

III

El encanto de Dulcinea, un duelo a caballo y la sombra de una venganza

1. He aquí otra inflexión decisiva para el despliegue de la narración posterior.

Al inicio habíamos visto a Don Quijote salir él solo a la aventura, al puro azar, por donde Rocinante quisiera llevarlo; y repetir prácticamente lo mismo en la segunda salida, ya con Sancho, por el Campo de Montiel y luego hacia la encrucijada «más pasajera» de Puerto Lápice. Lo importante era siempre el azar, ese ir a la ventura —idéntico a la «aventura»—. Sin embargo, en esta tercera salida las cosas cambian radicalmente. Don Quijote quiere ir a un sitio bien determinado y con un objetivo preciso: *quiere ir al Toboso para ver y conocer a Dulcinea*.

Y así comienza la fantástica historia de amor «real» que va a atravesar este segundo libro hasta su final trágico. Y el planteamiento resulta extraordinariamente logrado: ya que Dulcinea *no* existe, ese amor será trágico desde el principio, puesto que su búsqueda resultará imposible. Una cuestión complejísima y que trataremos de analizar con brevedad. En Sierra Morena habíamos visto que Don Quijote sabía perfectamente que era él quien se había forjado la imagen de Dulcinea a partir de la única mujer que le había llamado la atención en su vida (aunque ella ni lo mirara). También Sancho había admitido conocerla y la había llamado hombruna, ahechadora de trigo, sudorosa, oliendo a ajo y hasta casquivana y burlando con todos (aunque Sancho hubiera mentido a Don Quijote al decir que le había entregado la carta a la dama). E incluso habíamos visto que Don Quijote se permitía el chiste relativamente soez acerca de la viuda, entreverándolo con su propia imagen de Dulcinea. Y por supuesto mucho antes, cuando Cervantes compra el libro en el capítulo IX, el traductor se reía al leer la anotación sobre Dulcinea

como saladora de puercos. En el primer Quijote, pues, Dulcinea es básicamente (como el bálsamo o como el yelmo) un mito más incluido en el código, la dama «fingida» pero imprescindible para que Don Quijote pueda ser aceptado como caballero en aprobación.

Ahora todo se ha trastocado. Y de manera lógica: si en la fuerza de la objetividad narrativa, Don Quijote y Sancho (y el asno y Rocinante, y todas sus aventuras) son *ya verdad* puesto que todo está impreso en libro, la conclusión no puede ser más que una: *Dulcinea también tiene que ser verdad*, ya que ella está igualmente inscrita en los mismos renglones. Si Dulcinea se *descuelga* de la verdad, todo lo demás también puede resquebrajarse. Y ya hemos señalado que este segundo texto está escrito *como si* Don Quijote anduviera confirmándose a sí mismo, reflejándose en las letras del primer libro que reverberan en torno a su figura. Así, ningún detalle puede quedar al margen de la verdad de su mundo. El mundo que él ha creado ya no está «en pruebas»: se ha hecho verdad y se va a ir desgranando línea a línea. Lo único que ha quedado brumoso, ese «alguien» que ha sonado a falso en el primer volumen, es precisamente Dulcinea —y en especial a partir de Sierra Morena—. Como en este segundo texto el «Ello es» ya sí tiene un sustento, una legitimación (precisamente su referencia al primer libro), Cervantes se ve obligado a someterse mucho más a la lógica interna, a la máxima objetividad que exige esta nueva escritura. Y para «emularse» a sí mismo como verdad —y constatar la verdad de su mundo—, el propio Don Quijote tiene que hacer un juego de manos increíble, una prestidigitación necesaria, sin embargo: convencerse —y convencernos— de que Dulcinea existe.

