

II

¿Qué piensan los demás de mí? ¿Va a continuar el libro?

1. Comencemos, pues, por el principio de este segundo libro, que nos llama la atención de inmediato. Cervantes comienza así: «*Cuenta Cide Hamete Benengeli...*».

Ahora bien: ¿no habíamos quedado, al final del primer libro, en que esta tercera salida estaba narrada en unos papeles distintos a los que Cervantes había comprado en el mercado de Toledo, unos papeles casi mágicos o casi milagrosos, como los que se habían hallado en los «Plomos del Sacromonte»? ¿No eran esos papeles los que se guardaban en aquella caja de plomo que le entregó un médico amigo suyo y en los que se recogía esta tercera salida como parte de los *Anales de La Mancha* y transcrita por los académicos de *Argamasilla*? ¿No había desaparecido Cide Hamete para dar paso de nuevo al «*autor desta historia*»?

Pues bien, no. Cide Hamete reaparece y el libro se nos presenta así desde el inicio como una prolongación inmediata de la primera parte. Por ello decíamos que, aunque han pasado diez años entre la aparición de un libro y otro, Cervantes nos presenta los dos libros como pegados casi linealmente, con apenas treinta días de diferencia. En efecto, sólo ha pasado un mes desde que llegó Don Quijote a la aldea en el carro de bueyes, con el cura, el barbero y Sancho, y hallamos a nuestro héroe reponiéndose todavía en la cama en que lo habían acostado, desfallecido, el ama y la sobrina.

Hasta aquí, pues, todo permanece idéntico al primer libro. Simplemente, Cervantes se ha saltado la cuestión de la *caja de plomo* (quizá ya no le parece importante, ha sido una interpolación coyuntural más) y retorna a Cide Hamete como narrador. A fin de cuentas, si Cervantes había comprado *toda la obra*, incluso su autor y su título, ¿por qué no iba a estar incluida también esta tercera salida?

Sólo el título plantea problemas. Muchos críticos han señalado —con argumentos válidos— que en principio Cervantes no pensó en alterarlo (como también se ha señalado que quizá el sintagma «ingenioso hidalgo» no iba originalmente incluido en el título de la primera parte), pero, como siempre, trato de no entrar en estas discusiones. Lo que sí resulta claro es que parece plenamente lógico que, con acierto, Cervantes de un modo u otro cambiara el título del primer libro al componer esta segunda parte: el *ingenioso hidalgo* debería llamarse necesariamente ahora el *ingenioso caballero*, puesto que Don Quijote ya lo es. Avellaneda no se da cuenta de esto y por eso no cambiará el título. Su libro se llamará: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Y se ve de inmediato que Avellaneda sigue directamente el final del primer texto en el que Cervantes acababa prometiendo esa tercera salida y las justas en Zaragoza. Y además, como el primer Quijote de Cervantes estaba dividido en cuatro partes, Avellaneda supone bien que su libro debe ser la quinta parte de las aventuras quijotescas. Incluso también Avellaneda se inventará un historiador arábigo, *Alisolan*, tan deformado sin embargo como los personajes cervantinos de su libro. Conviene, pues, retornar a ese «*Cuenta Cide Hamete Benengeli...*» con que se inicia el segundo texto de Cervantes, también como una legítima continuación del primero.

2. Aunque quizá haya que fijarse con algún detenimiento en una imagen que se incluye en el texto (y que se ha convertido en una referencia casi inevitable para la última crítica cervantina), pero que lógicamente no es de Cervantes. Me refiero en estricto a la *Aprobación* de este segundo libro por parte del Licenciado Márquez Torres, uno de los amigos de Cervantes que más alaba y elogia su obra. Recordemos que los libros impresos tenían que llevar, después del título y antes del texto, una serie de requisitos que legitimaban su publicación. En primer lugar, una *Tasa* donde se fijaba el precio del libro; luego una *Fe de erratas* donde se consignaba que lo impreso correspondía al original presentado ante la censura; una *Aprobación* (o varias) donde se certificaba que el libro no tenía nada que atentase contra la religión ni contra la moral; y, finalmente, un *Privilegio* donde se concedía el permiso para imprimir el libro en algún reino

