

La alegoría humanista y el reto hermenéutico del Quijote

Sigmund Méndez
Universidad de Salamanca

1. La modalidad “hermética” de la novela cervantina

Hay obras que producen, desde su riqueza interior, un interminable caudal de vertientes interpretativas y creadoras que, al tiempo de testimoniar su riqueza, problematizan su comprensión. La *Ilíada* y la *Odisea*, origen de la alegoresis occidental, son manantial perenne de sugerencias significativas para las sucesivas generaciones de receptores. Desde los filósofos presocráticos y los rétores de los siglos VI y V, hasta aplicaciones alegóricas modernas (como, por ejemplo, la que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno efectuaron en *La filosofía de la Ilustración*), Homero es para Occidente un inagotable surtidor de significaciones. La pregunta sobre el sentido, difícil en toda obra artística duradera, se ensancha al enfrentar una creación de tan compleja conformación y tan poliédrica y vasta posteridad, de suerte que el casi inverosímil poder de sus resonancias semánticas hace más ardua la determinación de la naturaleza precisa de sus contenidos. De manera veraz o ilusoria, el tejido literario parece entrañar una rica *Weltanschauung*, una imagen del mundo articulada y compleja; el poeta despliega una vasta red sémica que cubre a sus lectores y aun mueve a algunos –según dijo el neoplatónico Salustio sobre Homero– a “filosofar”.

Procesos semejantes se pueden corroborar en un puñado de obras del pasado milenio, como la *Commedia* de Dante, los dramas shakesperianos o el *Faust* de Goethe, y su no menos vasta bibliografía. En ellas hay, no obstante –y sin disminuir su complejidad– diversas marcas que permiten seguir ciertas líneas maestras de significado. En el caso de Dante, el lector cuenta con los niveles codificados de la alegoresis medieval; otros indicios ofrecen Goethe y Shakespeare, donde los personajes abren una ventana hacia el interior de sí mismos y su huida y búsqueda del sentido. Sin embargo, un logro literario equiparable, el del *Quijote* de Cervantes, supone respecto de aquéllos un caso singularmente sugestivo y problemático. Como apuntó Ortega y Gasset: “Más o menos, Shakespeare se explica siempre a sí mismo” (168); pero, en el caso de la novela cervantina, puede afirmarse que: “No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su interpretación” (167).¹ Sólo un muy desprevenido lector puede

¹ El *Quijote* es tan huidizo que puede sugerir que su problema no es la carencia, sino el exceso; cabría desde tal perspectiva decir que no hay un libro donde encontremos tantas, tan dispersas y contradictorias marcas de significado. Según destaca Marías, Ortega y Gasset propuso un abordaje “desideologizador”, enfocándose en su profundidad intrínseca como novela realista (167, n. 95) y por ello destacando el discernimiento de su sí-mismo, su ser-novela. La problemática es, por supuesto,

dejar de reparar, al leer el *Quijote*, que está ante una de las más felices creaciones de la imaginación. Y, a su vez, al momento de indagar su contenido, aparece esa no pequeña dificultad, que en su misma “llaneza” implica la paradoja de un foso hermenéutico. Por ello hay aquí una legítima perplejidad, múltiples veces testimoniada,² una *mise en abîme* que inquieta al lector con efectos más vigorosos por su condición de ser novela en substancia “mimética” de la realidad, si desde su propio “realismo” impone a menudo a quien lee una enorme “presión significativa” que no logra ser conducida y reconfigurada de acuerdo a criterios y paradigmas sólidos y estables. Detrás del prodigio verbal e imaginativo de la historia de don Quijote y Sancho se sugiere esa compleja visión del mundo que yace en potencia en la gran obra de arte, el poder creador de la literatura que devuelve al lector, junto con algunas respuestas a sus inquisiciones, nuevas preguntas sobre el mundo, el hombre y la labor artística.

¿Pudo ser Cervantes, como autor del *Quijote*, un “alegorista”? La respuesta inmediata parece negativa. Hay que recordar, sin embargo, que la presencia de formas tópicas de alegoría es manifiesta en otras de sus obras, particularmente en obras teatrales. A este respecto, el propio Cervantes en el “Prólogo al lector” de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615 declara (siendo en ello tan inexacto como en la atribución que se hace a sí mismo de reducir las comedias a tres jornadas), que “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro” (*Entremeses* 92). No deja de ser revelador que se muestre satisfecho de esa aportación. Figuras alegóricas en dramas cervantinos aparecen en, al menos, la *Numancia* (intervienen personificaciones del Duero, tres muchachos que representan riachuelos de Castilla, España,³ la Fama, la Guerra, la Enfermedad, el Hambre), *Los tratos de Argel* (donde Ocasión y Necesidad tratan de mover los afectos del cautivo Aurelio) y *El rufián dichoso* (con el diálogo entre Curiosidad y Comedia al inicio de la Jornada II).

También cabe tomar en cuenta otras obras cervantinas, como *El viaje del Parnaso*, que se inscribe de manera clara en una modalidad alegórica; por ejemplo, la “galera hermosa” que llevará al poeta a su mitológica patria creadora:

De la quilla a la gavia, ¡oh extraña cosa!,
toda de versos era fabricada,

determinar cómo es que la fluida constitución de su tejido ficticio “realista” se convierte en ese prodigioso surtidor de posibilidades significativas que se abren “al sentido universal de la vida”. Al respecto, la interpretación orteguiana es cautelosa y dinámica y repele cualquier simplificación, pues bien sabe que “nada hay tan peligroso” como tomarse inadecuadas “confianzas con un semi-dios –aunque este sea un semi-dios alcablero” (174).

² Como apunta por ejemplo Barry Ife sobre los textos cervantinos que producen “la sensación intensa” de que sus “personajes y eventos representan aspectos más universales de la experiencia humana” (250).

³ Esta figura, “coronada con unas torres” (1.353 y ss.) parece tener como antecedente figurativo a la diosa Cibeles, “turritaque Mater” (*Metamorphoses* 10.696).

sin que se entremetiese alguna prosa (*Poesías completas* 63; 1.244-246).

Con su “chusma de romances”, su popa hecha de sonetos, su espaldares “dos valentísimos tercetos”, su crujía “una luenga y tristísima elegía”, el mástil “de una dura canción” y su “entena” de madera “de duros estrambotes”, la racamenta son redondillas, las jarcias seguidillas, las rumbadas estancias, las banderillas “rimas algo licenciosas”, los grumetes “encadenados versos”. Este “bajel de la poesía”, adornada por las “obras muertas”, ha sido hecho por “el ingenio del divino Apolo” (*Poesías completas* 65; 1.302) y por sí mismo implica una variante de la *cymba ingenii*, siendo una *navis ingeniorum* (y también, en parte, una *navis stultorum*), tópico que reaparece al término de *El Criticón* de Gracián. Otro caso muy notorio, y más complejo, es el de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, susceptible de múltiples alegoresis.⁴ Ello lo propicia el viejo modelo general de la *peregrinatio* cristiana en el que la novela puede inscribirse, sin olvidar las lecturas moralizantes vigentes en el Renacimiento sobre los modelos de la novela griega y las diversas marcas intratextuales que estimulan lecturas de esta índole (como “an allegorical text where even ‘Silence’ speaks” [Wilson 66]), que, por supuesto, no son unánimes.⁵

Los años de publicación de esas dos obras, 1614 y 1617, que circundan el de la Segunda Parte del *Quijote* apuntan a coordinadas hermenéuticas acaso hospitalarias para la alegoresis. Pero poca luz pueden arrojar sus indicios para el estudio de la novela mayor, texto cuya construcción es en extremo sutil y huidiza. Para la atribución de un valor oculto, y por tanto, una intención alegórica autoral, hay dentro de ella notorios señalamientos que pueden tanto respaldar como refutar la validez de tal supuesto. Así, la insistencia sobre la *intentio* de su libro, desde el “Prólogo” inicial (“todo él es una invectiva contra los libros de caballerías”; 1: 18)⁶ hasta las palabras finales de la Segunda Parte, en las que se confirma que “no ha sido otro mi deseo que

⁴ Valga, como ejemplo, la lectura de Nicolás Díaz de Benjumea: “El Persiles representa ser una alegoría de la peregrinación de la humanidad desde los primitivos tiempos salvajes, cuya primera escena se coloca en los antros de la tierra y en las oscuridades de la ignorancia hasta llegar por medio de sucesos los más extraños y varios a la cúspide de la luz que busca, y en torno de la cual ha girado como buscando su centro y su reposo. *Peri-andro* y *Auri-stella*, son nombres simbólicos que bien expresan esta idea, y ambos personajes son uno realmente. La estrella y centro que la humanidad busca, es al fin, la fe, y por eso la peregrinación termina en Roma, asiento y estrella del catolicismo” (191).

⁵ Como muestra Egido, para quien el Persiles corresponde a una operación –que esta autora destaca para el propio *Quijote*– de “desalegorizar al máximo” el modelo de la novela griega “manteniéndose en un nivel simbólico” (según, evidentemente, una cartografía conceptual postromántica) (Egido, *En el camino de Roma* 26).

⁶ “[...] esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías [...] llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballescros libros” (1: 19). El propio don Quijote hace un vaticinio por demás cumplido en la posteridad: “Yo soy [...] el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo” (1: 227-28; 1.20). Las citas del *Quijote* corresponden siempre a la edición de Rico.

poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías” (1: 1337; 2.74), ha servido a diversos críticos como afirmación liberadora de cualquier demanda hermenéutica que pretenda ir más allá; pero también, de modo contrario, como estímulo para una lectura inversa. Tal fue por ejemplo la opinión de un cervantista “heterodoxo” del siglo XIX, Nicolás Díaz de Benjumea, que defendió, en su libro *La verdad sobre el Quijote* (1878), su significado oculto, su “alegoricidad”:

La respuesta que vulgarmente se opone a esto es, que el autor declara que no fue otro su objeto, sino desterrar la lectura de los libros de caballería; pero preguntamos: ¿por qué se sospechó Cervantes que se había de sospechar otro objeto? La locución *no ha sido otro mi objeto*, casi está indicando la atención e *ese otro*, por si alguno no hubiese pensado en él. (116-17)⁷

Díaz de Benjumea opera al modo de los alegoristas antiguos, entendiendo que aquello “enfáticamente”⁸ dicho por el autor supone una intención significativa cifrada; desde tal perspectiva expuso diversos elementos tanto en el plan general como en pasajes particulares que sustentan tal condición del *Quijote*, configurados, al menos en parte, como medio de expresión-ocultación que lo ponían a resguardo de la censura inquisitorial. Esta posibilidad de la alegoría como instrumento de pensamiento y creación en un medio represivo (lo será así, por ejemplo, en escritores del siglo XX en países totalitarios), se ha sugerido, por ejemplo, para *Los sueños* de Quevedo. Entre los objetivos que guiaron las indagaciones de Díaz de Benjumea se encuentra llamar la atención, en semejanza de los antiguos exégetas homéricos o los comentaristas de Dante, sobre la profundidad que yace en la obra cervantina, bajo su simplicidad aparente y elementos que resultan contradictorios –como el calificativo del autor de “ingenio lego”–, en una postura interpretativa que se opone al reduccionismo semántico del *Quijote* a mera crítica de los libros de caballerías y que insiste que su principalía entre todas las novelas europeas se encuentra sustentada sobre bases más hondas. Ello apunta a un bivio abierto por dicha marca intratextual que separa a los cervantistas entre esas dos viejas formas interpretativas, leer *simpliciter* o *allegorice*, y sus múltiples avatares históricos: la escuela filológica de Aristarco y la alegórica de Crates, la exégesis alejandrina de Orígenes o la antioquiana de Teodoro de Mopsuestia, el *peshat* de Rashi o la alegoría de Maimónides. O en el lenguaje irónico del *Quijote*, el bivio entre la “bacía” y el “yelmo” (y el “baciyelmo” como ese *tertium quid* de su síntesis inextricable).

¿Existe entonces un tejido de significaciones encubiertas en la obra de Cervantes, una construcción alegórica que corre en un nivel o niveles profundos, detrás de las acciones novelescas? Para tratar de aproximarse a una contestación a este problema

⁷ Véase Close, *A Companion to Don Quixote* 240-41.

⁸ Véase Heráclito, *Quaestiones Homericae* 39.12.

hermenéutico, debe recordarse, antes de pasar a contemplar algunas de las múltiples respuestas que la crítica ha dado al respecto, la corriente de pensamiento en la que se inscribe la creación cervantina y los modos en que dentro de ella era concebido el arte literario y sus posibilidades significativas.

2. Cervantes y la tradición humanista

Como es bien sabido, para realizar una aproximación sobre bases históricas al pensamiento cervantino hay que dirigir la vista a la tradición del Humanismo renacentista. A ello apuntaban ya las indicaciones de Menéndez Pelayo, o de Wilhelm Dilthey, para quien “Der Nachweis, daß Cervantes diese geistige Cultur der Zeit in sich aufgenommen hat, wäre die nächste Aufgabe” (42).⁹ A esa labor se abocó Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, cuyos descubrimientos fueron vueltos a trabajar, con un sesgo distinto, por el propio Castro, y continuados, con diferentes perspectivas, por estudiosos como Marcel Bataillon, Arturo Marasso, Edward C. Riley, Maxime Chevalier, Anthony Close, etcétera. Sin embargo, aun tras esos encomiables esfuerzos, quedan todavía no pocos aspectos por desentrañar sobre las relaciones entre el Humanismo y el pensamiento cervantino. Un problema fundamental radica en el propio abordaje y valoración de la filosofía humanista. Por ejemplo, Ernesto Grassi ha sugerido el predominio de una imperfecta comprensión del Humanismo a partir sobre todo del relegamiento que le impuso el racionalismo idealista desde Descartes. También la crítica suele pasar por alto la importancia de la alegoría en las concepciones renacentistas sobre la literatura, donde ocupa un lugar nada desdeñable. Por tanto, leer el *Quijote* sin tomar en cuenta esos y otros elementos puede implicar no conseguir un entendimiento cabal de la verdadera naturaleza del pensamiento cervantino. A la luz de las concepciones humanistas, el *Quijote* puede ser apreciado como expresión cimera de la palabra metafórica y metamórfica y del pensamiento ingenioso; y comprendido dentro de la ardua corriente de la alegoría, entenderse sin el falso óbice de una insalvable contradicción con su cualidad de “obra de entretenimiento” sino, por el contrario, asumiendo esa misma posibilidad incluso en la vieja unidad entre el *delectare* y el *prodesse*; como señalaba Erasmo sobre las alegorías: “Plurimum valent ad excitandum languentes, ad consolandum animo dejectos, ad confirmandum vacilantes, ad oblectandum fastidiosos” ([*Ecclesiastæ sive De Ratione concionandi*] 5: col. 1046F; “Casi siempre sirven para excitar a los lánguidos, consolar en el ánimo a los abatidos, alentar a los vacilantes, entretener a los hastiados”).

Una vía de acceso para aproximarse a tan huidiza alegoricidad puede encontrarse en la concepción humanista de la palabra poética como filosofía originaria. Las posibilidades alegóricas del discurso ficticio de la literatura se encuentran ciertamente formuladas en las técnicas de creación e interpretación presentes en el pensamiento

⁹ [“La demostración de que Cervantes ha recogido en sí esta cultura espiritual de la época sería la tarea inmediata”].

humanista. Por ejemplo, Poliziano señaló en la *Lamia* que las narraciones literarias tienen una función filosófica: “Fabellae [...] non rudimentum modo, sed & instrumentum quandoque philosophiæ sunt” (451; “Las fábulas [...] no son sólo un conocimiento elemental, sino también, algunas veces, instrumento de la filosofía”); el filósofo es, siguiendo la indicación aristotélica, un *philomythos* (*Metaphyisica* 1.2.982b18-19). El mito, como una sintaxis de hechos y personajes que poseen un significado esencial del hombre, es utilizado por el filósofo para mostrar el ser como un acto de desvelamiento. Esto pudo ser puesto en práctica en la escritura creativa de los humanistas; piénsese en una obra modélica como el *Morías enkómion* erasmiano que es, como dice Grassi, “un discurso alegórico” (“eine allegorische Rede”) “compuesto de una serie de metáforas” (119; “aus einer Reihe von Metaphern besteht”).

