

■ Gustavo Forero Quintero ■

La armadura del Quijote

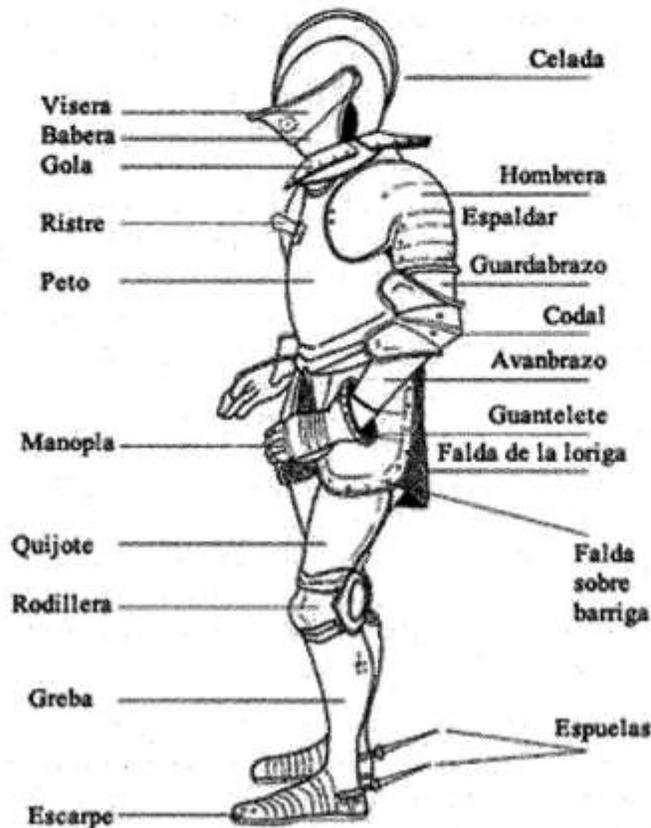
La armadura del Quijote.

Gustavo Forero Quintero

La armadura del Quijote



a novela *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra como la pintura *Las Meninas* (1656) de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez se estructuran a partir de dos elementos fundamentales: un autor con múltiples reflejos y una serie de historias parciales que dan profundidad a la obra y enriquecen la historia central. Ambos elementos definen la visión barroca del mundo.



Normalmente, si se hace alusión a la armadura del Quijote, se evoca la famosa introducción del primer capítulo de la obra, cuando el narrador nos presenta el contexto de la historia: "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, adarga antigua [...]" (I, p. 97),¹ o bien, en la preparación que, luego de tomar su decisión de hacerse caballero andante, Don Quijote hace de la antigua armadura de sus bisabuelos:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje (I, p. 101).

En un anacronismo evidente que da cuenta simbólica de la parodia de las novelas de caballerías que hace el autor, el personaje se embarca en la aventura de desempolvar y aún confeccionar armas que le permitan llevar a cabo su misión de "deshacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes [...] (IX, p. 156) en una época en que ya no se hablaba de caballeros.² El cambio de una mentalidad de guerra derivada del proceso de reconquista de la península o de conquista en América a una de letras, que pretende consolidar el dominio adquirido con mecanismos más sofisticados, hace que la armadura encarne ella misma ese anacronismo. Además, aunque en la primera parte del texto el propio Quijote realiza un "Discurso de las armas y las letras" (XXXVII) donde rechaza a quienes defienden el dominio de las letras sobre las armas ("Quitenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen", p. 456), reconoce que en un momento dado las armas cumplen ese papel activo:

A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas (XXXVIII, p. 460).

No obstante el interés que este tema de la armadura del Quijote pueda tener, aquí me voy a referir a otro tipo de armadura: la estructura de la novela *Don Quijote de la Mancha* (1605). Y con el objeto de ilustrar este tipo de armadura, realizo una comparación entre la forma en que se construye el texto de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) y la obra *La familia de Felipe IV*

¹ Las citas son tomadas de la siguiente edición: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Bogotá, Catedra, 1992, 2 vol, y se escriben entre paréntesis el libro y la página correspondiente. La Primera o Segunda parte se anunciarán antes de la referencia y se identifican con el I y II volúmenes.