Por eso marchan al Toboso para encontrar a Dulcinea, pero para encontrarla y verla «realmente». Acaso la caricatura que Cervantes había hecho de Don Quijote desde la penitencia en la sierra y la caricatura que Don Quijote había hecho allí de Dulcinea, habían dado paso a su vez a que el sagaz Avellaneda siguiera por esos derroteros e hiciera que finalmente Don Quijote se desencamorara de Dulcinea. Cervantes sin embargo ha dejado atrás aquellas caricaturas y ha rehecho a Don Quijote de arriba abajo. Por eso quizá nos indica al comienzo de esta tercera salida, en el capítulo VIII, que Cide Hamete bendice por tres veces a Alá por tener de nuevo en

compaña a Don Quijote y Sancho, avisando a los lectores que están en otro libro y que se olviden del anterior: «y que los lectores de la agradable historia pueden hacer cuentas que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de Don Quijote y de su escudero; pero viéndoles que se les olviden las pasadas caballerías del Ingenioso Hidalgo, y pongan los ojos en las que están por venir, que desde agora en el camino del Toboso comienzan, como las otras comenzaron en el campo de Montiel».

2. Una petición y una afirmación un tanto ambiguas: ni la primera aventura de Don Quijote comenzó con Sancho en el Campo de Montiel ni los lectores se van a olvidar nunca del otro libro. Aunque sí es cierto que acaso lo que Cervantes nos está proponiendo es que leamos esta segunda parte con otros ojos, puesto que se trata de un libro relativamente distinto, con un *tono* y unos planteamientos que se diferencian ampliamente del primero. Y además no es lo mismo comenzar a la ventura por el Campo de Montiel, que comenzar yendo directamente al Toboso. He ahí la primera prueba fáctica de que los dos libros se funden: como decimos, ir al Toboso significa hacer palpable la verdad de Dulcinea. Pero es Sancho el que se niega a ir al Toboso. ¿Qué hacer si Don Quijote se empeña? Don Quijote necesita verla («como yo la vea»): la memoria del presente, su deseo de que todo sea verdad, puede más que la memoria del pasado, que sin embargo sigue latiendo en Sancho. Tanto que (al revés que en el Avellaneda) es Sancho quien prefiere ahora que se metan a «santos» y no a caballeros, pues vale más «resucitar muertos» que matar gigantes. Los dos libros cervantinos se están mirando: Sancho sí sabe que es imposible ver a Dulcinea. De modo que al segundo día de marcha, al llegar al Toboso al anochecer, Sancho siente con mayor fuerza su protagonismo. Ya el texto nos lo había anunciado poco antes: «de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepasar y ponerse encima de la de su señor»; o bien la similar seguridad que Sancho está sintiendo en sí mismo: «puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un bicho que digan de mí todo lo que quisieren». Pero de golpe se encuentra enfrentado con el deseo de Don Quijote, en medio del imposible dilema de Dulcinea. Sancho, aunque sin duda ha oído hablar de Aldonza Lorenzo y posiblemente la conozca, no ha estado

nunca con la chica ni por supuesto sabe cuál es su casa (y mucho menos en qué puede consistir la casa o el castillo de Dulcinea). Pero esa necesidad que tiene Don Quijote de «comprobar» la verdad de todo su mundo —y de convertirse él en testigo de tal verdad— va a dificultar muchísimo las tareas de Sancho en este segundo libro. Y ya en el inicio, como dice el texto, Sancho «no sabía la casa de Dulcinea ni en su vida la había visto, como no la había visto su señor. De modo que el uno por verla y el otro por no haberla visto, estaban alborotados...». Pero hay que enfrentarse con las cosas, hay que convertirlo todo en «auténtico» y Cervantes lo describe con un estilo, entre conceptista y cabaleresco, que llama poderosamente la atención por la repetición continua de «entrar» y «llegar»:

Finalmente, ordenó Don Quijote entrar en la ciudad entrada la noche, y en tanto que la hora se llegaba, se quedaron entre unas encinas que cerca del Toboso estaban, y llegado el determinado punto entraron en la ciudad, donde les sucedió cosas que a cosas llegan.

3. Sin embargo, todo es silencio en el filo de la medianoche del Toboso, cuando ellos entran y las cosas no llegan. Sólo ladridos de perros, maullidos de gatos, rebuznos de jumentos, gruñidos de puercos: malos agujeros para Don Quijote. Sólo hay un edificio grande en el pueblo, algo que puede parecer el castillo de Dulcinea pero que lógicamente es la Iglesia. Y de ahí el famoso: «Con la iglesia hemos dado, Sancho». Bien es verdad que el texto no dice más que lo que dice, que en la oscuridad de la noche han «dado» con la iglesia del pueblo. Pero tampoco sería ilegítimo en exceso pensar —como han hecho millones de lectores— que Cervantes ha vuelto a doblar aquí el sentido, tratando de establecer en la frase una ambigüedad irónica más, esa que habitualmente se suele utilizar casi como refrán al respecto, cambiando el «dado» por «topado». Sancho insiste: ¿cómo va a encontrar él de noche la casa de Dulcinea, la dama a la que sólo vio una vez (se refiere, obviamente, a la mentira de haberle entregado la carta de Sierra Morena que nunca tuvo en sus manos y que él dijo haberla dictado de memoria), si no la puede encontrar Don Quijote? O según indica el escudero: «no