Hay, en España, varias consideraciones más o menos próximas cronológicamente a Cervantes que apuntan hacia esa dimensión significativa. Para una valoración positiva de la poesía y sus valores semánticos, es notorio el caso de la *Philosophía antigua poética* del Pinciano (1596). Dos décadas más tarde, Cristóbal Suárez de Figueroa, en su versión y ampliación (de 1615) de la *Piazza universale* de T. Garzoni, dice en el Disc. CV (“De los poetas y humanistas”): “El docto Estrabón [*Geografía*, I] hablando dellos [los poetas], dice, afirmar los antiguos ser la Poesía una Filosofía principal que nos enseña razones de vivir, costumbres, policía, y nuestro verdadero regimiento” (355).¹⁰ En el propio Cervantes hay pasajes que señalan este vínculo entre poesía y filosofía moral; así, en *El viaje del Parnaso*:

—Esta, que es la Poesía verdadera,
la grave, la discreta, la elegante,
dijo Mercurio, la alta y la sincera [...]
Moran con ella en una misma estancia
la divina y moral filosofía [...] (*Poesías completas* 108-
09; 4.160-63, 190-91).

¹⁰ El Pinciano extiende así el aserto aristotélico sobre la vocación universal de la poesía: “en la formal causa y sujetiva de la Poética, me parece que ella no tiene sujeto particular de sciencia, arte, o disciplina, y que todo quanto ay debaxo del mundo es de ella sujeto, como traeyes de Manlio Poeta, y que no como la Medicina, Philosophia, y Astrología, y las demás artes enseñan disciplinas particulares, la poética enseña alguna en quien funde su essencia principal, la qual a mi juyzio consiste no en enseñar cosa diferente de las demás, sino en el modo de la enseñança que es por imitación en lenguaje más alto de los modos todos [...] Torno a dezir, que no tiene objeto particular la poética, sino universal de todas las artes y disciplinas, a las quales abraça y sobrepuja, porque se estiende a las cosas y sentencias, que no auiedo sido jamás, podrían ser” (López Pinciano 123-24). El Pinciano abunda sobre conceptos de prosapia aristotélica y desarrollados en las teorías antiguas; por ejemplo, según dijera Hermógenes: “la poesía es imitación de todas las cosas” (*Peri ideôn* 2.10.252). También en el *Panegyrico por la poesía* se comenta que la poesía trata de las cosas “intencionales”, junto con la lógica, la dialéctica, la retórica y la gramática, “con lo qual estas ciencias, o facultades, no tienen sugeto determinado, y assí pueden tratar de qualquier cosa del mundo, como de la más propia” (Vera y Mendoza fol. 24v).

Relación en modo alguno insólita, que deriva de las alegoresis antiguas y que tiene especial vigor en el Renacimiento, desde el propio Petrarca y el vínculo de la poesía con el *genus philosophie moralis* (Marcozzi 28) que seguirá siendo sostenido por numerosos autores.¹¹

De manera correspondiente, cabe recordar en el *Quijote* las palabras de Lotario donde hace alusión a una historia del “prudente Reinaldos” (referida por Ariosto en el *Orlando* 42.98-104 y 43.1-49), donde advierte que, aunque “aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados” (1: 429; 1.33). Y, en la Segunda parte, se destaca el diálogo de don Quijote con don Diego de Miranda, donde aquél describe, alegóricamente, el puesto principal que ocupa la poesía entre las *ciencias*:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella [...] (1: 825; 2.16).

No es un *dictum* extraño en Cervantes. La designación de poesía como ciencia puede leerse en la “Dedicatoria” de la *Galatea*: “los que alguna virtuosa ciencia profesan, especialmente los que en la de la poesía se ejercitan” (*Obras completas* 12a). Asimismo, aparece dentro de un elogio semejante al del *Quijote* en *El licenciado Vidriera*, quien: “admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla” (*Novelas ejemplares* 1: 434). Y en el *Viaje del Parnaso* se muestra igualmente a la Poesía rodeada por las Musas:

Las reinas de la humana hermosura
salieron de do estaban retiradas [...]
del árbol siempre verde coro[na]das,
y en medio la divina Poësia,
todas de nuevas galas adornadas... (*Poesías completas*
163; 8.49-50, 60-62).

Tales asertos pueden resultar más sorprendentes si se contrastan con la jerarquía epistemológica heredada de la Edad Media, y que Diego de Miranda apunta en el diálogo del *Quijote*, donde la poesía es despreciada y se ensalza siempre esa ciencia que es “la reina de todas, la teología” (que “inter alias tenet locum supremum”:

¹¹ Por ejemplo, Dryden afirmará en “A Defence of an Essay of Dramatique Poesie”: “For Moral Truth is the Mistress of the Poet as much as of the Philosopher: Poesie must resemble Natural Truth, but it must be Ethical” (12).

Summa theologiae 186b; 1q1ar9ag1). Esto con frecuencia se ilustró a través de la alegoría del “ama y sus siervas”, como la que Plutarco atribuye al cínico Bión, que comparó a Penélope con la filosofía y a los pretendientes, que no pudieron lograrla, entreteniéndose con sus “sirvientas” (*therápainai*), enseñanzas de ningún valor (*De liberis educandis* 10, 7D).¹² Analogía también adjudicada, en términos muy semejantes, a Aristón de Quíos (Estobeo, *Florilegium* 4.109 = *SVF* 1.350)¹³ y que fue aplicada por Filón a su exégesis alegórica de Sara y Agar (una la legítima sabiduría y virtud judaicas, y la otra, de origen egipcio, que representa la *paideía* media incluyendo la gramática, la música, retórica, etcétera: *De congressu eruditionis gratia* 1.1 y ss.). Luego, Orígenes señaló que, así como todas las ciencias eran “siervas” (*païdes*) de la filosofía, ésta debía serlo del cristianismo;¹⁴ así fue valorada la filosofía por san Alberto Magno o santo Tomás (*Summa theologiae* 1q1ar5), y aparece, para Rolando de Cremona, como “criada de la teología” (*ancilla theologiae*), que era “la regidora y reina de todas la ciencias, que deben esperar atrás como sus sirvientas” (Minnis 114). También Ramon Llull la consideró en términos equivalentes: “Et hoc intendit probare philosophice et etiam theologice, cum uera philosophia sit ancilla verae theologiae” (*Liber de efficiente et effectu* 274; “Y esto intento probar filosófica y además teológicamente, ya que la verdadera filosofía es sierva de la verdadera teología”). Este domino se extendía a todos los orbes del saber. Así, san Pascasio Radberto había señalado a la *eloquentia* como *ancilla sapientiae diuinae* (326). Por su parte, Hugo de San Víctor enseñó “quod omnes artes naturales divinae scientiae famulantur” (col. 185C; “que todas las artes naturales están al servicio de la ciencia divina”); y Juan de Salibury confirmó la primacía absoluta de la Escritura y que “Huic omnes artes famulae” (150; “para ella todas las artes son criadas”). O bien, en una figuración semejante a la evocada por don Quijote, las siete artes liberales aparecen como niñas en torno a la Prudencia en el *Anticlaudianus*.¹⁵ En esa concepción se asume asimismo la sujeción de lo imaginario a los procesos racionales e intelectuales; como dice Ricardo de San Víctor: “imaginatio famulatur rationi” (col. 4C).

De modo contrastante, la posición de Cervantes está orientada por las concepciones del Humanismo, que revaloraron el lenguaje en sus mayores expresiones como la más alta manifestación del saber; ello corresponde a las consideraciones antiguas que señalaban este reinado del discurso, la “*eloquentia*” que era, según dice Tácito en su *Dialogus de oratoribus*, “omnium artium domina” (2.2: 99; 32.4; “señora

¹² Dicha alegoresis la retomó Dorat en el Renacimiento (50).

¹³ “Aristón de Quíos, de quienes se ocupan en los estudios generales, olvidando la filosofía, decía que eran semejantes a los pretendientes de Penélope que, no alcanzando a ésta, andaban con sus sirvientas”.

¹⁴ Así lo expresó en su epístola a Gregorio el taumaturgo (1.15-18); también Clemente de Alejandría (*Stromata* 1.5.30.1-2).

¹⁵ “Caute, prudentes, pulcre, similesque puella / Septem, que uultum sub septem uultibus unum / Reddunt, quas facies, genus, etas, forma, potestas / Vna tenet, tenet una fides, tenet una uoluntas, / Assistunt Fronesi, Fronesis decreta sequuntur / Eius in obsequio semper feruere parate” (Alain de Lille 82; 2.325-30).

de todas las artes”).¹⁶ Por su parte, en los primeros anuncios del Humanismo, Albertino Mussato sostuvo que la poesía es “divina” y una “segunda filosofía” y “segunda teología” (37 y 39; *Ep.* 4.68 y 7.22), siendo de ésta “hija”, “*Filia Regine*” (46; *Ep.* 18.103), mostrando un notable reposicionamiento respecto de las concepciones medievales. Luego, de manera más próxima y enfática, Salutati afirmó su principio: “poesim [...] quod merito super alias [facultates] singulari promineat dignitate. Nam si recte voluerimus intueri, ex omnibus scientiis et liberalibus artibus facultas ista collecta est ac sicut omnigenum florum manipulus et redolet et effulget” (1: 19-20; 1.3.11; “la poesía... que con justicia por encima de las otras [‘facultades’ = las demás artes] sobresale por su dignidad sin par. Pues si rectamente deseamos admirarla, esta ‘facultad’ está formada a partir de todas la ciencias y las artes liberales y así como un ramo de toda clase de flores exhala [su aroma] y brilla”). También su entusiasta apólogo Bartolomeo da Lendinara, según el testimonio de Barbaro (il Vecchio), la consideró “magistra omnium ac regina” (“maestra y también reina de todas las cosas”).¹⁷ Como *summa* divina de todas las disciplinas y actos humanos la celebró también Landino¹⁸ y como maestra originaria de los hombres Giovanni Pontano: “Salve igitur, doctrinarum omnium mater foecundissima; salve iterum” (*Actius* 239; “¡Salve entonces, madre fecundísima de todas las ciencias, salve de nuevo!”). Jean Dorat enseñaba aún la poesía mitológica como depositaria de saber, demandando para ella la exégesis de sus contenidos morales o naturales:

Nam si fabulas meras legit nullam interpretationem uel moralem uel physicam ex his excerpens neque abstrusum sensum enucleet non minus profecto ineptus quam ille qui apud Aesopum murem cum leone fabulantem solum legit interpretationem moralem negligit.

Poetae enim uarijs inuolucris personarum et rerum scientiam omnem complexi sunt (90; 1083-88).

[Pues si lee las puras fábulas el que no extrae alguna interpretación, ya moral ya física, de ellas y no desentraña el sentido encubierto, ciertamente no menos torpe es que quien sólo lee en Esopo al ratón que habla con el león sin atender la interpretación moral.

¹⁶ También en los *Annales* alude “a la más hermosa... y reina de las artes nobles” (11.6.4-5; “pulcherrimam [...] et bonarum artium principem”).

¹⁷ De manera puntual: “In qua profecto, velut monarcha quaedam in arce, poesis, rerum magistra, regia facie praesidet” (Barbaro 123). La línea de Bartolomeo –recogida en la refutación del obispo–, adapta a la poesía lo observado para la filosofía por Boccaccio (*Genealogia* 2: 694; apoyado, si se quiere, en la propia condición de “philosophus” reconocida para el poeta). Barbaro cuestiona a Bartolomeo precisamente sobre qué lugar le queda entonces a la filosofía, la ética y la teología.

¹⁸ “Ma è una certa chosa molto piú divina che le liberali discipline, la quale quelle tutte abbracciando, conlegata con diffiniti numeri, et circumscripita con distincti piedi, et di varii lumi e fiori ornata, quantunque mai gl’huomini hanno facto, quantunque hanno conosciuto, quantunque hanno contemplato con maravigliosi figmenti adorna, et in altre spetie traduce” (Landino 1: 257).

De cierto, los poetas con diversas envolturas de personajes y hechos han abrazado la ciencia toda].

Asimismo, al igual que en *Salutati* (1: 43), *Landino* (1: 142) (o bien, *Agrippa*),¹⁹ o en las exaltaciones poéticas de *Ronsard* (“*Dieu est en nous, et par nous fait miracles*”; 1: 433; *Odes* 2.2.31), en las argumentaciones quijotianas se invoca a *Ovidio* (“*Est deus in nobis...*”: *Ars amatoria* 3.549; *Fasti* 6.5)²⁰ para sugerir la condición innata y divinamente inspirada de su saber (1: 827).²¹ De suerte que la alegoría cervantina, al colocar a todas las ciencias como las *ancillae artis poeticae*, alcanza el culmen de las concepciones humanistas: la poesía ocupa el centro del saber del hombre.²²

Tal vez entonces, para apreciar el significado del *Quijote*, para vislumbrar su verdadera potencialidad semántica, hay que tener en cuenta la rica concepción de la poesía desarrollada por el Humanismo del que parten las citadas líneas cervantinas. La palabra tiene un carácter transfigurador; a través de ella, el hombre se crea y se sabe a sí mismo. El hombre *es* en el lenguaje; al nombrar al mundo, lo hace suyo; con el lenguaje nace el mundo del hombre. Una cadena de palabras une al presente humano con el pasado que asimismo extiende su ser hacia el futuro como un conjunto de significado. Y se trata de una palabra creadora, metamórfica, un *decir* que es un *hacer* (*poieîn* = hacer). Don Quijote será transfigurado por las palabras de la literatura, al modo en que *Coluccio Salutati*, en su defensa de los poetas en *De laboribus Herculis*, explicaba el poder del arte verbal: “*Fuerunt igitur hi viri potentissimi [...] in sermone, quorum oratio mentes hominum adeo revocavit a sensibus quod ipsos id fecerit opinari cuius contrarium visibiliter percepissent*” (1: 8; 1.1.18; “*Fueron así estos hombres poderosísimos... en la palabra, cuyo discurso retiró a las mentes de los hombres de los*

¹⁹ Para ejemplificar al *furor* de las Musas: “*Furor est illustratio animae a diis vel a daemonibus proveniens; unde Nasonis hoc carmen: / Est deus in nobis, sunt et commercia coeli, / Sedibus aethereis spiritus ille venit*” (545-46; 3.46).

²⁰ Cfr. *Aristóteles*, *Rhetorica* 3.7.1408b19; *Cicerón*, *De divinatione* 1.80: *vim in animis esse divinam*.

²¹ De manera más próxima a Cervantes, lo ha citado *Quevedo* en una de sus notas en el *Anacreón castellano* (XIII), hablando de la poesía como *furor divinus* (*Obra poética* 286). Es, más o menos, una referencia tópica; la evocará en el *Mythomystes* *Henry Reynolds*, en su comentario sobre la “*manera extática*” de la poesía (150).

²² Sobre este caso, valga citar el curioso caso del *Panegyrico por la poesía*: “*Así, que la Poesía tratará de cosas intencionales, que son las palabras de que se forma la oración: y auiendo discurrido por sus especies, vemos, que exercitándola, y considerándola, como facultad que abraça todas las ciencias y artes, sin ninguna duda tendrá juntos los hábitos del entendimiento, práctico, y especulatiuo, y consiguiente, será más noble que la misma Filosofía, teniendo esta ilustre ciencia (la Filosofía) el sumo grado de perfección*” (*Vera y Mendoza* fol. 17r-v). El encomio de la dignidad de la poesía se prolongará a lo largo del *Barroco*, y aun puede verse reflejado en el proyecto arqueológico de *Vico*, quien remonta a la primitiva sabiduría poética el origen de las ciencias en la *Scienza nuova*: “*e le origini delle cose tutte debbono per natura esser rozze: dobbiamo per tutto ciò dar incominciamento alla sapienza poetica da una rozza lor metafisica, dalla quale, come da un tronco, si diramino per un ramo la logica, la morale, l’iconomica e la politica, tutte poetiche; e per un altro ramo, tutte eziando poetiche, la fisica, la qual sia stata madre della loro cosmografia, e quindi dell’astronomia, che ne dia accertate le due sue figliuole, che sono cronologia e geografia*” (1: 563).

sentidos y los hizo opinar de modo contrario a lo que habían percibido con los ojos”). Esto apartó al hombre de la *feritas*: lo hizo hombre. La idea de la poesía como vía regia para la conquista de la dignidad humana se remonta a celebraciones clásicas como la del *Ars* de Horacio, y ocupa un sitio principal en el elogio humanista de las *litterae* (como en Landino o Bembo); en España, según señala Rico, fue difundida por autores como Juan Maldonado, Francisco Decio o Juan Luis Vives (171).

