su vida, a un hombre, en fin, con cuya vida se urdió la primera novela moderna y la más grande de todos los tiempos. El tema que me propongo abordar es cómo

don Quijote elevó su vida al nivel del arte, con gesto de olímpico desdén hacia la prosaica realidad. Y al impulsarle hacia dicha superación, su creador reveló para siempre esa taracea tenue y delicada que forma, de manera casi paradójica, la mezcla inextricable de realidad y ficción que llamamos vida.

El propio comienzo de la novela indica a las claras cuál será el nuevo sistema de coordenadas que Cervantes postula entre vida y literatura. Es un comienzo clásico, sin desperdicio:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero [...].

La memoria de todos atesora el resto de la descripción. Son admirables la riqueza y variedad de detalles del retrato, que enumera y acumula rocín, galgo, olla, salpicón, lentejas, pantuflos, y mucho más. El cúmulo de detalles nos lanza irresistiblemente por la pendiente de lo que ahora llamaríamos realismo literario, pero en esa carrera perdemos de vista un hecho importantísimo: la magia verbal y palabrera del autor nos está dando sólo la exterioridad del hidalgo de marras. Los detalles amontonados son cabalmente adjetivos, pues no nos dicen nada acerca de la sustancia del hombre. Son sólo una serie de circunstancias, sin un yo que las ordene, para recordar una fórmula ya famosa. El puntillismo descriptivo de que se hace gala en este pasaje nos da la silueta de un hombre acerca de quien, en sustancia, sabemos poco y nada.

En primer lugar, el autor voluntariosamente evita darnos el nombre de ese «lugar de la Mancha». Y cabe recordar que a la geografía siempre se le ha atribuido un fuerte determinismo sobre el ser humano. No es cuestión ahora de meternos en averiguaciones científicas o seudocientíficas, al respecto, baste recordar que Martín Fierro es tan inimaginable fuera de la Pampa como Zalacaín el Aventurero lo es fuera de Euzkalerria, y que los personajes de las novelas de William Faulkner se morirían por falta de oxígeno en cualquier atmósfera que no fuese la de su mítico Sur. El tema es muy hondo para meterme en él ahora, pero es evidente que, en la literatura al menos, el lugar de nacimiento ha sido entendido como una forma de determinar la conducta del personaje.

En segundo lugar, Cervantes rehúsa, en diversas oportunidades, darle un nombre concreto a su protagonista. Como dice en el pasaje que sigue al ya citado:

Quiéren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana.

Y al final de la novela no se le llama por ninguna de estas posibilidades, sino por una cuarta: Quijano. Ahora bien, en la tradición judeocristiana siempre se ha creído que el nombre personal posee una cierta cualidad mística que capta algún aspecto de la esencia de esa persona. De allí la importancia que tenía el cambio de nombre en la vida del individuo, y que tiene todavía, en casos particulares, como la vida religiosa. Nadie puede confundir a Saulo de Tarso con San Pablo, o bien a Jacob con Israel, y sin embargo son la mismísima persona, aunque con un nuevo norte en la vida. Ha habido un cambio esencial en la personalidad, y esto ha provocado una nueva orientación vital, y todo ello se expresa por un cambio de nombres. Esto se emula, y en forma muy deliberada, en el Quijote, donde conocemos al protagonista por una variedad de nombres, después que él se ha inventado el propio de don Quijote, y se lo ha conferido en acto de autobautismo. El Caballero de la Triste Figura no es el mismo que el Caballero de los Leones, y el pastor Quijotiz es producto de una reorientación vital del protagonista, que culmina en un último acto de autobautismo cara ya a la muerte: Alonso Quijano el Bueno. Pero tampoco es ésta la ocasión de meterse más a fondo en el problema de la polionomasia, acerca del cual ya dijo bastante Leo Spitzer, y también yo, en otra oportunidad (supra).

El aspecto que quiero subrayar en este momento con respecto a los nombres es doble: en primer lugar, se creía tradicionalmente que el nombre de una persona o cosa tenía una cierta cualidad definitoria. En forma característica, la Escolástica generalizó el principio y le dio rango de axioma: *Nomina sunt consequentia rerum*. En segundo lugar, nuestro protagonista es un hidalgo sin nombre. Este último aspecto es realmente extraordinario, puesto que un noble sin nombre es algo inconcebible, y esto por la sencilla razón de que es una cabal contradicción de términos, dado que la primera cualidad de la nobleza es el linaje, vale decir, la historia del nombre familiar. Y ahora se puede resumir lo expuesto hasta aquí en las siguientes palabras: el protagonista del Quijote se nos presenta sin el milenarismo determinismo de sangre, familia y tradiciones.

Esto es de capital importancia, porque las novelas escritas con anterioridad a Cervantes echaban sus cimientos precisamente sobre este tipo de determinismo, muy en particular la novela caballeresca y la novela picaresca. Los protagonistas de estos tipos de novela eran como eran porque no podían ser de otra manera. El lugar de nacimiento, el nombre, la familia, la sangre, las tradiciones, los conformaban a nativitate. Tomemos, por vía de ejemplo, la primera novela caballeresca española, el Amadís de Gaula: en ella el protagonista es hijo de la hermosísima princesa Elisena y del muy valiente rey Perión de Gaula, y nieto del rey de Bretaña. Con estos antecedentes, al lector no le puede caber la más mínima duda de que Amadís estaba predestinado a ser el héroe perfecto. O bien, como contrapartida, tomemos al protagonista de la primera novela picaresca española, el Lazarillo de Tormes (haré la salvedad de que A. A. Parker, en su excelente libro sobre el género no le considera novela picaresca): Lázaro nace cerca de Salamanca, hijo de un molinero ladrón y de una mujer que se amanceba con un negro esclavo a la muerte de su marido. Es fácil ver que el niño estaba predeterminado para ser un pícaro redomado. Y para estrechar un poco más este primer asedio al problema: tan inconcebible resulta un Amadís de Tormes como un Lazarillo de Gaula, a tal punto la magia del determinismo geográfico gravita sobre nuestra imaginación de lectores.

Hora es de notar que son precisamente esos factores que determinaron el sino de Amadís o de Lázaro los que brillan por su ausencia en nuestro caso. En comparación con estos dos protagonistas, el nuestro aparece como un nuevo Adán, exento de toda ligazón, con algo anterior a él, sin pasado que le pudiese reclamar como suyo, sin nombre siquiera que pudiese en alguna forma fijar cierto aspecto de su personalidad. Las implicaciones literarias de esta nueva actitud son prodigiosas. En el primer caso, en la literatura de ficción hasta entonces escrita, el personaje estaba inmovilizado en una situación de vida: el caballero como caballero, el pastor como pastor y el pícaro como pícaro. Así, por ejemplo, la novela picaresca se termina cuando el pícaro se arrepiente, y se torna, en consecuencia, en otro distinto al que era. Estos personajes, en cuanto materia de la narración, estaban efectivamente fosilizados en una situación de vida.

En el otro caso, en la novela de Cervantes, la vida es opción, de manera radical, una opción continua y a veces torturante entre diversas posibilidades. Por todo ello es que a la silueta del protagonista se le han recortado con cuidado todos aquellos factores que hubiesen podido coartar su libre elección. Las ubérrimas posibilidades de la vida son suyas, para poder escoger libremente entre ellas, al socaire de la geografía, la onomástica, la familia o cualquier otra traba restrictiva.

Porque, si bien se considera, el protagonista tiene, desde el mismo comienzo de la novela, múltiples posibilidades a escoger. Obsérvese que apenas el protagonista empieza a desvariar con la lectura de sus libros de caballerías, se entusiasma de tal manera con «aquella inacabable aventura», que

muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darme fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.

Es evidente que el protagonista tiene ya, desde que pisa la escena, una triple opción: seguir la vida vegetativa de un hidalguete de aldea, con sus pantuflos y palominos, o hacerse escritor, o hacerse caballero andante. El voluntarioso abandono de la vida vegetativa implica una indeclinable renuncia a ese pasado suyo que no conoceremos jamás. Esto, a su vez, implica un corte total con las formas tradicionales de la novela. El hacerse caballero andante, posibilidad la más inverosímil de todas, es la cabal expresión de su absoluta libertad de escoger. ¿Y el hacerse escritor?

Observemos que esta última opción queda posibilitada solo después de que el protagonista ha enloquecido: es su desvarío el que lo inclina a hacerse novelista y a ensartar imaginadas aventuras. Pero ésta es, precisamente, la tarea a que está abocado Cervantes, en perfecta sincronía con las posibilidades vitales abiertas a su protagonista. Cervantes está imaginando ensartar aventuras al unísono con los desvaríos literarios de su ya enloquecido protagonista. Es lícito suponer entonces que tan loco está el autor como el personaje. Y esto no va de chirigota. Al contrario, muy en serio. Debemos entender que esta deliciosa ironía es la más entrañable forma de crear esa casi divina proporción de semejanza entre creador y criatura:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno,

dirá Cervantes al dejar la pluma. Y esa proporción de semejanza es la que libera, enaltece y dignifica a la criatura, con máxima carga de efectividad actuante. Y la adquisición de dignidad presupone, consecuentemente, la adquisición de voluntad, de querer ser él y no otro, o sea la opción vital segura y firme (supra).