² El cambio mismo derivado del uso de las armas de fuego, de pólvora y estaño en reemplazo de las armas tradicionales de la caballería determinó la caducidad de ésta y la transformación de las estructuras sociales: las armas no fueron sólo cosa de la nobleza y la nobleza misma perdió importancia como clase asociada a la milicia. "El primer intento de utilización de la pólvora para minar los muros de las fortificaciones se llevó a cabo durante el sitio de Pisa en 1403. En la segunda mitad del siglo XVI, la fabricación de pólvora en la mayoría de los países era un monopolio del Estado, que reglamentó su uso a comienzos del siglo XVII. Fue el único explosivo conocido hasta el descubrimiento del denominado oro fulminante, un poderoso explosivo utilizado por primera vez en 1628 durante las contiendas bélicas que se desarrollaron en el continente europeo". Martín A. Cagliani, Universidad de Buenos Aires. <http://webs.sinectis.com.ar/mcagliani/npolvora.htm>, consultado el día 7 de julio, 2005.

(1656)³ de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660). Ambas obras gozan de características semejantes que los unen en la estética barroca: Cervantes al principio y Velázquez cincuenta años después, cuando el Barroco se ha consolidado como estética, con pintores como Caravaggio en Italia (1571-1610), el flamenco Rubens (1577-1640) o el español Murillo (1617-1682).⁴ *Don Quijote de la Mancha* como el cuadro *La familia de Felipe IV* (1656), conocido generalmente como *Las Meninas*, presenta una serie de reflejos y de historias parciales que enriquecen la historia central. Estos elementos constituyen esa estructura y la propia visión de mundo de esos artistas que se acompañan con la época. Como para Erasmo (*Elogio de la locura*), existe en las obras una variedad de percepciones de una misma cosa para dar su imagen más real.⁵

En primer lugar, el cuadro *Las Meninas* presenta un cruce de miradas, "un sutil sistema de esquivos" como lo señala Michel Foucault,⁶ que incluyen al observador o al personaje central del cuadro, José Nieto. Aunque para efectos de este trabajo resulta metodológico considerar a la infanta Doña Margarita como personaje principal de la pintura, su "centro" (en este sentido como "historia principal"), su mirada no es más que otra perspectiva posible de la imagen. Como ella, cada uno de los personajes puede ser centro de la visibilidad de acuerdo con la mirada que nosotros como espectadores de la obra tengamos: el pintor, porque es quien realiza el cuadro pero está dentro de la pintura realizando la pintura; José Nieto, aposentador de palacio, por ser el personaje central desde donde surge el eje lumínico que determina la perspectiva; la infanta, por ser el personaje real al que subordinan la mayor parte de los demás personajes; las acompañantes, por ser la mayoría, el espectador por ser acaso objeto del cuadro del pintor; el perro por ocupar el primer plano, etc. En la pintura aparecen, en primer plano y de izquierda a derecha: Velázquez, María Agustina Sarmiento, una de las meninas, la infanta Doña Margarita, Isabel de Velasco, la otra menina, y los enanos Maribárbola y Nicolás Pertusato; en segundo plano, Marcela de Ulloa y un Guardadamas; en el espejo se reflejan los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, y al fondo aparece José Nieto, aposentador de palacio. Esta pluralidad de centros se puede comparar con la polifonía que tantas veces se ha estudiado en *Don Quijote de la Mancha*.



I. La perspectiva del pintor Velázquez y la del escritor Cervantes

Por lo anterior, se puede afirmar que, como sucede en *Las meninas* de Velázquez, donde el pintor se pinta a sí mismo y así establece la duda en cuanto a su autoría (si pinta no puede ser al mismo tiempo pintado), en *Don Quijote* distintos reflejos del autor; Cervantes, producen la duda del lector.⁷ En efecto, en el Capítulo IX de la *Primera parte*, "Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron", tomada originalmente como la *Segunda* de cuatro partes en que se dividió la obra en 1605,⁸ el narrador que nos ha

³ Óleo sobre lienzo de 318 x 276 cm. Actualmente está en el Museo del Prado de Madrid. La pintura siempre ha sido denominada "La Familia de Felipe IV", aunque desde el siglo XIX se la conoce como "Las Meninas", que eran las muchachas que acompañaban a los niños de la familia real. Esta obra estuvo destinada al despacho de verano de Felipe IV en el Alcázar de Madrid, lo que indica la estrecha relación entre soberano y pintor. La situación del cuadro en el Museo del Prado, en la sala oval de la planta alta del edificio, refuerza la sensación de perspectiva.

⁴ Al respecto, algunos críticos señalan que *Las Meninas* posee una "pincelada suelta" que anticipa el Impresionismo. El cuadro se realiza en un período avanzado del barroco.

⁵ Sobre el tema pueden consultarse, entre otros, Diógenes Fajardo: "Erasmo y Don Quijote de la Mancha", en *Thesaurus*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985, XL, 3, p. 604-619.

⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo veintiuno editores, 1982, p. 13.

⁷ Sobre el tema son fundamentales las aportaciones de Jorge Luis Borges: "Magias parciales del Quijote", en *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1981.