Este arte hacedor de hombres tiene un poder fundamentalmente vivificador; no aísla en una torre marfílea, sino que se vuelca al mundo como una entidad dinámica que transforma la realidad (quien se asume con ese poder transfigurador, reclamando para sí la “magia” de la *imaginatio*, puede presentarse como “*dormitantium animorum excubitor, praesumptosae et recalitrantis ignorantiae domitor*”: Bruno, *Triginta sigillorum explicatio* 76). Alonso Quijano ha leído infatigablemente y ha sido transfigurado por la palabra en don Quijote; la lectura sirve, como en la aplicación de Guarino Veronese de un pasaje de Salustio, para mover las almas a la *aemulatio* activa de la virtud (271; *Ep.* 668). Este proceso puede ilustrarse con un comentario de Grassi sobre las reflexiones de Salutati: “Durch die Metapher geschieht der Übergang von dem, was die Sinne liefern (percipere), und von dem, was durch die Erinnerung (memoria) gegenwärtig gehalten wird, zum Wissem. Es verwirklicht sich damit der Durchbruch (erumpere) in einer neuen Wirklichkeit: es vollzieht sich die Metamorphose des Menschen” (55).²³ Alonso Quijano realiza la confrontación entre lo inmediato percibido por los sentidos (el insatisfactorio presente) y la memoria, los tesoros del pasado (la Edad de Oro, la idealidad caballeresca), y se ve así impelido a la acción. El hidalgo Quijano se transfigura y el caballero don Quijote irrumpe entonces en el mundo para agitar la realidad y transformarla.

El *verbum* poético-histórico del Humanismo implicó la fusión entre la esfera contemplativa y la activa. Cabría recordar aquí y aplicar la lectura que realizó Cristoforo Landino de la *Eneida*, que arroja una conclusión semejante a la que podemos obtener de la novela cervantina: tanto la historia de Eneas, como la de don Quijote, apuntan a la unión indisoluble de la *vita contemplativa* y la *vita activa*, de la teoría y la praxis (el camino intermedio de la *vita composita*).²⁴ E incluso puede esbozarse un predominio de la praxis, como sugirió Nicolás de Cusa en sus diálogos del *Idyota*, donde afirma la primacía del saber activo sobre el puramente teórico. Por su parte, Alonso Quijano ha llevado una existencia inactiva, y su pasión caballeresca tiene como salida, en un primer momento, un impulso escritural: al leer la historia de Belianís, dejada inconclusa por su autor, “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y

²³ [“A través de la metáfora ocurre la transición, desde aquello que suministran los sentidos y desde aquello que por el recuerdo se hace presente, hasta el saber. Con ello se realiza la irrupción (*erumpere*) en una nueva realidad y se consuma la metamorfosis del hombre”].

²⁴ En las *Disputationes Camaldulenses*, Lorenzo de Medici defiende la “vita activa” y muestra, según el comentario de Grassi que: “Es ist unmöglich, die Seele vom Körper zu trennen und somit die Theorie von der Praxis, um so mehr, als der Mensch ein soziales Wesen ist” (83).

aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran” (1: 41; 1.1).²⁵ En Alonso Quijano late la insatisfacción en el quimérico mundo de las fantasías caballerescas, en su mera “recreación” interior, y ve la necesidad de pasar a su efectiva re-creación en el presente, el único sitio donde la promesa de la palabra cumple su valor. Pues su vuelta al pasado está referida, necesariamente, al momento actual, en el mismo sentido en que la invención alegórica, como expresará Gracián, “habla de lo presente en lo pasado” (*Agudeza* 2: 192).

El paso de una esfera a otra, o más exactamente, la fusión de los tiempos con una intención de desvelamiento del estado presente de la realidad se da a través de un disfraz alegórico, una mediación imaginaria por medio de la cual se manifiesta el *otro* sentido (irónicamente, la alegoría es aquí –aprovechando la polivalencia del término usado por san Isidoro–, *alieniloquium*, esto es: *aliena loqui*, hablar como un loco). Esto se hace posible a través de “la locura”, la *moría*, a la que Erasmo atribuye un poder metafórico y metamórfico. La *moría* le regala a Alonso Quijano una *máscara*, la máscara quijotiana; esta transformación metafórica que obra la *moría* no destruye al hombre, sino que incluso le sirve como medio revelador de sí mismo (Grassi 123). Aquí, la máscara es rostro: *prósopon*. Alonso Quijano el Bueno se manifiesta plenamente a través de don Quijote, máscara de palabras que teje la *moría* y por medio de la cual se hace presente en el mundo la bondad activa de Quijano que, a la vista de los otros, es la locura, pero que encierra en sí misma, como la *moría* erasmiana –que sigue el *moròs genéstho* paulino– una secreta sabiduría. Su locura es una “sabia locura”, a la que podría aplicarse el dicho “lo más provechoso es siendo discreto no parecerlo” (*Prometeo encadenado* 385).²⁶ Bajo esta vestidura parece asomarse una

²⁵ Algunas veces, don Quijote virtualmente reescribe e inventa pasajes de los libros de caballerías (e.g. 1: 178-79; 1.15) como parodia cervantina de sus excesos. Recuérdese el ataque de Amyot, traductor de Heliodoro, contra las ficciones modernas que, ajenas a lo verosímil, son –según el célebre dicho de Horacio: *De arte poetica* 7– *velut aegri somnia*: “encore sont ilz le plus souuent si mal cousuz & si esloignez de toute vraysemblable aparence, qu’il semble que ce soient plus tost songes de quelque malade resuant en fieüre chaude, qu’inuentions d’aucun homme d’esprit, & de iugement” (“Le Proësme du translateur”: Heliodoro h. sig. Aii v-Aiij r). Sobre la tópica condena a los libros de caballería y su poder perturbador, valga citar asimismo el curioso apunte de Horozco y Covarrubias sobre cómo era figurada por los egipcios (que ya los padecían): “La vana poesía como de cavallerías y amores, que aun entonces se usava, pintaron por la cabeça del pulpo que al gusto es muy sabrosa, y después causa terribles sueños y de mucho desasossiego” (fol. 77r). Don Quijote, por su parte, es cíclicamente poseído por dichos “sueños” como expresión hipertrofiada de *ingenium-phantasia*. En la propia novela se incluye, por boca del canónigo, un denuesto que hace eco en la tópica de las “figuras monstruosas” incluida al inicio del *Ars* horaciana: “los componen [los libros de caballerías] con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (1: 601; 1.47). Después Gracián aplicará también la terminología horaciana a este propósito: “¡Allá van essas novelas frías, sueños de ingenios enfermos [...]” (3: 269; 3.8).

²⁶ En una novela de Balzac (*La Recherche de l’absolu*) se lee: “Je te sais grand, savant, plein de génie; mais pour le vulgaire, le génie ressemble à de la folie” (400). No es extraño que la hermenéutica del XIX fuese proclive a una visión sublime del *Quijote* de similar cariz, en tanto que podía ver en él expresadas figuradamente algunas de sus propias convicciones.

escondida verdad, como la Verdad se viste, a través del ingenio, de los ropajes de la Mentira para seducir a los hombres, según una alegoría de Gracián.

A partir de su valor de idealidad, Heinrich Heine identificó a don Quijote con el elemento poético de la vida en la aventura; por extensión, figura así la aventura poética.²⁷ No resulta muy ardua dicha identificación, pues el caballero parece en efecto una figura contorsionada de ella y llevada al límite de sus contradicciones:

El poeta más cuerdo se gobierna
por su antojo baldío y regalado,
de trazas lleno y de ignorancia eterna.
Absorto en sus quimeras, y admirado
de sus mismas acciones [...] (*Poesía completa* 56; 1.94-98).

Pero esta condición quimérica y fantasiosa “se actualiza” por medio de la “máquina caballeresca” en un agente que interactúa con “la realidad” ficticia donde se desenvuelve y despliega sus posibilidades. En efecto, la poesía misma es “enfermedad incurable y pegadiza” (1: 91; 1.6), no menos que la del hidalgo, que se convierte en un “foco” que irradia su influjo en el medio donde interactúa, “contagiando” a Sancho Panza (quien literalmente se alza “con solo el aliento que te ha tocado de la andante caballería”; 1: 1058; 2.42) y los demás personajes en diversos grados hasta difuminar las fronteras de “locura” y “realidad”. De tal forma, a través de esta “puerta fantástica” (la locura poético-caballeresca), don Quijote resulta investido con la facultad vital y transfiguradora que a la poesía le atribuyeron algunos autores del Humanismo. Según el comentario de Grassi, sobre la compleja visión temporal de la poesía en Mussato: “Dem Dichter kommt die Funktion zu, stets die Bedeutung der Vergangenheit, die für die Zukunft entscheidend ist, offensichtlich zu machen” (27).²⁸ Don Quijote confronta el ideal pasado de la Edad de Oro subrayando su necesidad y su sentido para el presente y, como creía Mussato, como una visión que es decisiva para lo venidero. La embestida quijotiana a la realidad tiene ese movimiento, dentro de la historia, hacia el futuro; señala la integridad del pasado humano como *memoria* y del porvenir como proyecto en la acción en el presente. La acción histórica (figurada en el *Quijote*) y la creación poética (la escritura de Cervantes) muestran un contenido ético como inherente a la poesía que, de acuerdo con Giovanni Pontano:

Docuitque habere rerum humanarum curam, benigneque cum probis
agere, excandescenter cum improbis. Haec prima excitavit ad virtutem

²⁷ En su “Introducción” al *Quijote* de 1837: “Aber es wäre ungerecht, hier alles auf Rechnung sklavischer Nachahmung zu setzen; sie lag so nahe, die Einführung solcher zwey Figuren, wie Don Quixote und Sancho Pansa, wovon die eine, die poetische, auf Abentheuer zieht, und die andere, halb aus Anhänglichkeit, halb aus Eigennutz hinterdrein läuft, durch Sonnenschein und Regen, wie wir selber sie oft im Leben begegnet haben” (Heine: 262).

²⁸ [“Al poeta toca la función de hacer manifiesto siempre el sentido del pasado que es decisivo para el futuro”].

homines, dum animae immortalitatem profitetur, haec e terris piorum animos in coelum devexit, impiorum detrusit in Tartara; haec bonis tandem praemia retribuit, malos poenis postremisque insecuta est cruciatibus” (*Actius* 239).

[Ha enseñado también a tener cuidado de las cosas humanas, y a conducirse benignamente con los virtuosos, y encolerizadamente con los malvados. Ésta es la primera que ha incitado los hombres a la virtud, declarando la inmortalidad del alma, ella ha transportado las almas de los piadosos desde la tierra al cielo, y las de los impíos ha precipitado en el Tártaro; ella al fin ha retribuido premios a los buenos, y ha perseguido a los malos con penas y torturas postrimeras].

Ha sido la original maestra de virtud para los hombres, y su alegoricidad está hondamente enraizado en su realidad vital, pues “sie hat als Gegenstand das im Geschichtlichen sich bekundende Ab-gründige” (63). Por ejemplo, el Pinciano recuerda también la misión ética de la poesía: “porque Aristóphanes por boca de Eurípides dize en una de sus comedias que el desseo de enseñar y amonestar a los ciudadanos le hizo poeta, y Isócrates que los poetas antiguos enseñaron cómo los hombres sean mejores. Y en otra parte, que la poesía divierte al hombre del vicio” (110).²⁹ A la poesía pudo así asignársele, dentro del Humanismo, una función moral, justiciera, proyectada del pasado hacia el futuro y que cumple su realidad dentro de la historia, sentidos que pueden ser asimilados a la propia aventura quijotiana.

En la Segunda Parte, esa significación parece adquirir mayor amplitud. Como dice al inicio de ella don Quijote, la misión caballeresca consiste en “el castigo de los soberbios y el premio de los humildes” (1: 690; 2.1); es una expresión tópica, cuya propia topicidad puede imantar múltiples contenidos y asociaciones significativas (por ejemplo, la lectura filosófica de Diógenes sobre Hércules asumiéndose que es el “que socorre a los buenos y castiga a los malos”), dando al personaje una autoasumida dirección semántica que lo establece como sarcástico espejo de la virtud heroica. La idea se repite luego, en la casa de los Miranda, donde insiste sobre “cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios” (1: 852; 2.18); asimismo, declara a la dueña doña Rodríguez: “el principal asunto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, quiero decir, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos” (1: 1152; 2.52). Así, el reiterado oficio caballeresco de ir “en ayuda de los flacos y menesterosos” en su calidad de ser “ministros de Dios en la tierra” (1: 151; 1.13),³⁰ se frasea entonces en una estructura bimembre que completa su

²⁹ Esto, dentro de una discusión sobre el fin primordial de la poesía, el deleitar o el enseñar, que, por supuesto, es también punto debatido en torno al *Quijote*. Para el Pinciano, el asunto se resuelve recordando la identidad esencial entre la felicidad y la virtud, y así entre los dos fines de la poesía, “la doctrina y deleyte”.

³⁰ “Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos” (1: 206; 1.18); “favorecer a los menesterosos y oprimidos del mundo” (1: 267; 1.22); le toca socorrer a “los afligidos, encadenados y oprimidos” (1: 378; 1.30); “dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos,

faceta punitiva adoptando unos célebres versos –cómicamente trastrocados por Sancho al final de la Primera parte: “¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes!” (1. 643; 1.52)– de la *Eneida* (6.851-853):

tu regere imperio populos, Romane, memento
 (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,
 parcere subiectis et debellare superbos.
 [Tú, romano, recuerda regir con orden los pueblos
 (éstas serán tus artes), imponer leyes de paz,
 perdonar a los sometidos y abatir a los soberbios].

Palabras finales del importante discurso de Anquises que señalan la misión histórica de Roma.³¹ Como ejemplo de empleo moderno de los versos virgilianos, cabe evocar la profecía de Pedro el Ermitaño sobre la Casa d’Este en la *Gerusalemme liberata* de Tasso, que tiene una doble estructura bimembre, como la quijotiana, y que sugiere una síntesis de conceptos clásico-cristianos:

Premer gli alteri e solleva gli imbelli,
 difender gli innocenti e punir gli empi,
 fian l’arti lor [...] (246; 10.76e-h).

Duplicidad referencial asimilable, tal vez, a la propia fórmula cervantina. Las diferentes incidencias de este *dictum*, tanto en otros pasajes del *Quijote* como en *El coloquio de los perros*, resultan de plural poder sugestivo; recuérdese que en él está la clave del desencantamiento de Cipión y Berganza, revelada por boca de su supuesta hechicera, la Camacha:

Volverán a su forma verdadera
 cuando vieren con presta diligencia
 derribar los soberbios levantados,
 y alzar a los humildes abatidos
 por poderosa mano para hacerlo (*Novelas ejemplares* 2:
 294).

remediar los menesterosos” (1: 579; 1.45); “favorecer los huérfanos y menesterosos” (1: 583; 1.46); “¡[...] don Quijote de la Mancha, ánimo de los desmayados, arrimo de los que van a caer, brazo de los caídos, báculo y consuelo de todos los desdichados!” (1: 919; 2.25); “cuyo asunto es acudir a toda suerte de menesterosos” (1: 1028; 2.38); nació don Quijote para deshacer agravios “y para enderezar los tuertos y amparar los miserables” (1: 1115; 2.48).

³¹ Se trata, ciertamente, de un concepto de justicia –y, sobre todo, de “justicia divina”– con diversas expresiones antiguas; por ejemplo, Diógenes Laercio consigna que Quilón, cuestionado por Esopo sobre “¿qué hace Zeus?” respondió “humillar a los altivos, y elevar a los humildes” (*Vitae philosophorum* 1.69).