en todos los de la Corona, supuestamente en nombre del rey (con un privilegio o licencia para la impresión era precisamente lo que más buscaban los autores para poder imprimir el libro por su cuenta, o para poder venderlo a un librero/editor, como hizo Cervantes con Robles). Pues bien, en la *Aprobación* de Márquez Torres nos hallamos por fin con una alabanza y una historia curiosísima en torno a Cervantes y su obra. Márquez Torres nos cuenta una visita que había hecho el embajador de Francia a don Bernardo de Sandoval y Rojas, el cardenal de Toledo que ayudó algo a Cervantes en sus tiempos finales. Una visita en la que el embajador francés iba acompañado de muchos caballeros cortesés y amigos de las buenas letras. Estos caballeros se habrían acercado a Márquez Torres y a otros capellanes del cardenal preguntándole sobre los libros de ingenio que había en España con más valor, precisamente en el momento en que Márquez se hallaba «censurando» el segundo Quijote de Cervantes. Al oír el nombre de Miguel de Cervantes, los caballeros franceses «comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos subconfinantes, se tenían sus obras: la Galatea, que alguno dellos tiene casi de memoria la primera parte desta, y las Novelas». Ante tales encarecimientos Márquez se había ofrecido a llevarlos a conocer a Cervantes, mientras los franceses le preguntan por su edad, profesión, calidad y cantidad. Lo que añade Márquez destila de nuevo toda la tristeza del mundo. Nos dice: «*Hálléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre*». Uno de los franceses responde que como es posible que a tal ingenio no lo ayudara el erario público, mientras que otro sostiene que es mejor que sea pobre para que así siga escribiendo y «*haga rico a todo el mundo*». Márquez Torres termina diciendo que aunque sus alabanzas a Cervantes puedan parecer excesivas, que nadie sospeche de él, porque Cervantes no tiene dinero para pagarle: se trataría, pues, de alabanzas auténticas. Y esto, que parece sólo una narración en favor de un amigo, ha sido considerado como una historia auténtica en sí misma por parte de J. Canavaggio, que nos da incluso el nombre del embajador (Noël Brûlart de Sillery), que efectivamente estuvo en Madrid en 1615. Canavaggio nos indica que acaso el propio Cervantes habría sugerido a Márquez que incluyera esta historia en su *Aprobación*. No hay por qué poner en duda el

hecho, pero pienso que lo que verdaderamente sorprende a los lectores de hoy es otra cuestión que considero decisiva: Márquez Torres no hace ni la más mínima alusión al primer Quijote y ni siquiera al segundo que está censurando en ese momento. Es como si el nombre de Don Quijote no existiera ni para él, ni para Cervantes, ni para los caballeros franceses, tan entendidos en letras. Márquez Torres sólo cita *La Galatea* y las *Novelas ejemplares* (el Quijote no lleva título de *novela*). Con lo cual supongo que se confirma de una manera clara el planteamiento que venimos haciendo. Es decir, Cervantes y Márquez y los caballeros sólo piensan y hablan de lo que el propio Cervantes considera sus «obras serias». El Quijote se ignora por completo en cualquier sentido. Y este signo decisivo es, como digo, el que quizá nos explique algo más de ese plazo de diez años entre la aparición de un Quijote y otro.

3. Pero nosotros debemos seguir con nuestra historia: el cura y el barbero han estado todo ese mes sin verlo, dejándolo que se olvide de sus caballerías. Digamos de entrada que los ocho primeros capítulos, preparatorios de la tercera salida, son magistrales. Ahora Cervantes ya no titubea y sabe perfectamente adónde va el libro y cómo debe hacerlo. Así comienza la nueva historia de Don Quijote, precisamente a través de una atmósfera militar. Los turcos seguían siendo un peligro y sobre eso se va a discutir. Claro que no deja de ser sintomático que el cura y el barbero (diez años después, un mes después en el texto) se encuentren bien felices al ver repuesto en apariencia a Don Quijote y al oírlo hablar tranquilamente. Ellos «no pueden pensar» que han destrozado una vida, sino muy al contrario, que la han salvado: *es su oficio*, es el oficio de los «intelectuales» (clérigos o seglares) en el XVII español, como lo es en cualquier sistema de explotación, o sea, en todos los conocidos hasta hoy: guardar los límites del sistema y del orden en nombre de «lo normal» y del «buen juicio». No se trata, pues, de hablar sólo de la Inquisición, sino del humus inconsciente que late en la resacralización española del XVII —al igual que en la Europa protestante coetánea—. Y no se trata tampoco sólo de la *cuestión represiva* (la única en la que los historiadores parecen fijarse), sino que se trata de algo mucho más importante. Y me refiero (como acabo de apuntar) a la *cuestión productiva*, es decir, a la necesidad de producir las *subjetividades*.

¿Qué piensan los demás de mí? ¿Va a continuar el libro?

Ésa es la auténtica clave del funcionamiento de cualquier sistema social, y por tanto lo que el cura y el barbero han buscado no ha sido sólo perseguir a Don Quijote (la represión se da por supuesta), sino mucho más sinuosamente tratar de averiguar por qué la subjetividad de Don Quijote se ha distorsionado, se ha reproducido de otra manera (se ha *transformado*), pues es esa transformación (la metamorfosis) la que verdaderamente puede hacer que todos los límites estallen¹. Ahí radica el verdadero peligro. Con lo que nos encontramos de cara con la verdadera explicación última de la locura de Don Quijote: si Don Quijote ha roto la *subjetividad* que se le suponía, la única respuesta sólo puede cifrarse en torno a la locura y por tanto en la averiguación de sus causas: es decir, la culpa la tiene la lectura en general y más concretamente la lectura de los libros de caballerías. De ahí el rastreo persecuidor, el «espionaje» que va desde el *Escrutinio* y la quema de los libros al enjaulamiento final del loco Don Quijote en el primer volumen. Destrozar las *causas* se supone así que significa rehacer la «subjetividad», integrarla en el sistema de *producción del yo*.