⁸ Luego, en 1615, Cervantes publicaría la *Segunda parte* que conocemos.

contado la historia desde el principio se encuentra por azar con un texto que vende un muchacho en la calle. Este texto es de Cide Hamete Berengeli, historiador arábigo, y de forma inusitada culmina la historia empezada por aquel en el capítulo VIII. Así, ese narrador inicial la hace traducir a un "morisco aljamiado" (es decir, que habla castellano) en estas circunstancias:

Cuando yo oí decir "Dulcinea del Toboso", quedé atónito y suspenso, porque luego se me presentó que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (IX, p. 159).

El narrador inicial compra "todos los papeles y cartapacios por medio real" para que sean traducidos por el morisco y advierte que, "Si a ésta (historia) se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado" (IX, p. 160).

De este modo se resuelve la historia del gallardo vizcaíno y el valiente manchego. Así, como sucede en el cuadro, dada la presencia del autor dentro de la obra, el narrador inicial deja de ser el autor y en una especie de "encantamiento" es creado por el "verdadero" autor que es Benengeli. Además, siguiendo su lógica, si este autor es un morisco y mentiroso, se puede pensar que como parte de su mentira podría en efecto inventar este ardid en torno a la propia autoría. Y por si fuera poco, como ha explicado antes el narrador inicial de la historia del gallardo vizcaíno y el valiente manchego:

Y, así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta, o consumida. [...] Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al deshacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes [...] (IX, p. 156).

En este fragmento el autor que inició el relato habla de un narrador que puede dejar la historia "manca y estropeada" y que, tan neófito como nosotros en su conocimiento de las aventuras del personaje que "investiga", está sujeto a las vicisitudes del tiempo "devorador y consumidor de todas las cosas". Como en el cuadro, donde el artista logra que la mirada del pintor parezca cortada por la perspectiva o por el propio marco del cuadro, el narrador "inicial" del *Quijote* relativiza la integridad de su obra, o de su carácter de "realidad histórica", e incluye el texto dentro de lo que Cesare Segre llama la "nebulosa literaria" de su estructura.⁹ Como en *Las Meninas*, ese narrador de *El Quijote* no posee una visión completa y fidedigna de la realidad y, como a cualquier otro espectador, ésta se le aparece fragmentada y parcial, elemento típico de la estética barroca de la época.

⁹ Cesare Segre: "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el Quijote", en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 185-218.

En segundo lugar, del mismo modo que el presunto autor de *Las Meninas* desconoce la integridad de los hechos (dada la imagen "manca y estropeada" que observamos) que retrata, en el Capítulo III de la *Primera parte*, titulado "De la pendencia que don Quijote tuvo con el cabrero, con la rara aventura de los deceplinantes, a quien dio felice fin a costa de su sudor" el narrador nos dice:

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento (II, p. 591).

Aquí, de nuevo el autor nos deja en la duda respecto de lo sucedido en la tercera salida el personaje; o por lo menos de la fidelidad de los hechos contados, de los cuales afirma no poseer una fuente confiable. La duda en torno "los hechos", pero más aún en esa fuente fidedigna de la realidad de esos hechos, probablemente nos lleve a perder la confianza en la autoría del relator; además, Don Quijote no llega a Zaragoza en la *Segunda parte* (para desmentir, tal vez, a Avellaneda que había llevado allí a su Quijote). Como en el cuadro, esta duda respecto de la confiabilidad del autor de *El Quijote* nos lleva a pensar que Cervantes no inventa la historia del Quijote y el personaje mismo no es de su imaginación; por el contrario, la afirmación "no ha podido hallar noticia de ellas" permite establecer que aquel existió y el problema para su crónica es contar con "escrituras auténticas" de su historia. En este sentido, de acuerdo con lo afirmado por el autor, nos encontraríamos frente a un personaje histórico cuya "fama (se) ha guardado en las memorias de la Mancha" para que un escritor también histórico cuente su verdadera historia. En este sentido, como sucede en el cuadro, la historicidad del autor y del personaje se confunden para crear la duda general en torno a la realidad de un mundo que aparece entonces como apariencia. La ausencia de fronteras entre la realidad y la ficción hace parte de la estética del barroco que, como señala Borges, "ocultaba mágicamente esa realidad"¹⁰.

En tercer lugar, en la *Segunda parte* del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, en el Capítulo III, titulado "Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco", el autor a través de la voz del personaje nos confirma la identidad morisca del escritor de la novela y así nos dice:

Con esto se consoló algún tanto, pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas (III, p. 45).

Este elemento se confirma al final de la novela, en el Capítulo LXXIV, "De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte", cuando el narrador dice:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y mandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:

¹⁰ J. L. Borges: "Magias parciales del Quijote", art. cit.