El sesgo cristiano que adquieren en Tasso los versos de la *Eneida* deja más clara aquí su pertinencia, en tanto que es muy plausible la hipótesis de que Cervantes esté aludiendo también, además del *locus* clásico, a ciertas líneas del Evangelio:³² “Fecit potentiam in brachio suo: / Dispersit superbos mente cordis sui. // Deposuit potentes de sede, / Et exaltavit humiles” (*Biblia Vulgata*, Lucas 1.51-52; “Hizo fuerza con su brazo: dispersó a los que son soberbios en la mente de su corazón. Depuso a los poderosos de su sitio, y exaltó a los humildes”).

La con-fusión de los versos de la *Eneida* y el cántico mariano del Evangelio resulta, en su sobrecarga semántica, de un significado cuasi hermético, tan sugerente como indeterminado, donde pudiera vislumbrarse una cierta alusión al destino profano-sagrado de la cultura europea y su religiosidad (su corazón, Roma: la espada y el templo),³³ que incluye el papel contemporáneo de España; sin embargo, su formulación como médula significativa del proyecto quijotiano y como clave en las conjeturas hechicerías de *El coloquio*, donde de hecho se plantea y se descarta su alegoricidad,³⁴ desacredita la pertinencia de un fondo mayor al del marco de su ficción

³² Así lo indica en una nota de su edición de las *Novelas ejemplares* Juan Bautista Avallé-Arce (2: 294, n. 236). Recuérdese asimismo: “Qui autem se exaltaverit, humiliabitur: et qui se humiliaverit, exaltabitur” (*Biblia Vulgata*, Mateo 23.12).

³³ La idea, claro está, ha sido repetida en diversas ocasiones por poetas cristianos; en su sentido religioso, contrastado con el civil-mundano, aparece en Juan de Salisbury: “Non ita lex aeterna potens torquere potentes / Atque fovens humiles, quos videt esse pios” (184; 1529-30). Y, en efecto, no es otra la obligación que corresponde a un príncipe cristiano, según se infiere de las palabras que el Diabolo dirige al Imperador en el *Auto da barca da Glória* de Gil Vicente: “Veis aquellos despeñados, / que echan d’aquellas alturas? / Son los más altos estados / que bivieron adorados, / sus hechos y sus figuras; / y no dieron, / en los días que bivieron, / castigo a los ufanos, / que los pequeños royeron, / y por su mal consintieron / quanto quisieron tiranos” (265). Así, de acuerdo con las alegoresis ético-políticas, puede decirse que don Quijote hace aquello que corresponde al estamento nobiliario y que éste, conjeturalmente, ha dejado de hacer suficientemente.

³⁴ Recuérdense las reflexiones de Cipión al respecto: “Considera en cuán vanas cosas y en cuán tontos puntos dijo la Camacha que consistía nuestra restauración; y aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes, con que se entretienen al fuego las dilatadas noches del invierno, porque, a ser otra cosa, ya estaban cumplidas, si no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama al[e]górico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le haga semejanza, y así decir [...] cita los cinco versos “proféticos”] tomándolo en el sentido que he dicho, pareceme que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia y tenidos en poco de aquellos que más los estimaban. Y, asimismo, cuando viéremos que otros que no ha dos horas no tenían de este mundo otra parte que servir en él de número que acrecentase el de las gentes, y ahora están tan encumbrados sobre la buena dicha que los perdemos de vista; y si primero no parecían por pequeños y encogidos, ahora no los podemos alcanzar por grandes y levantados. Y si en esto consistiera volver nosotros a la forma que dices, ya lo hemos visto y lo vemos a cada paso; por do me doy a entender que no en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha; ni tampoco en éste consiste nuestro remedio, pues muchas veces hemos visto lo que dicen y nos estamos tan perros como ves; así, que la Camacha fue burladora falsa [...]” (*Novelas ejemplares* 2: 304-05). Todo el discurso, como de hecho, la novela toda, es derroche de malicia escritural cervantina. La alegoría queda desacreditada como disparate de manera abierta, no menos que

enunciación, al tiempo que, en su poderosa referencialidad y su insistente e insistido aparecer, marcan un juego pendular donde el mundo fingido de las novelas se sugiere como espacio que proyecta una verdad mayor, fundamental incluso, en el entorno real de los hombres, mientras este sentido queda simultáneamente reabsorbido y dispersado por una ficcionalidad inversora. Así, flota espectral la alegorización de un proyecto espiritual y mundano, milenario y transtemporal, donde se incluye a España en el corazón contemporáneo de su devenir (y símbolo de su decadencia e infatuación: el *furor* que fustiga en la *Numancia*), idealidad que queda exaltada y desacreditada por las invenciones literarias, que la ponen en el centro conceptual de su mapa metafórico al tiempo que la muestran como despeñadero inasible que no deja de despeñarse a sí mismo, dibujando también, en su caída irónica, el sino abismal de la poesía y el lenguaje alegórico.

Pues Cervantes no escribe ya en el dorado tiempo de los humanistas, ni comparte del todo su confianza en el poder de las *litterae* para moldear al hombre y transformar la realidad. La nostalgia quijotiana y su irónica cadena de significaciones incluye el propio proyecto humanista, la esperanza de Petrarca en un “*felicius aevum*” (Rico, *El sueño del humanismo* 23) que las letras se han mostrado ya incapaces de recuperar, y para las cuales el entorno general resulta muy poco propicio (son tiempos, como dice en el prólogo de la *Galatea*, en que “la poesía anda tan desfavorecida...”). Como

el sentido literal. Pero el meollo de la trampa puede ser el que, en realidad, no haya tal explicación alegórica; la *theoría tês léxeos*, para decirlo en términos de la exégesis de san Gregorio de Nisa, no llega siquiera a ser una *tropikè allegoría*, sino más bien una paráfrasis supuestamente desplazada a lo alegórico; lo que dicen los versos parece ser eso mismo que el comentario enuncia y que, indefectiblemente, lleva esta dualidad refleja a una cancelación tan consecuente como necesaria. No son sino las falsas hechicerías de la Camacha donde, sin embargo, está el conjeturable origen del prodigio mismo que permite la descalificación de sus palabras proféticas; es decir, la magia que establece el marco fantástico de la conversación de dos perros con entendimiento humano es luego, desde ese presupuesto de encantamiento, descalificada como pura mentira. Semejantes invenciones en su conjunto resultan así “cuentos de viejas”, “aniles fabulae”, según la vieja designación que les corresponde a las fábulas que, según el cristianismo, han de ser evitadas (*Biblia Vulgata*, 1 Timoteo 4.7). Pero la indeterminación del discurso cervantino se prolonga y se problematiza de múltiples modos: la voz que enuncia esto se sugiere la de un alma humana hechizada o la de un perro cuerdo (o “poseso”), que dice cosas más sensatas que los hombres, más docto y elocuente que un bachiller o un predicador y, a un tiempo, un “murmurador” profesional, un “cínico”, un “perro del pensamiento” (quien nos confirma que “el verdadero sentido es un juego de bolos”). Y la invención entera queda al final cancelada como meramente ficticia a través del Alférez lector y el Licenciado autor, que parecen casi “proyectados” por los propios perros dialogantes, y que, no obstante, promueven un nuevo bivio de sentido: una invitación a ir al Espolón, a ejercitar los ojos del cuerpo, como una afirmación de realismo, a la que acompaña la confesión de haber cultivado el Licenciado, con la lectura de *El coloquio*, los ojos del entendimiento (*Novelas ejemplares* 2: 322; para ellos está destinado también el propio *Quijote*), es decir, haber leído algo que podría no ser “puro cuento”, sino un discurso con sentido y que supone una “caída” en términos ideales (estrictamente, una obra de entretenimiento no podría ir dirigida a la superior *acies intellectualis*, sino sólo en la medida en que dijera *otra cosa*). Leída la profecía de la Camacha a la luz del *Quijote* resulta evidente que lo que busca el caballero no es, como propone Cipión, la entronización de Fortuna, sino el triunfo de una razón ética. Sólo cuando el invertido curso del mundo marche en sintonía con el corazón de la eticidad, las almas bestializadas recuperarán su forma original de hombres.

posible alegoría del poeta,³⁵ en don Quijote –como su propio autor, notorio “obseso de la palabra” (Lázaro Carreter XXIX)– podemos ver espejeada la condición problemática y ambigua de los valores de la cultura medieval y humanista, y del propio lugar del arte en la sociedad moderna. La poesía y la pasada idealidad que la acompaña tienen un carácter extraño, ajeno al movimiento general de una sociedad que se ve inmersa cada vez más en su inmediatez material. Los quiméricos juegos de la poesía, su “trastrocamiento” de la realidad y el desvelamiento que en él va implicado resultan ajenos a la mayoría de los hombres. El tránsito de don Quijote, y su continua contradicción de lo “real”, se encuentra, de esta forma, problematizado siempre en ambos sentidos, tanto en el de las propias acciones quijotianas como la contracorriente que encuentra en el mundo, y representado y equilibrado artísticamente por una mediación irónica.

3. Don Quijote como alegoría del poeta ingenioso y como alegorista

Según lo visto, múltiples vías perduran abiertas y apenas exploradas para el abordaje del pensamiento cervantino. Acaso otra clave fundamental se encuentra en el concepto humanista del *ingenio*. Es necesario recordar que en el Humanismo el ingenio es señalado como la facultad creadora originaria del hombre. Es, según señala Boccaccio, en su *Comento sopra il Dante*, la facultad que descubre datos nuevos, ignorados hasta ese momento: “È l’ingegno dell’uomo una forza intrinseca dell’animo,

³⁵ Sugiere serlo, de varios modos: “el ser yo algún tanto poeta”, recuerda el propio caballero (1: 1286; 2.67); él mismo compone y canta un romance para desengaño de Altisidora (1: 1092-94; 2.46); al final, el autor deja innominado el “lugar de la Mancha” para que a don Quijote se lo disputen todas las villas y lugares de la región “como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero” (1: 1335; 2.74). Además de lo apuntado, cabría pensar en la vocación “universal” de don Quijote para abordar cualquier tema (característica que Platón censuró de los rapsodos como muestra de su enorme des-conocimiento de las cosas, y usada, inversamente, como argumento laudatorio por Escalígero o el Pinciano), y que es ponderada en la novela en diversos pasajes. Por ejemplo: “Digo de verdad que es vuestra merced el mismo diablo y que no hay cosa que no sepa. –Todo es menester –respondió don Quijote– para el oficio que trayo” (1: 314; 1.25); “sé decir que para todo tiene habilidad” (1: 326; 1.26); a la caballería andante corresponde a su vez la principalía de las artes, pues “no hay que dudar sino que esta arte y ejercicio excede a todas aquellas y aquellos que los hombres inventaron” (1: 484; 1.37); “–¡Ay, desdichada de mí –dijo la sobrina–, que también mi señor es poeta! Todo lo sabe, todo lo alcanza: yo apostaré que si quisiera ser albañil, que supiera fabricar una casa como una jaula. –Yo te prometo, sobrina –respondió don Quijote–, que si estos pensamientos caballerescos no me llevasen tras sí todos los sentidos, que no habría cosa que yo no hiciese, ni curiosidad que no saliese de mis manos, especialmente jaulas y palillos de dientes” (1: 738; 2.6); la caballería andante “encierra en sí todas o las más ciencias del mundo” (1: 844; 2.18); o, como Sancho dice, “no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada” (1: 884; 2.22). Y el propio Sancho “quijotizado” dice de sí mismo “que para todo tengo y de todo se me alcanza un poco” (1: 956; 2.30). Tema que aparece en otra de sus memorables creaciones, el camaleónico Pedro de Urdemalas, si se quiere, también alegoría de la afición universal del poeta. La locura de las letras (el licenciado Vidriera), y el inquieto salteador de la realidad (Pedro de Urdemalas), son de algún modo reunidos y resueltos en la figura del caballero a través de la alquimia de la escritura cervantina.

per la quale noi spesse volte troviamo di nuovo che mai da alcuno non abbiamo apparato” (117). Frente a la *ratio* de la escolástica, como pensamiento abstracto que busca atrapar en el concepto la esencia de la *res*, Leonardo Bruni señalaba la primacía del *ingenium* que descubre “Beziehungen, Ähnlichkeiten, ‘similitudines’, die rational nicht ableitbar sind” (Grassi 40);³⁶ el ingenio penetra las cosas y las ilumina, por lo que es comparado por Bruni con el rayo (o con el sol por Gracián). A diferencia de la *ratio*, que busca lo abstracto-universal, el ingenio penetra la circunstancia histórica, el contexto particular en el que se genera y, con su “agudeza”, halla las relaciones por las cuales muestra una situación concreta su significación. La multiplicidad de lo real histórico es expresada en el lenguaje poético del ingenio, que en una *copia verborum* manifiesta la riqueza de la realidad. En Juan Luis Vives encontramos a otro humanista que expone esta actividad inventiva del ingenio. El *ingenium* está estrechamente vinculado con la naturaleza; en su etimología (*gignere*) se revela su relación con ésta (*nasci*). Vives señala, siguiendo a Cicerón, al ingenio como potencia “arcaica”, esto es, originaria, del hombre (Grassi 93-94); es, como la naturaleza, la facultad auténticamente creadora en el hombre; es la fuente del *ars inveniendi*, cuyos descubrimientos son luego recogidos por la *ratio* y ordenados deductivamente. Pero es el *ingenium*, la potencia primordial, que genera el conocimiento de lo inmediato, de la circunstancia actual del hombre. Asimismo, el *Morías enkómion* de Erasmo nace “como un juego ingenioso”, y la *moría (stultitia)* está vinculada con el *ingenium* (Grassi 122). De acuerdo con López Pinciano, la “causa eficiente” de la poesía es “el ingenio y natural inventivo” (116).

La calificación que Cervantes hace de su personaje como “ingenioso hidalgo” adquiere un más sugerente sentido dentro de estas concepciones humanísticas del ingenio. Tal denominación corresponde mejor al “ingenioso poeta” (1: 750; 2.8), por lo que dicha aplicación resulta en efecto singular; como ya señalaba Díaz de Benjumea:

el calificativo de ingenioso no era el propio de un caballero andante a quien cuadran los de intrépido, valeroso, invencible u otro parecido, y mucho menos cuando la voz ingenioso, se aplicaba por lo general a los escritores y poetas: de suerte que, el título del poema, lejos de revelar las aventuras de un caballero andante, indicaría más bien que se trataba de un hidalgo dado a las letras y la poesía (110).

Bien puede decirse que Don Quijote se halla poseído de un “heroico furor”, para usar el término bruniano. Esto obliga a recordar el antiguo concepto de la *manía* del poeta, sugerido en la singular metamorfosis del caballero que de improviso es infuso con pródigos torrentes de invención –así en la aventura de los rebaños– “llevado de la imaginación de su nunca vista locura” (1: 209 y n. 42; 1.18), inmerso por entero en el proceso ficticio de su representación y creando discursos en silencio y “en voz alta,

³⁶ [“Relaciones, semejanzas, ‘similitudines’, que no son deducibles racionalmente”].

como si estuviera sin juicio” (1: 304 y n. 56; 1.25). El poeta, según la proposición platónica, se halla fuera de sí mismo y otras fuerzas obran a través de él, así como don Quijote es puerta a una poderosa corriente de significados que agitan la realidad, la problematizan y transfiguran.³⁷ Además, a partir de las autoridades antiguas (la célebre observación de los *Problemata* aristotélicos),³⁸ se ha establecido la relación entre la poesía, el *magnum ingenium*, la *manía* y el temperamento melancólico³⁹ (de hecho, según señaló Cicerón, “*furor*” era la palabra latina que trasladaba el término griego *melancholía*).⁴⁰ En el Renacimiento, Marsilio Ficino comentó en su obra *De studiosorum sanitate tuenda* la relación entre furor poético y melancolía propia de los grandes ingenios (y en especial, de los poetas y hombres de letras).⁴¹ El asunto de esta relación es también traído a cuento por el Pinciano: “Ingenio furioso es el del poeta, que es dezir un natural inventivo y machinador, causado de alguna destemplança caliente del cerebro. Tiene la cabeça del poeta mucho del elemento del fuego, y assí obra acciones inventivas y poéticas” (117).⁴² Además, de manera más técnica, el *ingenium* melancólico es, como indica Huarte de San Juan, el asociado con la *atra bilis* o *cólera adusta*.⁴³ Por su parte, a don Quijote “se le secó el cerebro” (1: 42; 1.1)

³⁷ Por su parte, Tesauro recordará “che i Matti son di bellissimo ingegno”, y tienen facilidad para la poesía y las ciencias por su activa fantasía, que permite la aprehensión de los “fantasmi delle scienze: ma un sol fantasma troppo altamente impresso, e riscaldato; divien sovente fantasticheria: e questa invecchiata, divien pazzia: Onde puoi tu conoscere in quanto fragil vaso quanto tesoro si serbi: poiche si vicina all’ insania è la sapienza” (112).