Claro que aquí existe un matiz obvio entre España (y los pocos países católicos que quedan) y el gran resto del mundo europeo occidental que se ha separado del Vaticano y de su sacralización feudal para introducirse plenamente en el capitalismo y en un laicismo aún ambiguo (donde la religión será sólo una cuestión de la conciencia privada). En la España del XVI es evidente que hubo un profundísimo movimiento en torno al primer capitalismo, al primer laicismo (incluso a propósito del espiritualismo religioso), lo que forjaría la primera imagen del «yo soy libre» que abarca todo el humus social y discursivo. Pero algo que se va agostando poco a poco a través de Trento y de la Contrarreforma católica, a la vez que por el peso renovado del poder nobiliario y feudalizante en cualquier resquicio de las relaciones sociales. De modo que destrozarse «yo soy libre» (o lo que con desprecio se llamará aquí la «libertad

¹ No se trata de «transgresión», aquella palabra estúpida del «surrealismo anarquizante» o de los *beats*. Nadie «transgrede» nada porque todo está dentro de los límites. Se trata de concebir «otro» mundo que ya está en éste: ésa es la *ruptura* del Quijote.

de conciencia») supone en el xvii hispánico precisamente la salvación de las almas y de las conciencias. «Destrozar» significa «salvar», precisamente porque la imagen de la libertad no puede «corporeizarse», no puede «subjetivarse». E incluso en el resto de la Europa protestante el «yo soy libre» aún está por configurar (y desde luego aún no está configurado hoy, aunque esto habría que matizarlo y precisarlo muchísimo más: es otra historia). Y sin embargo hemos visto que Don Quijote ha estado siempre hablando de «la libertad» y que sin esa imagen del «yo soy libre» no hubiera podido transformarse el hidalgo en caballero. Al haberlo estigmatizado como loco y al haberlo hecho regresar encantado y enjaulado, sus perseguidores se encuentran satisfechos porque «la subjetividad» de Don Quijote volverá a reintroducirse en el sistema «productivo/ideológico» anterior, o al menos él quedará encerrado entre las paredes de su casa y las sábanas de su lecho.

4. Así que el cura y el barbero se encuentran tan felices como niños —o como intelectuales que han cumplido su misión—, y no menos lo están el ama y la sobrina (y todos) por haber conseguido traer al caballero, «a su entero juicio». El cura y el barbero se alegran al conocer las noticias que le dan las mujeres sobre la tranquilidad de Don Quijote, y el texto lo explicita claramente: «de lo cual recibieron los dos gran contento, por parecerles que habían acertado en haberle traído encantado en el carro de los bueyes, como se contó en la primera parte desta tan grande como puntual historia, en su último capítulo». Claro que el cura y el barbero van a perder el protagonismo en este segundo libro, como veremos enseguida, pero no se perderá el rastro ni el espionaje. Sólo que ese «lado oscuro» del Quijote lo va a ocupar un nuevo personaje: otro medio cura, un joven bachiller por Salamanca, Sansón Carrasco, que quizá al principio sólo quiere divertirse con Don Quijote (sin dejar de ser un símbolo del orden y de los límites de la producción de subjetividades), pero que acabará persiguiéndolo por rencor y por ansia de venganza, hasta llegar al final extremo. Es decir, derrotarlo y provocar en gran medida la muerte del caballero. Sansón Carrasco no será así tan sólo un medio cura y un intelectual perseguidor, sino de hecho un asesino en potencia. Pero volvamos a la frase señalada arriba, es decir, a lo que se contó en el final del primer libro, en su

¿Qué piensan los demás de mí? ¿Va a continuar el libro?

último capítulo. Pues ya indicábamos que hay algo ahí que no encaja: en ese último capítulo del primer libro Cervantes se había olvidado de casi todo y nos había introducido, decíamos, en el ámbito de los análisis de los *Plomos*. Y sin embargo ahora retoma ese último capítulo como una referencia directa para iniciar un segundo libro al que Cervantes llama *Segunda parte*, olvidándose a su vez de que el libro anterior estaba dividido en cuatro partes. Pero, por otro lado, Cervantes no se olvida de casi nada, y enseguida tratará de solucionar los problemas suscitados en Sierra Morena. *Id est*, el robo del asno de Sancho y la cuestión de los escudos de oro hallados en el maletín. A la vez que procurará quitarse de en medio, como acabamos de esbozar, al cura y al barbero, que sólo aparecerán al principio y al final de ese segundo libro. Si los sustituye por Sansón Carrasco no sólo es porque éste es más joven y sí podrá —supuestamente— derrotar al caballero, sino porque hay una realidad objetiva clave. Es la narración la que exige que el caballero sea derrotado como tal caballero y no enjaulado como loco. Y si el texto exige esto es porque ahora la narración se basa en el aludido juego de espejos entre los dos libros, y tiene un fundamento nodal: ya que Don Quijote está puesto *por escrito*, la escritura no puede mentir. O más precisamente, la escritura es *siempre real*, es *siempre auténtica* (aunque pueda contener verdades y falsedades). De cualquier modo, la clave de este segundo libro radica precisamente en ser un espacio que se refleja o se desdobra en el primero. Por tanto, *los que han puesto en duda el primer libro* (y desde dentro del propio libro, como el cura y el barbero) ahora comienzan a estorbar y desde el capítulo VIII desaparecen. Se acabó su protagonismo. Ahora todas las aventuras van a ser *de verdad* (nadie podrá ponerlas en duda pese a las ambigüedades que veremos en el castillo de los Duques). Y como Don Quijote se ha convertido en un caballero «de verdad», tendrá que ser derrotado en un duelo «de verdad», el que se realiza al final en la playa de Barcelona. Si la escritura del primer libro no fuera «auténtica», el caballero y Cervantes tendrían que renegar de ese primer libro, y eso ya resulta imposible. No sólo porque legitima la narración del segundo texto, sino porque, como decíamos, la escritura publicada y con licencia tiene que ser *real en sí misma*, aunque pueda contener grietas o fisuras que resulten ambiguas o