—¡Tate, tate, folloncos! De ninguno sea tocada, porque esta empresa, buen rey, para mí estaba guardada (LXXIV, p. 577-578).

La autoría del texto en cabeza de un moro que no es confiable (porque todos los moros son "embelecadores, falsarios y quimeristas"), y su confirmación final, complica aún más la situación y ayuda a conformar esa nebulosa del texto. Como en el cuadro, el autor desdibuja de principio a fin su autoría y llega a confirmar la existencia de otro autor de la obra, un "moro" que habría escrito el original en árabe y cuya traducción es la que ofrece a sus lectores. Como en *Las Meninas*, el artista se disfraza con otra identidad, la del personaje, para que se concluya esa existencia de un "verdadero" artista. Así, el autor histórico se incluye a sí mismo en la obra y por tanto fortalece la duda en lo que atañe a la autoría de la obra (en efecto, si es pintado no puede pintar).

Pero las cosas se complican aún más cuando es el personaje el que nos da su versión de la autoría de la novela. En la *Primera parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Capítulo II, "Que trata de la primera salida que de su tierra hizo Don Quijote", encontramos lo siguiente:

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo:

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? (II, p. 106)

11 Sobre el tema se puede consultar: Omar Calabrese, *La era Neobarroca*, Madrid-España, Cátedra, 1989; Damián Bayón, *América Latina en sus Artes*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1974; Severo Sarduy, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, Buenos Aires-Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1987.

12 El formalista ruso Victor Sklovski acuña este término para explicar aquella narración en horizontalidad del Quijote que se ve interrumpida a menudo por interpolaciones narrativas, relacionadas o no con la trama principal. Esta concurrencia de historias también ilustra la combinación de los géneros literarios a la que se ha hecho frecuente mención en la novela como característica del barroco que se opone al clasicismo del Renacimiento.

Antes de establecer la autoría de Cide Hamete Benengeli, el narrador da cuenta de que el personaje se plantea la existencia posterior del cronista de sus hazañas. De este modo, otra vez el narrador alimenta la duda en torno su autoría y confirma la realidad del personaje. No es seguro si Cervantes es el autor del libro o si él lo recibió de otro autor; o bien, se sabe, o el autor busca que se sepa, de la realidad del personaje que busca un autor de sus memorias: El personaje propone su propio creador. Como en el cuadro de Velázquez, en el que la escena representaría el momento en que el artista está pintando en su taller y la infanta, con su pequeña corte, se ha acercado para ver cómo trabaja Velázquez, costumbre habitual en palacio, en la obra literaria el personaje histórico previene un autor que dará cuenta de sus hazañas y le da la licencia para escribirlas. Como el personaje de la pintura (la Infanta Doña Margarita o quienquiera que sea) permite que el pintor lo pinte. Así, se observa la obra, y aún más al creador; en una lógica distinta: como la infanta o el pintor pintado suponen la existencia de un pintor futuro, Don Quijote anuncia a su creador. El efecto histórico del hecho es doble: por una parte el personaje adquiere existencia empírica, tanto como el artista futuro que también se inscribe en la realidad. Esta experiencia artística hace parte de esa conciencia barroca del perspectivismo crítico que permitió, entre otras cosas, el sincretismo religioso en América española.¹¹

II. La profundidad de *Las Meninas* y las historias ensartadas en el Quijote

Con lo anterior, se entra en el segundo elemento que proponemos como base para la comparación de la obra literaria con la pintura a efectos de comprender esta nueva estética. En el texto, una perspectiva muy diferente de la realidad se presenta con las historias ensartadas.¹² Si en el cuadro

la perspectiva aérea, la sensación de que entre las figuras hay aire, así como la creación del espacio en profundidad a través de la luz que penetra por las ventanas de la derecha, enriquece la "historia principal" de la infanta Doña Margarita como personaje principal de la pintura, en la **Primera parte del Ingenioso Hidalgo**, se encuentran historias dentro de la historia principal que sirven como reflejos de ésta y crean la profundidad del texto como la de la pintura.

En los Capítulos XII, XIII y XIV se cuenta "De lo que contó un cabrero a los que estaban con Don Quijote"; "Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela, con otros sucesos" y "Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos". Así, en un momento dado de la historia principal de Don Quijote, se plantea la historia de Marcela, que aparentemente no tiene nada que ver con el texto pero representa una nueva perspectiva del mismo. Ésta comienza de la siguiente manera:

—Pues sabed —prosiguió el mozo— que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales.

—Por Marcela, dirás —dijo uno.