³⁸ “Por qué todos cuantos han llegado a ser hombres superiores ya en la filosofía, ya en la política, la poesía o las artes parece que son melancólicos [...]” (*Problemata* 30.1.953a10-12). Cicerón: “Aristoteles quidem ait omnis ingeniosos melancholicos esse” (*Tusculanae disputationes* 1.33.80).

³⁹ De manera sucinta, Séneca apunta: “Nam siue Graeco poetae credimus ‘aliquando et insanire iucundum est’, siue Platoni ‘frustra poéticas fores compos sui pepulit’, siue Aristoteli ‘nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit’: non potest grande aliquid et super ceteros loqui nisi mota mens” (*Dialogorum liber IX: Ad Serenum De tranquillitate animi* 17.10-11).

⁴⁰ “Graeci volunt illi quidem, sed parum valent verbo: quem nos furorem, *melancholían* illi vocant quasi vero atra bili solum mens ac non saepe vel iracundia graviore vel timore vel dolore moveatur; quo genere Athamantem Alcmaeonem Aiacem Orestem furere dicimus” (*Tusculanae disputationes* 3.5.11).

⁴¹ “Quod quidem confirmat in libro *Problematum* Aristoteles. Omnes enim, inquit, uiros in quauis facultate praestantes, melancholicos extitisse. Qua in re Platonicum illud, quod in libro de *Scientia* scribitur, confirmauit, ingeniosos uidelicet plurimum concitatos furiososque esse solere. Democritus quoque nullos, inquit, uiros ingenio magnos, praeter illos, qui furore quodam perciti sunt, esse unquam posse. Quod quidem Plato noster in *Phaedro* probare uidetur, dicens poéticas fores frustra absque furore pulsari. Etsi diuinum furorem hic forte intelligi uult, tamen neque furor eiusmodi apud *Physicos*, alijs unquam ullis praeterquam melancholicis incitatur. Deinceps uero assignandae a nobis rationes sunt, quare Democritus, et Plato, et Aristoteles asserant, melancholicos nonnullos interdum adeo ingenio cunctos excellere, ut non humani, sed diuini potius uideantur” (Ficino 1: 497).

⁴² Más adelante pone algunos ejemplos de ánimos “furiosos”: “Tal dize Tito Livio en lo de Bello Macedónico, que era el ingenio de Catón: furioso, quiere dezir, ingenio que fácilmente se arrebatada y eleva de las cosas acá materiales, y se sube a la consideración y contemplación, el qual arrebatamiento y elevación puede muy bien acontecer humanamente, sin ser invención de divino furor particular” (118).

⁴³ “[...] se llama *atra bilis* o *cólera adusta*, de la cual dijo Aristóteles que hace los hombres sapientísimos, cuyo temperamento es vario como el del vinagre: unas veces hace efectos de calor, fomentando la tierra, y otras enfría; pero siempre es seco y de sustancia muy delicada. Cicerón confiesa

con sus lecturas y padece en su primer salida el “ardor” del sol “que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera”⁴⁴ (1: 51; 1.2). En términos de una preceptiva poética “naturalista”, cabe avalar el rasgo destacado por Coleridge del personaje como alegoría de una alteración deficitaria del *judicium*,⁴⁵ cuyo envés es justamente la hipertrofia del *ingenium*.⁴⁶

La profusión de lo imaginario, concentrada en su protagonista, se extiende al marco general de la escritura de la novela y parece desbordarlo. El *Quijote* es el más vasto “juego ingenioso” de la literatura hispánica. El pensamiento de Cervantes, manifiesto en la construcción de su novela y en el hacer y decir de sus personajes (en particular don Quijote y Sancho) tiene su fuente en la tradición humanista. Puede entenderse que el caballero lleva el adjetivo de “ingenioso”, aplicando la lectura de Grassi, porque es a través del ingenio que enfrenta los problemas, no abstractos, sino de su *hic et nunc*. Don Quijote se lanza al mundo con la brújula del ingenio para cumplir su función justiciera. No hay un trazo racionalmente determinado, sino que va y enfrenta la situación vital tal y como ésta se ofrece. Desde el apercebimiento de sus armas y la selección de los nombres (“músicos, peregrinos y significativos”) de su dama, su caballo y el suyo propio, don Quijote salva las situaciones que va enfrentando con la inventiva ingeniosa. En cada episodio, el caballero establece las “semejanzas” y “similitudes” de su presente con el pasado y, en cada acción, dibujada humorísticamente, pone al descubierto el auténtico sentido que ésta encierra: es un desvelamiento alegórico.

Frente a la demanda quijotiana de alabar a Dulcinea, los mercaderes toledanos dejan ver su estrechez de miras y su indigencia espiritual; el suceso de los galeotes muestra, doblemente, la injusticia real y la ingratitud de los libertados; el encuentro con los pastores, su generosidad y sencillez, trae la evocación de la Edad de Oro, cuya idea alienta los desatinos de don Quijote; los vanos entretenimientos de los Duques hacen ver la corrupción de la ociosa clase noble, sucesos en los que se comprueba cómo “*stultorum infinitus est numerus*”⁴⁷ (*Biblia Vulgata*, Eclesiastés 1.15), y que

que era tardo de ingenio porque no era melancólico adusto” (372). El “cuadro clínico” ciertamente no corresponde a don Quijote, quien, contrario a las observaciones de Huarte, poseía una gran memoria.

⁴⁴ Por contrapartida, “un gran jarro de agua fría” (1: 81; 1.5) era el que lo sosegaba.

⁴⁵ “[...] he is a symbol and exponent of human nature under the perversion of one of its chief faculties, the judgment” (164).

⁴⁶ Como las dos facultades necesarias al correcto orador (Quintiliano, *Institutiones oratoriae* 8.3.56). Juan de Valdés: “El ingenio halla qué decir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla, y pónelo en el lugar que ha de star; de manera que de las dos partes del orador, que son invención y disposición (que quiere decir ordenación), la primera se puede atribuir al ingenio, y la segunda al juicio” (245).

⁴⁷ Sentencia citada en la novela (1: 714; 2.3), recordada por Erasmo en el *Morías enkómion*. En el *Quijote* podrían cumplirse las advertencias bíblicas recordadas en el *Enchiridion*: “Mas, al fin, yo te prometo que el escarnecedor será escarnecido, y, como dize el profeta David, el que mora en los cielos hará escarnio dellos, y el mesmo Señor se burlará dellos [Psalms 2.4]. E assí también, lees en el libro de la Sabiduría [4.18]: Verán los necios al bueno y sabio y despreciaránle, mas mucho más los despreciará Dios a ellos” (153). No impertinente resulta también aquí, de modo figurado, el poema de

muestra “ser tan locos los burladores como los burlados” (1: 1303; 2.70), etcétera. De igual manera que en su señor y maestro, el pensamiento ingenioso es la guía de Sancho Panza, como se hace patente, en particular, en su gobierno en Barataria. Cada problema que se presenta es resuelto intuitiva y creativamente por el gobernador, que llega, con agudeza, a la médula del asunto (así, en la disputa del sastre, la del prestamista y la de la mujer agraviada, etcétera). La locura quijotiana y la simpleza de Sancho, la *insania* del caballero y la *stultitia* del escudero hacen ver, erasmianamente, el oculto sentido de los hombres y las cosas. Pero Cervantes no *demuestra* las cosas, a la manera del racionalismo, sino que las *muestra*, las hace aparecer ante nuestros ojos; tal es la misión, según Jakob Pontanus, que compete al poeta: “excogitatis ab se ingeniose rebus, humanae vitae imaginem ante oculos ponere” (6; “con las cosas descubiertas ingeniosamente por sí mismo, poner a la vista una imagen de la vida humana”). Ofrece un conjunto de cuadros que son fundamentalmente problematizadores, desplegados por un modo de representación de muy complejas implicaciones de significado. Cabe decir, como ha sugerido Ruiz Pérez, que buena parte de las aventuras y los elementos objetivos y subjetivos que las conforman “no son más que casos particulares de un infinito discurso alegórico, donde lo real en su totalidad se ha transmutado en virtud de un mecanismo de base utópica” (185).

La de don Quijote es, ciertamente, la visión del alegorista. Así lo anuncia el más conocido episodio de la novela, el de los molinos de viento. Cabe contrastarlo con un pasaje de la *Commedia*; en el acceso al noveno círculo del infierno, Dante pregunta a su guía sobre la tierra en que se encuentran, donde divisa unas altas torres; Virgilio lo saca entonces de su error:

“Pria che noi siam più avanti,
acciò che ’l fatto men ti paia strano,
sappi che non son torri, ma giganti,
e son nel pozzo intorno da la ripa
da l’umbilico in guiso tutti quanti”.

Entonces, se descorre el velo de sus ojos:

Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
ciò che cela ’l vapor che l’aere stipa,
così forando l’aura grossa e scura,
più e più appressando ver’ la sponda,

Du Bellay en *Les regrets*: “Vous dictes (Courtisans) les Poètes sont fous, / Et dictes verité: mais aussi dire j’ose, / Que telz que vous soiez, vous tenez quelque chose / De ceste douce humeur qui est commune à tous [...]”, siendo en ello la diferencia que “Nous [los poetas] sommes fous en rime, & vous l’estes en prose” (214; 149.1-4, 7).

fuggiemi errore e crescémi paura (Alighieri 2: 528-29: *Inf.* 31.29-39).

La estrategia discursiva de Dante es conservar una visión “realista” que sigue los hábitos propios a su “mirar en el mundo”, que pronto evidencia su inoperancia en las realidades transmundanas, donde lo “fantástico” y espiritual se revela como lo palpable y verdadero. Por su parte, la posición del protagonista cervantino es justamente la inversa; en un entorno “realista”, mirar los fenómenos con los ojos de la *allegoría*. Don Quijote *allophroneî* “piensa en otra cosa” que, para los demás, carece de sentido. Cada cosa aparece a sus ojos “cambiada de forma”, pero esta persistente alegorización es interpretada como producto de una ausencia de discernimiento; para los demás, el caballero está poseído por el delirio. Sin embargo, obedece a un proceso particular de pensamiento que no es, del todo, “sin-sentido”. Cada circunstancia enfrentada por don Quijote es objeto de un cierto proceso de interpretación. Es, de hecho, *un acto de alegoresis*. Don Quijote superpone a la situación del presente, por medio del ingenio como facultad relacional, un significado que extrae de sus lecturas. Aplica al momento actual un pre-texto en el que encuentra su sentido verdadero. Para don Quijote, utilizando la expresión de *El Criticón*, el mundo se halla “cifrado”, y él extrae la contracifra de los libros de caballerías. En este sentido, el *Quijote* muestra la continuidad significativa de texto-realidad, *Liber mundi*-escritura, que ha prevalecido como soporte epistémico de Occidente hasta comienzos del siglo XVII, dentro del cual la alegoría misma como forma de pensamiento ha sido posible. En don Quijote puede verse una alegoría irónica de la alegoresis, del intento de hallar redes de significación que unen al mundo y la escritura, las palabras y las cosas, en un tiempo en el que comienza el reinado de la razón y de la diferencia como principio fundamental de conocimiento. Al propio tiempo, libera la posibilidad crítica y rebelde del pensamiento imaginario en la nueva época del primado de la razón; muestra cómo la inversión alegórica es capaz de trastocar la débil consistencia del aparente orden del mundo y obligarlo, a través de su agitación transgresora, a revelar algunas de sus facetas ocultas.

4. Algunos aspectos de la alegoría en el *Quijote*

Con su amplia aplicación del ingenio y las formas ironizadas del pensamiento alegórico, la creación cervantina fluye desplegando su vasta *copia verborum* que se desborda también en sus posibilidades significativas. Es oportuno ahora pasar revista, someramente, a diversas manifestaciones de la rica alegoresis que ha generado la gran creación cervantina en algunos de sus pasajes más sugestivos; la novela, en sus lectores, como constructora de sentidos. El *Quijote* se abre a la circunstancia vital del receptor, que desde su posición histórica responde a las interrogantes que comporta la obra cervantina como palabra en movimiento. A la vista el texto dice algo de manera

inmediata; pero luego aparece, tras la superficie, la intuición de lo profundo. Algo hay detrás de la narración de las aventuras del caballero-loco y el escudero-simple.

Es verdad que no se trata de una vía hermenéutica claramente delineada entre los lectores contemporáneos, por más que Gutierre de Cetina en su “Aprobación” de la Segunda parte destacó que en el libro el “entretenimiento” estaba “mezclado de mucha filosofía moral” (1: 665); o en la escrita por Valdivieso donde se apunta también su mixturar “las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión” (1: 666). Así, en esos momentos iniciales prevaleció la índole burlesca e irrisoria del personaje (Guillén de Castro, Francisco de Ávila, el propio Quevedo, etcétera), aunque puede haber indicios de una recepción más rica (Frederick de Armas, “A lo nuevo quijotil”) y en cualquier caso ya la perfila de varios modos Baltasar Gracián en su versión tornasolada (y más bien negativa) de la novela.⁴⁸ No es imposible hallar otros atisbos contrarios a esa tendencia general en el propio siglo XVII, como el que deja ver un breve apunte del comentarista de *Os Lusíadas* Manuel de Faria e Sousa (especie de “don Quijote del camonismo”, según lo llamara alguna vez Eugenio Asensio), donde advierte “que Cervantes fue agudísimo, i apenas tiene acción perdida, o acaso, sino exemplar, o abierta, o satírica, o figuradamente” (2.4: col. 60). Ya en el siglo XVIII, hay otros testimonios sugestivos, como el de José Cadalso: “no dexa de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente [...] Lo que se lee es una série de extravagancias de un loco [...] pero lo que hay debaxo de esta apariencia es en mi concepto un conjunto de materias profundas é importantes” (143). Pero los primeros en intentar una lectura más honda y sistemática a este propósito fueron los románticos alemanes: Friedrich Schlegel y Schelling vieron en Cervantes el “Prinzip der romantischen Kunst-Mythologie” (Brüggemann 52); para Schelling, sus creaciones son “mitos eternos” (“ewige Mythen”). En efecto, la lectura del *Quijote* incita al lector a emprender una difícil demanda interpretativa sobre su significación. Se intuye, como en el caso de Homero dilucidaron los retóricos antiguos, un tejido de *hypónoiai*, “sentidos subyacentes” en el texto, la bullente alquimia del lenguaje imaginario, que se prolonga casi interminablemente desde una indeterminable *intentio* autoral (“Aber die Feder des Genius ist immer größer als er selber”, decía Heine 252), pero cuya potencialidad se encuentra desde su poderosa formalización y cuya esencia misma, en el terreno de la poesía, es justamente el

⁴⁸ En general, don Quijote y Sancho (*El Criticón* 2.1) aparecen en la novela graciana “as archetypes of two contrasted moral failings, vain self-importance and selfish pusillanimity” (Close, *A Companion to Don Quixote* 87). Pues Gracián (*El Criticón* 3.7; *El Discreto* 20) vio en don Quijote “la personificación verosímil y arquetípica de la jactancia”, entroncada con la modalidad tópica del *miles gloriosus* (en la novela representado específicamente en Vicente de la Roca: 1:51), y, según muestran sus propias aplicaciones novelescas, puede afirmarse que “ningún otro lector español del siglo XVII, aparte de Calderón, lo leyó tan perspicazmente como el jesuita ni profundizó tanto en su sentido. Al basar la busca frustrada de Felisinda en el afán de don Quijote de hallar a Dulcinea, Gracián se anticipa curiosamente a la lectura típica del siglo XIX” de corte idealista (Close, “Gracián lee a Cervantes” 180 y 194).

aliento de infinitud que la perpetúa. Al adentrarse en el *Quijote*, el lector queda inmerso en esa huidiza alegoricidad en el movimiento giratorio de la palabra que desplaza el sentido hacia múltiples direcciones.