Y así el protagonista escoge, firme y seguramente, y lo que decide ser es don Quijote de la Mancha, un caballero andante. (Observemos, de pasada, que don Quijote se llama a sí mismo «de la Mancha»; a Amadís y a Lázaro les llaman de Gaula, de Tormes. Autodeterminación, por un lado; determinismo, por el otro.) La mente de nuestro héroe está repleta de modelos que él decide imitar, con el fin de aproximar su vida lo más posible a la cima de perfección dentro del destino optado. En suma, desde el momento de su autobautismo don Quijote ha decidido, en forma implícita, al menos, hacer de su vida una obra de arte. El mundo en que él aspira a vivir es un mundo de arte (en su caso, de libros), y, por lo tanto, toda la prosa vil del vivir diario debe transmutarse en su equivalente poético, si aspira a tener un puesto en el nuevo orbe recién creado. Y así, comienza con su propio caballo, que no podrá permanecer más en bendito pero antipoético anonimato, y en consecuencia será arrastrado (pataleando, sin duda) a la plena luz del arte con el ponderoso nombre de «Rocinante».

Por lo menos desde la época en que Platón escribió su Protágoras, el hombre ha tratado de empujarse, suponiendo que a través de la imitación del arte le aseguraba a su vida una nueva dimensión, que se ha llamado, en los avatares de la Historia, sabiduría, virtud, fama, y muchas cosas más. Para la época del Renacimiento, este principio de la imitación de los modelos había adquirido, a su vez, una nueva dimensión, puesto que para entonces ya se daba por supuesto que el arte mismo debía imitar al arte. Para aclarar, y ser breve, citaré a Giorgio Vasari, quien en el proemio a sus *Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* (1551), había dado por sentado que «l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente e poi, per chi da sé non può salir tanto alto, delle cose che da quelli che miglior' maestri di sé giudica sono condotte».

Pero la vieja idea de que la vida debe imitar al arte, y así convertirse, en alguna medida o forma, en una obra de arte en sí, esa idea mantenía todo su vigor. Nada más natural en una época que Jakob Burckhardt caracterizó, en su libro clásico sobre *La civilización del Renacimiento en Italia*, como la época en que se originó y tuvo máximo desarrollo el concepto del Estado como una obra de arte. Y uno no debe olvidar, como le ocurrió a Burckhardt, el papel preponderante que desempeñó el Rey Católico en la forja de este concepto. Y la plenitud del concepto, en el nivel nacional y en el nivel personal, la vino a encarnar su nieto, Carlos V, el primero y único emperador del Viejo y del Nuevo Mundo, quien en todo momento creyó firmemente en la viabilidad del concepto de la vida como obra de arte, y lo practicó con asiduidad. Son muchas las oportunidades en que su cronista

Alonso de Santa Cruz alude a la conciencia artística que guiaba sus acciones, y esta cita tendrá que valer por todas:

El fin de mi ida a Italia es para trabajar y procurar con el Papa que se celebre un general Concilio en Italia o en Alemania para desarraigar las herejías y reformar la Iglesia. Y juro, por Dios que me crió y por Cristo su Hijo que nos redimió, que ninguna cosa de este mundo tanto me atormenta como es la secta y herejía de Lutero, acerca de la cual tengo de trabajar para que los historiadores que escribieren cómo en mis tiempos se levantó puedan también escribir que con mi favor e industria se acabó (II, p. 457).

Y además, al tratar de conciliar en su vida y en su política la contradicción entre las aspiraciones medievales y las posibilidades modernas, Carlos V encarnaba la verdadera esencia del ideal renacentista de armonía universal. Lo cual es otra forma de decir que Carlos V aspiró a la más noble forma de la vida como obra de arte.

II

Menciono estos hechos sólo de pasada, con el fin inmediato de proveer un telón de fondo a los ideales y a las acciones de nuestro hidalgo manchego. La práctica de don Quijote del principio de la imitación de los modelos, y sus esfuerzos para convertir su vida en una obra de arte, están de consuno con la actitud vital de Carlos V, o con los aforismos estéticos de Giorgio Vasari. Pero es poco menos que una perogrullada decir que los problemas que confrontan a don Quijote al tratar de ejercitar su ideal son propios e intransferibles, y nada tienen que ver con la política imperial o con la estética renacentista. En su caso se trata, más bien, de que son demasiadas y muy heterogéneas las cosas que le salen al paso como para triunfar en su empresa. Así, por ejemplo, los gigantes tienen una tendencia empecatada a convertirse en molinos de viento, o bien los airosos castillos a desplomarse al nivel de malolientes posadas.

Pero, por fin, llega un momento en que parece que todas las circunstancias se conjugan para favorecer el logro de su sueño. Me refiero al episodio de la penitencia en Sierra Morena, episodio central, en todos los respectos, según se verá, de la primera parte. En medio de la soledad de la montaña, alejado de los mundos de los demás, en íntima comunión con la naturaleza, nuestro protagonista se halla en el centro de un escenario pintiparado para levantar en vilo su vida al nivel del arte.

En parte inducido por la soledad de Sierra Morena, y en parte por razones más sutiles a las que aludiré más adelante, nuestro caballero decide imitar a Amadís de Gaula, su héroe caballeresco favorito. En cierto momento de su vida Amadís se había sentido desdeñado y

hasta traicionado por su amada Oriana, y con la congoja del perfecto amator se había retirado a las fragosidades de la Peña Pobre a hacer penitencia. Esto es, precisamente, lo que emprenderá don Quijote, mas no sólo como una emulación de conducta, sino también, y ésta es la clave, como una imitación artística. Como dice a su escudero:

No sólo me trae por estas partes el deseo de hallar al loco [Cardenio, de quien trataré más adelante], cuanto el que tengo de hacer en ellas una hazaña, con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierta de la Tierra; y será tal que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un caballero andante (I, cap. XXV).

A este fin de impeler su vida «a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un caballero andante», o sea a convertirla en una obra de arte, don Quijote explica con celo y detalle a su escudero la doctrina renacentista de la imitación de los modelos. Nos hallamos ante una versión muy personal de la mimesis aristotélica, pues en su discurso nuestro caballero mezcla de continuo la estética y la vida. Esto se hace harto evidente desde el introito de su razonamiento, que podría estar tomado de Giorgio Vasari, o de cualquier otro tratadista de arte del siglo XVI:

Cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe.

Y la cadena de sus raciocinios la remata don Quijote con el siguiente corolario silogístico:

Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare [a Amadís] estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.

No hay que ser muy lince para ver que don Quijote confunde, adrede, sin duda, la imitación artística, plenamente justificada en la pintura, como él mismo nos recuerda, con la emulación de conducta. Un caballero andante normal (si los hubo) trataría de emular la conducta de Amadís, su fortaleza, sinceridad, devoción, y demás virtudes ejemplares, pero no trataría de imitar las circunstancias en que se ejecutaron los diversos actos de su vida, y en los que se desplegó tal conducta. Cuando lo que se imita no es más ya el sentido de una vida, sino también, y muy en particular, sus accidentes, nos hallamos con que el imitador quiere vivir la vida como una obra de arte.

Lo que llevó a don Quijote a tomar esta extraordinaria decisión en plena Sierra Morena fue, según lo explica él mismo, un limpio acto de voluntad. Sus acciones, en esta coyuntura, no tienen motivación alguna, y así lo reconoce él, de manera paladina, al admitir que no tenía razón de queja alguna contra Dulcinea del Toboso, como Amadís la tuvo contra Oriana. Al

enterarse de la insólita decisión de hacer penitencia que ha tomado su amo, Sancho el cuerdo exclamará:

Paréceme a mí [...] que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necesidades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?

A lo que replicará vivazmente su amo:

Ahí está el punto, [...] y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?

(I, cap. XXV).

Por difícil que sea, invito al lector, a guisa de ejercicio intelectual, a olvidar, por un momento, la levedad de tono de estos discursos, y a considerar, en abstracto, las implicaciones morales del acto de don Quijote. A todas luces, le falta en absoluto la motivación. En este lance es un puro acto de voluntad el que sustenta en vilo a toda su vida. Nada en la realidad justifica su acción, o el sesgo que le ha imprimido a su vida. En la normalidad de los casos, nuestra voluntad, guiada por nuestra conciencia, apetecerá ciertos objetivos más que otros (la fama sobre el dinero, la honradez más que el éxito, o bien quizá al revés), y entonces las reservas combinadas de nuestra vida respaldarán a nuestra voluntad a machamartillo. Pero al llegar a esta coyuntura en la carrera de nuestro caballero andante, esta relación normal ha sido puesta exactamente del revés: en vez de sustentar los objetivos de la voluntad con todas las fuerzas del vivir, la vida de don Quijote, desasida de la realidad, se halla con el único apoyo de la voluntad. Es algo, así como el acróbata de circo, que por unos instantes sustentará todo el peso de su cuerpo en precario equilibrio sobre su dedo índice.

A riesgo de subrayar lo archipatente, recordaré que en el esquema normal de las cosas el cuerpo humano es el que empuja y sustenta al dedo índice, y no al revés. De darse alguna vez esta última posibilidad, me imagino que los resultados bien podrían ser calamitosos. Todo esto es un rodeo para decir que nuestra vida íntegra está arraigada, en forma inmovible, en el funcionamiento normal de las eternas relaciones entre sujeto y objeto. Pero con don Quijote en Sierra Morena parece, más bien, como si su voluntad se hubiese convertido en su propio sujeto y objeto, de la misma suerte que el índice del acróbata de circo es a la vez su dedo y su sustento corporal. Nos hallamos ante un caso en que la voluntad se ha trascendido a sí misma al anular la relación normal entre sujeto y objeto.