—Por esa digo —respondió el cabrero—; y es lo bueno que mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcorcho, 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 gran su 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; mas, a lo que se dice, en fin se hará lo que Ambrosio y todos los pastores sus amigos quieren, y mañana le vienen a enterrar con gran pompa adonde tengo dicho. Y tengo para mí que ha de ser cosa muy de ver; a lo menos, yo no dejaré de ir a verla, si supiese no volver mañana al lugar (XII, p. 175).

Con la mirada del Cabrero, la de Grisóstomo o la de Marcela, la del ingenioso caballero se enriquece en lo que corresponde al tema del amor. Recuérdese que en el capítulo XXVI o en el XXX el Quijote se definía como "enamorado en Sierra Morena" y que aparte de la relación platónica entre él y Dulcinea no existe mayor referencia al tema del amor. Al desarrollar la historia "accesoria" de Marcela, este tema se ve desde otra perspectiva y, como en el cuadro, tal ejercicio dota de profundidad a la obra: un elemento que aparecía como transversal se enriquece en la medida en que se profundiza en varios capítulos para dotarlo de gran importancia estructural. Este efecto barroco se repite en otras historias accesorias que como en **Las Meninas** (los reyes, las criadas, el perro, etc.) llaman la atención del espectador o lector:

Luego, también en la **Primera parte**, en los capítulos XXXIII-XXXV, "Donde se cuenta la novela del curioso impertinente"; "Donde se prosigue la novela del curioso impertinente" y "Donde se

da fin a la novela del curioso impertinente”, también se cuenta una historia accesoria a la historia principal. Dice el texto:

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, 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. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres, todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen. Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza; pero, cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos, por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos, por acudir a los de Anselmo, y desta manera andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese. [...] Sucedió, pues, que, por la satisfacción que Anselmo tenía de la bondad de Camila, vivía una vida contenta y descuidada, y Camila, de industria, hacía mal rostro a Lotario, porque Anselmo entendiese al revés de la voluntad que le tenía; y para más confirmación de su hecho, pidió licencia Lotario para no venir a su casa, pues claramente se mostraba la pesadumbre que con su vista Camila recibía. Mas el engañado Anselmo le dijo que en ninguna manera tal hiciese; y desta manera, por mil maneras era Anselmo el fabricante de su deshonor, creyendo que lo era de su gusto (XXXIII, p. 395-397).

En esta historia accesoria, de nuevo el amor se presenta como tema principal, más aún, en una nueva perspectiva de la locura –la de Anselmo por Camila- que permite advertir la relatividad de la presunta locura del Quijote. Igualmente, la conducta responsable pero inesperada de Camila se opone a la de Dulcinea o Marcela. La ambivalencia de la locura, que puede ser lucidez o fantasía, enriquece las perspectivas, lo mismo que sucede con la visión de la mujer –como en el cuadro. Camila sirve de ejemplo de cordura y responsabilidad, y si en un momento dado Dulcinea se presta al juego del engaño o Marcela brilla por su frialdad, Camila sabe conservar su posición y resolver las cosas lo mejor posible. De manera semejante a lo sucedido en el cuadro de Velázquez, esta nueva perspectiva de la historia permite al lector plantearse de otra forma el mundo que se le propone con la historia principal, lo que caracteriza la visión barroca del arte.

En tercer lugar, en el Capítulo XXXIX, titulado “Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos”, cuenta el narrador:

–En un lugar de las montañas de León tuvo principio mi linaje, con quien fue más agradecida y liberal la naturaleza que la fortuna, aunque en la estrechez de aquellos pueblos todavía alcanzaba mi padre fama de rico, y verdaderamente lo fuera si así se diera maña a conservar su hacienda como se la daba en gastalla; y la condición que tenía de ser liberal y gastador le procedió de haber sido soldado los años de su juventud, que es escuela la soldadesca donde el mezquino se hace franco, y el franco, pródigo, y si algunos soldados se hallan miserables, son como monstruos, que se ven raras veces. Pasaba mi padre los términos de la liberalidad y rayaba en los de ser pródigo, cosa que no le es de ningún provecho al hombre casado y que tiene hijos que le han de suceder en el nombre y en el ser (XXXIX, p. 464).