hallándola vuestra merced que la debe haber visto millones de veces». Y el texto martillea sobre la frase que va a resultar finalmente decisiva. Exclama Don Quijote: «¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea...?». Y por supuesto tampoco ha atravesado los umbrales de su palacio. El prismatico juego de espejos del *ver/no ver* se estrella ahora contra la necesidad de verificar (de ser realmente verdad en todo) que sienta el propio caballero. Pasa un mozo madrugador con dos mulas y un arado, que va cantando el famoso romance: «Mala la hubisteis, franceses / en esa de Roncesvalles», lo que hace que Don Quijote lo considere fácilmente como parte de su mundo. Y le pregunta por Dulcinea. Pero el otro se limita a contestar que es forastero y que lleva pocos días en el pueblo sirviendo a un labrador rico. Es una imagen de paso de esas relaciones de jornal y de salario que ya se han establecido en el campo. Así que no hay rastro de Dulcinea y Sancho tiene que ingeniárselas de alguna manera para quitarse en medio el embrollo: mejor será que Don Quijote se embosque en una floresta cercana y ya volverá él, de día, a buscar a Dulcinea y su casa. Don Quijote considera justo que Sancho vaya «a buscar, a ver y a hablar» a su señora. A fin de cuentas, ése es el oficio del escudero.

Y así llega el día siguiente y el episodio del «hechizo» de Dulcinea, otro decisivo hilo conductor en el texto. Tanto que Cervantes hace que nos detengamos en este capítulo X de una manera precisa y determinante. Y nos detiene al decirnos: «Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no habría de ser creído [...] Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad [...] porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua».

Y el supuesto «temblor» de Cervantes¹ proviene simplemente del intercambio de papeles: ahora será Dulcinea la *hechizada* y Don Quijote tendrá que creerse ese *hechizo* provocado por Sancho. Una

¹ Ya decíamos para lo que sirve Cide Hamete: para encubrir ese «temblor» unas veces; para justificar y alabar la propia narración en otras ocasiones, o para mezclar ambigüamente ambas cosas, «cargando» con los errores, los apócrifos, etc.

imagen que, en efecto, resulta muy dura para el caballero —y por supuesto para los lectores—. Pero la verdad tiene que nadar como el aceite sobre el agua y la historia hay que contarla tal como sucedió. Aunque el miedo de Cervantes (y también su interés por resaltar este capítulo) se basa en que si Don Quijote «se cree esa historia de hechizo», su locura parecerá haber llegado al límite y aun dos pasos más allá. Y sin embargo el hecho de que Sancho se convirtiera en «encantador» y Dulcinea en «encantada» es precisamente la única manera de solucionar ese problema sin solución: el darle cuerpo y verdad a Dulcinea. El pensamiento de Sancho tiene una literalidad implacable: de nuevo ve que cuando uno no es parte de la solución, es parte del problema. Y como él está metido en el problema hasta los codos de la mano, tiene que buscar una salida inmediata. El protagonismo de Sancho comienza a angustiarse al propio escudero, y la única manera de hallar salida al enredo es acudir a la lectura *allegórica/dual* que ha sido la clave de Don Quijote en el primer texto. Una prueba más de que el primer texto no puede olvidarse nunca pese a que así nos lo haya aconsejado Cide Hamete. A quien el libro va a dejar («*le dejaremos*»), momentáneamente, es al escondido Don Quijote para que podamos oír con detenimiento el monólogo de Sancho, o más bien el diálogo dramático que mantiene consigo mismo sin dejar de dar vueltas al eje de: «*ni yo ni mi amo la habemos visto jamás*». Pero todas las cosas «llegan» y ahí surge la chispa para Sancho: el instante del recuerdo de esa lectura *dual* que no podría ser rechazado por el discurso de Don Quijote. Y tal recuerdo surge precisamente cuando por el camino aparecen tres labradoras sobre tres pollinos o pollinas (esto «*el autor no lo declara...*» y «*no hay para qué detenernos en averiguarlos*»: el dominio de la narración es ya grandioso en Cervantes). Y entonces todo se soluciona para Sancho. Una de ellas ha de ser Dulcinea. «*Yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre tres borricos*», dirá Don Quijote. Pero, pese a todo, el *hechizo* se cumple: «*Despabile esos ojos*», dice Sancho. Y, en efecto, Don Quijote no puede negar esa lógica de la mirada doble, es su propio inconsciente el que está bullendo, y tiene que aceptar que el maligno encantador «*ba puestro nubes y cataratas en mis ojos...*». He ahí lo que comienza a esbozarse como trágico, por debajo de cualquier burla. La verdad quijotesca se basa