En este momento ha ocurrido un gravísimo quebranto en el orden de la vida, porque la consecuencia insoslayable de todo lo antecedente es que ha cesado de existir la relación normal entre causa y efecto. Y el eterno juego reflexivo, de lanzadera, entre causa y efecto es lo que alumbró a nuestra conciencia, y le imparte el conocimiento de que una causa determinada provocará un efecto específico. Esto, a su vez, es lo que da sentido, unidad y dirección a nuestras vidas.

Este quebranto de máxima gravedad en el esquema eterno de las cosas es lo que los moralistas modernos llaman el acto gratuito. Y con don Quijote haciendo penitencia en Sierra Morena nos hallamos confrontados con el primer acto gratuito de la literatura. Por primera vez, en las letras occidentales, al menos, un artista se ha lanzado a explorar los problemas y posibilidades que surgen cuando la voluntad de un hombre se convierte en su propia conciencia.

Quizá una breve excursión por la historia literaria más moderna ayudará a esclarecer algunas de las implicaciones de la acción de don Quijote. Porque no se puede negar que la penitencia de Sierra Morena, vista desde este punto de mira, abrió la caja de Pandora que encerraba los más graves problemas morales de conducta. Debemos recordar, como punto de partida, que nuestra edad moderna ha asignado a los problemas de moral el puesto de privilegio que en épocas anteriores habían ocupado los problemas metafísicos. Y este reajuste de nuestra axiología ha provocado, en consecuencia, el replanteo en forma radical del problema del individualismo. Y el individualismo, llevado a su expresión última, exige el acto gratuito. En mi sentir, el precursor de más talla en la tarea de la compostura intelectual del individualismo fue Dostoievski, quien introdujo la idea de un hombre-Dios para reemplazar la tradicional de un Dios-hombre. Claro está que no es coincidencia alguna que desde su primera gran novela Dostoievski se aboque a explorar las honduras del acto gratuito, o sea las posibilidades y consecuencias del actuar humano en libertad absoluta. Cuando Raskolnikov asesina a la vieja prestamista en Crimen y castigo nos hallamos ante un acto gratuito, o al menos ésta es la forma en que Raskolnikov quiere que se interprete su acción. Y cinco años más tarde, Dostoievski volvió a la carga, y dio más prolongado asedio al problema en Los endemoniados, en las interminables pero profundas discusiones de Kirilov acerca de Dios, del suicidio y de una posible autoapoteosis a través de la entrega voluntaria y gratuita a la muerte.

André Gide fue un gran admirador del novelista ruso, y como testimonio nos dejó un buen libro sobre Dostoievski, aunque la obra es mejor aún como fuente de estudio acerca del propio Gide. Pero nos dejó, además, otro tipo de tributo acerca de la influencia que Dostoievski ejerció sobre él, y al «compromiso» moral de ambos con los problemas del acto gratuito. En *Les caves du Vatican*, el protagonista, Lafcadio Wluki, es la versión que Gide da del «hombre libre», tipo humano que cuenta entre sus antepasados literarios con el Julien Sorel de Stendhal, y con el recién mencionado Kirilov de Dostoievski, y que apunta al Meursault de Camus, de quien hablaré de inmediato. Lafcadio empuja de un tren en plena marcha a un hombre a quien no ha visto en su vida, y comete un asesinato que no le reportará beneficio alguno. Se trata de un crimen insensato, desde luego, como el de Raskolnikov, y que Lafcadio, al igual que el personaje de Crimen y castigo, tratará de racionalizar, en su coileto, como un acto gratuito.

En años todavía más recientes, Albert Camus, que tuvo tempranos resabios de Gide, demostró en repetidas ocasiones su propio fervor por Dostoievski, con alguno de cuyos personajes compartió una predilección por el absurdo, que el novelista francés elevó a culto y clave existencial. No es extraño, pues, que Meursault, protagonista de su novela *L'etranger*, cometa un asesinato irresponsable, acto en el que los modernos parecen haber cifrado la gratuidad, a exclusión de cualquier otro. De todas maneras, Camus tuvo la precaución de justificar ideológicamente a Meursault y su acto gratuito en *Le mythe de Sisyphe*, colección de ensayos publicada el mismo año que la novela. Y por el momento no hay necesidad de prolongar más esta breve excursión, que ha cumplido con el recorrido mínimo necesario para mis fines actuales.

Me proponía mostrar las diferencias que van del primer acto gratuito, con conciencia de tal, que registra la literatura de Occidente, a sus versiones de hogaño. La característica más evidente en las versiones modernas es que ha desaparecido por completo el sentido ético de la vida, escamoteo ideológico que nuestras generaciones pagan a diario. En un sentido radical, en estas versiones la vida se ha convertido en poco más que en una dimensión de la voluntad del hombre. Así se explica que Raskolnikov y sus congéneres hayan erigido su amoralismo criminal en una nueva suerte de standard social.

¡A qué distancia estamos de las acciones de don Quijote, que no presentaron crimen alguno! En el caso de nuestro hidalgo no hay crimen, pero sí hay error, y esto porque, arrebatado por su deseo imaginativo de vivir la vida como una obra de arte, ha permitido que su voluntad se convierta en autosuficiente. Al ocurrir esto, su conciencia ha quedado arrinconada en el trasfondo de su espíritu, y la voluntad, ya en libertad absoluta, se ha entregado con fruición a los dictados de la imaginativa. Bien es cierto que esto es ocurrencia casi diaria en la vida de don Quijote, pero con una diferencia esencial: en todas las otras ocasiones el correctivo apropiado no ha faltado nunca, ya sea en la forma de molinos de viento, venteros, encantadores o duques.

Frente a todo esto, y por contrapartida, el episodio de Sierra Morena se singulariza porque, en primer lugar, las circunstancias no podrían haber sido más propicias para vivir la vida como obra de arte, y en segundo lugar, porque, al parecer, no hay correctivo apropiado a lo que es un evidente error del caballero. Esta última característica sí sería totalmente insólita en las obras de Cervantes, el novelista ejemplar. El hecho es que el castigo del protagonista está allí, sólo que bien envuelto en una ironía, característica la más propia, quizá, del estilo cervantino. La reprimenda que el autor dirige a su protagonista emboza su mueca irónica en los siguientes términos, que se hallan al final del capítulo XXV, cuando Sancho ha pedido a su amo que haga un par de locuras sobre las que él pueda informar a Dulcinea sin cargo de conciencia:

Y desnudándose [don Quijote] a toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.

La imagen mental que evocan estas frases provocará la risa del más curtido, y en esa hilaridad cifra Cervantes su reprobación. La repulsa viene provocada porque don Quijote ha creído que con su vida podía imitar al arte, sin pararse a medir las consecuencias, y que emprender tal imitación justificaba el liberar a su voluntad de su conciencia. Por todo ello, el episodio se redondea con la desrealización irónica de los logros de la voluntad: el héroe, en paños menores, expuesto al escarnio del lector.

Pero las acciones de don Quijote tuvieron consecuencias de un tipo totalmente inesperado, tanto para él como para el lector. En este sentido, en el hecho de que en toda la obra no hay episodio, ni incidente siquiera, que no tenga alguna forma de continuación, el mundo novelístico del Quijote es como el antecedente literario de la ley de Lavoisier acerca de la conservación de la materia, nada se pierde, todo se transforma. La repulsa que ha recibido el protagonista no ha sido digna de él, y, en última instancia, y bien pensado, tampoco ha sido digna de Cervantes. El ridículo puede ser correctivo, pero malamente puede ser ejemplar, y la ejemplaridad es una de las directrices del arte cervantino, aunque el bizantinismo crítico todavía se enzarce en polémicas al respecto. Por lo tanto, el episodio del acto gratuito tendrá un suplemento ejemplar.

Sancho abandona la Sierra Morena para ir al pueblo de Dulcinea, y llevarle el mensaje escrito del amor de su amo, y el testimonio visual de sus locuras. En el camino se encuentra con el Cura y el Barbero, les cuenta los disparates de su amo, y éstos deciden entonces sacar a don Quijote de la Sierra Morena (por engaño, claro está), y llevarle a curar a su pueblo. A este propósito pronto obtendrán la ayuda de Dorotea, quien se disfraza de la desvalida princesa Micomicona. Todos juntos, regresan a las fragosidades donde había quedado el penitente don Quijote, y al encontrarle Sancho se ve obligado a inventar unas paparruchas descomunales acerca de Dulcinea del Toboso, para cohonestar un mentido viaje que sólo había realizado en la imaginación. En el curso de esta conversación entre amo y escudero, don Quijote dirá:

Has de saber que en este nuestro estilo de caballerías es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se estiendan más sus pensamientos que a servilla por sólo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus muchos y buenos deseos sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros.

A lo que replicará Sancho:

Con esa manera de amor [...] he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí sólo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena. Aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese.

(I, cap. XXXI).