que se supongan como falsedades. En esto se ha basado todo el debate sobre las caballerías en el primer libro, pero insisto en que poner en duda ese primer libro resulta imposible para el despliegue narrativo del segundo. Adiós, pues, al cura y al barbero.

5. Por supuesto señalábamos que muchos críticos, y en especial un filólogo y romanista tan erudito como Martín de Riquer —que es «noble de cuna»—, siempre han afirmado que Don Quijote *nunca fue caballero* de verdad, porque fue armado caballero por el ventero, lo que implicaría una simple burla. Sin duda (y más desde un inconsciente nobiliario), esto puede aceptarse; pero si entenderíamos así la verdad literaria sería difícil entender no sólo el resto de la literatura, sino por qué Cervantes se inventó la novela como «novela de una vida». Sería por ejemplo difícil aceptar que Kafka (que también escribió sobre el Quijote, como casi todos los novelistas grandes) convirtiera a Gregorio Samsa en un verdadero coleóptero —otra «metamorfosis» aún más radical—; o por qué Joseph K. es detenido sin haber cometido ningún delito; no entenderíamos si en realidad Alberto es Albertina o Albertina es Alberto —o la fusión de ambos— en la «memoria» de Proust; desde luego jamás entenderíamos un Dublín que sólo existe en la mirada de Harold Bloom, o un Gibraltar que sólo existe en la voz de su mujer, Molly, en el *Ulises* de Joyce; como no existiría el derrotado *Sir* de Faulkner sin la escritura de Faulkner manchada de banderas en el polvo. Si Don Quijote no fuera caballero de verdad, no entenderíamos sus aventuras ni su Mancha, como evidentemente no entenderíamos el *Amadís* ni su penitencia en la Peña Pobre, lo que proporciónará a Cervantes la imagen necesaria para que Don Quijote se «despeñe en Despeñaerros». Si no creyéramos, en suma, en la verdad de la literatura, no podríamos creer en las radiantes teologías de un agnóstico como Borges, que quizá no sean menos fantásticas que cualquier otra teología. Y ello pese a toda la ambigüedad que existe en el inconsciente/consciente del propio Don Quijote, a quien en la primera parte le hemos visto considerarse siempre —y así lo hemos definido— como caballero «en aprobación». No sólo porque lo hubiera armado un ventero (que simplemente cumple una función objetiva más o menos irónica ante nuestros ojos; pero sin duda no ante los de Don Quijote), sino por las múltiples contradicciones

que larvan su «metamorfosis»: desde el *Don* (o el resto de los límites sanguíneos o sociales) al «*protagonismo del miedo*», tanto en la objetividad del texto como en el discurso de Don Quijote y su deseo continuo de acallar ese miedo o de tapanlo.

La verdad de la literatura cervantina (y del Don Quijote caballero) consiste precisamente en romper los límites del «vacío» y transformarlo todo en «ficción real». Exactamente igual que el ámbito ideológico —en el que la literatura se inscribe— es a la vez fictivo y real, con connotaciones de verdad y falsedad en cada inconsciente subjetivo o en cada dispositivo de los discursos. Decíamos así que en el xvii español funciona tambaleante la idea de la libertad (tanto de la libertad financiera, como la mucho más limitada libertad de elegir la propia vida), y que Don Quijote rompía todas las marcas sociales y sanguíneas al elegir ser caballero andante. Pero es que además ésa era ya una realidad sociohistórica: no sólo en las aventuras de los conquistadores de México o del Perú —que conquistan además en cierto modo su propia libertad—, sino en el funcionamiento interno de la realidad peninsular, donde el caos existe por todas partes (los Ducados se ganan con ducados; los Condados se ganan jugando a los dados), y donde aparecen ejemplos tan drásticos y tan prácticos como el del general Spínola, que se transforma en jefe del ejército español en Flandes (es «elegido» o «se elige») no por ser noble sanguíneo o guerrero de lustre, sino porque pertenece a una familia de banqueros a los que el Estado español debe una fortuna enorme que no puede pagar.