Es bien conocido el valor autobiográfico de este pasaje que debe leerse en concordancia con el anterior "Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras", donde el Caballero expone sus ideas de la labor de estudiantes y, en general académicos, en contraposición con los hombres de armas. El cautivo hace alusión, entre otras cosas, a su formación inicial y, luego, a las batallas libradas por el ejército español, la de Lepanto incluida, y, contrario a lo que se pensaría si la autoría de la novela fuera de un escritor árabe, se muestra totalmente identificado con los ejércitos e intereses españoles. Después, como en las historias antedichas, se da cuenta de una historia de amor que, como en aquellas, ofrece una nueva perspectiva de este tema y, sobre todo, de la novela (de forma muy semejante a lo ocurrido en el cuadro con la presencia histórica del pintor). Así, en el Capítulo XLI, "Donde todavía prosigue el cautivo su suceso", se agrega:

No se pasaron quince días, cuando ya nuestro renegado tenía comprada una muy buena barca, capaz de más de treinta personas; y para asegurar su hecho y darme color, quiso hacer, como hizo, un viaje a un lugar que se llamaba Sargel, que está treinta leguas de Argel hacia la parte de Orán, en el cual hay mucha contratación de higos pasos. Dos o tres veces hizo este viaje, en compañía del tagarino que había dicho. (Tagarinos llaman en Berbería a los moros de Aragón, y a los de Granada, mudéjares, y en el reino de Fez llaman a los mudéjares elches, los cuales son la gente de quien aquel rey más se sirve en la guerra.) Digo, pues, que cada vez que pasaba con su barca daba fondo en una caleta que estaba no dos tiros de ballesta del jardín donde Zoraida esperaba, y allí muy de propósito se ponía el renegado con los morillos que bogaban el remo o ya a hacer la zalá o a como por ensayarse de burlas a lo que pensaba hacer de veras; y, así, se iba al jardín de Zoraida, y le pedía fruta y su padre se la daba sin conocele, y aunque él quisiera hablar a Zoraida, como él después me dijo, y decille que él era el que por orden mía la había de llevar a tierra de cristianos, que estuviese contenta y segura, nunca le fue posible, porque las moras no se dejan ver de ningún moro ni turco, si no es que su marido o su padre se lo manden (XLI, p. 485).

La historia del Cautivo con Zoraida, que se resuelve con la libertad que ella le proporciona, ofrece una perspectiva distinta del mundo recreado en la historia principal: el amor del español por la árabe y la ayuda de ésta en su liberación, constituye una nueva visión de lo que son el amor, la mujer o la locura, supuesto que se armoniza con las demás historias accesorias. La perspectiva del escritor, como la de Velásquez en el cuadro, da cuenta de una realidad biográfica al tiempo que una perspectiva estética. Además, la profundidad de una y otra sugiere distintas lecturas en ese espacio aéreo que constituyen tanto las descripciones cervantinas como las oscuridades pictóricas.

En cuarto lugar, en la **Segunda Parte**, el Capítulo XIX, "Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos", el narrador da cuenta de una historia que, por su carácter sentimental y jocoso, permite replantear el repetido idealismo del Quijote y su mal pretendido "amor cortés" por Dulcinea. Esta novela recrea el amor frustrado de Basilio por Quiteria, pero muy próximo a las novelas italianas, Vgr: las de Boccaccio, con un final jocoso e inusitado que permite, en un giro espectacular, ofrecer un final feliz. Así dice la narración:

—De todo no me queda más que decir sino que desde el punto que Basilio supo que la hermosa Quiteria se casaba con Camacho el rico, nunca más le han visto reír ni hablar razón concertada, y siempre anda pensativo y triste, hablando entre sí mismo, con que da ciertas y claras señales de que se le ha vuelto el juicio: come poco y duerme poco, y lo que come son frutas, y en lo que duerme, si duerme, es en el campo, sobre la dura tierra, como animal bruto; mira de cuando en cuando al cielo, y otras veces clava los ojos en la tierra, con tal embelesamiento, que no parece sino estatua vestida que el aire le mueve la ropa. En fin, él da tales muestras de tener apasionado el corazón, que tememos todos los que le conocemos que el dar el sí mañana la hermosa Quiteria ha de ser la sentencia de su muerte (XIX, p. 168).

A continuación, en los capítulos XX, "Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico con el suceso de Basilio el pobre" y en el Capítulo XXI, "Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos", se da la resolución inesperada de la historia pues una vez realizado un ardid de suicidio por amor, Basilio logra casarse con su amada:

Estando, pues, asidos de las manos Basilio y Quiteria, el cura, tierno y lloroso, los echó la bendición y pidió al cielo diese buen poso al alma del nuevo desposado. El cual, así como recibió la bendición, con presta ligereza se levantó en pie, y con no vista desenvoltura se sacó el estoque, a quien servía de vaina su cuerpo. Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir:

—¡Milagro, milagro!

Pero Basilio replicó:

—¡No milagro, milagro, sino industria, industria! (XXI, p. 186).