La verdad, como suele, ha hablado otra vez, por boca de los simples: ex ore stultorum veritas. Porque lo que Sancho acaba de expresar, con entrañable candidez, es el único verdadero y deseable acto gratuito. En la historia de la espiritualidad española, esa clase de amor divino que Sancho ha tratado de describir se conoce con el nombre de «doctrina mística del amor puro». El más apasionado expositor de dicha doctrina fue San Juan de Ávila, cuyos escritos sirvieron de modelos en muchas ocasiones a Santa Teresa. Pero la expresión literaria más directa y perfecta de esa doctrina se encuentra en el famoso soneto anónimo «A Cristo crucificado», contemporáneo aproximado de nuestra novela. Lo copiaré para que no queden dudas acerca de las analogías, y hasta de algún eco verbal que se puede hallar en las palabras puestas en boca de Sancho:

No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, Señor; muéveme el verte 5
clavado en esa cruz, y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas, y tu muerte.
Muévesme al tu amor en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara; 10
y aunque no hubiera infierno, te temiera.
No me tienes que dar, porque te quiera;
que aunque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

En estos versos se expresa la única forma propia y verdadera del acto gratuito, no tal como lo había llevado a cabo don Quijote. El soneto describe la verdadera liberación de la relación eterna entre causa y efecto, y Sancho se hace eco de esa doctrina. Al contrario de don Quijote, Raskolnikov y parentela, casos en los que la voluntad del hombre se convierte en su propia conciencia, en las palabras de Sancho, y en el soneto, nos hallamos con la cabal explicación de cómo la conciencia del hombre llega a convertirse en la voluntad de sí misma. Y si ésta es la repulsa final del acto gratuito de don Quijote (como lo es, sin duda), también debe servir para la más profunda edificación del lector. A pesar de lo que pensaba William Blake, no toda la literatura tiene que ser demoníaca.

Esta parte del análisis del concepto de la vida como obra de arte nos ha llevado más bien lejos de la materia inicial. Volvamos al principio del episodio de Sierra Morena, donde dicho concepto se halla mejor expuesto, y démosle nuevo rodeo para examinarlo desde otro punto de vista. Las verdades duraderas sólo se rinden como Jericó, ante diversos asedios. Por eso es que a Wilhelm Dilthey, el embajador de las Geisteswissenschaften, le gustaba decir que das Leben ist eben mehrseitig (la vida es, precisamente, multilateral). Tres siglos antes que Dilthey, Cervantes había cimentado todo su universo poético sobre el mismísimo concepto. En consecuencia, multiplicidad de perspectivas es lo que exige cualquier aproximación a Cervantes, y esta lección debe ser conminatoria para el crítico.

Queda dicho, y el hecho estará en la memoria de todos, que Don Quijote no es el único loco que anda suelto por la Sierra Morena. También vaga por allí Cardenio. Amo y escudero le ven por primera vez a la distancia, corriendo y saltando, semidesnudo, de roca en roca. Más tarde, un pastor cabrerizo les contará algo de la historia de Cardenio, y al explicar su andrajosa apariencia recuerda que

así le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta.

(I, capítulo XXIII).

Poco después, el propio Cardenio empezará a contar su historia, pero sólo previa condición de que no se le interrumpirá por ningún motivo. Lo malo es que, en el calor de su relato, menciona de pasada el nombre de Amadís, y con esto se dispara la imaginativa de don Quijote, quien no puede con su genio y le interrumpe. Y para abreviar lo bien conocido, todo termina en una desaforada zurrubanda, en que Cardenio les mide las espaldas a gusto a amo, escudero y cabrerizo.

He dejado en este breve resumen, y con toda intención, los dos elementos que definirán la inaudita decisión de don Quijote de hacer penitencia en la Sierra Morena a imitación de Amadís. La idea de penitencia, desde un principio, va asociada con el nombre de Cardenio, y es éste mismo quien introduce el nombre de Amadís. Los dos términos se asocian en el subconsciente de don Quijote (o en su inconsciente, para decirlo con Jung), y así toma cuerpo la idea de imitar la penitencia de Amadís. Lo que la conciencia del caballero andante apreciaba y valorizaba como un acto gratuito, queda vulgarizado por el psicoanálisis moderno y reducido a la categoría de una simple asociación de ideas libre y subconsciente.

Una relación mucho más obvia entre don Quijote y Cardenio es la que nos propone el autor al llamar a este último, cuando pisa la escena, el Roto de la Mala Figura, así como a don Quijote le llamaba el Caballero de la Triste Figura. Es a todas luces evidente que Cervantes quiere que sus lectores acepten a Cardenio como una especie de alter ego del hidalgo manchego. Esto está bien claro; lo que es un poco más sutil es el hecho de que por tal procedimiento el autor hace que el episodio de Sierra Morena empiece con un amplio

movimiento pendular entre la locura (don Quijote, Cardenio) y la cordura (Sancho, el cabrero). En consecuencia, tenemos de un lado el polo anormal de los dos locos, que por definición se puede considerar como irracional y absurdo, y por el otro lado el polo normal de Sancho y el cabrero, razonable y sensato.

Pero esta impresión inicial no tarda en desaparecer. Queda mencionada la paliza que Cardenio propinó a los otros tres personajes. Pues bien, mientras él se aleja, pavoneándose y victorioso, sus víctimas quedan despatarradas, doloridas y quejasas, hasta que de pronto

levantose Sancho, y, con la rabia que tenía de verse aporreado tan sin merecerlo, acudió a tomar la venganza del cabrero.

(I, cap. XXIV).

Y el desenlace inevitable es que se arma otro zipizape lamentables proporciones. El lector, alarmado, bien se puede preguntar: ¿qué ha pasado con la lógica en esta ocasión? Es evidente que el mundo aparentemente normal de Sancho y el cabrero también está gobernado por lo irracional y lo absurdo.

Esta nota sienta la tónica de todo el episodio de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, que tendrá lugar de inmediato. Después, por medio de las artimañas del Cura, el Barbero y Dorotea, don Quijote sale, ufano y engañado, de las serranías, y con esto se cierra el episodio. Pero antes de abandonar la Sierra Morena se encuentra la comitiva con Andresillo, aquel niño que allá por el capítulo IV don Quijote había encontrado atado a un árbol y recibiendo una zurra de su amo, hasta que el recién armado caballero andante le socorrió y rescató. Pero todo el mundo recordará que no bien el caballero se marchó, Juan Haldudo el Rico volvió a atar a Andresillo al árbol, y le atizó más palos que nunca. Ahora, en las faldas de Sierra Morena, don Quijote quiere que Andrés cuente a los demás viandantes del gran entuerto que él desfizo en aquella ocasión. Así lo hace Andrés, pero al recordar la segunda tanda de azotes, no deja de añadir:

De todo lo cual tiene vuestra merced la culpa.

(I, cap. XXXI).

Cabe preguntarse otra vez: ¿es lógico que Andresillo acuse a su libertador por la paliza recibida? ¿No parece, más bien, que el mundo de Andresillo está gobernado asimismo por lo irracional y el absurdo? Pero lo más significativo de todo esto es que la penitencia de don Quijote queda nítidamente enmarcada entre los puñetazos irracionales que Sancho propinó al cabrero (cap. XXIV) y la ilógica acusación de Andrés a don Quijote (cap. XXXI). Resulta evidente, ahora, que el acto gratuito de nuestro caballero, que es absurdo por ser

inmotivado, se corresponde estrechamente con las reacciones absurdas de Sancho y de Andrés. Como corolario de todo esto podemos decir que si el mundo de don Quijote está gobernado por la lógica del absurdo, los mundos de Sancho y de Andrés están gobernados por el absurdo de la lógica.

Al llegar a esta vuelta del camino, conviene tender la vista hacia atrás y ver qué ha pasado con el concepto de la vida como obra de arte. Mucho me temo que el episodio de Sierra Morena no nos da una respuesta cabal y cumplida a nuestra pregunta, aunque sí constituye la mejor ilustración del concepto. Así y todo, creo que no erraré mucho si propongo al lector, a título provisional, la siguiente conclusión: Cervantes no encontraba nada de malo con el concepto de la vida como obra de arte en sí, pero no es menos evidente que tenía muy serias reservas mentales acerca del concepto de por sí.

IV

Si queremos proseguir esta cacería hasta el momento de cobrar la pieza (en nuestro caso, la idea, praxis e implicaciones de la vida como obra de arte), debemos seguirle la pista en la segunda parte de la novela. Allí, en el episodio central de la Cueva de Montesinos, creo que la acorralaremos.

La imaginativa del lector debe quedar alertada por la muy significativa correspondencia que existe entre el episodio de la Cueva de Montesinos y el episodio de la Sierra Morena. Téngase muy en cuenta que éstas son las dos únicas ocasiones en toda la obra en que don Quijote se queda totalmente a solas. (No cuenta, desde luego, la primera salida, porque antedata a la creación de Sancho.)

Y en ambas ocasiones de soledad cerrada, el caballero andante sueña con el mundo perfecto del arte, en la Sierra Morena con sus ojos bien abiertos y en imitación activa del mismo, en la Cueva de Montesinos con los ojos cerrados y en imitación pasiva. Y el ensueño despierto ocurre en lo alto de la Sierra Morena, expuesto al aire, a la luz y al viento, mientras que el sueño dormido transcurre en lo más hondo, oscuro y recogido de una sima llamada la Cueva de Montesinos. La correspondencia de los episodios ha alcanzado el punto de la simetría. No hay duda: la altura de Sierra Morena se corresponde con simetría de arte y de pensamiento con lo profundo de la Cueva de Montesinos. (Dentro de la segunda parte, el punto simétrico de la Cueva de Montesinos, en los sentidos indicados, es la aventura de Clavileño. Pero ése es otro cuento.)

Para su aventura subterránea don Quijote necesita un guía, lo que asocia su experiencia, si pensamos en influencias y en paralelos literarios, al descenso al Averno de Eneas con la Sibila, o al viaje infernal de Dante con Virgilio. Pero en forma mucho más característica y concreta, esa misma circunstancia singulariza a este episodio de los demás, ya que la

existencia de un guía coarta el azar, y el azar constituye la razón de ser de todo caballero andante. Por todos estos motivos, el guía de don Quijote merece toda nuestra atención.