6. Pero esto es sólo una digresión al margen. Don Quijote es y se siente caballero, al igual que Gregorio Samsa es y se siente coleóptero. Y sus vidas cotidianas son tan reales y auténticas como sus respectivas metamorfosis —o como cualquier deseo o cualquier sueño—. La escritura los legitima, a la vez que ellos, Don Quijote y Samsa, legitiman la verdad de la escritura. Y así este libro segundo tiene que comenzar con un Quijote *distinto* al amarillo pálido y desfilado (en el fondo, distinto pues al esbozo de caricatura del final del primer libro), y sobre todo con el mismo orgullo de caballero que había tenido antes de que Sancho lo dejase solo en Sierra Morena. De modo que Don Quijote ofrece una solución efectiva para la amenaza del turco: que el rey mande reunir a los caballeros andantes que vagan

por España y que por lo menos uno (por supuesto él mismo) será capaz de acabar con toda la enemiga amenaza turquesca. Y así nos señala: «*Y Dios me entiende y no digo más*»; o bien: «*Caballero andante he de morir, y baje o suba el Turco*». Claro que de pronto aparece un quiebro inesperado, pero bastante lógico en el texto.

Cervantes obliga al barbero a contar un cuento de locos del Hospital de Sevilla: es el cuento del licenciado loco al que dan por sano. Al despedirse de un amigo, que se cree Júpiter, éste amenaza con dejar a Sevilla tres años sin lluvia por permitir que se saque como cuerdo a aquel otro loco. Y entonces el que va a salir se vuelve hacia el capellán y le dice que no se preocupe por tales amenazas, que él es Neptuno, dios de las Aguas, y que no tolerará tal sequía en Sevilla. Lógicamente, el cuerdo vuelve a ser encerrado, etc. Sólo que la cuestión es complejísima en la narración: si el cura —despectivamente— compara de igual a igual la locura de Don Quijote con la de los locos del Hospital de Sevilla, esto quizá se nos presenta en el texto para permitir una nueva inflexión narrativa: que se dilucide, de una vez por todas, la locura del caballero. Y entonces el texto traslada la comparación desde el hospital a la Corte misma e incluso a la Iglesia: si Don Quijote está loco por considerarse caballero —a través de los libros de caballería—, igual de locos lo estarán los caballeros artesanos que se creen nobles a través de la supuesta genealogía de su sangre (o sea, que se creen los *libros* de la nobleza), o como los misioneros y el propio cura del pueblo que se creen los libros de la Iglesia.

7. Avellaneda (que sitúa la acción de su libro un año después del final del primer Quijote) curiosamente se da perfecta cuenta de toda esta problemática, y así comienza por transformar a Don Quijote en un «*beato*»: una nueva metamorfosis a través de los libros. En el Avellaneda, el cura y el barbero cumplen aún más su función de «*salvadores*» y en un sentido muy estricto: sólo un libro puede salvar de los otros libros. Y, así, el cura y el barbero le dan a leer a Don Quijote un *Flos Sanctorum* (en la traducción de Alonso de Villegas); los *Evangelios* y *Epístolas de todo el año*, en vulgar, y la *Guía de Pecadores* de Fray Luis de Granada. Con lo cual, Don Quijote, «*solvidándose de las quimeras de los caballeros andantes*», vuelve a su «*antiguo juicio*» y se convierte en ese «*beato*» que va a

¿Qué piensan los demás de mí? ¿Va a continuar el libro?

misa con su rosario, sus *Oras de Nuestra Señora* y escuciendo atentamente los sermones. Todo el mundo —comenzando lógicamente por el cura— lo considera ya plenamente curado², y así, en vez de Don Quijote, en el pueblo lo llaman «*señor Martín Quijada*». Sancho lo visita y le pregunta si el «*Flos Sanctorum*» es un libro de cuhallerías. Don Quijote lo trata de «*necio y rudo*», y le dice que el libro habla de san Lorenzo, que *fue asado*; de san Bartolomé, que *fue desollado*; de santa Catalina que *fue pasada por la rueda de las navajas*; o de san Bernardo, que es el santo del día de hoy, «*veinte de agosto*».

Evidentemente, ni en éste ni en ningún pasaje del Avellaneda existe el menor esbozo de ironía en cualquier sentido, sino siempre una burla gruesa que lógicamente no puede ir dirigida contra la Iglesia. Si Avellaneda introduce este diálogo entre Don Quijote y su escudero es sólo para comenzar a convertir a Sancho en lo que será luego siempre en el libro: un burdo payaso. Por supuesto que resulta facilísimo reirse del discurso de Sancho (como de cualquier aldeano pobre), y por esa facilidad grosera se desliza siempre el falso Quijote. Sólo que las preguntas que inconscientemente Avellaneda pone en boca de Sancho son objetivamente tan filosas que, leídas desde hoy, descubren otro envés de cuchillo en el agua. Avellaneda pretende reirse de Sancho, sólo que lo que Sancho pregunta es nada menos que esto: «*Pero dígame: ¿a san Bartolomé quitaronle el pellejo y a san Lorenzo pusieronlo a asar, después de muertos o acabando de vivir?*». Don Quijote responde: «*Vivo desollaron al uno y vivo asaron al otro*». Y añade: «*Todos los trabajos —dixo Don Quijote— que padecieron los santos que te he dicho, y los demás de quien trata el libro, los sufrían ellos valerosamente por amor de Dios, y así ganaron el reino de los cielos*».