En este caso, se recrea el amor, pero ya sobre la base de la razón y la astucia. Basilio consigue casarse con Quiteria por su habilidad al crear un ardid. Su habilidad permitirá repensar los límites entre la razón y la locura, entre la vida y la muerte. Como en el cuadro, los límites mismos entre lo que es y lo que puede ser.

También en la **Segunda parte**, en el Capítulo XLVIII, "De lo que le sucedió a don Quijote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna", se da cuenta de una historia galante que empieza de una forma jocosa:

En resolución, desta mi muchacha se enamoró un hijo de un labrador riquísimo que está en una aldea del duque mi señor; no muy lejos de aquí. En efecto, no sé cómo ni cómo no, ellos se juntaron, y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija, y no se la quiere cumplir; y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me he quejado a él, no una, sino muchas veces, y pedídole mande que el tal labrador se case con mi hija, hace orejas de mercader y apenas quiere oírme, y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo (XLVIII, pp. 386-387).

Esta historia de Doña Rodríguez se resuelve en el capítulo LII, "Donde se cuenta la aventura de la segunda dueña Dolorida, o Angustiada, llamada por otro nombre doña Rodríguez", donde se cuenta lo siguiente:

—Días ha, valeroso caballero, que os tengo dada cuenta de la sinrazón y alevosía que un mal labrador tiene fecha a mi muy querida y amada fija, que es esta desdichada que aquí está presente, y vos me habedes prometido de volver por ella, enderezándole el tuerto que le tienen fecho, y agora ha llegado a mi noticia que os queredes partir deste castillo, en busca de las buenas venturas que Dios os depare; y, así, querría que antes que os escurriésedes por esos caminos desafiásedes a este rústico indómito y le hiciésedes que se casase con mi hija, en cumplimiento de la palabra que le dio de ser su esposo antes y primero que yogase con ella: porque pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo, por la ocasión que ya a vuesa merced en puridad tengo declarada. Y con esto Nuestro Señor dé a vuesa merced mucha salud, y a nosotras no nos desampare (LII, p. 418).

De nuevo, la historia accesoria nos permite forjarnos una perspectiva distinta del amor y de la condición de la mujer en la época cervantina. Artísticamente, hay que destacar en *Las Meninas* que sirve como paralelo de este trabajo el interés del pintor por conseguir la perspectiva aérea, la sensación de que entre las figuras hay aire, así como la creación del espacio en profundidad a través de la luz que penetra por las ventanas de la derecha.¹³ Con las historias ensartadas que se han comentado, se puede afirmar que también Cervantes logra este efecto en *Don Quijote* dada su forma de narrar.

III. El agente de luz en las obras

Dado lo anterior, se puede establecer el sentido fundamental de un elemento barroco en ambas obras: la luz. En la pintura de Velázquez, en el mismo instante en que se crea aparecen los reyes que van de paso, hecho que se constata por la presencia del aposentador, cuya función era abrir las puertas a sus majestades, al fondo de la escena. Este mayordomo de la Reina, José Nieto, corre una cortina para dejar pasar la luz.¹⁴ Él lleva una capa, tal como establecía el protocolo real, pero tiene además el barreto en la mano porque acompaña a los reyes. Esta irrupción provoca diferentes actitudes en los personajes: unos saludan y otros permanecen ajenos a la aparición. Al respecto, Foucault señala:

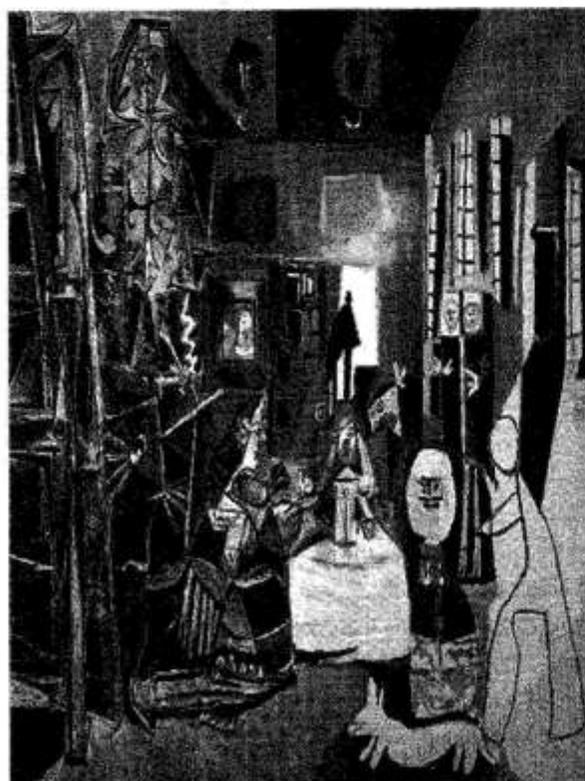
Lo mismo que el espejo, fija el envés de la escena: y no menos que al espejo, nadie le presta atención. No se sabe de donde viene; se puede suponer que, siguiendo los inciertos corredores, ha llegado al cuarto en el que están reunidos los personajes y donde trabaja el pintor; pudiera ser que él también estuviera, hace un momento, en la parte delantera de la escena, en la región invisible que contemplan todos los ojos del cuadro. Lo mismo que las imágenes que se perciben en el fondo del espejo, sería posible que él fuera un emisario de este espacio evidente y oculto. [...] Con un pie sobre el escalón y el cuerpo por completo de perfil, el visitante ambiguo entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil. [...] Pálidas, minúsculas, las siluetas del espejo son recusadas por la alta y sólida estatura del hombre que surge en el centro de la puerta¹⁵.