Se trataba de un «famoso estudiante, muy aficionado a leer libros de caballerías» (II, cap. XXII). Hélas, de la littérature!, exclamará alguno, y hasta pensará que nos hallamos ante un burdo artificio cervantino para aparear al guía y a don Quijote, así como en la primera parte había equiparado a don Quijote y a Cardenio. Que algo de esto hay es innegable, pero creo que conviene sutilizar un poco, y ahondar más en la lectura. Bien pronto se hace evidente que el estudiante-guía está tan ahído de literatura como el caballero andante, pero la indigestión libresca ha producido resultados diferentes. Esto se pone bien en claro en la conversación que entablan los dos camino de la cueva. En el curso de esta charla (cap. XXII) se entreteje un buen número de disparates, pero hay un radical contraste entre el disparate erudito del estudiante y el disparate fantástico en que incurrirá poco más tarde don Quijote al narrar su experiencia subterránea. Conviene ahora citar al estudiante, para enterarnos de las disparatadas metas que ha puesto a su vida:

Otro libro tengo [escrito] que le llamo Suplemento a Polidoro Virgilio [...] que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para el morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinticinco autores.

(II, cap. XXII).

Estos disparates constituyen la verdad certificada, y certificada nada menos que por veinticinco autoridades distintas, pero yo creo que se puede decir, sin exageración ni malicia, que el mundo ha reaccionado con bastante indiferencia ante tales problemas. Pero muy distinto es el caso que nos presentará el disparate imaginativo de don Quijote, cuando más tarde, al salir de la cueva, cuenta a la compañía lo que allí había visto. Al narrar lo visto en su visión o sueño, don Quijote ensarta un verdadero disparatario, que se nos presenta como una supuesta mentira, evaluación que subraya Sancho con su actitud escéptica.

Ahora bien, los hallazgos librescos del estudiante son una supuesta verdad, lo que se hace claro, a su vez, no solo por el cúmulo de autoridades que cita, sino también por la respetuosa acogida que tienen sus afirmaciones entre los viandantes. Sin embargo, este disparate erudito se recibe hoy con desinterés. Frente a esto tenemos las supuestas mentiras de don Quijote, que cree haber hablado con héroes del Romancero y haber visto a Dulcinea encantada. Lo que dice don Quijote constituye un disparate imaginativo, fantástico y hasta mendaz; sin embargo, nos debe plantear unas inquietantes preguntas. Lo que el hombre imagina, sueña o piensa, ¿es verdad? Y al no poder ser verdad empírica, entonces ¿qué tipo de verdad será?

La extraña atracción que la cueva ejerce sobre don Quijote se explica por el nombre de Montesinos, nimbado como estaba por el prestigio tradicional del Romancero. A su alrededor, como una aureola, brillaban los nombres de Durandarte, Belerma y Roncesvalles. Todos estos nombres se conjugaban en la ofrenda póstuma de Durandarte, quien hizo que su primo Montesinos llevase su corazón a Belerma, como última prueba de amor eterno.

Ésta era la triste y ejemplar historia que cantaban los romances épicos. Y conviene subrayar ahora, antes de seguir adelante, que esa versión altamente idealizada y hasta romántica de estas vidas épicas, constituía la única forma posible de que don Quijote conociese la leyenda de Montesinos, Durandarte y Belerma. Sólo los romances épicos cantaban esta historia; en el siglo XVII no existía otra fuente o versión de ella, un hecho que bien vale la pena recordar, dada la deformación que la leyenda sufrirá en el magín de don Quijote. Y precisamente, las razones para esa deformación, y el sentido de la misma, constituyen el meollo del problema a resolver.

Ya insinué, con anterioridad, que el episodio de la Cueva de Montesinos se puede clasificar, de una manera superficial, como una parodia del descenso de Eneas a los infiernos. También se puede decir que es una parodia del paraíso subterráneo que juega tan destacado papel en las leyendas artúricas de la búsqueda del Santo Grial. Pero la cuestión de los posibles modelos literarios ni me atañe ni me inquieta en esta ocasión, porque Cervantes, como siempre, renueva de una manera radical el tema, al dar un cariz problemático a las experiencias tradicionales. Así, por ejemplo, el episodio se desdobra en dos planos: uno se mantiene anclado firmemente en el lugar común, al igual que lo están Sancho y el estudiante. El otro plano nos llevará, de la mano de don Quijote y su fantasía, mucho más allá de las verdades empíricas. Porque la aventura en sí tiene lugar al otro lado del tiempo, y del espacio, y de la materialidad de las cosas.

Todo esto es de una novedad absoluta. En la época de Cervantes se conocía y se practicaba un tipo de novela fantástica que, en su expresión más sencilla, estaba representado por los cuentos de Luciano y sus imitadores y por las utopías. Pero esta novela era fantástica precisamente porque se colocaba con cuidado de espaldas a la realidad. Para la mente del Renacimiento, al contrario de lo que pasa hoy día, lo fantástico implicaba un divorcio previo de la realidad. Pero aquí, en este episodio, realidad y fantasía se dan apoyo mutuo, se complementan y redondean. Así ocurre, por ejemplo, en la discusión acerca del puñal que, según la leyenda, Montesinos utilizó para sacarle el corazón a su primo. Don Quijote dice:

Respondiome [Montesinos] que en todo decían verdad [los romances], sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna.

Sancho, normalmente, tiene dificultad para concebir lo fantástico, aunque para la época de la aventura de Clavileño ya se habrá avezado a su trato, y así contesta, con los pies bien plantados en la firme realidad cotidiana: «Debía de ser el tal puñal de Ramón de Hoces, el Sevillano», haciendo referencia a un espadero famoso de la época. Pero don Quijote argüirá:

No sé, pero no sería dese puñalero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años.

Es este un caso en que la realidad de un espadero sevillano actualiza, y problematiza, la fantasía del puñal épico.

El hecho de que vamos a ingresar en un mundo totalmente nuevo se subraya con celo por el autor, al introducir un concepto de tiempo casi desconocido por la literatura tradicional, aunque no por el folklore. Todo él mundo recuerda que hay una discrepancia entre el tiempo que piensa don Quijote haber pasado en la cueva (tres días, según sus cálculos), y lo que afirma Sancho, que sólo ha podido contar una hora. La autoridad de Bergson aclara el problema y resuelve la discrepancia, porque el hecho es que nos hallamos ante un ejemplo clásico de temps y durée. Don Quijote y Sancho Panza se han topado en la encrucijada del tiempo cronológico y del tiempo psicológico.

Para volver a la terminología de Bergson: Sancho está hablando de tiempo, que es una convención arbitraria, que, en sentido radical, cae por fuera de nuestra experiencia, mientras que don Quijote está hablando de duración, que es lo que nuestro subconsciente almacena para medir y categorizar nuestras experiencias. Y con el choque polémico de ambos conceptos, sustentados respectivamente y con tesón por amo y escudero, Cervantes ha abierto de par en par la puerta que conduce a la plena vida del subconsciente. La novedad de tal tipo de buceo en la literatura occidental es absoluta.

Hora es de recordar que durante toda la aventura don Quijote está solo. Y creo necesario insistir en lo extraordinario de tal circunstancia. Si el Quijote es la más grande novela-diálogo que se ha escrito, como creo yo, es, precisamente, por concebir al diálogo como situación humana, y no como forma artística. Pero claro está que la soledad del protagonista da al traste con todo esto. Por eso, don Quijote no queda nunca solo en escena, salvo las dos excepciones ya dichas: la primera salida, de soledad forzada por la inexistencia de Sancho Panza, y la penitencia de Sierra Morena, que obedece a los muy concretos principios artístico-ideológicos ya expuestos. Tenemos aquí, pues, otro rasgo a añadir a la creciente singularidad de este episodio.

Allá en lo más profundo de la Cueva de Montesinos, don Quijote se queda a solas con su mundo, ese mundo que él ha creado tan voluntariosamente, ex nihilo, como debe ser, y cuya integridad él defiende con el celo del taumaturgo. Allí tiene, por fin, la oportunidad y el vagar suficientes como para mirar detenidamente a su mundo por dentro. Tal ocupación le ha sido negada hasta el momento, ante el asedio continuo que sufre su mundo a manos de huéspedes indeseables y de realidades indeseadas. Pero en esta ocasión, la cueva (símbolo freudiano, dirán algunos ahora) sirve de aislante y de refugio, y entonces don Quijote puede descuidarse, descansar y escudriñarse.

Es muy indicativo que en su protegida soledad, don Quijote se dedique a soñar. Hasta cierto punto, esto no es nada nuevo, pues don Quijote ha soñado despierto siempre, como en la

penitencia de Sierra Morena, cuando despierto se sueña un nuevo Amadís. Pero entonces se trataba de sueño de soñar, para usar la terminología tan grata a Unamuno, mientras que aquí, en el fondo de la cueva, se trata de sueño de dormir, mas un sueño de dormir con ensueños. Ahora nuestro héroe se sueña a sí mismo despierto: no sueña despierto, sino que sueña con la vigilia.

Esta circunstancia me permite hacer algunas observaciones previas. La creencia común y tradicional era que el sueño implicaba una abdicación temporaria de la voluntad, al punto que en algunas religiones primitivas (el Inca Garcilaso lo atestigua para sus hermanos de raza) se suponía que durante el sueño el alma se separaba del cuerpo, el tipo de abdicación más completa que cabe imaginar. Lo capital de todo esto es que en el sueño la actividad consciente de la voluntad se suponía paralizada. En consecuencia, lo que veremos en el sueño de don Quijote será su mundo por dentro, en un momento en que los resortes de la voluntad están en descanso. Y algo sobre lo que no cabe discusión es que lo único que soporta y apoya la estructura de ese mundo es la tensión de su voluntad hercúlea.