No sé si fue de aquí de donde Luis Martín Santos tomó el final de su novela *Tiempo de silencio*, aquella imagen que le surge al protagonista cuando pasa en tren por el Escorial y se acuerda de san Lorenzo asado sólo por una parte y avivando al verdugo para que

² Cfr. Avellaneda, pág. 25, subrayados míos. Cito por la edición de «Clásicos Castellanos», a cargo de Martín de Riquer, en Espasa-Calpe, Madrid, 1972. Hay otra edición posterior en Clásicos Castalia.

lo asara entero, como a un cochinillo: «Y *el verdugo le dio la vuelta por una mera cuestión de simetría*»³.

Pero a nosotros lo que nos interesa es otro tipo de *simetría*: obviamente, la simetría que se da entre la lectura de los «libros santos» y la lectura de los «libros de caballerías». Todo, decíamos, es idéntico: las pruebas, los sacrificios, las victorias y las penitencias; e incluso las increíbles muertes con el tronco del cuerpo partido por la mitad o el cuerpo asado o despellejado. La única diferencia estriba en que se supone que un tipo de libros *sí* es legítimo y el otro *no*. Hemos dicho desde el principio que en el feudalismo únicamente existían dos libros: el de la Iglesia y el de los nobles, unidos por una misma sacralización de base. Ahora, en la «resacralización» del xvii, esos dos libros siguen intactos, sólo que del libro de los nobles se habría desgajado una rama degenerada tanto por su interclasismo populista como por lo que podía suponer de desprecio hacia la propia realidad nobiliaria (bien zarandeada, además, por la aparición de la política y del mercado). Avellaneda, pues, aun sin quererlo, acierta plenamente (luego convertirá a Don Quijote en un loco idiotizado, etc.). Y acierta porque leer los libros de la Iglesia *sí* supone leer la verdad del mundo, mientras que leer los libros de caballerías sólo implica romper el buen juicio sobre el mundo y la vida. Claro que los «humanistas» y los retóricos «neoclasicistas» introducirán una tercera cuña de diferencia, un tercer matiz: las caballerías son fantasías sin sentido, que no se atienden a la «mimesis» ni a lo «verosímil», etc.

8. Salvo que para el Don Quijote de Cervantes la mirada *alegórica/dual* de las caballerías es lo único que puede representar certamente a cualquier «juicio» sobre la verdad del mundo: «*sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no reanovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería*». Y además el propio Cervantes tiene que apoyarse en el género de las caballerías (en el sentido que sea) porque su texto carece de cualquier fundamentación⁴. Y, así, la frase de Don Qui-

³ Cfr. L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1961, pág. 240.

⁴ Hace algún tiempo señalé el relativo paralelismo entre el Quijote y *El largo adiós* de Chandler. Decía que *El largo adiós* era en cierto modo como el Quijote de

¿Qué piensan los demás de mí? ¿Va a continuar el libro?

jote nos vuelve a trasladar a la comparación entre un tipo de caballeros y otros, a la comparación entre los caballeros andantes y los caballeros cortesanos. Por eso Don Quijote nos dice que ahora sólo triunfan la pereza, la ociosidad y el vicio, *id est*, los nobles de la Corte que *sí* son una verdad absoluta. Y para que se vea que ha entendido el cuento de los locos, le indica al barbero que, si hace falta ser Júpiter, él lo será y lloverá. El barbero dice que no se moleste por el cuento, que no «*se sienta*», o sea, que no se duela. Y Don Quijote vuelve a responder: «*si puedo sentirme o no [...] yo me lo sé*». Don Quijote en este segundo libro se presenta, pues, como absolutamente seguro de *sí* mismo desde el principio. Y aunque hemos dicho que ahora el texto va a discurrir igualmente por *sí* mismo (sin que apenas aparezca la voz de Cervantes para explicarnos las cosas o para leer nos el sentido del texto), resulta increíble esta continua presencia del «yo» de Don Quijote, ahora convencido de «lo que es». Parece como si las viejas fórmulas del «yo sé quién soy» o «yo me lo sé», etc., empezaran a cobrar un nuevo sentido que se ratificara plenamente cuando conozca enseguida que ese «yo» está ya viviendo en la escritura. Y por supuesto la presencia latente del «yo» de Cervantes (su habilidad para mantener la objetividad narrativa), puesto que se trata de un relato cuya legitimación no se basa más que en los vericuetos de ambos «yoes».