la dualidad de las signaturas y ese código no puede tacharse, pese a su actual empeño en la literalidad de las cosas. El ingenio de Sancho parece haber resuelto lo imposible. Por supuesto que las labradoras se irritan ante el lenguaje de Sancho y sobre todo de Don Quijote. Y la supuesta Dulcinea es derribada por la pollina, pero corre tras ella y monta de un salto sobre su grupa. Así las tres campesinas salen huyendo y a nuestro héroe le queda únicamente sólo la bruma de su visión y el olor a ajo y a polvo que desprendían las labradoras. Sólo que Sancho no puede darse por vencido. Insiste en el hechizo y en que la albarda de la pollina era «*silla a la jineta*». Don Quijote aún parece dudar, pero ante la frase de Sancho no tiene más remedio que asumir los hechos del encantamiento y lamentarse de no haber visto *de verdad* toda la belleza y lujo que distinguían a su señora Dulcinea. Y ello a través de una frase definitiva: «*Y que no viera yo todo eso, Sancho*».

4. He aquí el *ver* imposible, he aquí el amor imposible. La única fisura en el mundo quijotesco, la cicatriz que no sanará jamás. Pero existe el mundo de las armas, y ése sí se puede ver y tocar, y por eso Don Quijote y Sancho emprenden el prometido camino hacia las justas de Zaragoza.

Vuelve a aparecer el teatro a través de la compañía de *Angulo el malo*, es decir, unos cómicos de la legua que van (ya vestidos de actores en una carreta) a representar aquella misma tarde en un pueblo cercano el auto de *Las Cortes de la Muerte*, por ser la «*oc-tava del Corpus*». Es importante esta historia de cómicos (cuyos trajes causan al principio miedo a Sancho), pues parece una prolongación de las dudas que Don Quijote le ha estado planteando a su escudero en torno al hechizo de Dulcinea y a su propio encantamiento. Ya no soporta que las cosas de su mundo tengan brechas, necesita verlas directamente, o, como nos avisó Cide Hamete, Don Quijote ahora necesita *que las cosas lleguen a ser cosas*. Y, sin embargo, qué mundo mejor que el del teatro para demostrar que las verdades son todas aparentales y que las apariencias pueden transformarse. El teatro ¿no obliga a creer en las apariencias para luego derruirlos? ¿No es eso lo que teme ahora Don Quijote a propósito del hechizo de Dulcinea, que Dulcinea sea fingida y no verdadera, o en último caso que él mismo se halle envuelto en «lo fingido ver-