¹³ Sobre el tema se pueden consultar, entre otros, Ángel Del Campo y Francés, *La Magia de Las Meninas*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1978. Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, 1994.

¹⁴ La pintura de un personaje abriendo una ventana o una puerta es característica del siglo XVII. Sobre este elemento en la pintura de Velázquez se puede consultar, entre otros: A. Chastel, "La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez", en *Fables, formes, figure*, Paris, 1978, II, pp. 153-154.

¹⁵ M. Foucault, *Las palabras y las cosas...*, op. cit., p. 20.

Tomando este presupuesto como base, podemos preguntarnos, entre otras cosas, ¿Quién sería ese hombre, que es el agente de luz, en la obra de Cervantes? En mi opinión, ese hombre es, como en *Don Quijote de la Mancha*, un creador probable que, desde su punto de vista observa la imagen y a la vez, con esta observación, la crea. Desde su perspectiva, como desde la probable perspectiva de un observador, el mundo puede ser muy diferente, opuesto aún, al que se ve. Con este efecto, se confirma lo tantas veces dicho respecto al mundo de múltiples perspectivas que se construye en el Quijote; como ha sido además varias veces estudiado por lo críticos al relacionar las obras comentadas aquí con el claro-oscuro del barroco, tanto el cuadro como la obra presentan distintas miradas de un mundo que ya no puede ser unívoco y evidente. En el cuadro, la luz, la que entra por las ventanas o la que viene de la puerta central de la pintura, ilumina de una u otra forma, con mayor o menor intensidad, cada uno de esos personajes en una riqueza de matices que enriquecen aún más su importancia. Como en los cuadros de Tiziano (1490-1576) o de Ribera (1588-1652), las miradas, la perspectiva, los claroscuros, son elementos que nos permiten hablar de una sensibilidad compleja que ha abandonado la simpleza clásica del Renacimiento; en la Literatura, sobre todo aquella de Garcilaso, Montemayor y Gil Polo. La pluralidad de perspectivas que puede tener la narración, la de Cervantes, la de Cide Hamete Berengeli, la del personaje, la del lector y tantas otras, conforman ese "sutil sistema de esquivos" del que habla Foucault, el "agente de luz" en la obra de Cervantes. En efecto, si en 1957 Picasso dio su perspectiva de *Las Meninas*,¹⁶ aún hoy cada lector puede ofrecer la suya de *Don Quijote de la Mancha*. *Crafia*



¹⁶ Óleo sobre tela. Agosto 1957. 194 x 260 cm. Museo Picasso, Madrid.

Bibliografía

- BAYÓN, Damián, *América Latina en sus Artes*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- BORGES, Jorge Luis: "Magias parciales del Quijote", en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1981.
- CAGLIANI, Martín A., Universidad de Buenos Aires. <http://webs.sinectis.com.ar/mcagliani/hpolvora.htm>, consultado el día 7 de julio, 2005.
- CALABRESE, Omar; *La era Neobarroca*, Madrid-España, Cátedra, 1989.
- CHASTEL, A., "La figure dans l'encadrement de la porte chez Velásquez", en *Fables, formes, figure*, París, 1978, II, pp. 153-154].
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Bogotá, Cátedra, 1992.
- DEL CAMPO Y FRANCÉS, Ángel, *La Magia de Las Meninas*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1978.
- FAJARDO, Diógenes: "Erasmus y Don Quijote de la Mancha", en *Thesaurus*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985, XL, 3.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo veintiuno editores, 1982.
- HALL, Edwin, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, 1994.
- SARDUY, Severo, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, Buenos Aires- Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SEGRE, Cesare: "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el Quijote", en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.
- SKLOVSKI, Víctor, *Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis)* (trad. de Carmen Lain González), Planeta, Barcelona, 1971.