En el Avellaneda, es Sancho quien reabre la brecha caballeresca recordándole al *Don Quijote beato* que el hijo de Pedro Alonso, que va a la escuela, «*nos estuvo leyendo más de dos horas*» un libro caballeresco debajo del árbol junto al molino (Avellaneda trata de imitar al máximo aquel detallismo preciso del que se enorgullecía Cervantes). El libro leído habría sido *Florisbrán de Candaria* (en

la «novela negra». Apoyándose en unos elementos derruidos e ínfimos, como los de la «pulp fiction» o «*Black Mask*» (pasados por el filtro asombroso de Hammett, claro está), Chandler había construido no sólo una «novela negra», sino el engarce invisible de los subterráneos de la vida norteamericana: su capitalismo cotidiano al desnudo. *El largo adiós* sería, pues, la verdadera «novela de la vida» en USA. Pues bien: Cervantes, más que una burla fácil sobre la caballería, se habría apoyado en el único género «popularmente» posible para construir —y vender— la primera (larga) «novela de la vida» en la *transición* entre feudalismo y capitalismo en el xvii español y europeo.

realidad *Phileas*: pero el Sancho de Avellaneda lo deforma todo, mucho más que el cervantino), un caballero que rompe una peña y la cabeza de una serpiente y un libro que es mucho mayor que ese «*Flas Sanctorum*», etc. Es así como Don Quijote recuerda que ese libro de caballerías se lo robó aquel muchacho a él, y le pide a Sancho que consiga que se lo devuelva. La herida ha vuelto a sangrar. Aquella tarde, tras tocar a vísperas y acudir a oír las con el rosario y la capa y con «*el alcalde que vivía junto a su casa*», en medio de la plaza del pueblo (que para Avellaneda, decíamos, sí es Argamasilla), con toda la gente hablando tras las vísperas, aparecen cuatro caballeros granadinos. Van a las famosas justas de Zaragoza y a su cabeza se halla Don Álvaro Tarfe, del antiguo linaje de los moros Tarfes de Granada, que se alojara en la casa de Don Quijote (en la cual ha desaparecido el ama: Avellaneda prescinde de ella). Tras ese alojamiento, Don Quijote volverá al mundo de la «andantesca caballería» y Don Álvaro Tarfe se convertirá no sólo prácticamente en el eje nuclear del falso Quijote, sino en un elemento decisivo del segundo Quijote cervantino.

Mientras tanto, éste ignora que está siendo plagiado, usurpados su nombre y su figura, y continúa hablando con el cura y el barbero de nuevo en torno a un tema que ya había estado bien presente en el primer Quijote: los caballeros andantes ¿habrían existido de verdad alguna vez? Por continuar la comparación con el libro de Avellaneda, es claro que lo que se concentra en torno al término de «lo real» parece determinar ambos textos: san Bartolomé, san Lorenzo o san Bernardo sí han existido realmente, pues si no, no serían santos; pero ¿podría decirse lo mismo de los caballeros más insignes, como Amadís o Tirante?

Y aquí la clave: Avellaneda sí hace aparecer cuatro caballeros supuestamente reales, auténticos, con el matiz de ser moriscos con-versos granadinos (¿un recuerdo de aquellos Plomos del Sacromonte con que había terminado el primer Quijote?). Y además serán esos caballeros «reales» los que van a arrastrar finalmente a Don Quijote a sus aventuras avellanescas.

Por el contrario, Cervantes recurre en su Quijote a otra argucia más sutil: *pintar* a los caballeros, hacémoslos ver presentes y vivos, a través de la efectividad de aquellas palabras suyas que ha-

bían dejado «colgado a Sancho» en la descripción de la batalla de los rebaños de ovejas. Y es de nuevo esa dialéctica del «ver y no ver» la que se nos vuelve a presentar como otra clave directa de lectura. Lo habíamos comprobado ya desde el principio del primer Quijote, en la aventura de los sederos que querían ver un retrato de Dulcinea; pero Cervantes ahora va más allá: ¿quién ha visto a Cristo o a la Virgen o a los apóstoles, salvo en los libros pintados, en las imágenes eclesiásticas o en la representaciones de los retablos; incluso en los sermones que los pintan con una «*palabra que fuerza mirar*»? Todo ese mundo eclesiástico es real porque es «*pintable*» a través de la imagen o de la palabra⁵. Y, así, Don Quijote *pinta* a sus caballeros: según el estilo de la ilustración del capítulo IX —que habíamos visto antes— o como aparece Santiago Matamoros (o san Jorge y el dragón) tanto en los libros caballescicos como en las imágenes eclesiales o en la retórica de los sermones. Y, por supuesto, tal como esos caballeros aparecen «vivos» en las figuras del teatro, una vida escénica de la que nadie duda y en la que todos creen, según la pintura de su representación (es éste el sentido último del soneto al tumulto de Felipe II, de 1598).

Con lo que observamos que entre Cervantes y Avellaneda existe la misma diferencia que ya habíamos anotado a propósito del comportamiento de Cervantes y de Mateo Alemán. Mientras Avellaneda necesita sacar a cuatro caballeros «reales» en su libro, el Quijote cervantino «saca» a sus caballeros de los libros, de la veracidad de sus lecturas, para podernos *pintar* a los otros caballeros. Y

⁵ Traer aquí a colación el *ut pictura poësis* me parece demasiado obvio. Pero conviene olvidar que Cervantes trató siempre de hacer tan «visibles» lo que estaba narrando que casi «obligó» a que sus dos libros quijotescos se editaran con «ilustraciones» ya desde mediados del xvii. Y, por supuesto, del xviii hasta hoy. Véase en el mismo sentido el «autorretrato» que coloca en el prólogo del primer Quijote y, en especial, en el de las *Novelas ejemplares*. También el prólogo al *Periódico* es un increíble retrato de lo que significa estar «en la muerte». Fernando Bouza ha sacado a relucir la imagen «barroca» de Bocángel, quien afirmaba que el *escribir* es un «hablar pintados». Mi antiguo maestro Emilio Orozco (extraordinario especialista sobre la época) basó sus múltiples y exhaustivos estudios en torno al Barroco a partir de esa correlación continua entre escritura y pintura, esgrimien-do ejemplos de todo tipo.

así lo hace Don Quijote: «estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba», etc. Para añadir de inmediato: «y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe».