dadero)? Por eso Don Quijote señala: «*Es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño*». Una frase que a veces se ha interpretado mal. No se trata en absoluto de ese tópico abusivo del supuesto «desengaño barroco» ante la vida para refugiarse sólo en la verdad de la muerte. Que esto lo dijeran la mayoría de los curas y algunos laicos, era lógico en el xvii. Que esto fuera la única ideología dominante, como se nos ha pretendido decir, resulta ridículo². La ideología que late por debajo de las nuevas relaciones capitalistas es siempre «aprovecha el día» y «aprovecha la noche». Para explotar o para ser explotado, para gozar o para descansar, para vivir el cuerpo o para sobrevivir con él; mientras que el supuesto *barroquismo del desengaño* es sólo un resto de un inconsciente pasado, pese a los esfuerzos por resacralizar los diversos poderes y los diversos discursos. La verdadera infraestructura de las nuevas relaciones sociales implica precisamente el hecho de que la fuerza de la vida se imponga (tanto para los de arriba como para los de abajo: ese sobrevivir de los textos picarescos). Si hay desengaño de la vida es algo que no se inscribe en la imagen de que detrás de las cosas se oculte algún orden divino o sagrado que sólo los huesos y las calaveras nos revelarían. Eso está ahí, desde luego, pero sólo como una nebulosa superestructural: y ninguna mejor imagen de todo esto que las burlas que los cómicos hacen ante Don Quijote y Sancho, y la necesidad sin embargo de trabajar representando esas «Cortes de la Muerte» (en una octava del *Corpus*) como una simple farsa para ganarse el pan. Si hay engaño (o desengaño) de la vida, éste radica ahora en el hecho de que las cosas no ocultan nada: detrás de las apariencias no hay ninguna verdad escrita *digito Dei*, sino la literalidad de la miseria y el hambre de los cómicos (y de la existencia global de todo). *Macbeth*, como decíamos al principio, está al lado: «*la vida es un cuento narrado por un idiota, con mucho ruido y furia, pero sin ningún sentido*». Es como el actor vestido de mojiganga (o *bojiganga*) que se pone a dar saltos con cascabeles y

² Cfr. todo lo dicho en el inicio del análisis de este *Segundo Quijote*. La tradición de las relaciones sociales fue siempre brutal y quizá sólo en la segunda mitad del xvii el «barroquismo sacralizador» llegara por fin a alcanzar un grado de hegemonía patente: el que retrasaría tanto la *Ilustración* hispánica.

globos delante de Rocinante hasta asustarlo. El caballo sale huyendo y derriba una vez más a Don Quijote. Otra escena de comedia: Sancho acude a ayudar a Don Quijote, el actor le roba el rucio a Sancho y luego se lanza el propio actor al suelo para imitar a Don Quijote y Sancho. Mientras Don Quijote ha señalado su pasión desde niño por la farándula (una pasión compartida con Cervantes), Sancho vuelve a poner las cosas en su sitio:

Quítese a vuestra merced eso de la imaginación —replicó Sancho—, y tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida. Recitante he visto yo estar preso por dos muertes y salir libre y sin costas. Sepa vuesa merced que como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, o los más, en sus trajes y composuras parecen unos príncipes³.

Parecen unos príncipes. Pero no lo son, pues todos los signos se han roto. Y además en las compañías de Título (las «legalizadas» oficialmente), y al contrario de estos «carros de la legua», los actores y las actrices son favorecidos y respetados. Es decir: la literalidad del poder social (y de su apoyo) es lo que de verdad cuenta incluso entre los farsantes. Pero la cuestión continúa en el capítulo XII. Dice Sancho nada menos que esto: «*Nunca los cetros y coronas de los empuñadores farsantes —respondió Sancho Panza— fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata*».

Es exactamente lo mismo que dice Hamlet, pero así llegamos al segundo tópico en torno al teatro. Don Quijote insiste en que el mundo es una comedia y en que la comedia es como el mundo, que sólo desvela su verdad con la muerte. Pero si nos fijamos bien, el tópico se convierte aquí en mucho más complejo de lo que parece. Puesto que al ir leyendo despacio nos damos cuenta de que Don Quijote jamás habla de un *después de la muerte* (eso sería el supuesto «desengaño»), sino de que en la vida las desigualdades sólo son *apa-*

³ De cualquier forma, cabría preguntarse: ¿cómo el aldeano Sancho sabe todo eso sobre el mundo de las comedias en la ciudad?

rentes y de que en la muerte (insisto: *no después*) todos somos iguales. Es un nuevo ejemplo del ver/no ver; de la mentira y de la verdad; de las *apariencias* y de la *nada* que hay detrás de ellas. Aquí no existe el sermón barroco que la crítica se ha empeñado en descubrir en cualquier rincón del xvii, sino sencillamente esa obsesión por la literalidad de la mirada, por la literalidad maleable —y transformable— de los signos sociales, una maleabilidad sin la cual Don Quijote no habría podido transformarse en Don Quijote. E incluso Sancho va más allá y compara la vida con otro juego, el del ajedrez: acabado el juego, todas las piezas van juntas a la misma bolsa, como a la sepultura. Nada se nos dice del *después* de la sepultura, ni por supuesto el buen y agudo Sancho puede saber que ahora son los «peones de infantería» los que realmente cuentan en el ajedrez de la vida y de la guerra.