Por lo tanto, lo que nos brinda esta aventura es una verdadera visión del subconsciente (o del inconsciente, si se prefiere la terminología de Jung), tal cual éste se expresa en sueños. Desfilarán ante nosotros en la lectura, una serie de imágenes inconexas, al parecer sin mayor orden ni sentido. Las imágenes, además, recorrerán la gama que va desde las cumbres épicas (o sea la materia original de los romances de Montesinos y Durandarte) hasta lo más ordinario y fisiológico de la naturaleza humana (como las alusiones al mal mensil que aqueja a Belerma).

No quiero hacer demasiado hincapié en una interpretación freudiana de la literatura, porque estimo que su valor es limitado para penetrar en las obras de un pasado más o menos remoto. Pero no quiero dejar de autorizarme con el lenguaje a la moda, y por lo tanto diré que el sueño de don Quijote está constituido por una libre y subconsciente asociación de ideas, que se ven sublimadas en el momento de aflorar a la superficie.

Soy el primero en reconocer que esto nos dice poco y nada, pero trataré de reintegrarlo al marco de todo el episodio de la Cueva de Montesinos, para buscarle allí su sentido. Al comienzo del episodio nos hallamos confrontados por dos hechos de realidad empírica: uno, la existencia del guía, que es además estudiante, y que, por lo tanto, según la costumbre de la época, estaría vestido con su ropaje académico y universitario. Dos, la existencia real en la Mancha de un lugar llamado la Cueva de Montesinos. En el sueño de don Quijote se lleva a cabo un proceso de libre asociación y de sublimación de estos dos hechos empíricos, y el resultado es que Montesinos aparece con todo el solemne atuendo de un doctor. Así lo describe don Quijote:

Hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura.

(II, cap. XXIII).

Debo aclarar, subrayar y reiterar que en la tradición épica de Montesinos no había absolutamente nada que justificase su aparición vestido de tal guisa, more academico. En los romances él era un valeroso caballero de la corte de Carlomagno, y más afortunado que su primo Durandarte, sobrevivió al desastre de Roncesvalles. Lo que ha habido es un proceso de contaminación, o de libre asociación, entre los términos estudiante-guía y Cueva de Montesinos. Las características de uno se han trasvasado al otro, y si el resultado es un Montesinos antitradicional, hay que reconocer que es un Montesinos de perfecto acuerdo con el mecanismo de los sueños.

Una vez que Montesinos pisa la escena, entonces ocurre una nueva y más simple asociación de ideas. En todos los romances Montesinos está íntimamente relacionado con su primo Durandarte, al punto que se les consideraba inseparables. Por lo tanto, el sueño enfoca ahora a Durandarte. Pero éste, a su vez, estaba tradicionalmente asociado con su amor eterno por Belerma. Aparece Belerma, en consecuencia. Y al llegar a este punto en el sueño, con Belerma en la escena, y con la evidencia física, por lo tanto, del puro e inquebrantable amor que se guardaba con Durandarte, en este momento se le añade el último eslabón a la cadena. La idea de un amor puro, eterno, inquebrantable penetra hasta el hondón del subconsciente de don Quijote, ya que tales sentimientos están siempre asociados por él con su amor por Dulcinea. Y así aparece en escena Dulcinea. Y con esto el sueño y la aventura llegan a su fin, pero no sin haber descrito antes un circuito completo y perfecto, de la mente de don Quijote al pasado legendario de los romances carolingios, y de ese pasado de vuelta a las más íntimas entretelas del pensamiento de don Quijote, donde su amor ha creado un altar para Dulcinea.

A todo lo largo de esta serie de asociaciones ha ocurrido una interpenetración de lo más original y fértil entre realidad y sueño, entre memoria y subconsciente. Por ejemplo: otra de las sesudas tareas a que se dedicaba el estudiante-guía era a averiguar quién había sido la torre de la Giralda, o bien los prehistóricos toros de Guisando, preciosa e inestimable información que enriquecería, en la ocasión, su mamotreto sobre las Metamorfóseos o Ovidio español. Si transportamos al mundo de los sueños ese tipo de información pseudoempírica que desasosiega al estudiante, veremos cómo esa misma información es la que preludia, explica y justifica la historia que Montesinos cuenta a don Quijote acerca de Guadiana, escudero de Durandarte, y de Ruidera, dueña de Belerma. Al pasar revista Montesinos a los personajes que están encantados en la cueva, dice así:

Solamente faltan Ruidera y sus hijas y sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió tener Merlín dellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora, en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha, las llaman las lagunas de Ruidera; las siete son de los reyes de España, y las dos sobrinas de los caballeros de una orden santísima, que llaman de San Juan. Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimesmo vuestra desgracia, fue convertido en un río llamado de su mismo nombre; el cual, cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol del otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que se sumergió en las entrañas de la tierra; pero como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes le vean.

(II, cap. XXIII).

Un río de la realidad geográfica de España, como el Guadiana, y unas lagunas asimismo reales, como las de Ruidera, se ven explicados en términos cabalmente ovidianos, como si se tratasen de personajes metamorfoseados de la leyenda carolingia. Y el sueño de don Quijote explica hasta las características más propias y notables del río Guadiana. Estimulada por la memoria y desembarazada de los acosos de la vigilia, la imaginación de don Quijote acaba de añadir todo un nuevo capítulo a las Metamorfóseos o Ovidio español que tenía en fárfara el estudiante-guía, y así lo reconoce éste más tarde (II, capítulo XXIV). En este caso, como en tantos otros, la memoria ha acicateado al subconsciente, y el sueño explica y redondea la realidad empírica. Hoy en día, saturados de psicoanálisis como estamos, todo esto nos puede parecer casi pueril, pero en su época esto representaba extraordinaria audacia, ya que lo que estaba haciendo Cervantes era añadir toda una nueva dimensión a la literatura (y en consecuencia, a la realidad), al internarse en zonas no abordadas por el arte.

En el sueño de don Quijote, Dulcinea aparece encantada, en figura de una tosca y fea aldeana, y no como la hermosísima princesa del Toboso, a que nos tiene acostumbrados la estimativa del caballero manchego. Será conveniente considerar este simple hecho desde varios puntos de mira, para poder apreciar en conjunto todo su litoral, lo que nos permitirá, además, comprobar el aserto orteguiano de que «la verdad es un punto de vista».

En primer lugar, en la atmósfera de tupido encantamiento que se respira en la Cueva de Montesinos puede parecer propio y hasta natural que Dulcinea aparezca encantada. Pero este artificio impide que nadie, ni el propio don Quijote, se pueda acercar a la realidad esencial de Dulcinea, ya que el encantamiento funciona siempre de manera que cambia las apariencias de un objeto o persona de suerte tal que resulta imposible reconocer su verdadera esencia. Así, por ejemplo, un gigante encantado es un molino de viento, o el belicoso Caballero de los Espejos se convierte, después de su encantamiento, en el sabihondo bachiller Sansón Carrasco. O sea que Dulcinea encantada es Dulcinea desrealizada, más lejana e intocable que nunca.

En segundo lugar, el hecho de que Dulcinea aparezca encantada es un nuevo ejemplo de la memoria espoleando al subconsciente. Porque la última vez que don Quijote había visto a Dulcinea, en el capítulo décimo de la segunda parte, ella estaba encantada (si de eso se trataba), por obra y gracia del socarrón de Sancho. Pero en el mundo del Quijote no se permite jugar con las apariencias ni con las esencias de las cosas, y así Sancho, hacia el final de la novela, tendrá que pagar su engaño con tres mil azotes «en ambas sus valientes posaderas» (II, cap. XXXV). Lo cual es otra manera de comprobar que en el mundo del Quijote «nada se pierde, todo se transforma».

Y por último, el hecho de que en su sueño, vale decir, en su subconsciente, don Quijote acepte sin vacilar el encantamiento de Dulcinea, esto nos da la cabal medida de la decadencia, quebrantamiento y abdicación de su voluntad. La evidencia casi visual de tal

medida la dan unas arrogantes palabras que pronunció nuestro héroe, alla en el capítulo IV de la primera parte, al retar a los mercaderes toledanos, y que conviene recordar ahora:

Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.

La dimensión imperativa de la voluntad de don Quijote llena ese «el mundo todo», que no se le cae de la boca. Bien es cierto que esto ocurrió alla en aquella época cuando don Quijote todavía tallaba el mundo a imagen suya, labrándolo con el cincel de su voluntad.

Mucho más tarde, cuando en el capítulo décimo de la segunda parte la sin par Dulcinea se le aparece como una zafia labriega oliente a ajos, esto es lo que dirá nuestro caballero:

Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna.

En verdad, el mundo se ha rebelado contra su artífice, y rehúsa aceptar un orden impuesto por la voluntad. Y más grave aún, el proceso de desintegración de esa voluntad ha comenzado ya, como indica la resignada pasividad de las palabras citadas. Esto sólo puede traer consigo el derrumbe de ese mundo que ella había creado, porque, para decirlo con términos de Schopenhauer, el mundo de don Quijote es la representación de su voluntad.

Pero don Quijote, caballero ejemplar hasta el final, no se rendirá sin lucha. En su conciencia, cuando su voluntad está tensa y lista para defender la integridad de sus creaciones, en tales oportunidades él rechaza con firmeza la acción de los encantadores, o de cualquier otro tipo de intrusos en su mundo. Por eso es que prorrumpe, momentos antes de hundirse en las profundidades de la Cueva de Montesinos, y exclama:

¡Oh, señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches.