E incluso hay más: cuando el barbero le pregunta por el tamaño del gigante Morgante, Don Quijote nos remite a la astucia máxima: compararlo con Goliat, y confirmar de ese modo que sí hubo gigantes, pues lo prueba «la Sancta Escritura que no puede faltar un átomo a la verdad». Escritura por escritura, todas están legitimadas. Bien por el aura sagrada, bien por el halo nobiliario o por el del nuevo «yo» que se legitima a sí mismo, «enmascarándose» incluso al modo cartesiano para atacar. Así, aparece de nuevo la figura de Angélica y sus amores con el joven Medoro, el moro «*pajecillo barbilucio*» que se lleva a Angélica ante la desesperación de Orlando. Lo de menos es que Don Quijote la llame «*doncella distraída, andariega y algo antojadiza*», sino que aproveche el pasaje en dos aspectos. Por una parte, para traducir «bien» el verso de Ariosto con que había acabado «mal» el primer libro (y, según decíamos, Cervantes traduce: «*Quizá otro cantará con mejor plectros*»); y por otro lado acaso para lanzarle un dardo más a Lope. Tras recordar la obra de Barahona de Soto *Las lágrimas de Angélica*, ya citada antes, añade ahora *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega, al que llama «*famoso y único*», quizá irónicamente para borrar esa «unicidad» que el propio Lope solía atribuirse a sí mismo. Pero no acaba ahí la cosa. Como es bien sabido, Lope había «enjabonado», satirizado y puesto tan en libelos a su dama⁶, que sufrió juicio y destierro de la Corte (posiblemente también por motivos económicos con el padre de ella, que era auctor teatral, pero, como apun-

⁶ El asunto Iopesco es conocido de sobra. Se trata de los amores de Lope con la actriz Elena Osorio —que ya estaba casada— y además era hija del «auctor» (empresario) teatral Jerónimo Velázquez. Por un lado, Elena y su familia decidieron que era mejor que ella se enredara nada menos que con un sobrino del cardenal Grandvela, uno de los hombres claves en la guerra de Flandes. Y a la par, o por ello, Lope decidió entregar sus obras a Gaspar de Porres, otro auctor-empresario

¿Qué piensan los demás de mí? ¿Va a continuar el libro?

tamos, ésta es otra historia). Aunque la cuestión pudiera parecer agua pasada (no lo fue nunca ni para el propio Lope, que la volvió a contar a su modo en *La Dorotea* final), Cervantes se aprovecha para decir que «es propio y natural de los poetas desdenados *vengarse con sátiras y libelos, venganza, por cierto, indigna de pechos generosos*». Sin duda, hubo otros casos similares, pero ninguno tan célebre como el de Lope, y además, si no, ¿a qué traer a colación a Lope con *La hermosura de Angélica*, la dama desdenadora por excelencia?

9. Sólo que tras este breve lanzamiento de dardos a propósito de Lope, el texto nos vuelve a plantear aquí la pregunta fundamental que va a atravesar todo el segundo libro, el verdadero tejido de fondo que se nos presenta en la terrible pregunta de Don Quijote: «*¿qué piensan los demás de mí?* He ahí la clave de todo. El caballero, aunque repuesto de la humillación de la carreta (y de nuevo rehecho por Cervantes) se sigue sintiendo aún como «en aprobación». Necesita sustentar en algo esa aludida «seguridad» que ahora parece poseer. Y sustentarla a través de los dos núcleos establecidos: a nivel privado, o sea, ante sí mismo; y, por supuesto —o especialmente—, en el nivel público. Y eso es lo que de verdad le pregunta a Sancho la primera vez que se encuentran a solas: «*y dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los bidalgos y en qué los caballeros?*».

La pregunta es radical puesto que está desdoblada. Aunque Don Quijote le pregunte a Sancho sobre lo que opinan de él en el pueblo, en «ese lugar», es evidente que Cervantes desplaza la pregunta hacia lo que se opina del libro en cualquier parte. Y la respuesta

teatral, en vez de entregárselas al padre de su amante. Así se formó el famoso embrollo que culminó en 1588 con la condena de Lope y su destierro de dos años del reino de Castilla y nada menos que ocho años fuera de la Corte. Los poemas sarcásticos de Lope contra Elena y su familia se han hecho famosos y mucho más famosos resultaron en su época. De ahí, sin duda, el ataque de Cervantes y, como decimos, el hecho de que Lope no olvidara nunca el asunto. Que Lope cumpliera o no *estrictamente* esa condena es otra cuestión que tampoco vamos a discutir aquí.