Pues el *Quijote* ha adquirido a plenitud con el correr del tiempo, como quisieron los románticos alemanes, el *status* literario del *mythos*. Como gran obra de arte verbal, como rica construcción del pensamiento ingenioso y como cima de la mitología literaria moderna, despliega un rico tejido verbal, lleno de sugerencias significativas que pueden configurar, en el acto de la interpretación, vastas alegorías que abarcan macroestructuralmente la novela. Es pertinente, sin embargo, atender en primer término a algunas elementos y episodios particulares antes de indagar el sentido global.

a) Huellas emblemáticas y alegóricas

Aunque esquivada y difícilmente determinable en sus fuentes concretas, la emblemática deja sentir su presencia a lo largo del *Quijote*.⁴⁹ En el caso de la *editio princeps*, el escudo y lema utilizados por el impresor Juan de la Cuesta, con la leyenda “*post tenebras spero lucem*” tomada del libro de Job (17.12) y citada dentro de la novela por boca de don Quijote (2.68; antes de las bellas palabras de Sancho sobre el sueño), ha sido valorado en su significación alegórica por Díaz de Benjumea, quien llamó la atención sobre los versos preliminares de “Urganda la desconocida”, que al inicio de la cuarta décima dice:

No indiscretos hieroglí-
estampes en el escu-

⁴⁹ Es evidentemente problemática la señalización precisa de influjos directos de fuentes emblemáticas en pasajes específicos de las obras literarias; como apunta John T. Cull: “Virtually every scholar of emblem literature enjoins the caveat that surface similarities between emblems and their literary counterparts constitute insufficient proof, since both may issue from a common source. Indeed, the ideas and moral lessons portrayed in the emblems are purposely unoriginal. Rather, they function as a vehicle through which a culture transmitted tradition” (270). Ignacio Arellano presenta una exposición general del tema; algunos de sus ejemplos son sugerentes, como el emblema 21 (*Sapientia principis salus populi*) de Solórzano Pereira, donde “Apolo, imagen del rey, aparece en el grabado como una cabeza cuyos cabellos caen en cascada sobre la tierra”, que recuerda las líneas de I, 2: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...”; o bien, el emblema 153 de Alciati en que Amor aparece, armado y sin venda, a los pies de la muerte, que corresponde a la disposición de las figuras en el carro del comediante Angulo (2.11) (Arellano 13 y 25). Sin embargo, muchas de las atribuciones con base en datos coincidentes entre los tratados de emblemática y las huidizas menciones cervantinas adolecen de la problemática reconocida por Cull, al poseer viejas fuentes textuales comunes, por lo que en gran parte de los casos es imposible determinar si se trata de influjos directos o meras coincidencias de tópicos. De cualquier forma, testimonian la comunidad de conceptos, motivos y enseñanzas vigentes en la edad barroca.

y así, en el lema y escudo debería entenderse, “con discreción”, una intención oculta; pues, para Díaz de Benjumea, “todas estas figuras son emblemáticas y alegóricas, y puestas allí no sin misterio [...] desde luego habrá adivinado el lector discreto, que en su totalidad es una alegoría del pueblo español en aquella época” (112). De manera semejante, para el cervantista esloveno Ludovik Osterc implican “una alegoría pictórica que refleja, tanto en sus partes como en su conjunto, la significación de la alegoría poética” (322). La leyenda *Post tenebras spero lucem* y los elementos icónicos del escudo (la mano, el ave, la estola, el león, etc.) aludirían a las nubes oscuras que se ciernen sobre España y la vigilancia de algunos espíritus despiertos a la espera de la luz.⁵⁰ Otra manera muy distinta de leer los precitados versos “de cabo roto” conjetura una flecha satírica contra el escudo de Bernardo del Carpio adoptado por Lope de Vega para ostentarlo en la edición de *La Arcadia* y otros libros suyos (1: 23 y n. 8).⁵¹

Sugestiva resulta, en el “Prólogo”, la imagen del “autor” que conlleva ciertos rasgos icónicos propios de la Melancolía a la manera del célebre grabado de Dürer (1: 11 y n. 22). No menos alusivo es el supuesto refrán “debajo de mi manto, al rey mato”, interpretado por Edwin Williamson como indicio de un doble nivel interpretativo (“rey” = “lector” [Cervantes, *Don Quijote* 2: 255 n. *ad* 10.15]). También como marca de una importante valencia alegórica (el propio manto del velamen poético) ha sido destacado por Kurt Reichenberger:

En cuanto a “debajo de mi manto” es obvio el sentido figurativo de *disimuladamente, a escondidas o en secreto*. Es decir: en las siete palabras del refrán, evidentemente inventado para tal concreta ocasión, Cervantes concentra nada menos que el programa completo del *Quijote* de 1605. Explica lo que le espera al lector en los capítulos siguientes. Se va a encontrar al protagonista en situaciones absurdas, incluso ridículas. Pero que reírse a carcajadas no es suficiente. Es el “carísimo lector” el que debe descifrar el sentido escondido debajo del manto cervantino. (3)

A través de este indicio intratextual (que bien evidencia la potencia alegórica de una marca de sentido como posible clave de todo un dispositivo hermenéutico), Reichenberger interpreta diversos pasajes (el de los molinos de viento, el de la matanza de las ovejas y el de los odres de vino) que cifran un posible sentido de sátira

⁵⁰ En dicho caso podría evocar, en la esperanzada rebeldía, la divisa alegórica *Ab ipso ferro* que ilustra las ediciones de la obra de fray Luis de León y que alegoriza, a través del árbol podado y reverdecido por el hierro, la pervivencia y progreso del espíritu ante la adversidad (véase el ensayo al respecto de Rodríguez de la Flor 306-312), también un emblema sugerente de osadas significaciones; según la observación del licenciado Juan de Aresse, oficial de la Inquisición vallisoletana, al Supremo de Madrid: “Y en el emblema del libro berá vs. quan desacatado es para el Sancto Off.o” (310). Por cierto, Arturo Marasso relacionó a Sansón Carrasco con la *ilex* del emblema horaciano (Cervantes, *Don Quijote* 2: 439 n. *ad* 703.49).

⁵¹ Recuérdese el soneto atribuido a Góngora “Por tu vida, Lopillo, que me borres...” (261).

política contra “la aniquilación del sistema monetario por Felipe II y sus consejeros” (130).

El valor alegórico del célebre pasaje de los molinos de viento tiene una índole emblemática en tanto que éstos son representación de la locura;⁵² pero se vuelve de hecho en un episodio autorreferencial, en alegoría metapoética de don Quijote, que actualiza la textualidad y representa por sí mismo lo figurado para fundir ambos planos y convertirlos y convertirse a través de ellos en personal emblema de su representación, “encarnando” su símbolo. Luego, en la aventura de los ejércitos que resultan ser dos manadas de ovejas y carneros (1.18), un detonador de la imaginación cervantina, señalado ya por la crítica,⁵³ pudo ser el emblema de Alciati *La espada en manos del loco* (*Insani gladius*), que representa a Áyax atacando a unos cerdos confundidos, en su furor, con los Atridas y Odiseo:

Después de buelto loco Ajax, pensando
Que a los Atridas por su mal juicio
Y a Ulysses junto estava castigando
Entre unos puercos (fuera ya d’el quição
De la cordura y seso) exercitando
Su espada, mata a quien está sin viçio.

⁵² “¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?” (1: 104; 1.8). Redondo recuerda pertinentemente la representación de la “Locura” (“Pazzia”) en la *Iconologia* de Ripa: “Un’huomo di età virile, vestito di lungo, & di color nero, starà ridente, & à cauallo sopra vna canna, nella destra mano terrà vna girella di carta” (Ripa 399b). Ya, por ejemplo, el Bufón-loco (“buffonus, mattusque”) de Folengo muestra este atributo emblemático: “cumque manu dextra giostrabat fuste canelli, / in cuius summo gyrabat giocola quaedam, / quam, dum currit homo, ventus facis ire datornum” (2: 137; 25.585-87). Con otros valores, cabe añadir, al emblema de Horozco y Covarrubias (2.3), señalado por Arellano (27), otro más, sin influjo posible sobre la obra de Cervantes pero con todo sugerente y que sería, tal vez, meritorio de aprobación cervantina, incluido en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco (2.113), que representa un molino de viento con el lema *Nisi flaverit*, para ilustrar el mecenazgo necesario a las letras: “Virtud, letras ingenio, entendimiento, Y buenas partes pero con pobreza, / Sino reciben de quien puede, aliento, / Haziéndoles favor, con su largeza, / Es un molino que llamáis, de viento. / Puesto en lo alto de una fortaleza, / Que quando el ayre calma, está parado, / Y su artificio desaprovechado”. En el comentario, Covarrubias señala: “Cosa necesaria y esencial es, el hombre que tiene grandes pensamientos, ajustarlos con su valor, y méritos. Pero por más partes que tenga, sino ay quien le ayude con el soplo del favor, dificultosa cosa será alcançar lo que pretende, y merece. Bien como el molino de viento que no basta estar adereçado, y enuelado para moler, si le falta el ayre. Y esto nos significa el emblema con la letra *Nisi Flaverit*” (fol. 113r-v; 2.113). Por su parte, Kurt Reichenberger ha indicado que el episodio en cuestión aludiría a la “moneda de molino”, los maravedíes acuñados en plata, substituidos por los “vellones” de cobre en la debacle económica ocurrida en la época de Felipe III (29).

⁵³ Apuntado ya por Alexander H. Krappe (*Romanic Review*. 20, 1929: 42-43): véase Cervantes, *Don Quijote* 2: 329 n. ad 212.73; y Cull (271).

Para vengarse el loco no tien' maña,
Que dáñasse pensando que a otro daña (176).⁵⁴

Viejo modelo la locura del guerrero que podría haber estado presente en la composición del episodio (y aun con valor, a su modo, de emblema general para el protagonista cervantino).

Probable parece asimismo la fuente emblemática de la reflexión de don Quijote en el episodio del yelmo de Mambrino, tras la huida del barbero: “dijo que el pagano había andado discreto y que había imitado al castor, el cual, viéndose acosado de los cazadores, se taraza y arpa con los dientes aquello por lo que él por distinto natural sabe que es perseguido” (1: 246 y n. 15; 1.21).⁵⁵ Alusión semejante puede ser la del *trivium* y el ya emblematizado tópico de la “Y” pitagórica (1: 851 y n. 55; 2.18) como muestra por ejemplo el epigrama “Littera Pythagorae”⁵⁶ que fuere atribuido a Virgilio;⁵⁷ o el no menos célebre de la Ocasión (“y trajo del copete mi cordura / a la calva Ocasión al estricote”: “Don Belianís a don Quijote”, 10-11; “tomar la ocasión por la melena”; 1: 27 y 1: 961; 2.31). También a veces, expresiones sentenciosas (“la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda”) aparecen formuladas “como emblemas” (1: 168 y n. 56; 1.14). Una índole semejante se le puede atribuir a ciertas situaciones y escenas, como el hacer dormir a don Quijote al pie de una encina y dormir a Sancho al de un alcornoque, como representación del *decorum* propio a cada personaje (1: 787 y n. 26; 2.12). También la caracterización hiperbólica que vuelve a don Quijote, el Caballero de la Triste Figura, en emblema de la Melancolía: “armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza” (1: 1222; 2.60). A ello hay que sumar las representaciones alegóricas de la Segunda parte: las “danzas habladas” en las bodas de Camacho, con Cupido y el Interés con sus respectivos séquitos de ninfas (Poesía, Discreción, Buen Linaje, Valentía por un lado; Liberalidad, Dádiva, Tesoro, Posesión Pacífica por el otro) y el Castillo del buen recato (1: 868-71; 2.20); o la procesión de encantadores y el carro triunfal desde donde Merlín da la profecía sobre el desencantamiento de Dulcinea (2.34-35). También hay que anotar el sugestivo valor

⁵⁴ Es un tópico difundido (e.g. “By the Lord, this love is as mad as Ajax, it kills sheep, it kills me, I a sheep [...]”: *Love's Labour's Lost* 4.3.5-7; Shakespeare 292b).

⁵⁵ Véase Cull (272-273). La noticia figura en Plinio (*Naturalis historia* 8.47), en el *Physiologus*, en los *Hieroglyphica* de Horapolo, y corresponde al emblema 147 de Alciati (“Aere quandoque salutem redimendam”). Aunque, como anotaba Luis Andrés Murillo, existe sobre lo mismo una alusión en el *Orlando furioso* (27.57): véase Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* 1: 254, n. 10. Y aparece asimismo en otra posible fuente de Cervantes: Apuleyo (*Metamorphoses* 1.9.1-2); etcétera.

⁵⁶ En el *Symposium XII sapientum*: “Littera Pythagorae, discrimine secta bicorni...” [*sap.* 139, = AL 632 R² (Maximinus) Vitalis (“De Y littera”)] (Friedrich 73).

⁵⁷ Traducido por Gregorio Hernández de Velasco y que acompaña a su versión de la *Eneida* (usada al parecer por Cervantes): “La letra de Pythágoras, moralizada por Virgilio. Y”: “La senda de virtud, a mano diestra, / Por cuesta agra y penosa, y por camino / Estrecho, su subida a todos muestra [...] El camino del vicio, está mostrando / Por largo trecho halagüeña anchura [...]” (fol. 321r-v; incluyéndose, como término de los textos en fol. 321v, el conocido escudo con el lema “Post tenebras spero lucem”).

de los disfraces de Sansón Carrasco como “Caballero de los Espejos” (2.12-15) y “el de la Blanca Luna” (2.64-65), que descansan en la tradición del simbolismo caballeresco; para iluminarlo, según ha indicado Pedro Cátedra, es de provecho conocer el atuendo y las figuraciones adoptadas en una justa de 1590 por Diego Zapata, buena explicación para la “alegoría especular” del Bachiller y el sentido mismo del personaje.⁵⁸

Otros pasajes tienen una textura alegórica, como es el propio escrutinio de la librería del hidalgo que de modo abierto se compone como “alegoría del *acto* público” (1: 83, n. 7; 1.6; anunciado en 1: 81; 1.5). En algo semejante es la visión de Altisidora y los diablos que juegan a la pelota con los libros (como se suponen hacen con las almas), castigando al *Quijote* espurio (1: 1305-06; 2.70). Hay asimismo diversas aplicaciones de textos precedentes: por ejemplo, el célebre romance antiguo “Mira Nero, de Tarpeya...” utilizado por Ambrosio para caracterizar negativamente a Marcela.⁵⁹ Los usos de diversos tópicos alegóricos asoman aquí y allá en el discurso, como la básica bisemia del *textus*: “la historia [...] prosiguiendo así su rastrillado, torcido y aspado hilo, cuenta que [...]” (1: 347 y n. 3; 1.28). O en la serie de símiles alegóricos sobre la mujer con los que Lotario intenta persuadir a Anselmo (la mujer buena como “diamante”, “arminio”, “espejo”, “reliquia” o “jardín”; 1: 420-22; 1.33). También cuando don Quijote alegoriza la carrera de las armas en términos académicos (“recibir el grado de su ejercicio: lléguese un día de batalla, que allí le pondrán la borla en la cabeza, hecha de hilas, para curarle algún balazo que quizá le habrá pasado las sienes”; 1: 488; 1.38). Valga añadir el romance de don Luis que se construye sobre el tópico de la *navis amoris*: “Marinero soy de amor...” (1: 548; 1.43).

Otras alegorías tradicionales que aparecen mencionadas en la novela son, por ejemplo, las del teatro y el ajedrez⁶⁰ como figuras del mundo y la vida (1: 784; 2.12); o la caracterización que hace Sancho de la muerte (1: 872-73; 2.20), la Fortuna (1: 1275; 2.66) y el sueño (1: 1289; 2.68). Significativo es también el apunte en que el propio protagonista ofrece una alegoresis ética de las proezas representadas por los enemigos

⁵⁸ “En unas [justas] de 1590 celebradas en Madrid, verbigracia, figuraba, entre otras invenciones, la de don Diego Zapata, que vestido de oro, azul y blanco, llevaba una casaca con muchos espejos, y un carro de invención en que venían varias figuras, entre ellas la Locura, la Confianza, el Descuido, la Necedad o la Ignorancia. La letra que portaba Zapata es harto significativa: ‘Las glorias del confiado / son espejos do no queda / gloria que goçar se pueda’. La Locura exhibía la letra: ‘No se espante mi locura, / ni pruebo que a pasatiempo, / pues que sabemo[s] que el tiempo, / qual éste, es todo locura’. Confianza dio ésta: ‘Confiança me yntitulan, / y por tener confiança / perdí tiempo y esperança’. El Descuido decía: ‘Descuydado me llama el mundo, / y hes bien: por descuydado / bengo a estar aprisionado’. La Necedad llevaba esta letra: ‘Neçedad soy por ablar, / mi prisión no os cause enojo, / echad la barba en rremojo, / pues la mía beys pelar’. // Difícilmente se puede encontrar algo que explique mejor no sólo la alegoría especular de Sansón Carrasco; aún más, diría yo, difícilmente vamos a entender esta misma figura y su puesta en escena sin conocer claves como las que nos brinda la invención de Zapata” (Cátedra, *El sueño caballeresco* 166-67).