(II, cap. XXII).

La evidencia visual de aquella tosca y maloliente Dulcinea encantada, que él había visto con sus propios ojos sólo unos capítulos antes, todo eso ha sido voluntariamente borrado de su pensamiento.

Sin embargo, y a pesar de tan valiente y noble profesión de fe, cuando él ve a Dulcinea en su sueño se trata de la misma labriega fea y hedionda a ajos, sin rastro de la ponderada e «inaudita belleza». La situación no puede ser más grave, porque esta visión de Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adopta en la vigilia. Los resortes de la voluntad ya no aciertan a integrar la evidencia visual con la representación ideal. Este sentimiento de impotencia llevará, indefectiblemente, a esa trágica desilusión que matará al caballero, pero sólo después de haber hecho renuncia formal a su voluntad con estas emocionantes palabras:

Ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno.

Al deponer su nombre, don Quijote ha renunciado a su voluntad.

Esta trágica y feroz desilusión final se anunciaba ya en la Cueva de Montesinos, cuando al encontrarse con Dulcinea encantada, ésta le pidió en préstamo seis reales. El tema del desengaño, audible casi en toda la segunda parte, sube aquí su diapason. Para nuestro caballero esta demanda tiene que haber sido peor que un mazazo, porque indica con claridad meridiana que la sin par Dulcinea es venal. El ideal del hombre tiene un precio. Y horripila pensar en su baratura. Pero aún queda más cicuta que tragar: don Quijote no dispone de los seis reales para prestarle, sólo tiene cuatro. Ocioso será tratar de hacer resaltar la gravedad de todo esto: la primera y única vez que el ideal hace una demanda explícita a nuestro caballero andante, éste no se halla en condiciones de cumplirla. Ni siquiera en esta escala, la más modesta de todas. Con su voluntad paralizada por el sueño, nuestro héroe se ha hundido al nivel del hombre, al verse confrontado por el ideal, riguroso e implacable, como todos y como siempre. Esta parte del sueño ya no es ni siquiera antiheroica: es sencilla y horriblemente humana.

V

Conviene ahora enfocar a los otros personajes que pueblan el sueño del caballero, la tríada poética de Montesinos Durandarte y Belerma. En la visión de don Quijote, ellos están dedicados de lleno a vivir su propia tradición épico-lírica, a comportarse de acuerdo con la poesía de su leyenda. El reloj de sus vidas se ha parado, y allí está Belerma en pose de doncella dolorida por toda la eternidad, cuyo amante Durandarte se ha mantenido por quinientos años en su actitud de muerte, causada por un supremo sacrificio de amor, mientras que la fidelidad y amistad de Montesinos se mantiene imperturbable a través de los siglos. En teoría, ellos cumplen el ideal que don Quijote se había creado para sí mismo, de hacer de la vida una obra de arte. Cada uno de los protagonistas del sueño se ve a sí

mismo como una criatura de arte, cada uno se ve y se interpreta como un personaje de leyenda.

Por su parte, don Quijote está más que predispuesto a la aceptación de todo esto, ya que se trata, al fin y al cabo, de su propia razón de ser. Don Quijote se ha lanzado a vivir la dimensión épica de la vida, y por una vez, al menos, se encuentra sumergido en un mundo que al parecer posee todas esas características, de acuerdo con lo que los romances venían cantando por generaciones. En consecuencia, y para realzar todo esto, el escenario se dispone en la manera más deliberadamente artística. Como dice don Quijote:

Me desperté y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana [...] Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano.

La escena se halla dispuesta así, con boato, arte y cuidado, para representar en ella la dimensión heroica de la vida, a su nivel propio y verdadero. Parece como si Cervantes hubiese transportado al arte, en esta ocasión, la vieja receta de la homeopatía clásica: *similia similibus*. El escenario se halla, de momento, libre de la sordidez de la vida y lejos del contacto con los materialismos de este mundo. Situación óptima para hacer de la vida una obra de arte. Pero hasta ahora se trata de escenario y decoración; cuando el hombre, don Quijote de la Mancha, pisa la escena, él llega con la voluntad vencida y en bancarrota. Hay dos circunstancias que coadyuvan a esta trágica condición: en primer lugar, esa tupida red de irrealidades que sus engañadores tejen y ciñen a su alrededor, irrealidades contra las que resulta imposible luchar, como su propio encantamiento en la primera parte, o el de Dulcinea en la segunda. Es posible, lícito, y hasta honroso enristrar la lanza contra el Caballero de los Espejos, pero es absurdo e imposible hacer lo propio contra el bachiller Sansón Carrasco. En segundo lugar, hay que recordar que nuestro héroe está soñando, desposeído, por lo tanto, de la piedra angular de su voluntad.

Estas dos causas se combinan para quitarle toda la fuerza necesaria para sostener en alto el ideal. Despierto, don Quijote no admitiría nunca esa falta de vigor moral, pero su subconsciente sí reconoce esta debilidad trágica, como se hace evidente por la respuesta que da Durandarte a Montesinos. Montesinos acaba de decir a su amigo y primo que allí en la cueva se halla el famoso don Quijote de la Mancha, que los desencantará a ambos. A esto replica Durandarte:

Y cuando así no sea [...] cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar.

(II, cap. XXIII).

Durandarte, el caballero legendario, duda seriamente de la eficacia de la acción de don Quijote, el caballero de carne y hueso. Esto no sólo es humillante, es mucho peor que eso, ya que todo ello sólo tiene lugar en el subconsciente de don Quijote. Por lo tanto, éstas no son las dudas de Durandarte, sino las dudas de nuestro héroe acerca de la eficacia de su propia acción. Y la duda sí es la más insidiosa parálisis de la voluntad.

Estas son las trágicas y muy particulares circunstancias en que se halla don Quijote al quedarse a solas con sus ideales de vida allá en el fondo de la cueva. Y son estas mismas circunstancias las que se aúnan para desnudar a su ideal de todo sentido, porque ¿qué sentido puede tener un ideal de vida cuando la voluntad está quebrantada?

Como en un juego de espejos, la vaciedad del ideal se refleja a su vez sobre la vida, y ahora es ésta la que queda desnuda de todo sentido. Y cuando la vida misma está vacía el hombre sólo puede adoptar actitudes huecas, en las que el hombre se convierte en la parodia de sí mismo. En esta aventura Cervantes ha anticipado la ideología y la técnica del esperpento de Valle-Inclán. Pero la rabiosa conciencia de Valle-Inclán le llevó a crear indignos peles, como el protagonista de Los cuernos de Don Friolera, mientras que la imaginación de Cervantes siempre fue más compasiva.

Así y todo, los personajes que pueblan la Cueva de Montesinos están totalmente desustanciados, y sólo aciertan a parodiarse a sí mismos. Todo esto, ya lo sabemos, es falla de la mente que los sueña, falla que se agrava hasta desvirtuar por entero la auspiciosa disposición inicial de la escena. Piénsese, por ejemplo, en la presentación de Durandarte, el paladín de las gestas carolingias, «tendido de largo a largo», según observa don Quijote, sobre su sepulcro, y repitiendo como un muñeco mecánico los versos que la tradición poética había puesto en sus labios, y que en cierta oportunidad expresaron la tragedia de su vida:

¡Oh mi primo Montesinos!,
lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba
sacándomele del pecho
ya con puñal, ya con daga.

Pero no basta con que Durandarte recite estos versos tumbado a la bartola, sino que terminará su discurso con la muy chabacana expresión: «Paciencia, y barajar». La parodia de los heroicos versos de la tradición no podría ser más devastadora, ya que todo se efectúa por boca del propio ex paladín.

O bien, considere el lector a Montesinos, quien describe la ofrenda póstuma de su primo a Belerma, en que la tradición cifró el sentido de toda una vida heroica, como si fuese una operación de curar cerdos:

Yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoo primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían, de haberos andado en las entrañas; y por más señas, primo de mi alma, en el primer lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma.

(II, cap. XXIII).

Considere también el lector a la propia Belerma, cuya decantada belleza se desdibuja en caricatura («era cejjunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos»), y que desfila con sus doncellas por las galerías del palacio cuatro veces, puntualmente, por semana, como si ella y su comitiva fuesen autómatas sincronizados. Y muy en particular, observe el lector la presentación de Dulcinea, el ideal más excelso de un hombre. La disección caricaturesca de Dulcinea en esta ocasión sólo sirve para acentuar el hecho de que está tan vacía por dentro que nada más le queda la codicia: todo lo que esta dama ideal pide a su paladín es dinero.

Estas son sólo algunas de las ridículas características de los personajes del sueño de don Quijote. Pero, en realidad de verdad, la cuestión es mucho más seria que ridícula, ya que todas esas características puestas en haz apuntan a la aterradora ausencia de plenitud en el ideal. Y la conciencia del hombre está dispuesta de tal manera que no puede aceptar ser guiada por fracciones de ideal. De hecho no existe, ni puede existir, un ideal relativo.

Todos estos diversos aspectos tienen valor sintomático, ya que todos apuntan al hecho de que es don Quijote mismo quien ahora carece de toda sustancia interior. Es el caballero andante quien está totalmente vacío por dentro. Esta es, fuera de duda, la implicación más seria de todo el episodio. Si analizamos el sueño en términos de la mente que lo soñó, llegamos a la triste pero irrefutable conclusión de que esa armadura que con tanto orgullo reviste don Quijote escuda al espectro de sí mismo. Esos cuatro reales, que son todo lo que tiene para dar a Dulcinea, medida escasa de la primera y única demanda del ideal, esa pobreza material es el reflejo directo de su pobreza espiritual. La bancarrota es completa.