5. Pero la importancia básica de las *apariencias* se va a mostrar en el único capítulo de esta segunda parte en que *de verdad* Don Quijote vence en duelo a otro caballero, cuyo nombre «baila» de nuevo en el texto: el caballero del Bosque o de los Espejos (e incluso de la Selva), que también tiene su escudero y su dama, *Casildea de Vandalia* (otra referencia burlesca a Andalucía y a la dama: *cast-al-dea*). El caballero asegura además haberse peleado en Sevilla con una gigante llamada la Giralda). La historia es crucial para el texto: ¡por fin un duelo auténtico, tras aquel «suspense» del vizcaíno en el primer libro! Un duelo que además va a marcar el principio y el final de toda esta última salida de Don Quijote. Mientras los caballeros discurren aparte sobre sus amores, los escuderos comen y beben y el «hideputa» vuelve a aparecer dos veces. Primero respecto a la hija de Sancho que debe de tener quince años, dos más o menos (los pobres del xvii no saben cuántos años tienen⁴), a lo que el otro escudero responde: «¡Oh hideputa, y qué reyo debe tener la bellaca!».

⁴ Y tardarán más de dos siglos en saber sus años: quizá hasta la *escolarización* rural del xix. Lo mismo ocurriría hasta hace poco entre los marginales, como los gitanos, etc. La Iglesia era la referencia única, pero los pobres no se bautizaban o perdían la noción de ese tiempo «bautismal», salvo por el nombre: el del *santo* del día. De ahí que se celebraran —y eso globalmente— más los «santos» que los «cumpleaños». A la inversa de lo que sucede en el mundo laico de hoy.

Sancho se enfada pero luego él mismo llama «hideputa» al buen vino que el otro le ofrece y así las cosas se calman⁵. No ocurre lo mismo con los caballeros: el del Bosque afirma haber vencido antes al propio Don Quijote y que éste se vio obligado a aceptar que Casildea de Vandalia era la mejor dama del mundo, mucho más que Dulcinea. Don Quijote se revuelve ante ambas mentiras y el duelo resulta obligado. Y con ello la nueva sorpresa genial: inesperadamente Don Quijote vence al otro caballero. Primero lo vemos segado: Don Quijote no se atreve a decirle al otro que *miente*, pues eso sería mucho decir. Luego lo vemos intentando explicarse la literalidad de los hechos: «*Por otra parte veo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mismo*» al que el del Bosque dice haber vencido. Pero no descarta la única posibilidad válida: que se haya tratado de un encantamiento. Hasta ahora, como podemos comprobar, Cervantes está trabando las líneas de forma magistral: las apariencias del hechizo de Dulcinea; las apariencias de la carrera de los cómicos; la posible transformación de Don Quijote en otras apariencias de otro Don Quijote al que el caballero del Bosque creería haber derrotado. Pero el del Bosque es taxativo: quien una vez os venció *transformado*, bien puede venceros ahora, «*en nuestro propio ser*». Decíamos: las apariencias incluso sustanciales pueden ser transformadas; el propio *ser*, nunca. De modo que el duelo es a muerte. E incluso el otro escudero le dice a Sancho que «*en Andalucía*» es costumbre que los escuderos también se batan, cosa que por supuesto Sancho rechaza. El del Bosque lleva una ropa con tan resplandecientes lunas y espejos sobre la armadura que Sancho se asusta, aunque —claro es— no Don Quijote. Se arremeten, pero el del Bosque o de los Espejos se ha confiado demasiado. Ha cometido dos errores: por un lado, su caballo no es mejor que Rocinante, pues no lo ha considerado necesario. Y Don Quijote *sólo* ha perdido

⁵ No sólo serán Fielding o Sterne los que se sentirán fascinados por el texto cervantino, sino que el propio Hume se «embriaga» con la imagen que nos da Sancho aquí acerca de su tradición familiar de «catadores» de vino. Para Hume es una imagen clave de la identidad entre la *delicadeza del paladar* del gusto sensorial y la *delicadeza* del «gusto estético». Lo he planteado en mi ensayo «Los gusanos de seda de Hume» (en prensa).

por culpa de su caballo (como ocurrirá igualmente al final). Pero sobre todo el del Bosque —lo veremos enseguida— ha caído en una trampa decisiva: *no creer en las caballerías*. Y Don Quijote sí cree en ellas hasta los tuétanos y es valiente como ninguno. De modo que le da tal lanzazo al del Bosque o los Espejos que lo tira al suelo, y allí cae como muerto. Los fallos del inconsciente se pagan caros. Don Quijote ha vencido: ya es caballero de verdad, como cuenta el libro en que está escrito. Sólo que de nuevo surge el problema del *ver*: Don Quijote despoja de su yelmo al caído medio muerto, para verle la cara «*por si estaba vivo, y vivo...*».

6. Los puntos suspensivos del texto vuelven a ser básicos. Son una plastificación del suspense, como en el aludido juego de la caja de muñecas rusas. ¿Qué es lo que vio Don Quijote? Las apariencias y los encantamientos se invierten de nuevo. No es Don Quijote el que quizá haya sido «*encantado*» anteriormente, sino que lo que ve le hace pensar «*en otro encantamiento*», pues si no todo carecería de explicación. Quien está tendido en el suelo, la visión que desconcierta a Don Quijote, es nada menos que el propio Sansón Carrasco. Aquel bachiller burlón y arrogante que había dado por supuesto que era muy fácil vencer a un pobre viejo enfermo y medio loco. Sólo que había cometido ese tremendo error al que aludíamos: él no cree en lo que hace, mientras que Don Quijote sí cree en su vida como caballero. Es por eso, más que por la torpeza del caballo, por lo que Don Quijote le ha vencido, algo que el rencoroso Sansón no le perdonará nunca. Como un «*caza recompensas*» policíaco lo irá persiguiendo hasta Barcelona con ansias de venganza: no por devolverlo a su casa, sino para desquitarse de esta derrota impensada.

El bueno de Don Quijote tiene que creer que Sansón esté encantado, como Sancho incluso tiene que creer que la nariz postiza del otro escudero es otro encantamiento que encubre a su vecino y compadre Tomé Cecial. Y así prosiguen su camino hacia Zaragoza, aunque Sancho aún no puede «*dar crédito a la verdad que con los ojos estaba mirando*». Insisto en que la *literalidad* se impone por todas partes en este segundo libro: de lo que se trata es de descifrar las *apariencias*. Por eso quizá Cervantes se ve obligado a contarnos la *verdad* de lo que había sucedido. La *conspiración* del bachiller con todos los otros personajes del entorno de Don Quijote. Y Tomé

Cecial, el falso escudero, hace una pregunta esplendorosa: ¿quién es más loco, el que lo es por su voluntad, como Don Quijote, que se va riendo y vencedor, o nosotros, que no hemos podido vencer esa voluntad? Y Sansón responde clarísimo: «*no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza*». Y así Sansón «*quedó imaginando su venganza*», mientras que la historia sigue. Esto es básico: Cervantes no sólo se había inventado el suspense (o al menos le había dado plena carta de naturaleza) de toda la novela posterior, sino que se está inventando ahora la sombra de la venganza: el enemigo rencoroso y vengativo que va a ir desplegándose desde los melodramas decimonónicos, al modo de *El conde de Montecristo*, a toda la narratividad del Far-West. Puesto que además nuestro héroe, el bueno y valiente Don Quijote, no sospechará nunca de esa sombra de la venganza que se ha cernido sobre él y que acabará por destruirlo.

Prefiere hablar de poesía y cambiar de nombre: el «*Ello es*» que el texto le exige. Un caballero vencedor, en los libros y en la pelea, no podrá ya ser nunca *El caballero de la Triste Figura*. Y si cambiar de nombre vuelve a ser necesario, no lo es menos hablar de poesía, pues sin ella es como si el caballero se quedara sin dama. Ése es el contexto que envuelve a la historia de Don Diego Miranda o el caballero del *Verde Gabán*.