⁵⁹ “¿Vienes [...] a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma” (1: 166 y n. 47; 1.14).

⁶⁰ Véase Covarrubias Orozco (fol. 23r-v; 1.23).

caballerescos como combate propio al *miles christianus*: “Hemos de matar en los gigantes a la soberbia” (1: 754; 2.8). Por su parte, yendo don Quijote cautivo en la jaula, el barbero hace un uso paródico del lenguaje alegórico-sibilino (“el furibundo león machado” y “la blanca paloma tobosina”; 1: 588; 1.46). Una modalidad reiterada en la Segunda parte, en lo que toca a la cueva de Montesinos y el desencanto de Dulcinea; y aun al final, con la lectura presagiosa que el caballero hace de los “*mala signa*” en el retorno a su aldea (“no la has de ver en todos los días de tu vida”, la liebre que huye de los galgos, como referidas a Dulcinea; 1: 1322-23; 2.73), y con posibles alusiones sobre el fin de la locura quijotesca (las “jaula de grillos”, y el dicho “pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”; 1: 1333; 2.74).

No menos sugestivas son las múltiples utilizaciones de palabras y expresiones equívocas que potencian la indeterminación del sentido. Así el uso en la venta, con las “mozas del partido”, de los sinónimos *bacallao*, *curadillo*, *abadejo* y *truchuela* (estos dos últimos, designaciones de “prostituta”; 1: 57 y n. 81; 1.2), que se vuelven en espejos satíricos cifrados que proliferan los reflejos semánticos de su contexto. Los proteicos juegos se expresan también en los títulos de los capítulos, con múltiples significados (“De la jamás vista ni oída aventura...”: “extraordinaria” / “nunca en verdad acaecida”, que tiene lugar en la obscuridad nocturna y con la chocarrería añadida de ser el “puro ruido” de los batanes; 1: 226 y n. 1; 1.20; también la “descomunal y nunca vista batalla” de don Quijote y Tosilos: 1: 1184 y n. 1; 2.56). En general, en diversos pasajes, las palabras elegidas permiten su válida interpretación en niveles simultáneamente operativos; como por ejemplo: “la albarda se quedó por jaez hasta el día del juicio, y la bacía por yelmo y la venta por castillo en la imaginación de don Quijote” (*el día del juicio*: el tiempo del “fallo” en el “proceso” sobre el caso, el Juicio final, o bien, el de la “recuperación de la cordura”; 1: 576 y n. 47). Son “juegos de ingenio” que pueden verse ejemplificados en diversos *loci communes* (“puede pasar por los bancos de Flandes”; “los bancos de arena”, las instituciones crediticias o las camas de pino de Flandes; 1: 875 y n. 9; 2.21) o implementaciones a propósito (“deslocado su amo, que no fuera poca ventura si deslocado quedara”; “torcido”, “desalocado”; 1: 1268 y n. 31; 2.63). Algunas frases memorables tienen una gran capacidad de resonancias (“Con la iglesia hemos dado, Sancho”; 1: 759; 2.9), acaso insospechada por el autor; pero en todo caso es propiciada por la rica plurivalencia de su lenguaje (“la casa desta señora ha de estar en una callejuela sin salida”; 1: 759; *callejuela sin salida*: sitio de gente de mal vivir, el propio aprieto en el que Sancho está metido y la “solución imposible” al “problema” de Dulcinea, etcétera) que convierten la novela en un campo minado de significaciones. En ciertas ocasiones la ironía parece dirigirla el autor hacia sí mismo (“¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido?”; 1: 765; 2.10); y adquiere diverso valor metatextual, como el “encanto” de Dulcinea, que opone a la *bella menzogna* quijotesca una estrategia interpretada –en términos técnicos– *more allegorico* por don Quijote, quien no encuentra reconversión posible en la aldeana para sacar así “lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza” (1: 773; 2.10), en ese momento en que Sancho se asume a sí mismo como

“ingenioso inventor” que ejecuta cabalmente la *inversio* del juego fantástico para sus propios fines.

Hay aquí y allá en la novela maliciosos dobleces, como el cambio de aparejos entre el asno y el rucio de Sancho motejado como una cardenalicia *mutacio caparum* (1: 249 y n. 35)⁶¹ o en el proyecto esclavista del mismo escudero, cuyos soñados súbditos africanos “por negros que sean, los he de volver blancos o amarillos” (*i.e.* “plata u oro”; 1: 373 y n. 43; 1.29). No falta de burlescos equívocos está el diálogo entre don Quijote y los forzados del Rey: “enamorado” (= “ladrón descuidero” / “galeote de amor”), “canario, músico y cantor” (= “confeso en el tormento”; 1: 259-60 y nn.; 1.22). De modo semejante ocurre en el retrato que Sancho hace de Aldonza Lorenzo, con conjeturables dilogías sexuales (“tiene mucho de cortesana, con todos se burla”, “rastrillando lino o trillando en las eras”; 1: 310-11 y nn.; 1.25), respondido por don Quijote con el cuento pícaro de la viuda enamorada del “mozo motilón” que sabe “para lo que yo le quiero, tanta filosofía y más que Aristóteles” (1: 311; 1.25), con una impropia *inversio* aplicada a sus “amores platónicos”. O, por su parte, las dilogías escatológicas en el caso de don Quijote enjaulado (“que no anda todo limpio” “hacer de su persona”; 1: 612-14; 1.48-49). También el doble sentido instrumentado por Teresa Panza en el diálogo con su marido (“sin gobierno habéis vivido hasta ahora y sin gobierno os iréis, o os llevarán, a la sepultura”: “sin ser gobernador”, “sin juicio”; 1: 725 y n. 16; 2.5). Asimismo, las irónicas afectaciones en boca de Sancho sobre su ganada discreción por el trato con don Quijote (“la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído”; 1: 785; 2.12) como grotesca alegoría de la “cultivación”. O bien, el insidioso duelo verbal del duque y Sancho tras la aventura de Clavileño, cuando burla el burlado a sus burladores⁶² (2.41).

Finalmente, los nombres no dejan de tener sus múltiples resonancias semánticas en la novela, que responden a una larga tradición filosófica y literaria e incluso, de modo particular, pueden explicarse según “un imperativo alegórico de la caballería desde sus mismos fundamentos” (Cátedra, “La publicación de libros de caballerías” 40). Así

⁶¹ “[...] tan a pique está de rebuznar un alcalde como un regidor” (1: 937; 2.27); “[...] que yo he visto ir más de dos asnos a los gobiernos” (1: 996; 2.33).

⁶² Tras referir Sancho sus imaginarias bellaquerías con las “siete cabrillas”: –Decidme, Sancho –preguntó el duque–: ¿vistes allá entre esas cabras algún cabrón? // –No, señor –respondió Sancho–, pero oí decir que ninguno pasaba de los cuernos de la luna” (1: 1055; 2.41). En efecto: el duque le sugiere a Sancho el término soez por su desvergonzada relación, a lo que el escudero revira que tales bribones no pasan de poder estar –como el señor duque– “en los cuernos de la luna”, es decir, gozando de las mayores alabanzas y glorias terrestres pero sin poder ir más allá del cerco sublunar (tan estrecho como el ojo de la aguja de la parábola) por negárseles el acceso al Cielo. Por otro lado, parece plausible suponer que Gracián ha pensado en este episodio cervantino cuando hace decir a uno de sus personajes: “–Otros muchos –prosiguió el Quirón– se han subido a las nubes, y aun ay quien no levantándose del polvo pretende tocar con la cabeça en las estrellas; passéanse no pocos por los espacios imaginarios, camaranchones de su presunción, pero la mayor parte hallaréis acullá sobre el cuerno de la luna, y aun pretenden subir más alto, si pudieran” (1: 188; 1.6). Ello empata con la interpretación graciana del *Quijote* como *exemplum* de la “jactancia”.

desde la selección que hace de ellos don Quijote, “altos, músicos, peregrinos y significativos”, para sí mismo, Rocinante y Dulcinea (1: 45-47; 1.1).⁶³ Pero es procedimiento que vale para diversas denominaciones autorales, como Sancho Panza, su propio distintivo emblemático como auténtica “encarnación del refranero”. Otro caso es el del rico Juan Haldudo (*haldudo* = “hipócrita, taimado”; 1: 70 y n. 35; 1.4). Diversas interpretaciones ha motivado el nombre del autor arábigo Cide Hamete (“señor Hamid”) Benengeli, como “hijo del ciervo”,⁶⁴ “hijo del Evangelio”,⁶⁵ “Aberenjenado” o “Berenjenero” (Cervantes, *Don Quijote* 2: 298 n. *ad* 118.27), etcétera. O bien, en la aventura de los rebaños Osterc ha sugerido (como Díaz de Benjumea y otros) que bajo cada nombre estrafalario, acuñado ingeniosamente por Cervantes, se puede identificar una figura histórica (el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes representaría, alegóricamente, una crítica al sinsentido de las guerras de la Edad Media y el Renacimiento). Redondo, por su parte, ha propuesto interpretaciones muy diferentes sobre la composición de los distintos nombres, basadas en paronomasias y juegos léxicos que sirven para construir una escenificación carnavalesca en la que también cabe atisbar un fondo de alegoría política.⁶⁶ Asimismo,

⁶³ Del adoptado por Amadís en la Peña Pobre, *Beltenebros*, el “Bello tenebroso”, dice el propio don Quijote que es “nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido” (1: 300-01; 1.25). Sobre los posibles orígenes de los varios nombres quijotianos (en particular su relación con la imagen carnavalesca de la locura), véanse las anotaciones de Redondo (213-221). El nombre mismo de “Quijote” podría resultar una sinécdoque con sentido alegórico a partir del significado que poseía, en primer término, la armadura en general como símbolo de la virtud (*arma* o *armatura Dei*: Romanos 13.12; 2 Corintios 10.4; etcétera, en particular: Efesios 6.11-17); así en Prudencio: “Prouida nam uirtus conserto adamante trilicem / induerat thoraca umeris squamosaque ferri / texta per intortos commiserat undique neruos” (*Psychomachia* 125-27). Y, de manera específica, dicha parte de la armadura; recuérdese que como anotaba Nebrija: “Quixote armadura] femorale, is” (fol. LIr); la parte de la armadura “que cubre el muslo hasta la rodilla, dizen quixote” (Fernández de Santaella fol. 111v b; s.v. “ocrea”). Piénsese sobre su significado en la vestimenta de los ministros divinos según la antigua Ley (Éxodo 28.42; Levítico 6.10; *feminalia* / *femoralia*), que incluía “femoralia linea, ut operirent carnem turpitudinis suae quando accederent ad sanctuarium vel ad altare”, con valor alegórico de una necesaria virtud, “castitas, quae significatur per femoralia” (Santo Tomás 2: 499a; 2.qu102.ar5.ra10). “[...] los sacerdotes han de guardar castidad, y que el traer los sacerdotes del testamento viejo túnicas y los femorales, no era otra cosa sino el ser muy agenos dela torpedad y luxuria en nuestros sacerdotes, y ministros de la yglesia” (Román fol. 206r b). De ahí que de modo extensivo, según se dice en el *Libro de Buen Amor*, “quixotes e canilleras son el santo sacramento / que Dios fizo en paraíso: matrimonio e casamiento; / casar los pobres menguados: dar a beber al sediento; / assí contra luxuria avremos vencimiento” (Arcipreste de Hita 591; 1593). El *quijote* simboliza la castidad (sacerdotal / matrimonial), virtud defendida por don Quijote en numerosos pasajes, notablemente cómicos, de la novela cervantina.

⁶⁴ Según la especulación de José Antonio Conde, registrada por Pellicer: “*Ben Engeli* quiere pues decir *hijo del ciervo*, ó *cerval*, ó *cervanteño*: todo con alusión al apellido de Cervantes, En la pronunciación se desfigura algún tanto esta voz, que atendido su origen debería escribirse *Ben Iggeli*. *Iggeli*, ó *Ejjel* significa el ciervo: *Iggeli*, *cosa de ciervo*, *cerval*, ó *cervanteño*” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* 1: 96, n. 1).

⁶⁵ Hipótesis de Bencheneb y Macilly (la apunta Lázaro Carreter LI).

⁶⁶ Por ejemplo, “Pentapolín”, para Osterc es “El de las cinco países”: Carlos V, señor de Alemania, Flandes, España, Italia y América (333); también podría valer para Felipe II y III con el cambio de

Reichenberger se pregunta si “tales caricaturas son retratos cuidadosamente velados de los monarcas europeos de su tiempo, empezando por los españoles” (33), pero a su vez descubre un posible indicio sobre la precitada alegoría financiera (en este punto, sobre la base de los maravedís de cobre, llamados “vellones”; 34-36). O bien, el de “Micomicón” / “Micomicona” (*dar mico* = “engañar”; 1: 368 y n. 16; 1.29) resulta ser nombre no arbitrario sino “significativo”, cifrando el contenido y función de sus referentes dentro de los hechos narrados. Puede serlo igualmente el de Sansón

Alemania por Portugal (pero piénsese en la alegoría quevediana de los arbitristas de “Dinamarca” como “isla poblada con cinco lugares” y que pudiera corresponder a España y sus cinco reinos: León, Castilla, Aragón, Navarra y Portugal, en un capítulo por cierto con algunas ironías cervantinas en *La fortuna con seso y la hora de todos* [Quevedo, *Obras completas en prosa* 1.2: 636, n. 316]); y el “Arremangado brazo”, el mote propio de un bandido dispuesto al saqueo. En cambio Redondo entiende “Pentapolín” “el rey cinco veces burro (pollino)” y su brazo, “un muñón” (345-346). Fuera de esta última interpretación cuando menos dudosa (que entiende *arremangado* como “incapaz”, aunque en el *Quijote* se explica que recibía tal mote “porque siempre entra en las batallas con el brazo derecho desnudo”), una u otra proposición resultan equivalentemente plausibles o ilusorias. De cualquier manera, la interpretación de la alegoría histórico-política parece conducir a conclusiones semejantes. De acuerdo con Redondo: “Pero tan burlesca aventura, regida por la técnica del mundo al revés, ¿no pone asimismo de relieve el anti-heroísmo de los reyes-capitanes que emprenden guerras por motivos tan ridículos como el que se evoca paródicamente aquí [...]? ¿Estará obsesionado Cervantes, que fue soldado y celebra la batalla de Lepanto, por la torpe política bélica llevada a cabo durante tantos años por los monarcas españoles?” La intención de Cervantes es, en todo caso, muy difícil de determinar; en la composición del pasaje hay datos geográficos más o menos claros, así “Pentapolín” corresponde a Pentápolis, nombre de una región del África cirenaica; véase Juan de Mena, *Laberinto de fortuna* 50e, donde se menciona también a “los de Garamanta” (50g) –sobre los garamantes, cfr. Heródoto, *Historia* 4.193–; en este punto parece inequívoco el “Pentapolín Garamanta” del *Quijote* (1: 212; y la nota 2: 326-327 ad 206.17); según la glosa de Hernán Núñez de Toledo: “*Pentapolín*: Región de África que por otro nombre se llama Cyrenaica, como escribe Plinio. Llamóse Pentapolín de ‘penta’, en griego, que significa cinco, y ‘polis’, cibdad, porque ay en ella cinco principales cibdades llamadas: Berenice, Arsínoe, Ptolemais, Apollonia, Cyrene” (*Comentario a las “Trescientas”* 110; ad 50e [“Luna”]). Quizás sea provechoso recordar que, en el ámbito geográfico norafricano, tuvo lugar la batalla final del nómada Tacfarinas, recordada por Tácito, en cuya derrota sus hombres, sorprendidos por los romanos al amanecer, “non arma, non ordo, non consilium, sed pecorum modo trahi occidi capi” (*Annales* 4.25.10-11; “sin armas, orden ni consejo son atraídos, muertos o capturados a manera de rebaños”); cierto es que dicha transformación, trágica en el texto de Tácito, adquiere un cierto sesgo burlesco más común, como el que, como producto del miedo, recuerda Montaigne: “Mais, parmy les soldats mesme, où elle devoit trouver moins de place, combien de fois a elle changé un troupeau de brebis en escadron de corselets?” (75; 1.18 [“De la peur”]). La designación de “Alifanfarrón de la Trapobana” corresponde a una geografía aún más remota, la de “Taprobane” o “Taprobana” (Ceilán), con una metátesis de la *r* (“Trapobana”) que aúna el efecto cómico de su semejanza fonética con “trapo” (Kurt Reichenberger y Theo Reichenberger 79-80). De haberse querido interpretar el pasaje a la manera de los alegoristas antiguos, acaso no hubiera faltado el que intentase una lectura psico-física, entendiendo “Pentapolín”, “cinco ciudades”, como los “cinco sentidos” (cfr. Filón, *De Abrahamo* 29.147: “simbólicamente las cinco ciudades [*pentápolis*, las cinco ciudades bíblicas en la Llanura del Jordán con Sodoma como cabeza: Génesis 14.2, 8] son los cinco sentidos en nosotros”), enfrentada con la “fantasiosa fatuidad”, como una irónica psicomaquia quijotiana de los conflictos entre realidad e imaginación que vertebran el episodio y la novela toda (valga esta propuesta ilusoria como añadido ejemplo de su plasticidad múltiple).

