

## Un rico ostentoso y el cambio de nombre

1. Por supuesto que Don Quijote y Sancho aún dudan de que todo lo que ha rodeado al triunfo en el duelo haya sido una mera apariencia o encantamiento: un triunfo de tal calibre no se encuentra así como así. Pero sí se encuentran por el camino con Don Diego. Un campesino rico, enteramente vestido de verde, que curiosamente lleva un alfanje morisco en un tahalí también de verde y oro. Don Quijote presume ante él del libro en que se cuentan sus hazañas: «*Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millones*». Lo exagerado del tono en realidad se inscribe como defensa para el propio Don Quijote. Él ya sabe lo que está pensando el rico campesino, lo que Don Diego dice: ¿cómo es posible que hoy haya caballeros andantes y que además existan «*historias impresas de verdaderas caballerías*»? Pero lo importante es que Don Diego les cuenta su «*novela familiar*», la historia de su vida cotidiana que en este caso no es la de un hidalgo pobre sino la de un rico. El «*caballero*», vestido de verde desde el gorro a las espuelas, tiene una vida familiar/cotidiana perfectamente típica de la nueva burguesía agraria: es aficionado a la caza y a la pesca, pero no cría galgos ni halcones como los viejos hidalgos. Aunque no podemos olvidarnos de un hecho clave: estamos en el *juego de las apariencias*, desde Dulcinea hechizada al hechizo del teatro, y Don Diego (que sí puede llevar *Don*, puesto que es rico) se esmera y se expresa en esa apariencia exterior: su deslumbrante color verde, hasta en las espuelas. Pasa la vida con su mujer, sus hijos y sus amigos, tiene más de seis docenas de libros —setenta y dos libros era una cantidad muy respetable— y nos precisa: «*cuáles de latín y cuáles de romances*», devotos y profanos, que son los que más suele hojear con tal de que sean de honesto entretenimiento... Y Cervantes vuelve a intervenir. El caballero verde señala que se tra-

ta de libros «que delecten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que destes hay muy pocos en España». Cervantes se está alabando a sí mismo y alaba desde luego ese tipo de «aura bucólica» que la nueva burguesía rica campesina parece representar. Por eso Sancho se baja del rucio y le besa los pies al de verde. Ese sí que es un buen caballero: «a la jineta». La escena puede parecer ridícula hoy, pero sin duda no en el XVII<sup>1</sup>. Y además da paso a la cuestión de la *poesía* a la que aludí antes. El hidalgo/burgués de verde tiene un hijo poeta, que incluso se pasa los días «averiguando» los versos de Homero, Marcial, Virgilio, etc. Don Quijote ensalza la poesía con los tópicos de la época y señalándola como un «máximo ornato», al igual que *la mitra de un obispo* (el símbolo del máximo saber, pero ornato a fin de cuentas). Hasta que aparece una nueva sorpresa. Enfrentarse otra vez con la Corona (o con el Estado) y la cuestión definitiva: alcanzar su último nombre como caballero (tendrá otro *como hidalgo* al final). Es decir, el *caballero de los Leones*. Otra historia demasiado conocida pero quizá no demasiado apreciada. Enfrentarse al Estado (los leones *son* de la Corona) y adquirir así un nuevo nombre, supone, como esbozábamos, quitarse por fin de encima la *triste figura* que hasta ahora le había acompañado. Claro que la escena se inicia de forma grotesca con los requisitos que Sancho había comprado a unos pastores y que se le caen a Don Quijote por la cabeza al ponerse el yelmo y la celada. Pero es que las burlas de Cervantes apenas ya tienen gracia: se ha tomado a sus protagonistas muy en serio y cuando interpola estas imágenes burdas siempre suenan a eso, a algo forzado. Lo que importa sin duda es mostrar la valentía de Don Quijote, rehecho definitivamente no sólo en la cama sino tras su versión «en escrito» y tras su victoria en el duelo «real» con el caballero del Bosque o de los Espejos. ¿Qué le van a importar a él unos leones de más o de menos? Lo que ocurre es que es el león el que no sale de la jaula, el que

<sup>1</sup> No es Sancho, sino toda nuestra crítica pequeño-burguesa la que de hecho se ha puesto de rodillas ante este personaje por su «dignidad moral», etc. En realidad se trata de un *parvenu* explotador —algo necesario para ser «rico»— que ha sustituido a la gran nobleza licenciosa y arruinada (lo veremos en los Duques).

le vuelve el culo a Don Quijote. Y así, los otros espectadores de la pelea, «perdiendo alguna parte del miedo», salen de su escondite y llegan hasta donde está Don Quijote que les obliga a reconocer «*la verdadera valentía*». Y es ahí, a través de esa verdadera valentía, cuando Don Quijote se cambia el nombre. Ya está bien de tanta «Triste Figurax; ahora será el «*caballero de los Leones*» y hasta el leonero promete contarle su hazaña al rey.

2. La historia que continúa con el «burgués/hidalgo» rico al que Don Quijote llama siempre «el caballero del Verde Gabán», ya decimos que carecería de importancia si no fuera porque de algún modo simboliza la diferencia entre lo viejo y lo nuevo. El mundo agrario ha cambiado y también la «racionalidad» de sus ricos. Pues Don Diego Miranda es un símbolo de ellos como el hidalgo Quijada o Quesada lo había sido «de los» de lanza en astillero, etc. Lo viejo y lo nuevo se superponen, pues, en esta escena, incluido el propio Don Quijote, en el que se concentran ambos mundos (ya que ha «elegido su libertad»). Pero lo viejo y lo nuevo se superponen sobre todo a través de una imagen decisiva que apenas se ha querido resaltar: a través de la *ostentación*. Ya que los signos han perdido su valor intrínseco (ya no son signaturas) hay que exhibirlos públicamente como símbolos de poder. De ahí, decíamos, el valor externo del vestido y, en este caso, del deslumbrante atavío verde del nuevo rico. Aunque quizá haya una burla cervantina por abajo: ese rico y culto campesino va vestido de un solo color, como lo solían hacer los caballeros de los libros, y por eso no es extraño que Don Quijote lo llame *caballero*. Por otra parte, está la *ostentación* que suponen los leones como símbolos del poder real, de la vida de la Corte. La Corte se está separando cada vez más del Estado (o más en estricto del gobierno: de ahí el auge de los privados y sus camarillas) para dedicarse exclusivamente a sí misma, a su interiorización: lujo, fiestas, danzas, jardines, nuevos palacios, nuevos teatros y fieras salvajes. Pero hay evidentemente otra *ostentación*: la de Don Quijote como caballero. Tanta exhibición de valentía le vale incluso otra pequeña burla cervantina. No ya tanto el chiste chusco de los requesones, sino la propia intervención de Cide Hamete que interrumpe el relato para loar irónicamente la excelcitud del valor de Don Quijote, para inmediatamente volver a «hilar» la narración.

De algún modo, para «poder ser» todo el mundo tiene que «ostentarse» en público, y la ironía de Cervantes no podía dejar pasar por alto esa nueva clave social. De cualquier manera, el texto «ha anudado» bien el discurso de la historia en todos sus aspectos. Primero haciendo que «ocurra algo», que el azar vuelva a intervenir para que el lector no se aburra. Y desde luego incluso Cervantes se ha vuelto «ostentoso» y se ha inventado una aventura casi excesiva. Ya es casualidad (ya es fuerza del azar) que Don Quijote tenga que enfrentarse con los leones del rey —ahora leones auténticos y no «policías» o «presos» como en el caso de los galeotes—. Pero, como siempre, asombra cada matiz de precisión en el texto: antes de que se abriera la jaula Don Quijote ha dudado sobre si hacer la batalla a pie o a caballo. Y Don Quijote «sabe» lo que hace. Prefiere pelear a pie pues teme que Rocinante pueda asustarse ante las fieras. Ese mínimo matiz literal vale por sí mismo, tiene un peso narrativo básico para «aprehendernos» en el texto. Don Quijote no es sólo un loco valiente, sino un valiente que ha aprendido a pelear y a calcular sus estrategias. Sólo que a la vez la estrategia narrativa cervantina vuelve a desdoblarse, puesto que la placidez de la compañía y de la casa de Don Diego Miranda van a servirle a Cervantes para meternos de lleno en uno de los núcleos centrales de la obra, la historia de otro de los nuevos ricos campesinos: es decir, las *bo-das de Camacho*.

3. Pero antes, «anudando el hilo de la historia», Don Quijote defiende su aparente locura temeraria.

Conviene insistir en esta frase («anudando el hilo de la historia»), pues puede considerarse como la auténtica clave narrativa de Cervantes. En el texto aparece después de que Cide Hamete (como decíamos) haya alabado a Don Quijote por su valentía ante los leones. Tras ese monólogo, el texto dice que Cide Hamete «*pasó adelante, anudando el hilo de la historia*». He ahí la obsesión de Cervantes y su eje narrativo, como venimos planteando desde el principio.

Pero nosotros también tenemos que seguir adelante. Don Quijote dice al de Verde que no hay por qué asombrarse de que él se enfrente con leones, puesto que en la Corte nadie se asombra de que los nobles alanceen animales tan fieros como los toros. Para reincidir de nuevo en la milicia de los caballeros andantes frente a la

molicie (que a veces puede ser buena, se previene Cervantes) de los caballeros cortesanos. Es un contraste que venía latiendo ya desde hacia tiempo y que ahora había estallado desde la creación del ejercicio profesional con los Tercios. Un contraste que quizá había alcanzado su cumbre literaria en los famosos tercetos que el capitán Francisco Aldana envió a un amigo que se hallaba gozando de esa molicie de la Corte mientras que él luchaba en la trinchera, y donde se incrusta aquel endecasílabo impecable: «*sin que la muerte al ojo estorbo sea*»<sup>2</sup>.

La casa del de Verde es también simbólicamente típica: «*Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de Don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico*». O sea, Cervantes da esas «circunstancias» por sabidas<sup>3</sup>, y añade que por ello «*el traductor desta historia*» no se detiene en detallarlas, porque su propósito principal es *la fuerza de la verdad* más que «*las frías digresiones*». En suma, una vez más en esta segunda parte Cervantes declara en explícito su intención de escribir directamente la historia y yendo al grano. De modo que aunque nos detenga un momento en la puerta de entrada de la casa, donde se hallaba el escudo de armas del rico, enseguida nos hace entrar en la cueva donde hay muchas tinajas del Toboso. Lo que sirve para que reaparezca la imagen de «*Dulcinea encantada*» en la imaginación de Don Quijote, quien acude a los versos de Garcilaso: «*Oh dulces prendas por mi mal halladas / dulces y alegres cuando Dios quería*». Insisto en que Dulcinea está siempre latiendo en esta segunda par-

<sup>2</sup> «La muerte al ojo» no tiene ninguna connotación metafísica, como a veces se ha pretendido. En realidad, Aldana está utilizando una «frase hecha» del argot militar: levantar la cabeza por encima de la trinchera suponía ser visto por el enemigo y por tanto el riesgo de morir. A eso se le llamaba «la muerte al ojo».

<sup>3</sup> El recurrir a la supresión de los detalles innecesarios parece emblemáticamente borgiano. Sin embargo, lo he encontrado con frecuencia en las novelas de los años veinte de Agatha Christie. Cfr. por ejemplo *El secreto de Chimneys*, de 1927, donde además rebosa el humor. Se nos dice así al hablar del castillo de Chimneys: «cualquier guía de turismo incluye una descripción de este lugar histórico [...] quien desee información más detallada, puede consultar el tercer volumen de *Mansiones históricas de Gran Bretaña* que se vende al módico precio de veintidós chelines. Por todo ello puede prescindirse de una descripción detenida de la mansión» (Cfr. A. Christie, *op. cit.*, ed. Orbis, Buenos Aires, 1984, pág. 245).

te, y además con el dolor de su «hechizo». También se nos dice que la mujer del de Verde se llamaba Doña Cristina y Lorenzo su hijo poeta, que recita unas glosas y un soneto y que vuelve a discutir con Don Quijote sobre si los caballeros andantes han o no han existido. Aparte de que Don Quijote observe que no hay poeta que no se considere el primero y que la ciencia caballeresca es en dos dedos mejor que la ciencia de la poesía. Cuatro días pasan Don Quijote y Sancho en la casa, hasta que nuestro héroe se despide alegando las justas de Zaragoza y la necesidad de bajar a la cueva de Montesinos, en las lagunas de Ruidera, el único de los *topoi* del código caballeresco que aparece realmente en este libro (aparte del caso de *Clavileño*). También es la primera y única vez que Don Quijote va a confundir una casa con un castillo. Pero lo importante es el procedimiento narrativo con que Cervantes hace que nos introduzcamos en las bodas de Camacho y en la contraposición decisiva entre riqueza y pobreza. A más del ya aludido contraste entre la placidez de la casa del rico de Verde y los tumultos que ocurren en las fiestas del rico Camacho.

*To have and have not: las bodas y otra vez  
la magia de Dulcinea*

1. Digamos que todo empieza con una pelea que parece no venir a cuento, pero que resultará perfectamente hilada y trabada con lo que va a seguir después: casi como una condensación anticipada del final. Pues la clave es el «artificio» (o la «astucia» o la «industria» o el «arte») frente a la «fuerza» (en cualquier sentido). Don Quijote y Sancho se encuentran con dos labradores y dos estudiantes o clérigos que van a unas bodas. Les cuentan la historia: cómo Basilio, el pobre, y Quiteria, la hermosa, han vivido enamorados desde niños, pero el rico labrador Camacho ha «comprado» la hermosura de Quiteria y va a casarse con ella<sup>1</sup>. Inesperadamente, los dos estudiantes se enzarzan en una discusión sobre la esgrima y (frente a las burlas de Quevedo en *El Buscón* sobre el mismo tema) Cervantes se toma la cosa en serio: la habilidad del esgrimista frente a la fuerza de Corchuelo. El esgrimista vence en la pelea y repito que parece una cuestión sin importancia, salvo por el apóstrofe final que introduce el texto: «*el cual testimonio sirve y ha servido para que se conozca y vea con toda verdad cómo la fuerza es vencida del arte*».

Bien. Así concluye aparentemente la historia y mientras los otros cuatro van a dormir al «lugar» de Camacho, Don Quijote prefiere dormir al raso en el campo, como buen caballero, con harto dolor de Sancho que aún se acuerda de los días pasados «*en el castillo o casa de Don Diego*».

Y puesto que de caballeros vamos, al amanecer también despier-  
ta —y por primera vez ahora— el estilo «caballeril» que había sido

<sup>1</sup> Se nos señala además otro síntoma: Quiteria era pobre, pero de más alto linaje que Camacho.

tan frecuente en el primer libro: «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando Don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie...».

Sancho, sin embargo, huele a torreznos y con ello termina de roncar y se despierta. Don Quijote le dice que van a ir a las bodas, pero curiosamente por ver lo que hace Basilio el pobre. Sancho responde con plena lógica: que haga lo que quiera. «No fuera él pobre y casárase con Quiteria». Pero siendo pobre, ¿qué espera? Por mucho que Basilio sepa tirar la barra y sea buen mozo espadachín, eso no vale ni en la taberna si no hay dineros. Y Camacho puede envolver a su rival en «reales». A más de que Quiteria sería boba si despreciara las joyas y la buena vida que el otro le ofrece, pues «el mejor cimientto y zanja del mundo es el dinero».

2. Se ponen en marcha y todo lo que ven es fastuoso, en especial para Sancho: un asador con un novillo entero, un monte de leña con seis ollas, o más bien tinajas, en las que se guisaban carneros. Liebres, gallinas, pájaros y caza, todos colgando de los árboles para enfriarse. Más de sesenta odres de vino y rimeros de pan blanquísimo. Calderas de aceite o de miel, cocineros y cocineras que pasaban de cincuenta, los lechones en el vientre del novillo, las especies por arrobas. Estupéfaco, Sancho se lleva para desayunar tres gansos y dos gallinas que le da un cocinero, mientras Don Quijote observa la llegada de doce labradores en doce hermosísimas yeguas, todos cantando alabanzas a la riqueza de Camacho y a la hermosura única de Quiteria. Lógicamente, Don Quijote piensa que los otros no han visto a Dulcinea, pero lo que importa ahora son los juegos, las danzas y representaciones que se hacen en la floresta. Quizá Cervantes ha imaginado aquí el gran escenario teatral que él nunca pudo ver realizado; y, en efecto, todo sucede como en un gran teatro cortesano, con una comedia de enredo por dentro (los textos y la representación son obra de un cura, un «beneficiado» del pueblo, le dice a Don Quijote una de las ninfas). Danzan los zagales con espadas y danzan las mozas con guirnaldas. Luego aparece otra danza «de artificio» con ocho ninfas guiadas por Cupido y por el Interés. Todas las ninfas con carteles en las espaldas: «en pargamino blanco y letras grandes, escritos sus nombres». Poesía, Discreción, Buen Linaje y Valentía, eran las cuatro que seguían a

Cupido; mientras que las que seguían a Interés eran Liberalidad, Dávila, Tesoro y Posesión pacífica. Hay más bailes, coplas y versos y lanzamientos de flechas... Si toda boda tiene algo de representación teatral, aquí Cervantes lleva al máximo ese carácter representacional, convierte al propio texto en escenario de un rito esplendoroso, a la vez que lleva igualmente al extremo esa ostentación de la que hablamos antes. Todos los signos se acumulan para ostentar poder y dar sentido al poder: desde las cocinas a las danzas alegóricas y al estilo pastoril/cortesano, como si se tratara de la *mimesis* de una «corte de los milagros», como en efecto va a ser.

Cuando todo se acaba, Don Quijote (abiertamente partidario de Basilio) le reprocha a Sancho que su partidismo hacia Camacho sea un mero «viva quien vence». Pero Sancho, comiendo, le dice que los pobres no tienen elección, con una objetividad literal que electriza en el texto. Y así lanza Sancho su inolvidable apotegma: «*Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener*».

3. Tener y no tener: la frase se le quedó tan grabada a Hemingway (que sin duda la conoció por el Quijote: su utilización en otros textos de la época, su valor de casi «lugar común» popular era algo que, lógicamente Hemingway no tenía por qué conocer), tan grabada, digo, que la utilizó como título para una de sus novelas de ambiente cubano: *To have and have not*<sup>2</sup>. Y sin duda lo que magnetizó a Hemingway fue cómo en esa frase de Sancho se condensaba toda la realidad del mundo capitalista ya desde sus inicios. Pero lo más curioso es que Freud, al contar cómo llegó a ser profesor universitario<sup>3</sup>, nos constata —con un mucho de ingenuidad— cómo en el mundo de la cultura centroeuropea del XIX aún lo importante era

<sup>2</sup> Se cuenta que Howard Hawks le había dicho a Hemingway: «Voy a hacer de tu peor novela mi mejor película». El film trasladada la acción a otra isla caribeña y la sitúa en la Segunda Guerra Mundial. La película es magistral y los cinefílos la recuerdan además porque ahí se conocieron el maduro Bogart y la joven Lauren Bacall. Vid. A. M. Sperber y Enric Lax, *Bogart*, ed. Tusquets, Barcelona, 1999. El primer capítulo de la novela de Hemingway es muy bueno.

<sup>3</sup> En realidad, el soborno fue muy simple: Freud había sido vetado varias veces por la facultad de medicina y por el gobierno austriaco para ingresar como profesor en la universidad. Una rica paciente de Freud regaló a un ministro un

la autoridad jerárquica, mientras que en el siglo xx lo único importante era el dólar. No resulta improbable en absoluto que se hubiera sentido conmocionado por ese «tener y no tener» que Cervantes había escrito dos siglos atrás. Pero la frase de Sancho es decisiva por su propia ambigüedad, porque «casi» explica todo el Quijote. Don Quijote no puede tener «Don» por no tener dinero, mucho más que por los límites de la autoridad jerárquica establecida entre linajes. Más aún: aunque Sancho nos remita a un *topos* como el de su «agüela» (al modo de *La Celestina*: «*lo de tu agüela con el simio*», etc., y en tantas otras ocasiones del lenguaje popular), aquí no necesita dar vueltas y revueltas, como en el capítulo V (el primer «apócrifo»), para legitimar la *memoria del presente*, como aniquilación de los linajes feudalizantes que pertenecían a la *memoria del pasado*. Muy al contrario: aquí los linajes (y toda su parafernalia de castas y sangres) se nos reducen a su última realidad de base, o sea, a una realidad de *clases*: tener y no tener, ser rico o ser pobre (en su sentido más lato). Y Sancho, en tanto que pobre que sabe que la pobreza es maldita, prefiere estar de parte del reparto del pastel de los ricos. Pasarán siglos, como decíamos, hasta que Marx estableciera la diferencia entre el lenguaje (o la realidad) de la producción y la explotación por un lado, y, por otro, el lenguaje de la distribución o circulación del capital (en suma: que la riqueza supone la explotación de la vida de los trabajadores). Pero esto es ya algo que se está percibiendo (por supuesto inconscientemente, sólo en lo que late bajo la objetividad de los textos) en todo lo que he llamado «literatura del pobre», desde *La Celestina* o *El Lazarillo* al propio texto cervantino. De modo, repito, que Sancho zanja aquí todas las discusiones sobre los diversos tipos de linajes a través de ese apotegma decisivo: no hay más linaje que tener y no tener. Eso es la verdad que «de verdad» existe, la nueva realidad del nuevo mundo socio-vital<sup>4</sup>.

cuadro que él anhela y así Freud fue nombrado profesor. La historia la cuentan casi todos los biógrafos de Freud, desde E. Jones en adelante, aparte del propio Freud.

<sup>4</sup> Por supuesto que igual ocurre en el esclavismo y en el feudalismo. Pero ignorar la realidad de clases en los siglos xvi y xvii ha sido uno de los ornatos favoritos de ciertos historiadores de fuste. Resulta claro que hablar de sociedades

4. Pero la representación sigue: llegan los novios, los acompañantes, todo es fiesta y alborozo escénico. Hasta que de pronto aparece Basilio, «el pobre», justo cuando el cura va a celebrar las bodas. Saca del bastón un estoque mediano y se lo clava en el pecho. Brota la sangre escandalosa y Basilio cae como muerto: se ha suicidado por amor, como lo hizo Grisóstomo en el primer libro. Cervantes se «canibaliza» a sí mismo con frecuencia, no tanto porque no supiera urdir bien un argumento (como diría luego Raymond Chandler de sí mismo), sino porque a Cervantes «le gusta» anudar los hilos de la trama a través de recurrencias continuas. De modo que si se trata de contar la vida de Don Quijote (y aunque esta segunda parte sea un libro distinto, un libro «otro»), no deja que nos olvidemos nunca de que la base que configura este segundo libro consiste en remitirnos continuamente al primero (puesto que una parte de esa vida ya está allí «en estampa»).

La sangre, pues, borbotea y Basilio yace moribundo ante los ojos de todos. Pero, como los muertos que mueren en el teatro, de pronto se pone a hablar y hablar. Ya que va a morir, sólo le pide al cura que lo case con Quiteria, si ella acepta. Una vez más, Don Quijote se enfrenta a un cura: el cura le dice a Basilio que se confiese y que se preocupe más por su alma que por su cuerpo, ya que va a morir. Don Quijote por el contrario, y en alta voz, dice que es justo lo que pide Basilio y que no hay por qué negárselo. Sólo se trata de un sí, sólo una sílaba, añade Basilio, pues el tálamo de esas bodas será su sepultura. El único que se extraña es Sancho Panza: mucho habla ese mancebo para estar tan mal herido. Por fin Quiteria se decide: se dan la mano, se aceptan como esposos y el cura «*tristón y lloroso*» bendice la boda. Entonces Basilio se saca la espada del pecho, se pone de pie y todos exclaman: «*Milagro, milagro*». Pero Basilio responde: «*No milagro, milagro, sino industria, industria*». Y el cura lo comprueba: la espada se había clavado en un cañón o canuto de hierro hueco donde se había metido la sangre preparada para que no se helase. Uno de los trucos teatrales más

estamentales o estratificadas, etc., con tal de evitar como sea el concepto de la explotación de clases, es una preferencia con sintomas tan obvios que no voy a discutir aquí.

viejos del mundo. Y no se trata de un «casamiento engañoso» (por tomar el título de una de las *Novelas ejemplares*), puesto que Quijote lo asume y lo confirma. Se desenvainan las espadas, unos a favor de Camacho y otros a favor de Basilio. Pero Don Quijote interviene con su lanza y su escudo en ristre y sobre todo con sus palabras. Haya paz y que Basilio y Quiteria se vayan juntos. Y que Camacho se compre «la oveja» que le venga en gana, que para eso es rico<sup>5</sup>. La fuerza con que Don Quijote blande la lanza impone respeto a todos, y además Camacho se consuela con una ironía cervantina formidable: si de todas maneras me iba a «poner los cuernos» con Basilio, mejor que lo haga antes que después de nuestra boda. De modo que ordena que continúen las fiestas, mientras que Quiteria, Basilio y sus amigos se van a su aldea, «que también los pobres virtuosos y discretos tienen quien los siga, honre y acompañe, como los ricos tienen quien los lisonjee y acompañe». Los pobres le piden a Don Quijote que vaya con ellos, pues lo consideran «hombre de pelo en pecho» (curioso: mujer «de pelo en pecho» había llamado Sancho a Aldonza Lorenzo en Sierra Morena), es decir, la confirmación plena *ante los otros* de que Don Quijote es un valiente de verdad y que aquella caricatura de la última parte del primer libro se ha borrado ya para siempre. Y así Don Quijote se va con los pobres, de nuevo con hartos dolores de Sancho que no puede sino recordar el aroma de las cocinas que está abandonando.

Pero esta extraordinaria escena de representación a la vez narrativa y teatral no sólo ha valido por sí misma. Ha servido como solución de toda una trama que, como esbozábamos, venía urdiéndose desde el encuentro con el caballero del Verde Gabán. Tanto porque la ostentación y el lujo han llegado aquí al máximo, como por el citado contraste entre la placidez de una casa rica y la turbamulta de esta otra fiesta rica. Y hay algo más que habíamos dejado flotando: es únicamente ahora cuando entendemos el porqué de la pelea entre los dos estudiantes, en la que el arte ganaba frente a la fuerza. Efectivamente, sin casi darnos cuenta, Cervantes nos ha llevado desde aquella pelea a este falso suicidio de Basilio, cuyo arti-

<sup>5</sup> Es una referencia a la leyenda bíblica del rico con muchos rebaños que le quita al pobre lo único que tiene: su oveja.

lítico (su «industria, industria») ha servido para vencer a la fuerza de Camacho.

5. Pero Don Quijote se había prometido bajar a la cueva de Montesinos. Y por ello no puede estar mucho tiempo en la aldea de los pobres, que lo consideran un Cid en valentía y un Cicerón en la elocuencia. Eso sí: para que todo quede limpio, se nos constata que la *industria* de Basilio fue cosa suya (y de algunos amigos), y que Quiteria no sabía nada y nunca fue cómplice del truco. Don Quijote precisa que el hambre, la necesidad y la pobreza son los verdaderos enemigos del amor, y que por eso el pobre honrado tiene siempre problemas con su mujer hermosa. No sin especificar que es difícil que a un pobre se le llame honrado («si es que se puede llamar honrado a un pobre»: es prácticamente la misma frase que se había aplicado a Sancho en el inicio de la segunda salida). Están tres días con los novios, y comprobamos una vez más cómo Cervantes siempre precisa el tiempo y el espacio, los «construye» como nervio de la narración. Por fin un «licenciado» del pueblo le indica a Don Quijote que un primo suyo (siempre la precisión continua) podrá llevarlo hasta la cueva de Montesinos, el último de los *topoi* caballerescos que le queda para completar el puzzle de su código, su imagen global del mundo (la historia de la barca encantada será sólo una prolongación de lo ocurrido en la cueva). Este primo era estudiante y «muy aficionado a leer libros de caballerías» (¡al parecer todo el mundo los leía!); y además «sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes».

Evidentemente, aunque todos los libros eran caros, había ediciones «normales» y ediciones «especiales». La imprenta diversificaba los productos, como cualquier otro elemento del mercado. Pero también había grotescas impresiones por «propia cuenta». Y así el primo les va contando (montado en su pollina: las precisiones nunca faltan) cómo imprimía esos libros para príncipes, como «el de las libreas», donde había pintado «setecientas y tres libreas», para que cada cortesano pudiese adoptar la suya; o bien el *Metamorfosis*, o *Ovidio español*, donde pintaba todas las «*metamorfosis falsas*» (y Don Quijote ha surgido de una metamorfosis), desde la Giralda de Sevilla o de Sierra Morena a las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, con todas «sus alegorías, metáforas y translaciones».

También era autor de un *Suplemento a Virgilio Polidoro* (un autor tan usado en la época como el Ovidio de las *Metamorfosis*), que había narrado el principio de todas las cosas. Pero el primo había añadido tal *Suplemento* porque a Polidoro se le habían olvidado muchas cosas. Por ejemplo, quién fue el primero que tuvo catarro o quien el primero que tomó «unciones» contra el «morbo gálico», o sea, contra la sífilis. Cervantes aprovecha así el camino para relajarnos riéndose un rato de la cretinez de muchos libros publicados y por eso hace que Sancho pregunte por quién fue el primero que se rascó la cabeza en el mundo. Contestándose a sí mismo que debió de ser Adán, pues fue el primer hombre; o bien quién fue el primer «volteador» o «volatinero», que tuvo que ser Lucifer, pues fue el primero que salió «volteando» desde los cielos a los abismos del infierno. Cervantes concluye: «preguntar necesidades y responder *disparates*». ¿Es ésa la cultura del libro en su tiempo? Pero es que están llegando a la *cueva de Montesinos* y quizá los *disparates* hayan sido sólo una introducción a lo que va a suceder ahora. Aunque, como siempre, la literalidad acaba por imponerse: lo primero es comprar sogas («casi cien brazas») para poder atarse y descender. Lo segundo, al día siguiente, es sobreponerse al espanto del paisaje que cubre la cueva: zarzas y malezas casi inexpugnables. Sancho y el estudiante/impresor atan «fortísimamente» a Don Quijote, lo ciñen y fajan con las sogas a las que ligan (otra vez el detalle preciso) no al arnés de la montura sino al más sólido «jubón de armar». Se arroja Don Quijote y en voz baja implora al cielo y en voz muy alta a Dulcinea. De nuevo un matiz decisivo. Con la espada corta las malezas que cubren la entrada de la cueva y entonces salen de ella una «infinidad de grandísimos cuervos y grajos que allí estaban» y que dan con Don Quijote en el suelo. Evidentemente, malos agüeros. Por fin, y tras haber salido también los murciélagos, se deja «calar al fondo de la caverna». Don Quijote baja hasta acabar casi las brazas de cuerda, mientras Sancho y el primo están como media hora esperando<sup>6</sup>. A eso de las diez vuelven a sentir peso y sacan a Don

<sup>6</sup> Fijémonos en la importancia que Cervantes da a la literalidad de las *boras* (igual que a la realidad del espacio), algo que se sale inconscientemente como valor narrativo (y algo inconcebible en el mundo medieval). Igual ocurría en *El Lazarillo*.

Quijote, que sale sin decir palabra y como flotando en otro mundo. ¿Qué ha pasado allá abajo?

6. En realidad nunca lo sabremos y el suspense se convierte en enigma. Puesto que Cervantes (o el propio texto) nos señala que en la aventura «se tenga por apócrifa». Es el segundo capítulo apócrifo del libro, de modo que se supone que cada uno puede imaginar lo que quiera. Claro es que no hay mucho que imaginar. Prácticamente todo (o casi todo) corresponde a la tópica del código caballeresco establecido. De modo que Don Quijote trata de narrar la historia según la mirada *alegórico/dual*. Y lo que narra es más o menos esto: tras la oscuridad de la cueva de repente había aparecido un prado con un palacio de cristal transparente y un venerable anciano (el mismo Montesinos) que lo había recibido cordialmente y que le había dicho que hacía tiempo que estaba esperando la visita de Don Quijote. Una empresa sólo guardada para un corazón tan esforzado como el suyo, etc. Montesinos le enseña el sepulcro de Durandarte, al que tenía encantado Merlín «el francés», al igual que a él mismo. Un sepulcro del que de pronto había salido la voz de Durandarte recitando su propio romance (y más tarde se nos cuenta toda la historia de Roncesvalles), etc. Mientras Sancho afirma que Don Quijote ha estado abajo poco más de una hora, Don Quijote asegura que ha estado más de tres días. Pero la sorpresa del «encantamiento» que Cervantes nos tiene guardada es otra. Y la más fantásticamente inesperada: Don Quijote por fin ha visto a Dulcinea. ¿No es asombroso? Claro que lastimosamente sólo ha visto a la Dulcinea encantada, a la labradora del «hechizo» acompañada de las otras dos campesinas. Y además una Dulcinea que, por medio de una de sus acompañantes, le ha pedido dinero dejándole en prenda un *«faldellín»* de algodón.

Lógicamente, Sancho no puede creerse nada de lo que Don Quijote le cuenta (el hechizo lo fabricó él) y prefiere hablar del encantamiento que también habría sufrido el caballero en la cueva (decirle que *mentía* hubiera sido imposible). Pero Don Quijote, sin negar esa posibilidad, le devuelve a Sancho la imagen que ahora acostumbra a usar. Todo lo que ha dicho: «*lo vi con mis propios ojos y lo toqué con mis manos*». Pero para Sancho sigue existiendo un obstáculo insalvable: ¿cómo es posible creer que Don Quijote haya



visto a Dulcinea y a las otras dos labradoras *reíamente bechizadas*? Sólo que la precisión de Don Quijote resulta implacable: la dama le ha pedido seis reales para Dulcinea, y aunque él sólo llevaba cuatro reales, el propio Montesinos le habría aconsejado que se los diera a la dama, porque los encantados también tienen «necesidades». Como lo único inexplicable es que Don Quijote llevase dinero, el texto se apresura a aclararlo: esos cuatro reales son los que Sancho le había dado «*el otro día*» para socorrer a los pobres que se encontrara en el camino. Más aún: Don Quijote le habría dicho a la labradora que querría que Dulcinea se dejase «*ver y tratar*», y para ello habría retomado de nuevo el romance del Marqués de Mantua y su promesa de «*ni comer pan a manteles / ni con la reina folgar*» hasta haber vengado a su sobrino Valdivinos. Un *leitmotiv* burlesco que atraviesa los dos libros al margen de su ambigüedad inductible<sup>7</sup>. Y más significativo aún: Don Quijote sigue exhibiendo ante Sancho una literalidad impecable al concluir diciéndole que la doncella/labradora, al coger los cuatro reales, en vez de darle las gracias se marchó haciendo cabriolas, al modo en que la supuesta Dulcinea había saltado a la grupa de su pollina. (O pollino, pues Cide Hamete no nos aclaró eso).

7. He aquí, pues, lo sucedido en la cueva de Montesinos. Pero como la historia resulta inconcebible, y además semeja un duelo entre Sancho y Don Quijote en torno a los «hechizos», Cervantes decide arreglarlo todo precisamente dejándolo todo en el aire. No sólo diciéndonos, como esbozábamos, que el capítulo XXIII es apócrifo, sino añadiendo en el siguiente que, según el traductor, el mismo Cide Hamete había puesto unas notas al margen del texto: para indicarnos más o menos que hasta ahora todo lo que había narrado había sido contingente y verosímil; pero que no lo es lo que allí se cuenta, aunque él no pueda creer que Don Quijote esté mintiendo. Y, así, ha decidido escribir esta aventura «*sin afirmarla por falsa o verdadera*». E inmediatamente se apela al nosotros: «*Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni*

<sup>7</sup> Los nobles o reyes medievales ni solían comer en manteles ni en absoluto folgaban sólo con la reina, o sea, que la promesa era un tanto vacua. Sólo podía aceptarse como «símbolo penitencial» de dos cuestiones «excepcionales».

*puedo más*». Con una curiosa inflexión final: parece —se nos añade— que al final de su vida Don Quijote se retractó de esta aventura, y que se la había inventado por «*cuadrar bien*» con lo que había leído en sus libros, etc. Ya lo habíamos apuntado: es la única vez que uno de los *topoi* caballerescos aparece plenamente en este segundo libro, mientras que el primero estaba lleno de las reglas del código: las armas «blancas» del caballero novel, el bálsamo de Fierabrás, el yelmo de Mambrino, la descripción de los ejércitos, etc.

De modo que Cervantes «objetiva» la historia, dejándola flotar y derivándola hacia las palabras del primo/impresor que sí piensa que todo aquello le vendrá muy bien para su *Ovidio* y para su suplemento a *Virgilio Polidoro*, sobre todo el hecho de que Durandarte hubiera dicho: «*Paciencia y barajar*», lo que indicaba que el juego de naipes ya era común en tiempos de Carlomagno, cosa que en el Polidoro no aparecía. Deciden ir a ver a un ermitaño, que no está, pero sí su «*sotaermitaño*», es decir, una mujer que sólo les ofrece agua, ante lo cual y finalmente acaban en una venta.

8. Pero no podemos olvidarnos de esa magnífica *apelación al lector* a la que acabamos de asistir: es otra versión —podría decirse— del «paso» de la mirada literal a la mirada literaria. Y lo estamos viendo: los dos textos quijotescos se leen entre sí, se miran como en un espejo cuya lámina justificaría la verdad de cada uno, etc. Pero sin olvidar nunca el matiz: hay un *tercer lector* que está mirando a través del espejo —el lector «real»—; y cuando el texto se desliza por un pliegue inesperado (como ocurre en el confuso episodio de la *cueva*), entonces Cide Hamete —o el texto o Cervantes— «apela» a ese *lector real* para que sea él quien juzgue la verdad de los hechos. La inmanencia del texto supone así no sólo la «libertad del autor sino la «libertad del lector», considerándolo como presencia latente en el texto mismo. Algo que se nos había señalado ya en el prólogo al primer Quijote (el lector es libre en su casa, etc.); pero una presencia —la del lector— que necesariamente tendrá que hacerse más fuerte en torno al problema de los dos capítulos llamados *apócrifos*: ahí el lector sí que tiene que entrar hasta el fondo en la dialéctica de *lo verdadero/lo falso* que sostiene la objetividad del libro.

Sólo que con una consecuencia obvia: exactamente igual que el