La anemia espiritual preludiada en el sueño de la Cueva de Montesinos apunta mucho más allá del marco estricto de este episodio. De ahora en adelante don Quijote vivirá asediado por la incertidumbre, que es la expresión de una voluntad parálitica, y llegará hasta la tristísima, humillación de avenirse a consultar al mono adivino de Maese Pedro para que le saque de su mar de dudas. Y mucho más tarde, ya en el palacio de los duques y después de la aventura de Clavileño, don Quijote entrará en un innoble trato con Sancho. Sancho ha

estado contando las trufas más paladinas acerca de lo que él dice haber visto en su supuesto viaje celestial a lomos de Clavileño, y el caballero se le aproxima para susurrarle al oído:

Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.

(II, cap. XLI).

A mi juicio, éste es el momento de más honda tristeza de toda la obra, ya que refleja la completa desintegración moral de un hombre que en una época supo muy bien que con la verdad no se trafica.

Pero hora es de volver a nuestro episodio, y al valor sintomático que tiene la visión del caballero. No hay que olvidar que en todo momento estamos hablando de don Quijote en sueños. Vale decir, que hablamos de don Quijote visto por dentro. Don Quijote visto por don Quijote, y por nadie más. Por un momento se nos ha permitido la extraordinaria experiencia de ver la intimidad esencial del hidalgo manchego, en forma imposible de apreciar para sus compañeros o contrincantes, quienes hablan, se burlan o combaten con don Quijote despierto. Tenemos ante nuestros ojos, y al descubierto, las verdaderas raíces vitales de ese hombre que se hace llamar don Quijote de la Mancha.

De pronto, una maravilla artística ha tenido lugar ante nosotros: el desdoblamiento literario de un hombre en materia y espíritu, a la hilada de esa divisoria indefinible entre don Quijote el soñador y don Quijote el soñado. Como un bisturí, la pluma del artista ha penetrado la concha del hombre exterior, para proporcionarnos uno de esos rarísimos atisbos del hombre interior. Nos hallamos ante ese núcleo humano al que sólo San Agustín y Petrarca habían sabido llegar antes de Cervantes. Pero ni el santo ni el poeta transfirieron sus experiencias a una criatura de arte como lo hizo el novelista.

Ahora bien, ese desdoblamiento de la naturaleza humana no es armónico, ya que el don Quijote soñado está en oposición directa al don Quijote soñador. En sus momentos de vigilia, don Quijote coloca el mundo de Montesinos y Durandarte en el pináculo de una perfección inexistente. Pero en su sueño ese mismo mundo aparece carcomido y apollillado, sumido al nivel de nuestra propia imperfección e impotencia.

Para enfilar el problema desde otro punto de vista: podemos decir que el don Quijote soñado demuestra cabalmente la invalidez y la futilidad de las acciones de don Quijote soñador. Porque el sueño imparte un bien claro mensaje: el mundo ideal de la caballería, en el que nuestro hidalgo cree a pies juntillas, y al que ha dedicado su vida, carece de todo sentido. El sueño demuestra que el ideal es un esperpento.

Todo esto implica una grandiosa paradoja, porque la conclusión insoslayable de todo lo antecedente es que don Quijote soñado es más real y más realista que el don Quijote

soñador. Pero si las cosas son así, ¿qué es la realidad? ¿Qué es la vida? Shakespeare, en *The tempest*, había dicho:

We are of such stuff / as dreams are made of and our little life / is surrounded by a sleep.

Bien puede ser así, y hasta Unamuno llegó a aceptar tal definición; pero el credo activista y heroico de don Quijote, aun de haberla conocido, la hubiese rechazado de plano.

Porque el sueño se acaba, y los dobles antagónicos, el soñador y el soñado, se reintegran y resumen en uno otra vez. El don Quijote soñado reingresa al fuero interno del don Quijote que le soñó. Y nuevamente nuestro héroe confronta al mundo con su entereza.

En esto, precisamente, radica la esencia del quijotismo, y su significado profundamente humano. Porque creo que tiene que ser evidente para todos el hecho de que este hombre ha reconocido, desde mucho antes de la aventura de la Cueva de Montesinos, que su ideal de vida era trágico y totalmente inadecuado para vivir en este mundo. Sólo semejante conocimiento previo por parte de don Quijote puede explicar las extrañísimas características de su sueño. Somos nosotros, los lectores, los que caemos bruscamente en la cuenta de lo que don Quijote guardaba con celo para su colete. Pero es evidente que tenía que existir conocimiento previo por parte del soñador. La verdadera y secreta medida del conocimiento que don Quijote tenía de su total inadecuación en este mundo nos la proporcionan los detalles ridículos, vulgares y groseros con que su subconsciente ha llenado la heroica leyenda de Montesinos y Durandarte.

Lo que es verdaderamente heroico acerca de todo esto, y trágicamente humano, a la vez, es que don Quijote impide con toda la fuerza de su voluntad que este tipo de datos se cuele hasta llegar a flor de la conciencia. Si esto llegase a ocurrir su ideal de vida se derrumbaría en el acto, y las ruinas sólo formarían un montón de bufonadas.

Este es el mensaje más íntimo y último del episodio, y su lección aprovechable. Lo que don Quijote ha soñado en el fondo de la cueva es, ni más ni menos, que el sentido de la vida. Como él dice a Sancho y al estudiante, cuando le han izado a la superficie y despertado:

Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto: ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo.

(II, cap. XXII).

Verdadera lección de heroísmo profundamente humano: saber que la vida es sombra y sueños, pero vivirla como si no lo fuese.

VI

Con el análisis del episodio de la Cueva de Montesinos doy término a mis consideraciones acerca del concepto de la vida como obra de arte en el Quijote. Todo lo esencial para mis propósitos de hoy queda ya expuesto, falta sólo enhebrar brevemente las conclusiones. Y éstas se pueden empezar a organizar de la siguiente manera: las posibilidades de intentar vivir la vida como una obra de arte se presentan en el cuerpo de la novela como numerosas, y, en potencia, como innumerables, así tenemos a don Quijote, Montesinos, Durandarte, etc., cada uno bregando a su manera por levantar en vilo su vida al nivel del arte. Ahora bien, las posibilidades efectivas de alcanzar éxito en tal empresa son las que pronto se revelan como un espejismo. Así pues, criaturas de arte como Montesinos y compañía aparecen carcomidos y degradados al tratar de revivir aún sus propias vidas poéticas. Si esto ocurre con criaturas que habían nacido del arte y para el arte, un mero mortal, como don Quijote, sólo puede esperar la derrota y el ridículo como resultados de sus tentativas.

Pero, además, hay peligros ínsitos al tratar de vivir el arte, como el análisis del episodio de Sierra Morena debe haber puesto en claro. Uno de los riesgos consiste en incurrir en el paralogismo de que si una cosa es buena en sí, será mucho más buena de por sí, lo que es equiparable a convertir un valor relativo en uno absoluto. Pero el riesgo más destacado radica en el hecho de que si bien el arte es hechura del hombre, el hombre es hechura de Dios. Por lo tanto, tratar de vivir la vida como una obra de arte implica una irremediable confusión de objetivos.

En el grado y hasta el punto en que el protagonista incurre en este serio error apreciativo, es reprendido y castigado como corresponde. Pero si tornamos la vista por última vez al episodio de la Cueva de Montesinos, veremos que una vez que el caballero ha sido sacado de la cueva y ha despertado y ha pronunciado las ponderadas palabras que cité antes, inmediatamente después de todo esto el protagonista volverá a ponerse su abollada armadura, y otra vez intentará vivir la vida como una obra de arte, a pesar de que se está anegando en un mar de dudas. Y así seguirá, impertérrito para el mundo, hasta su último día, cuando en su lecho de muerte abdicará a su personalidad artística, por un último y supremo acto de voluntad: don Quijote de la Mancha se convierte a sí mismo en Alonso Quijano el Bueno. Con su último gesto el protagonista ha consumado el sacrificio supremo, el de su identidad: don Quijote de la Mancha, la criatura de arte, debe morir, para que Alonso Quijano, la criatura de Dios, pueda vivir.

Pero hasta el momento antes de ingresar en la eternidad, el protagonista habrá tratado, con todas las fuerzas a su alcance, de vivir la vida como una obra de arte, a pesar de la befa, de las reprimendas y de los castigos. Y a pesar del autoconocimiento de la total inadecuación de su ideal de vida, que evidentemente aflora en forma gradual a partir de la aventura de la Cueva de Montesinos.

El episodio de Sierra Morena nos demostró los riesgos de ese ideal aflorado; el episodio de la cueva patentizó su vanidad. Pero son las graves palabras de don Quijote al salir de la cueva las que contienen el mensaje más válido y más humano, en particular para un mundo con tan graves achaques en la fibra espiritual como el nuestro. Porque esas palabras nos descifran el verdadero sentido del heroísmo, y nunca es tarde para recordar que el quijotismo es eso, de manera radical. El sentido más entrañable de todo esto es uno de humanismo esencial y de humanidad verdadera. Don Quijote ha descubierto que intentar vivir la vida como una obra de arte es todo vanidad, porque la vida es una sombra y un sueño. Sin embargo, él no abandonará el ideal, a pesar de estar corroído hasta las entrañas por las dudas. Una autodecepción consciente y más que heroica le lleva a decirse que la vida es algo más que sueños y sombras. Y así se prepara para una muerte ejemplar y cristiana.

[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](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo