

Propiedad y desatino

Notas sobre lo indecoroso apropiado en el *Quijote*

Juan Varo Zafra
Universidad de Granada

Cuando en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso*, Cervantes afirma: «Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con *propiedad* un *desatino*» (IV, v. 25-27)¹, más allá de una aparente contradicción, lo que expresa el poeta es la oculta certidumbre de que en la novela solo la propiedad define al desatino; esto es, que lo desatinado se determina, acota y rige por el decoro, el buen juicio que lo haga verosímil según su género, y no por la confrontación con ninguna otra realidad exterior. Así lo confirma más adelante, en el capítulo VI del *Viaje*:

¿Cómo puede agradar un desatino
si no es que de propósito se hace,
mostrándole al donaire su camino?
Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece, y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplace» (VI, v. 58-63).

De este modo se decantaba el mundo de la ficción hacia un espacio nuevo, liberado de las exigencias morales de la prosa didáctica y la necesidad de la conformidad histórica; y, en consecuencia, fuera de la discusión humanista platónica sobre la verdad en la escritura y la difícil legitimación de la ficción poética². La

¹ Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed., intr. y notas Vicente GAOS, Madrid, Castalia, 1974.

² Para una panorámica de la cuestión puede verse Juan FRAU GARCÍA, «La poética de la ficción en la teoría literaria de los siglos XVI y XVII», *Philologia Hispalensis*, 16, 2002, p. 117-135; y Rogelio MIÑANA, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006.

«mentira con gracia», merced a la invención y la propiedad, se convierte en «verdadera armonía», como dirá en el capítulo X del libro III del *Persiles*³:

Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquier cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía⁴.

En este párrafo del *Persiles*, Cervantes parece reformular el bien conocido capítulo IX de la *Poética* aristotélica en la que se distingue el objeto de la poesía del de la historia a partir de las categorías de «general» y «particular» y de «verdad» y «verosimilitud», junto a la afirmación posterior del capítulo XXIV de que se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble (*Poética*, 1460). La expresión «imposible verosímil» sustenta la de «indecoroso apropiado», concepto que exploraremos brevemente en estas páginas. Ahora bien, como observa Rogelio Miñana, la regla aristotélica implica que las condiciones de posibilidad de la historia han de ser distintas a las de la ficción, lo que legitima la independencia de esta respecto de la realidad⁵: la historia está atada a la verdad; la ficción se debe a la verosimilitud pero, como veremos más abajo, depende de la imaginación. No obstante, la época abunda en géneros mixtos de difícil conceptualización, como por ejemplo la épica culta que identifica sus fines con los de la historia en poemas como *Os Lusíadas* de Camoens o *La Araucana* de Ercilla⁶ o, en otro ámbito, las

³ Rogelio MIÑANA, *op. cit.*, p. 82.

⁴ Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra, 2004, p. 526-527.

⁵ R. MIÑANA, *op. cit.*, p. 143.

⁶ José LARA GARRIDO, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

falsificaciones históricas verosímiles de Nicolás de Maquiavelo⁷ o fray Antonio de Guevara que inventa una suerte de «novela paródica de la historia», en la que la ficción se aborda como historia⁸.

La posición crítica cervantina hacia la picaresca se materializó precisamente en el rechazo de un horizonte literario en el que la ficción y el discurso moral se entremezclaban dando lugar a textos híbridos, ambiguos, de fronteras imprecisas. Así lo resume en la sentenciosa y críptica respuesta de Ginés de Pasamonte (en buena medida trasunto tácito de Guzmán de Alfarache y de su autor, Mateo Alemán) a don Quijote, en el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, cuando este le pregunta sobre la calidad del libro autobiográfico que está escribiendo: «Lo que sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y donosas, que no pueden haber mentiras que se le iguallen.⁹» Es decir, si la verdad pierde su marco de veracidad, pierde también su estatuto y se *con-funde* con la mentira haciendo indecorosa la obra de ficción¹⁰. De este modo, la ficción picaresca, en opinión de

⁷ Robert BLACK, *Machiavelli*, Londres, Nueva York, Routledge, 2013, p. 226.

⁸ Javier BLASCO, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 149.

⁹ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, edición de Florencio SEVILLA. Introducción de Antonio REY, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 308. Para la relación de Cervantes con la picaresca y, en particular, con Mateo Alemán, pueden verse Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995; Antonio REY HAZAS, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005; Pedro RUIZ PÉREZ, «Cuatro notas sobre el problemático carácter picaresco del *Coloquio de los perros*», *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 233-256; Jorge GARCÍA LÓPEZ, «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, 1999, p. 113-124; Anthony CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007; Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial, 2015.

¹⁰ Es oportuno anotar, sin embargo, que también Alemán está hondamente preocupado por la relación de la verdad con la mentira en la novela, y por eso también ataca en su obra los libros de caballerías y de pastores. Pero el propósito del *Guzmán*, a diferencia de lo que ocurre con el *Quijote*, es reformista: pretende aunar la enseñanza política, moral y económica, dentro del pensamiento tacitista de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, además de entretener a un público heterogéneo, desde los doctos al vulgo (Michel CAVILLAC, *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Universidad de Granada, 1994, p. 186-188).

Cervantes, se deslegitima al hacerse ambigua y, con ello, al desatender la exigencia de propiedad¹¹.

Cervantes usa con frecuencia «propiedad» como cualidad del «decoro», término, este último, que suele emplear sobre todo en el plano de la moral y el uso social, como comportamiento debido a la «honestidad» o «calidad» de aquel con quien se trata, esto es, como «respeto»¹². Una simple comprobación en CORDE¹³ arroja ochenta y un resultados para «decoro» en veintiún documentos cervantinos. La mayor parte de los casos obedecen a la acepción de «respeto» aquí indicada, presentándose en ocasiones en hendíadis con las siguientes fórmulas, entre otras: «decoro y decencia», «decoro y honestidad» y «decoro y respeto». Encontramos, sin embargo, alguna excepción que entiende la palabra «decoro» en términos poético retóricos de adecuación al género o calidad del personaje que habla. Tal es el caso del capítulo XII de la segunda parte del *Quijote* en el que advierte que el autor del libro había eliminado los capítulos en los que hablaba de la amistad de Rocinante y el rucio por «guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe»¹⁴. En el capítulo VI de la primera parte en el que tiene lugar el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, la propiedad aparece como sustancia fundamental del decoro. En dicho escrutinio, el cura observa a propósito del *Palmerín de Inglaterra* que sus razones «guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento»¹⁵. De nuevo una hendíadis revela el sentido del término: «propiedad y entendimiento» como cualidades del decoro. Como bien señala Ramón M. Pérez, en el escrutinio de

¹¹ Sobre este pasaje del *Quijote*, en línea con lo que estamos diciendo, véase Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Trabajos y días cervantinos*, ed. cit., p. 253-255.

¹² Sobre el decoro cervantino como respeto véase Maxime CHEVALIER, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, Tomo LXXIII, 1-2, 1993, p. 5-24. No obstante en las comedias encontramos «decoro» en el sentido ortodoxamente teatral de guardar lo que conviene al carácter y posición social de los personajes representados en la obra. Tal vez sea en *El gallardo español* donde mejor se aprecie este uso del término en el teatro cervantino.

¹³ Real Academia de la Lengua, Corpus diacrónico del español, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

¹⁴ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, edición de Florencio SEVILLA. Introducción de Antonio REY, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 875.

¹⁵ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, ed. cit., 2001, p. 101.

la biblioteca, lo que escandaliza al cura, más que la mentira ficcional de los libros caballerescos, es la inverosimilitud, entendiendo por verosimilitud la buena composición y el decoro aristotélicos. En sentido contrario, la historia inverosímil sería aquella que no guardase proporción entre sus elementos constitutivos, y no necesariamente la que no observara la similitud con lo verdadero en términos factuales¹⁶.

La apuesta literaria cervantina se acrisola en el marco de la reivindicación neoaristotélica de la ficción pero también de los desajustes percibidos entre los géneros nuevos y los preceptos clasicistas, y las exigencias de un nuevo público lector más amplio y menos condicionados por la ortodoxa observancia de las normas poéticas¹⁷. El decoro, la propiedad, y sus contrarios, lo indecoroso y el desatino, se convierten entonces en categorías que deben ser reformuladas.

En este contexto, la concepción poética aristotélica que asociaba el decoro con los géneros y los estilos se amplía en torno a nuevas coordenadas, particularmente a una nueva consideración de la imaginación más poderosa que la antigua invención de la retórica¹⁸.

A finales del siglo XVI, Alonso López Pinciano dice en la *Epístola Primera* de su *Philosophía Antigua Poética*:

Sobre las especies dichas que el sentido común percibió y la memoria conservó, revuelve una potencia, dicha imaginación, que, ni juzgando dellas como el común ni conservándolas como la

¹⁶ Ramón Manuel PÉREZ, «Los filios de la verosimilitud: Cervantes y la ficción moral del siglo XVII», *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (coord. Christoph STROSETZKI), 2011, p. 705-716, p. 707.

¹⁷ Véase una panorámica del problema en David MAÑERO LOZANO, «Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, III, 2, 2009, p. 357-385.

¹⁸ La *inventio*, desde su origen, había tenido un carácter más «extractivo» que «creativo», más tendente a configurarse como una tónica de la que extraer argumentos que como un desarrollo con fines retóricos de la imaginación en el sentido moderno del término (Roland BARTHES, «La retórica antigua», en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, p. 85-162). Sobre esta cuestión, véase también Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 110 y siguientes.

memoria, se ocupa fingiendo otras semejantes a ellas. De manera que las considera aún más abstractas de la materia, por lo cual, en cierta manera, es muy más noble potencia que las demás sensitivas todas [...]. No atiende la imaginación a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas y acerca dellas obra de mil maneras: unas las finge simples; otras, las compone¹⁹.

La imaginación, siguiendo al Aristóteles de *De anima*, es concebida, por tanto, como una potencia activa y principal cuya función es fingir cosas nuevas, distintas de las verdaderas, bien simples, bien compuestas²⁰. Esta potencia articula la creación poética al margen, como se ha dicho, de las cosas verdaderas, creando su propio territorio de ficción o fingimiento. La imaginación pinta o fabrica ficciones que exigen también sus propias reglas de funcionamiento. En la buena observancia de estas reglas se cifra la verosimilitud, concepto clave que desplaza a la verdad en la poética del Pinciano²¹.

Pero tal vez sea Escalígero, el más revolucionario de los preceptistas neoaristotélicos²² del siglo XVI, el que mejor apunte hacia esta nueva consideración de la imaginación que se va fraguando en estos años. En el libro III de su *Poetices libri septem*, publicado póstumamente en 1561, Escalígero afronta el problema de la *res* poética y de su relación no solo con las palabras (*verba*) sino también con la

¹⁹ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antiqua Poetica*, edición y prólogo de José RICO VERDÚ, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 33-34.

²⁰ Sobre la imaginación en el Pinciano y Cervantes, véase José María POZUELO YVANCOS, «Los conceptos de “fantasía” e “imaginación” en Cervantes», *Biblioteca Virtual Universal*, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300649.pdf>; y también Bienvenido MORROS MESTRES, *Otra lectura del Quijote. Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid, Cátedra, 2005.

²¹ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *op. cit.*, p. 200-220. Sobre esta cuestión puede verse también Rogelio MIÑANA, *op. cit.*, p. 64-70.

²² El aristotelismo de Escalígero fue, en todo caso, bastante heterodoxo (cf. Antonio LÓPEZ EIRE, «Aproximación a la poética de Julio César Escalígero», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 9,1, Universidad de Aveiro, 2007, p. 11-49). Para una panorámica general sobre Escalígero, puede verse José A. SÁNCHEZ MARÍN, M.^a Nieves MUÑOZ MARTÍN, «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 9,1, Universidad de Aveiro, 2007, p. 99-145.

realidad²³. Para Escalígero la *res* literaria es también real: la poesía es también naturaleza; en consecuencia, el decoro en la imitación del carácter de un personaje de ficción debe hacerlo real²⁴. La poética de Escalígero supone, por tanto, un cambio importante respecto al concepto clásico de decoro. Si el decoro clásico tenía por función hacer al personaje representado en el poema o discurso lo más parecido posible a un tipo convencional de persona, considerado como norma natural, ahora esta naturalidad convencional de los personajes ha desaparecido, dado que en este sistema no hay diferencia entre la *res* natural y la *res* poética. Los personajes de las obras literarias serán y actuarán de un modo perfectamente natural²⁵, lo que supone, en la praxis literaria, una mayor autonomía de los autores, liberados, en buena medida, del rigor del decoro clásico.

Por otra parte, Escalígero en el libro VII parece diferenciar, si bien confusamente, entre la imagen mental de la cosa y el concepto expresado por el poeta. Así, observa Carlos de Miguel, que, frente a lo expuesto en el libro III, en el que *res* hace referencia al asunto del poema, en el libro VII parece diferenciar entre la idea o realidad ontológica como *res* primaria, y la imagen de la cosa o *res* secundaria. Esta imagen de la cosa es propiamente el asunto del poema: la poesía imita objetos ficticiales, imágenes, y no objetos reales, lo que la diferencia de otras artes del discurso²⁶. De este modo, la imaginación desplaza a la pura imitación, puesto que el poema no tendrá como finalidad la imitación directa de la naturaleza, ya que todo discurso es imitación, sino el instruir deleitando horaciano mediante la representación técnica,

²³ Apunta López Eire que la comprensión que Escalígero tiene de la relación *res / verba* es más medieval que aristotélica: por una parte, afirma que las palabras son fieles imágenes de las cosas que representan, estando íntima y sustancialmente ligadas a ellas. De este modo, es posible sostener la existencia de un estrecho correlato entre la literatura y la realidad; incluso las figuras poéticas son el correlato lingüístico de unas figuras reales (*op. cit.*, p. 42).

²⁴ Bernard WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, edición, selección de textos y prólogo de J. GARCÍA RODRÍGUEZ, Madrid, Arco/Libros, 2003, p. 117-119.

²⁵ Bernard WEINBERG, *op. cit.*, p. 123.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

conforme al *ars poetica*, de las imágenes mentales de las cosas²⁷. Esta distinción entre *res* primaria y *res* secundaria aumenta asimismo la autonomía del poeta y el juego de la imaginación en la creación literaria, en cuanto que el discurso poético se libera en parte de la realidad de las cosas para centrarse en la imitación de la imagen mental de las mismas.

A pesar de que no hay pruebas fehacientes de la influencia de estos y otros preceptistas en la obra de Cervantes, es innegable que estaba al corriente de los debates en torno a las relaciones entre la verdad y la ficción, la historia y la poesía, y que conocía bien la discusión sobre el problema de la verosimilitud tal como explicara Riley en su estudio clásico sobre la cuestión²⁸.

El concepto cervantino de propiedad comprende, como se ha dicho anteriormente, no solo lo decoroso sino también la posibilidad de un cierto «indecoroso apropiado», de un «desatino» aceptable producto de un concepto de verosimilitud más amplia, concebida al calor de estas nuevas ideas sobre la imaginación poética. Por otra parte, como dice Riley, la verosimilitud no reside solo en el contenido de la obra, sino que depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un delicado ajuste entre el poder de persuasión del escritor y la receptividad del lector²⁹. Así lo expresa el canónigo en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren [...] y todas estas cosas no podrá hacer el que

²⁷ Carlos de MIGUEL MORA, «El complejo concepto de *res* en el libro VII de Escalígero», *Ágora, Estudios Clásicos em Debate*, 9.1, Universidad de Aveiro, 2007, p. 279-297.

²⁸ Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.

²⁹ *Ibid.*, p. 283. Véase también en este sentido Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, especialmente p. 195-198. En realidad, se trata de una cuestión ya planteada por Horacio y Quintiliano, no solo respecto de la retórica sino también de la tragedia y la comedia: los autores de tragedia y comedia no pueden atenerse solamente a las reglas genéricas si quieren responder a las expectativas del público, es decir, a procurarles las emociones dulces y amargas que Aristóteles ha señalado como función purificadora. Puesto que la emoción, en esta perspectiva aristotélica, dependerá del grado de verosimilitud de la acción representada, y esta exigencia de verosimilitud entra a veces en contradicción con las reglas de la *aptum* genérica interesará considerar además al público al que la obra se dirige (Perrine GALLAND-HALLYN y Luc DEITZ, «Le style au Quattrocento et au XVI^e siècle», in Perrine GALLAND-HALLYN y Fernand HALLYN, dirs., *Poétiques de la Renaissance*, Ginebra, Librairie Droz, 2001, p. 532-565).

huyere de la verosimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe»³⁰.

El coloquio de los perros y su marco *El casamiento engañoso* muestran cómo se establece este compromiso entre escritor y lector en la creación de un ámbito de verosimilitud concreto que genera su propio decoro y su aceptable «indecoroso apropiado». De esta manera, el sintagma «indecoroso apropiado» corre en paralelo a otro que también resulta aparentemente contradictorio: «ocio honesto», «porque los ejercicios honestos antes aprovechan que dañan», como advierte Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*³¹. Del mismo modo que en la poética cervantina el desatino se define por la propiedad, el concepto de ocio que se muestra en las *Novelas ejemplares* está acotado por el trabajo y los negocios. El ocio cervantino ha dejado de ser el modo de vida contemplativo platónico reivindicado por Petrarca, Pico o Ficino, entre otros, para pasar a ser el tiempo libre de descanso entre ocupaciones en consonancia con las nuevas teorías económicas reformistas de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, tal como puede leerse en el *Discurso contra la ociosidad* de Pedro de Valencia de 1608.

La reconducción de la ficción hacia el ocio y la reivindicación de este a través de la honestidad hacen posibles estos pactos con la inclusión de «lo indecoroso apropiado», seguramente inadmisibles en otras condiciones pragmáticas.

Cada género narrativo, en la aproximación a la poética cervantina, parece reclamar su propio espacio de verosimilitud de acuerdo con este pacto con los lectores³². Así, en la «historia verdadera», esto es fingidamente verdadera, la verosimilitud demanda el acercamiento a la historia, el fingimiento del «*sine ira et studio*» de Tácito, que convierte al narrador en crítico de unos materiales que juzga, criba y ordena desapasionadamente. Desde el punto de vista narrativo, su verosimilitud consiste,

³⁰ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, op. cit., p. 678.

³¹ Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge GARCÍA LÓPEZ. Prólogo de Javier BLASCO, Barcelona, Crítica, 2001, p. 18.

³² Véase al respecto Antonio REY HAZAS, «Las *Novelas ejemplares*», VVAA, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 173-209, especialmente 190-197.

por tanto, en su acercamiento a los modos de la historia³³. Pero, junto a esta aproximación a la historia, también debe considerarse el papel esencial que lo verosímil juega en la comedia y su importancia fundamental en la consecución del efecto cómico necesario para informar el *Quijote* como libro de burlas³⁴. Justamente esta asociación entre lo verosímil y lo cómico hará posible la articulación del «desatino apropiado» o de «lo indecoroso decoroso». En este sentido, Félix Martínez-Bonati define lo verosímil cervantino del siguiente modo: «Verosímil es, pues, una suerte de compromiso entre el sentido de la realidad y la soñadora imaginación de lo maravilloso, el portento, lo sobrenatural (y sea solo la sobrenaturalidad del reino cómico de la felicidad modesta, pero universal y perdurable)»³⁵.

Cervantes desarrolla, a partir de estos presupuestos, un discurso paródico sobre la escritura historiográfica y la fingida pretensión de historicidad de los libros de caballerías que enzarza en frecuentes enfrentamientos al narrador con el cronista árabe, Cide Hamete Benengeli, el traductor y los propios personajes, que disienten sobre el sentido y la pertinencia histórica de sus aventuras³⁶. En este sentido, la parodia crea su propio desatino: el cronista árabe resulta indecoroso por cuanto rehúye los acontecimientos graves propios de la materia histórica y se recrea en los

³³ Por el contrario, la *novella* se presenta como una ficción verosímil dentro de una realidad supratextual que conforma su marco, lo que, en buena medida, resulta lo opuesto a la «historia fingida» cervantina. Sobre estas cuestiones, véase Javier BLASCO, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005 y Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.* En las obras de teatro de asunto o fondo histórico, como la *Tragedia de Numancia*, *El gallardo español* o *Los baños de Argel*, Cervantes dota a los acontecimientos y personajes históricos de una función dramática a la que se subordina su dimensión histórica. En este sentido, los últimos versos de *El gallardo español*: «No haya más, que llega el tiempo / de dar fin a esta comedia, / cuyo principal intento / ha sido mezclar verdades / con fabulosos intentos» (Miguel de CERVANTES, *El gallardo español, in id., Comedias y tragedias*, ed. Luis GÓMEZ CANSECO *et al.*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 131. Sobre esta cuestión, puede verse Stanislav ZIMIC, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, p. 87-92. Véase también M. de CERVANTES, *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, ed. L. GÓMEZ CANSECO, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 63-73.

³⁴ Sobre esta cuestión, véase F. MARTÍNEZ-BONATI, *op. cit.*, p. 195-198 y Anthony CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, ed. cit.

³⁵ F. MARTÍNEZ-BONATI, *op. cit.*, p. 198.

³⁶ Anthony CLOSE, *op. cit.*, p. 167-169.

episodios nimios y ridículos de sus personajes³⁷. La crónica se deforma burlescamente: cuanto más formalmente parece reivindicar su condición historiográfica más se aparta de ella en el asunto tratado, causando a veces la extrañeza del traductor³⁸, otras la del primer narrador y, a menudo, la preocupación de los personajes. Estos personajes, recuérdese, no se conducen como figuras convencionales sino que son perfectamente naturales y actúan como tales en los términos expuestos por Escalígero, pero, por eso mismo, temen no estar a la altura de la convención que pretenden emular.

Pero la entidad real de estos personajes, dentro de esta nueva realidad perfilada por la imaginación, muestra todo su vigor cuando reflexionan sobre la ficción. Quizá el caso más interesante sea el tratamiento del *Quijote* de Avellaneda, que resulta aquí un libro falso sobre un personaje verdadero. En el capítulo LXII de la segunda parte, el protagonista descubre en la imprenta un ejemplar del *Quijote* de Avellaneda y afirma lo siguiente:

Ya yo tengo noticia deste libro dijo don Quijote, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvo, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables, cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas³⁹.

Para don Quijote y los demás personajes de la obra, que viven y se comportan como personas reales, el encuentro con una obra de ficción sobre ellos mismos, el

³⁷ Sobre esta cuestión, Anthony CLOSE, «La comicidad innovadora del Quijote», *Edad de Oro XV*, UAM Ediciones, 1996, p. 9-23. Véase también el divertido e irónico elogio de Cervantes a Benengeli en el principio del capítulo XL de la segunda parte.

³⁸ Así, por ejemplo, en el capítulo XVIII de la segunda parte: «Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego [...]. Pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones» (M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, *op. cit.*, p. 937).

³⁹ *Ibid.*, p. 1398-1399.

Quijote de Avellaneda, resulta una ocasión importante para pronunciarse sobre el sentido poético de lo decoroso. Como tales entes de ficción, los personajes y tramas de Avellaneda no pueden ser juzgados conforme a la verdad de sus modelos reales sino conforme a la exigencia de verosimilitud que el decoro cervantino demanda. Por eso don Quijote condena el libro: porque como historia fingida debiera haberse asemejado o acercado a la verdad; se la rechaza no por falsa, sino por indecorosa, fuera de toda propiedad, esto es, por inverosímil. Pero esto solo puede hacerse desde una «verdad histórica» con la que la ficción pueda medirse. Solo porque la historia cervantina de don Quijote es verdadera, esto es, histórica, puede entenderse que haya un *Quijote* apócrifo, no verdadero en cuanto no histórico. La obra de Avellaneda resulta inverosímil porque fracasa en su acercamiento posible a la verdad.

En este punto, Cervantes opta por una solución distinta a la desplegada por Mateo Alemán ante un problema similar⁴⁰. En efecto, en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán, que ya había sufrido la publicación de un *Guzmán* apócrifo a cargo de Mateo Luján de Sayavedra, inventa el personaje de Sayavedra, el doble bajo el que se oculta el falso Guzmán de Mateo Luján, y rehace diversos materiales y episodios del apócrifo con la verosimilitud como criterio fundamental de esta reelaboración⁴¹. Pero, en el ámbito que nos interesa ahora, la diferencia fundamental entre Cervantes y Alemán respecto a sus apócrifos estriba en que este último, al hacer coincidir al Guzmán apócrifo Sayavedra con el suyo (el genuino Guzmán de Alfarache), hace que ambos compartan el mismo nivel de realidad: los dos son verdaderos; Sayavedra no es un Guzmán falso sino un impostor, lo que es bien distinto. Cervantes, por el contrario, solventa la cuestión separando ambos Quijotes: el de Avellaneda es solo una mala ficción: podría haber sido aceptable como tal si no hubiera faltado a la propiedad, pero al resultar inexcusablemente indecorosa, no

⁴⁰ Sobre esta cuestión puede verse Benito BRANCAFORTE, «Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos», in Pedro M. PIÑEIRO, ed., *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 219-240.

⁴¹ *Ibid.*, p. 224-228.

tiene salvación posible: Mateo Alemán hace morir al impostor; Don Quijote (no Cervantes, que existe en otra esfera de la realidad) desea que se quemara el libro apócrifo.

Este planteamiento sufre una importante falla con la aparición de don Álvaro de Tarfe, personaje de Avellaneda, en el capítulo LXXII de la segunda parte del *Quijote*. La entrada en escena de don Álvaro da una inesperada vuelta de tuerca al asunto, abriendo un puente impreciso entre realidad y ficción. Don Álvaro recuerda haber tratado a los falsos Quijote y Sancho en los episodios que comparte con ellos en la novela de Avellaneda, y afirma la superioridad de los auténticos cervantinos. Pero el problema de la existencia de los falsos queda en el aire. Si don Álvaro vive en el mismo plano de realidad que los personajes de Cervantes, ¿cuál es el estatuto ontológico de los de Avellaneda? ¿Existe en el mundo del primer Quijote un segundo Quijote falso, un doble tosco y sin gracia de Sancho, o se trata solo de una novela dentro de la novela, es decir, de una ficción dentro de la ficción? ¿En tal caso, cómo se justifica la existencia en el mismo plano de realidad de don Álvaro de Tarfe? Este mismo se muestra confuso y no acierta con la respuesta. Si el *Quijote* de Avellaneda no existe, ¿cómo existe él? Se alcanza así uno de los límites más agudos del decoro del *Quijote*, que abre la desconcertante (y anacrónica) posibilidad de una pluralidad de mundos que se cruzan entre sí de forma inesperada. Don Quijote insta a don Álvaro a hacer una declaración ante el alcalde del lugar en la que asegure que él y Sancho no son los impresos en la segunda parte que anda circulando por ahí. Don Álvaro acepta el mandato y sorprende con una desconcertante afirmación: «y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado.»⁴² Más tarde, don Álvaro «se dio a entender que debía estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes»⁴³. El episodio es tan extraño y resulta tan inexplicable que Riley considera que Cervantes no debió introducirlo por

⁴² *Ibid.*, p. 1475.

⁴³ *Ibid.*, p. 1476.

la confusión que genera⁴⁴. Se trata, quizá, de un ejemplo de «desatino inapropiado», por más que desde una óptica estrictamente contemporánea resulte enormemente sugerente.

La nueva consideración del decoro como categoría que no solo admite sino que perfila este «indecoroso apropiado» modifica, como se apuntó más arriba, el ámbito de creación de caracteres, aumentando su libertad y la del novelista, que ahora puede construir personajes más complejos, cambiables e incluso contradictorios. De nuevo lo cómico resulta fundamental para informar la composición de personajes más allá de cualquier estereotipo decoroso: lo risible demanda resultar sorprendente⁴⁵.

A continuación expondremos algunos ejemplos de este indecoroso apropiado en el *Quijote*. No se trata de ser exhaustivo; tan solo de ofrecer casos en los que pueda verse cómo Cervantes incorpora estos presupuestos teóricos a la articulación del personaje de don Quijote y de las acciones que protagoniza. En algunos de estos casos la voz del autor se impondrá sobre el personaje dando lugar a una forma distinta de lo indecoroso.

Don Quijote de la Mancha se construye a sí mismo como caballero andante, y esta decisión determina las reglas de decoro que deben condicionar su proceder a partir de las coordenadas de los amores y las armas⁴⁶ a las que hay que sumar la de la

⁴⁴ E. C. RILEY, *op. cit.*, p. 333. Para otras explicaciones y valoraciones de don Álvaro de Tarfe, véase Elisabeth WILHELMSSEN, «Don Álvaro de Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales cervantinos*, XXVIII, 1990, p. 73-85. Wilhelmsen, junto a otros cervantistas, y en contra de lo que aquí defendemos, argumenta la idea de que la presencia del personaje de Avellaneda no rompe con la verosimilitud del texto cervantino porque estos Quijote y Sancho falsos podrían ser dos impostores, como ocurre en el Guzmán respecto a su segunda parte apócrifa.

⁴⁵ A. CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁶ La asociación de las armas y los amores como pilares del código caballeresco se forjó en el ámbito de la literatura artúrica. Respecto al amor cortés provenzal introdujo algunas variantes significativas como la valoración positiva del matrimonio y, por tanto, el general rechazo del adulterio, y la mayor facilidad en la entrega sexual de las damas a sus caballeros enamorados, que no tenían que someterse a pruebas tan duras como los enamorados del amor cortés. En la novela de caballerías española del siglo XVI se introdujeron además, por influencia de *El Cortesano*, elementos del neoplatonismo, en particular, la tendencia a desarrollar en la imaginación la imagen de la amada para soportar mejor su ausencia, separándola así de su forma corporal (José Julio MARTÍN ROMERO, «Del *fin'amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant*, II, 2008, p. 119-142). Junto a estos elementos, la difusión del *Orlando Furioso* y su código de armas y amores resulta

historia, esto es, la convicción de ser un personaje sobre el que se está escribiendo una historia, es decir, paradójicamente, la de ser un personaje literario.

En el capítulo V de la primera parte afirma su condición de caballero:

Yo sé quién soy respondió don Quijote ; y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama. Pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías⁴⁷.

Para ser un caballero andante, como se ha dicho, debe ser enamorado, porque un hombre de armas no enamorado puede ser un guerrero o un soldado (y esto en el mejor de los casos) pero no un caballero, tal como afirma en el capítulo XIII de la primera parte:

Eso no puede ser respondió don Quijote ; digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón⁴⁸.

El amor, en consecuencia, ennoblece al caballero y lo sustantiva en el mundo y frente al mundo. Y así, señor absoluto de su voluntad, don Quijote inventa a Dulcinea del Toboso, dueña de su corazón, a partir del vago recuerdo de una aldeana, Aldonza

determinante. En este sentido observa José Lara Garrido, respecto a la compleja y discutida unidad del poema de Ariosto, que «resulta categorial la variación constante del mundo de la aventura por su movedor, los amores. En la variedad de acciones propiciadas por el binomio es el amor el que establece las distintas conexiones entre los códigos de valores y los comportamientos» (*Los mejores plectros, op. cit.*, p. 62). Sin embargo, a medida que avanza el siglo XVI, la épica se distancia de los amores (*ibid.*, p. 71-73). En este sentido, la novela cervantina camina, siquiera en el ámbito de la parodia, contra la corriente de su tiempo.

⁴⁷ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.

Lorenzo, que muchas páginas más adelante, descubriremos que no ha visto nunca, aunque previamente nos haya mentido diciendo lo contrario:

Tú me harás desesperar, Sancho dijo don Quijote . Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta⁴⁹.

Dulcinea es así una imagen pura sin la sustancia sutil que forma el fantasma pues no ha entrado por los ojos, como en el proceso del amor cortés⁵⁰ sino que se ha creado genuinamente en el pensamiento de su enamorado. Gracias a la fuerza de la imaginación, don Quijote viste a su amada con todas las perfecciones posibles hasta el punto de que la cuestión de su existencia termina siendo algo secundario, como dice el «enamorado andante» en el capítulo XXV de la primera parte:

Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere;

⁴⁹ *Ibid.*, p. 845-846.

⁵⁰ Como explica Giorgio AGAMBEN (*Estancias*, trad. Tomás SEGOVIA, Valencia, Pre-textos, 1995), respecto a la concepción medieval del amor, la fantasmología medieval nació de una convergencia de la teoría de la imaginación de origen aristotélico con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo. La fantasía se concibe como una especie de cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y, en determinadas circunstancias, puede separarse del cuerpo y establecer contactos y visiones sobrenaturales. Esta teoría permitía explicar la génesis del amor en la lírica trovadoresca y en el *dolce stil novo* concebida como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos es el origen y objeto del enamoramiento, y sólo la atenta elaboración y contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenían la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa. El descubrimiento medieval del amor es el descubrimiento de la irrealidad del amor, o sea de su carácter fantasmático. En el caso de Dulcinea, la formación de la imagen mental en el melancólico hidalgo carece de impresión de la sustancia sutil externa que penetra por la mirada. De este modo, la irrealidad del amor se vuelve absoluta.

que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos⁵¹.

Lo último nos deja intrigados: ¿a qué se refiere don Quijote con eso de que su parlamento dejaría satisfechos a los rigurosos y solo podría suscitar el reproche de los ignorantes? En nuestra opinión este pasaje debe ser leído en clave metapoética: don Quijote presta su voz al autor que, en buena ley aristotélica, sabe que Dulcinea, criatura poética y no histórica, es, por ello, más perfecta que cualquier dama de la realidad pasada o presente. Los ignorantes podrán reprenderlo pero no los rigurosos, esto es, los que conocen el concepto aristotélico de verosimilitud que maneja Cervantes, como «propiedad» o «decoro» y no estrictamente como realismo, cuestión clave en su obra como apunta Close en su revisión de la lectura de Riley⁵². Se trata, a nuestro juicio, de otro caso de «indecoroso inapropiado», porque aquí no se trata de que el personaje, «al natural», se comporte de forma imprevista o en desacuerdo con las convenciones literarias al uso, sino de que preste su voz a consideraciones que solo tienen sentido desde la posición del autor, despreocupado en este caso de formular una coartada decorosa de tales aserciones, como con mayor o menor fortuna ensaya a menudo Mateo Alemán en el *Guzmán*. No será esta la única irrupción de Cervantes en el *Quijote* de la que habremos de dar cuenta en estas páginas.

Sobre la idealidad de Dulcinea volverá en el capítulo XXXII de la segunda parte cuando el caballero responde a las dudas expresadas por la duquesa, componiendo el «decoroso» carácter de la dama:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad,

⁵¹ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 360.

⁵² A. CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, *op. cit.*, p. 21, p. 195-200.

agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas⁵³.

En todo caso, es necesario recordar que tampoco Sancho ha visto jamás a Dulcinea como reconoce en el capítulo XXX de la primera parte, y como recuerda el narrador en el capítulo siguiente⁵⁴, sin que este desconocimiento sea obstáculo para que el escudero fantasee tanto como su señor, pero en sentido contrario, en pintar a lo largo de la obra una imagen degradada, obscena y burlesca de la dama⁵⁵. En todo caso baste por ahora subrayar que Dulcinea es el motor de las hazañas de don Quijote, como recuerda en el capítulo XXX de la primera parte:

¿Y quién pensáis que ha ganado este reino y cortado la cabeza a este gigante, y héchoos a vos marqués, que todo esto doy ya por hecho y por cosa pasada en cosa juzgada, si no es el valor de Dulcinea, tomando mi brazo por instrumento de sus hazañas? Ella pelea por mí, y vence por mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser⁵⁶.

En tercer lugar, don Quijote sabe que sus hazañas son «históricas», que se escribirán en breve o se están escribiendo ya, simultáneamente a su realización, o incluso antes de que se produzcan, por algún sabio o mago encantador, hecho que constatará en la segunda parte. Es esta una circunstancia que, como se ha visto más arriba, preocupa al caballero, como se lee en los capítulos II y III de la segunda parte: ¿qué se estará diciendo de sus aventuras? ¿Qué silenciará o qué contará el poco fiable historiador moro? ¿Cómo entenderá estas extrañas noticias que puedan llegarle de sus reveses de fortuna o cómo es posible que se narren gestas que aún no ha

⁵³ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, *op. cit.*, p. 1098.

⁵⁴ También reconoce no haberla visto nunca en el capítulo IX de la segunda parte, *ibid.*, p. 846.

⁵⁵ Para la invención burlesca de Dulcinea por parte de Sancho, puede verse A. REY HAZAS, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, *op. cit.*, p. 245-246.

⁵⁶ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 44r.

realizado? El bachiller Sansón Carrasco lo tranquiliza al describir no sin grandes dosis de ironía el sentido del libro de sus aventuras del siguiente modo:

Si por buena fama y si por buen nombre va dijo el bachiller, solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento, así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso⁵⁷.

La historia que circula sobre don Quijote (quizá no la primera parte de la obra cervantina que leemos, sino la hipotética traducción de la crónica caballeresca de Cide Hamete, como apunta Close⁵⁸) será, por tanto, un libro de armas y amores, como sancionaba la tradición caballeresca renacentista desde el comienzo del exordio de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto: «*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / Le cortesie, l'audaci imprese io canto.*»⁵⁹ En este libro que imagina don Quijote, el amor, como se ha dicho más arriba, es el motivo que unifica y da sentido a las aventuras y

⁵⁷ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, *op. cit.*, cap. III, p. 786.

⁵⁸ Close advierte que el error de Borges (y de otros muchos lectores cabe añadir) «consiste en dar por hecho que don Quijote y los demás personajes leen el *Quijote* de Cervantes, cuando lo cierto es que en ningún momento lo hacen [...]. Ese texto es la crónica de Cide Hamete Benegeli. Es semejante pero no idéntica a la novela cervantina porque hay una importante diferencia entre la una y la otra, que no afecta tanto al contenido como a la perspectiva desde la que esta se mira. Para todos los personajes del Quijote, incluidos los cuerdos y discretos, el libro del moro es una crónica, y cuanto se relata en ella, así como cuanto les pasa en lo sucesivo, ocurrió y ocurre en realidad de verdad. En cambio, para nosotros los lectores designa una obra de ficción, cuya pretendida verdad histórica no es más que verosimilitud. De lo cual se sigue que, al contrario de lo afirmado por Borges, los personajes, convencidos de la realidad de sus vivencias, nunca toman conciencia de su propio estatuto ficticio, y por tanto, no hay confusión metaléptica del mundo que habitan con el del lector» (A. CLOSE, «La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido», in Christoph STROSETZKI, ed., *Visiones y revisiones cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 77-105, p. 79).

⁵⁹ Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, ed. Cesare SEGRE y M.^a de las Nieves MUÑIZ, Madrid, Cátedra, 2002, t. I, canto I, p. 85. Para la presencia del *Furioso* en el *Quijote*, puede verse M.^a de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, «Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertextual», in P. TANGANELLI, ed., *La tela de Ariosto: El «Furioso» en España: traducción y recepción*, Málaga, Analecta Malacitana, p. 131-158.

a los códigos éticos del caballero en una mezcla indisociable de romance, petrarquismo, veracidad histórica y fantasía, épica culta pero también, como sospecha no sin temor, pasajes indecorosos que recogen lo desaliñado, grotesco y poco heroico de sus aventuras, añadiendo complejidad, ironía y distancia a la discusión en torno a las armas y los amores en la poesía épica española de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.

Sobre los ejes de las armas, las letras y los amores se configura el espacio moral de don Quijote. Pero este mundo moral cortés y caballeresco se verá interrumpido en algunas ocasiones decisivas por la voz del autor que se impone a su personaje y parece dirigirse al lector en un juego de parábasis irónica que reordena los parámetros de la verosimilitud de la ficción cómica, rompiendo el decoro de los personajes. Ya se ha adelantado algún ejemplo de esta intromisión del autor, pero tal vez el caso más evidente sea el conocido discurso de las armas y las letras que don Quijote pronuncia en los capítulos XXXVII y XXXVIII de la primera parte, la voz del soldado desencantado y pobre Miguel de Cervantes se impone a la del caballero. En efecto, es el soldado viejo, herido, cautivo y olvidado el que describe la milicia como un cúmulo de sufrimientos y privaciones nunca recompensadas. El cuadro verista de hambre, frío, peligros, dolor, valentía y miseria que perfila el discurso no es propio de un relato caballeresco que cantaría más bien el vigor sobrehumano, el tesón heroico, la aventura, los lances de fortuna y el servicio de las damas, en definitiva, lo que sería el parlamento del caballero andante en el libro que cree vivir don Quijote.

Decíamos más arriba que don Quijote sabe quién es porque es lo que quiere ser, es decir, porque suple la razón por la voluntad, desequilibrando así los principios éticos que asocian la virtud a la razón, como sentencia el sabio Cipión en *El coloquio de los perros*: «La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y

vale.»⁶⁰ La razón y el compromiso con el lector salvan lo indecoroso del discurso en virtud de un sentido de la propiedad superior de carácter racional y moral.

Don Quijote, que en lo tocante a la materia caballeresca y amorosa ha perdido la razón, conserva, sin embargo, la virtud en algunos casos de amores porque la razón de quizá Alonso Quijano el bueno o, más probablemente, Miguel de Cervantes, acude de nuevo en su auxilio impidiéndole desatinar sin propiedad. Veamos algún caso significativo de lo que estamos exponiendo.

En el capítulo XIV de la primera parte culmina, como se recordará, el caso de Grisóstomo y Marcela. Después de la muerte por amor del primero⁶¹, irrumpe Marcela quien expone en un extraordinario parlamento sus razones respondiendo a los que la acusan de fiera, basilisco, ingrata, desconocida y cruel. Por ser mujer hermosa dice- no está obligada a corresponder al amor de quien no ama, pues es honesta y, sobre todo, libre:

Tengo libre condición y no gusto de sujetarme: ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a este ni solicito aquel, ni burlo con uno ni me entretengo con el otro [...] Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera⁶².

Don Quijote, como se sabe, se erige inmediatamente en defensor de la libertad de Marcela:

Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y

⁶⁰ M. de CERVANTES, *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares, op. cit.*, p. 623.

⁶¹ Para el caso de Grisóstomo y Marcela, véanse Javier BLASCO, «...Y lo demás que contiene son episodios» (la fábula y los episodios en el *Quijote*), *Castilla: Estudios de Literatura*, 1993, p. 19-40, José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, y Bienvenido MORROS MESTRES, *op. cit.*, p. 48 sq.

⁶² M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha, 1, op. cit.*, p. 195.

cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive⁶³.

Dos son las razones que expone don Quijote: la defensa de la mujer en peligro, que está en la raíz misma de lo caballeresco; y la elevación de la conducta de Marcela a ejemplo de honestidad, para «ser honrada y estimada de todos los buenos del mundo», que se nos antoja polémica respecto a este código de caballerías. Ciertamente la defensa de la libertad de la mujer obedece a una corriente cierta del humanismo renacentista, pero en el ámbito del amor cortés y caballeresco, que es al que pertenece don Quijote, la mujer ingrata e insensible a los esfuerzos del amante es relacionada con el mito de Anaxárete que es recreado, en cierto modo, en la historia de Grisóstomo y Marcela: en ambos relatos el desdén de la amada causa la muerte del amante⁶⁴. Pero en la narración ovidiana, Anaxárete es convertida en piedra por Venus como castigo a su frialdad amorosa, mostrada incluso en el entierro del enamorado Ifis. El mito se convirtió en tópico como ejemplo y advertencia para las amadas desdeñosas. Recordemos por ejemplo la «Oda a la flor del Gnido» de Garcilaso de la Vega y la «Carta X» de Diego Hurtado de Mendoza⁶⁵ al que recuerda Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*⁶⁶. Ariosto en el *Furioso* (término que no por casualidad emplea aquí don Quijote) incluso retoma la idea de Boccaccio

⁶³ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁴ El episodio de Marcela es uno de los que más interés crítico han suscitado. Véase un resumen de la cuestión en José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéutica cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004. Marcela concita defensores y detractores por igual, pero en la bibliografía consultada no hemos encontrado ninguna alusión al mito de Anaxárete.

⁶⁵ [Amor, amor, que consientes], in Diego HURTADO DE MENDOZA, *Poesía completa*, ed. José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, Sevilla, Fundación Lara, 2007, p. 289-302.

⁶⁶ Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria PEPE y José M. ^a REYES, Madrid, Cátedra, 2001, p. 538-540.

de un infierno para las mujeres que han sido ingratas con sus amantes⁶⁷. Sin embargo, don Quijote ignora estos códigos y se pone de parte de la mujer desdeñosa, calificándola de honesta, inocente, reconociendo, en definitiva, su libertad (como tantas mujeres cervantinas: en la primera parte del *Quijote* tal vez este ideal lo encarne Dorotea⁶⁸).

Pero no siempre don Quijote mantiene la misma actitud ante casos semejantes. Así, por ejemplo, en el primer capítulo de la segunda parte, en la discusión sobre los amores de Angélica y Medoro narrados en el *Orlando Furioso*, don Quijote adopta el criterio caballeresco, justificando la locura de Roldán y censurando la ligereza de Angélica al preferir los amores del humilde criado Medoro⁶⁹. La visión peyorativa de Angélica aparece también en la comedia *La casa de los celos* en la que se la tacha de hechicera, falsa, maga y deshonesta.

En los capítulos XXIII a XXXI de la primera parte, en los que se cuenta la retirada de don Quijote a Sierra Morena para hacer penitencia de amor, junto a la embajada de Sancho al Toboso y las historias de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, Cervantes rompe de nuevo las expectativas del lector mostrando un caballero dubitativo entre qué modelo de pena de amor imitar, si la melancólica de Amadís o la furiosa de Roldán. Ya la mera deliberación interior con sus argumentos a favor y en contra de cada una de las opciones contradice el estado de enajenación amorosa del caballero y muestra el artificio de su representación del mal de amores. El encuentro con Cardenio, loco y salvaje por causa de un amor desgraciado a Luscinda, permite a Cervantes introducir los códigos literarios de la ficción sentimental en la peripecia cómica de don Quijote⁷⁰. Este, como decimos y contra lo que cabría

⁶⁷ L. ARIOSTO, *op. cit.*, canto XXXIV, 11-14.

⁶⁸ Para Dorotea, véase Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del «Quijote»*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2011.

⁶⁹ Se recordará que el tema de Angélica, que Ariosto había dejado deliberadamente abierto, había suscitado diversas lecturas en la época desde *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto y *La belleza de Angélica* de Lope hasta el espléndido romance «En un pastoral albergue» de Góngora, gozosa celebración del amor y el erotismo entre Angélica y Medoro en las antípodas del discurso caballeresco.

⁷⁰ Sobre la parodia de la ficción sentimental en este episodio, véase Valentín NÚÑEZ RIVERA, *op.*

esperar, no se abandona a la locura sino que, después de sopesar diversas razones, decide imitar a Amadís y no a Roldán por no «hacer locuras de daños sino de lloros y sentimientos»: el entendimiento de forma inesperada preserva la virtud del personaje, cuando todo hacía prever lo contrario, ofreciendo un nuevo caso de lo indecoroso apropiado, de propiedad y desatino conjuntamente, aun cuando resulte incongruente con la naturaleza de la locura del héroe. De nuevo en el capítulo XXVI, vuelve a dudar entre los modelos de Roldán y Amadís, y otra vez la razón salva la propiedad del desatino, cuando piensa que Roldán se enloqueció por los amores de Angélica con Medoro, pero Dulcinea no había visto un moro nunca y seguía virgen, por lo que don Quijote le haría agravio si fingiera lo contrario. Mientras que, por su parte, Amadís, desdeñado por Oriana (algo más acorde con el fingido desdén de Dulcinea), se retiró a llorar con un ermitaño a la Peña Pobre. En esta ocasión, la duda se resuelve por razón de analogía, no de piedad, como en el momento anterior.

Un poco más adelante, en el capítulo XXXI encontramos un ejemplo distinto porque en él se aúnan el guion caballeresco y la razón. Don Quijote duda si regresar con Dulcinea, como sería su gusto, o ayudar a Dorotea, ahora transformada en la princesa Micomicona. El caballero decide en este caso socorrer a Micomicona en el convencimiento de que la hazaña servirá para aumentar la honra y fama de Dulcinea: una resolución acorde con la de Ruggiero, el héroe del *Furioso* que Ariosto presenta como alternativa a Roldán (Canto XXXVIII, 1-6). Pero lo que verdaderamente nos interesa es la conversación entre don Quijote y Sancho que se deriva de esta decisión:

¿Tú no ves, Sancho, que eso todo redundará en su mayor ensalzamiento? Porque has de saber que en este nuestro estilo de caballería es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se estiendan más sus pensamientos que a servilla, por solo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus

cít., p. 207 sq.

muchos y buenos deseos, sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros.

Con esa manera de amor — dijo Sancho — he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena [...].

¡Válate el diablo por villano — dijo don Quijote —, y qué de discreciones dices a las veces! No parece sino que hayas estudiado⁷¹.

En este pasaje es Sancho el que encarna la voz del entendimiento frente a la voluntad amorosa desenfrenada del caballero. Sancho se acerca en su respuesta a León Hebreo y sus *Diálogos de amor* (ya citados irónicamente por Cervantes en el prólogo del libro como repertorio de amores⁷²). Porque, como recuerda Andrés Soria en su edición de los *Diálogos*, en la mixtura platónico aristotélica de León Hebreo, el amor a Dios, al ser siempre honesto, no debe regirse por el justo medio, como el humano, sino por el desenfreno, de tal modo que solo Él debe ser amado por sí solo⁷³. El diálogo entre el caballero y el escudero confronta dos modos distintos de desatino apropiado a propósito de la pasión amorosa desenfrenada, y, en consecuencia, dos modos distintos de decoro: el caballeresco, a cuyo decoro convienen los amores exacerbados; y el de la realidad guiado por la razón que solo admite este tipo de amor cuando está dirigido a Dios. La respuesta de don Quijote sanciona el desplazamiento de la autoridad del primero al segundo.

Terminaré con un último caso a modo de conclusión. En el capítulo XXIII de la segunda parte, don Quijote, al contar a Sancho los increíbles sucesos de la cueva de Montesinos, dice cómo se sintió ofendido cuando Montesinos afirmó que la hermosura de Belerma rivalizaba con la de Dulcinea. Sancho, que conoce ya cómo debería haber reaccionado don Quijote de acuerdo a los códigos caballerescos,

⁷¹ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 454-455.

⁷² Sobre esta cuestión véase Andrés SORIA OLMEDO, «Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento», *in id.*, *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, Salobreña (Granada), Alhulia, 2014, p. 55-73.

⁷³ LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, trad. David ROMANO, intr. Andrés SORIA, Madrid, Tecnos, 2002, p. 20.

replica: «Y aun me maravillo yo [...] de cómo vuestra merced no se subió sobre el vejote, y le molió a coces todos los huesos, y le peló las barbas, sin dejarle pelo en ellas.»⁷⁴ La respuesta de don Quijote muestra un nuevo hiato en la lógica del personaje, que se retira, para dar voz a la razón virtuosa cervantina: «No, Sancho amigo respondió don Quijote, no me estaba a mí bien hacer eso, porque estamos todos obligados a tener respeto a los ancianos, aunque no sean caballeros [...]».

El juicio, el entendimiento claro asociado a la virtud en la ética aristotélica, debe guiar siempre el discurrir de los amores y las armas. La bondad y la razón conforman una norma última que, en constante apelación al lector, conforma lo «indecoroso apropiado», subsanando las posibles contradicciones en el devenir de los personajes, sin dejar de considerar como otra muestra de «indecoroso apropiado» la misma conjunción de armas y amores puesto que, como recuerda el autor en *La Numancia*: «La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento»⁷⁵.

⁷⁴ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, op. cit., p. 1004.

⁷⁵ M. de CERVANTES, *Tragedia de Numancia*, in id., *Obra completa III*, ed. Florencio SEVILLA y Antonio REY, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 121.