Carrasco, sobre el que se ha discutido su diverso simbolismo (como antífingura de don Quijote, en la alusión burlesca Sansón / Quijada, *carrasco* como “loco”, etcétera; 2: 439-40, n. *ad.* 703.49). Valga añadir el nombre de la ínsula “Barataria” (*barato*: “propina”, “engaño”; 1: 1083, n. 9).

b) El episodio de la cueva de Montesinos y la indeterminación interpretativa

Dado su valor representativo, es oportuno detener la vista en uno de los episodios más discutidos: el de la cueva de Montesinos. En primer término, llama la atención la presencia del primo, el guía “preiniático”, según lo llama Redondo, representación irónica de un hombre de letras, cuyas obras de nimia erudición parodian algunas formas de la tradición alegórica del Humanismo.⁶⁷ Tras adentrarse por la sima, a don Quijote lo “salteó un sueño profundísimo”; su “despertar” (dentro del sueño) lo lleva a la cueva mágica donde ve un palacio de cristal custodiado por Montesinos y otras sugestivas presencias: el joven Durandarte, Belerma y las doncellas, Dulcinea y las labradoras del Toboso. Todas estas figuras cruzan la atmósfera onírica que implica, en máximo grado en la novela, la ambigua confusión de lo falso y lo verdadero, la obscuridad y la transparencia, lo sublime y lo trivial, el capricho y la revelación. La sabia mezcla de elementos, en los rápidos giros de la representación, contribuye a configurar uno de los “sueños” más logrados de la literatura occidental. La crítica no ha dejado de reparar en la maestría de la invención cervantina, que invoca elementos de tradición clásica, de la novela de caballerías, folklóricos, carnalescos, etcétera.

El relato supone uno de esos puntos de transfiguración de la realidad al fusionarse con lo imaginario, que trastrueca el precario orden en que aquélla parece descansar. La hora que, según Sancho y el primo, estuvo don Quijote en la cueva duró para éste de modo distinto: “porque allá me anocheceó y amaneció y tornó a anocheceer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y

⁶⁷ Sus tres libros, *el de las libreas*, los *Metamorfoseos (Transformaciones)* u *Ovidio español*, y el *Suplemento al Virgilio Polidoro*, nos remiten, respectivamente, a prácticas de simbolismo “logoicónico” (para usar el término de R. de la Flor), alegoresis moral (para la que las *Metamorfosis* ovidianas son famoso ejemplo), y “evemerismo” (la alegoresis histórica de los mitos es una de las características del *De inventoribus rerum*, 1499, del filólogo e historiador de Urbino, para el que Hermes es inventor de la división del tiempo, Baco, del vino, Venus del arte de los cortesanos, Mercurio enseñó el alfabeto, etcétera). Resulta sobre todo significativo el comentario de su libro ovidiano, que iba acompañado “con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto” (1: 887; 2.22). Son calificativos que, por otra parte, podrían aplicarse a la obra de Cervantes. Aunque el Primo sea más bien blanco burlesco de las palabras de Sancho y don Quijote, no está exento su propio trabajo de esa tónica (escribe a veces “imitando a Ovidio a lo burlesco”). Bien dispuesto a creer los cuentos de don Quijote, se pone del lado de éste ante los punzantes comentarios de Sancho. Más adelante sirve a Cervantes para aludir a las dificultades de los autores ante los pocos “señores y grandes de España” dispuestos a acoger sus obras. Sobre la idea de las “metamorfosis” (como en general de la mitología clásica), hay un aprovechamiento erasmiano en el *Morías enkómion*; así, la transformación que la *Moría* obra en la vejez: “Eat nunc qui volet, et hoc meum beneficium cum reliquorum Deorum metamorphosi comparet” (Erasmus 4: col. 414C).

escondidas a la vista nuestra” (1: 900; 2.23). Y esto, paradójicamente, contribuye a la verosimilitud de la historia; como dice el primo: “¿había de mentir el señor don Quijote, que, aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras?” (1: 901) –sin embargo, en el recuerdo del lector está el *furor* inventivo del ingenioso caballero, cuya instantánea profusión se demuestra en el episodio de los rebaños–, entre las que se incluye, para gusto y provecho de este personaje, detalles geográficos explicados bajo una etiología fabulosa (las lagunas manchegas de Ruidera, el Guadiana; 1: 897; 2.23) que no han dejado de practicar poetas modernos como Camões y que revisten una cierta tendencia de “desmitificación” realista (Cascardi 114) que es, sin embargo, otra de las facetas del antiguo “racionalismo alegórico” (evemerista-palefatiano y estoico, al que no fueron refractarios los historiadores). La relativización del *continuum* espacio-temporal nos remite a otros episodios, como la aventura del barco encantado (2.29), donde caballero y escudero atraviesan “la línea equinoccial” en un abrir y cerrar de ojos (pues don Quijote no deja de viajar sino en los libros, aquí en el *Tratado de la esfera*; 1: 952, n. 22), o el vuelo de Clavileño (2.42), que en su conjunto implican representaciones irónicas de grandes viajes fantásticos: subterráneo, mundano y celeste. Las elusividad cervantina ha dado lugar a interpretaciones de lo más diversas, ya del tipo de alegoría de un proceso iniciático, con todos los elementos pertinentes, como ha mostrado Redondo (403-20),⁶⁸ ya con implicaciones mitológicas y epistémicas, como propuso, por ejemplo, Molho, donde lo real y lo fantástico son llevados al terreno indecible de la aporía;⁶⁹ o por el contrario, a una lectura de tipo “literalista” y que ve en el episodio una muestra más de la “desalegorización” de la novela, según sugiere Egido.⁷⁰

⁶⁸ Redondo ofrece una lectura conciliadora de las distintas interpretaciones del episodio sobre la base mítico-psicológica y ritual de los procesos de iniciación, multiformemente presentes en numerosas tradiciones y momentos históricos (incluida, a su manera, la España cervantina).

⁶⁹ Para Molho, el episodio supone una reflexión “sur les critères de la vérité”, que lleva a la paradoja, “dont le discours ne peut ressortir qu’aux seules catégories opposables et réciproquement exclusives du vrai et du faux. L’hypothèse du caractère apocryphe de l’aventure, en renvoyant l’indécidable à une autre instance, a pour effet de rendre inopérante par déclaration de non-lieu la logique vertigineuse du paradoxe” (161).

⁷⁰ Egido, siguiendo la clasificación de los sueños ofrecida por Macrobio en su comentario al *Somnium Scipionis*, niega que la visión de don Quijote pueda identificarse con el *somnium* de tipo alegórico, ya que “para nada recaba lecturas morales, anagógicas o alegóricas, y cuya lectura literal basta y sobra para el logro de la mayor riqueza interpretativa” (150); por el contrario, cree ver en él una mezcla del *insomnium* (*enyption*, de origen psicofisiológico, que en este caso se conecta con los apuntes aristotélicos sobre el sueño y las desmitificaciones de la sátira menipea y el erasmismo del viaje trasmundano), y el *visum* (*phántasma*), que sucede en un estado intermedio entre sueño y vigilia. Cabe decir que, por una parte, tal literalismo *stricto sensu* es imposible, en tanto que, aun si no pasa de ser un engendro de la imaginación quijotiana y sus obsesiones, está construido a partir de numerosas referencias intratextuales y contextuales, y la ironía obliga a cierta recomposición del sentido (además de que tales conjeturas no forman parte del sueño sino de su proceso interpretativo como algo siempre *exterior* al sueño –la misteriosa condición que invoca en su enigma al *mántis*– que provoca la curiosidad e inquietud de don Quijote, y que nunca se cumple del todo en la novela). Resulta además incierto negarle todo carácter alegórico “superior”, o el valor de *oraculum* (*chrematismós*, así en el

Tampoco han faltado intentos de alegoresis histórica, como la elaborada por José de Armas, que creyó ver figurado el “encantamiento del rey [Felipe III = Durandarte] por su ministro [el duque de Lerma = Merlín]” (105).⁷¹ Tal vez, al oír estas exégesis, Cervantes repetiría las palabras de Sancho: no cabe sino “perder el juicio, o morir de risa”.

asunto del desencantamiento de Dulcinea); al menos como matices abarcados irónicamente en la compleja composición cervantina. Por la otra, aunque la contextura del relato tenga algo de “sueño y “visión en vigilia”, (Elio Arístides, *Relatos sagrados* 2.31, que de hecho podría contribuir a conjeturar su condición “sagrada”), no hay elementos textuales que permitan afirmar con certeza que se trata de *visum*, por más que don Quijote “sueñe despierto” en sus momentos de locura caballeresca (y recuérdese que, a menos que se crea que todo es fingido, sale “como si de algún grave y profundo sueño despertara”). Y cabe precisar que la doctrina aristotélica sobre el sueño no es la única difundida: piénsese por ejemplo en la del tratado hipocrático *Sobre la dieta*, que Escalígero comentara en su *In librum Hippocratis de Insomniis*, donde se incluyen consideraciones como: “Hac ratione partim allegorica Graeci vocarunt, propterea quod aliorum agerent animum, quam in re esset, atque ita interpretationis indigerent, partim theomatica, in quibus id quod est, perspicimus. Ea somnia praedivina appellat Plinius in libro tricesimo septimo. Quare allegorica referebant ad coniectores: quorum artem instituisse primus dicitur Amphictyon, ut est apud Plinium in libro septimo historiae naturalis”, y la asunción general de sueños proféticos que caben perfectamente en una *saturnia* metapoética (puesto “que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir ‘adivinos’”; 1: 696; 2.1). En el propio Aristóteles no se cierran por completo las puertas del sueño y sus posibilidades mánticas (enigmáticas y sospechosas, sin duda, para la razón: *De divinatione per somnum* 462b25-26; pero que pueden manifestarse particularmente, no lo olvidemos, en personas de ánimo alterado, como los melancólicos: 464a-b); en la época barroca hay testimonios de vigencia de la cuestión, como se muestra en un opúsculo de Alonso de Freylas, con una conclusión más bien negativa, aunque “es muy cierto, que el sugeto más dispuesto a recibir el principio efectivo de la profecía, o adiuvinación en quanto natural, es el melancólico” (*Si los Melancólicos pueden saber lo que está por venir*). Asimismo, no pueden olvidarse los propios valores alegóricos de las construcciones imaginarias tanto de la literatura lucianesca como del gran alegorista que fue Erasmo (que explotan de manera consciente la ambigüedad del sueño de modo no lejano a la invención cervantina). En realidad, sobre el sueño quijotiano, cabe aceptar las palabras de la cabeza encantada, “hay mucho que decir: de todo tiene”. Por otra parte, valga notar la posible referencia a las “puertas del sueño” (que da nombre al libro de Egido) en el citado episodio: “abriéndose dos grandes puertas, vi que *por ellas* salía” (que se vincularía en tal caso con: “se dejó entrar de rondón por las puertas del sueño”: 1: 1219; 2.60). Esto ofrece una disposición evidentemente distinta de los *loci* clásicos, en el que hay dos puertas diferentes, contrapuestas (“dobles”, “gemelas”), una para las visiones falsas y otra para las verdaderas (y no lo que parece ser las grandes puertas de un castillo, de dos hojas: *valvae*). No impide esto imaginar, si se quiere, que Montesinos sale (o que Sancho entra, como todos los personajes de la novela) por ambas, unidas, las puertas de cuerno y de marfil que entregan verdades y mentiras tanto en el sueño inconsciente como en el soñar despierto de la literatura (o, con la misma intención analógica, que traiga a la memoria célebres tópicos en la historia de la alegoría: los dos accesos del antro de las ninfas o las dos entradas de la Escritura de las que habló san Gregorio Magno).

⁷¹ Una alegoresis “evemerista” aplicada al *Quijote* se remonta al legendario *Buscapié*, según la relación de sus contenidos que Antonio Ruidíaz consignó en una carta a Vicente de los Ríos fechada en Madrid, el 16 de diciembre de 1775, sobre el apócrifo cervantino: “Prosigue [Cervantes, supuesto autor del mismo *Buscapie*] parangonando los sucesos, y aunque procuró desfigurarlos con arte, se trasluce no obstante que tuvo por objeto varias empresas y galanterías de Carlos V. porque la mayor parte de las comparaciones son de este Héroe” (Vicente de los Ríos CXCIa-b).

Parece entonces que en verdad el sentido del pasaje está medularmente marcado por esa indeterminación característica de lo onírico que se le atribuye desde la literatura antigua:

Extranjero: en verdad los sueños inexplicables y de oscuras palabras
llegan a ser, y alguno no se cumple en todo a los hombres,
pues dos son las puertas de los frágiles sueños. (*Odyssea* 19.560-562).

Las resonancias suscitadas por la cueva de Montesinos alcanzan múltiples referentes posibles (parecen brotar de su interior como “una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo”; 1: 890),⁷² pues su matriz corresponde a la fantasiosa literatura, donde “todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos” (1: 692-93; 2.1). Tan impertinente como necesario será, en este caso, evocar la más antigua de las cuevas alegóricas de la literatura occidental: el antro de las ninfas de la *Odisea* (13.102-12), que motivó las especulaciones de Numenio, Cronio y Porfirio:

luego, en la cabeza del puerto un olivo de luengas hojas,
y cerca de él una cueva amable, brumosa
sagrada de Ninfas, las que Náyades llaman,
donde cráteras y ánforas yacen
de roca; ahí luego guardan miel las abejas;
en pétreos telares extensos, ahí las Ninfas
mantos tejen purpúreos, maravilla de ver,
en las aguas perpetuas; y dos las puertas son:
una del lado del Bóreas, por la que descienden los hombres,
la otra del lado del Noto y es divina; no por ahí
los hombres entran, sino que de inmortales es camino.

Ya Porfirio recordaba, como en su caso los cervantistas, los valores alegóricos de la cueva como lugar iniciático: “de tal forma los persas, celebrando iniciaciones, representan el descenso inframundano de las almas y su salida de vuelta al iniciado, denominando ‘caverna’ al lugar” (*De antro* 6). Según la lectura neoplatónica, que gozó de cierta difusión en el Renacimiento, la cueva homérica, sitio de tránsito entre el mundo y el trasmundo, es el lugar donde las almas tejen sus cuerpos para encarnarse. En términos metapoéticos, podría alegorizar la puesta en escena del *excessus mentis* poético-visionario y su inmersión en la gran cueva de la fantasía creadora, la facultad que media entre lo inteligible y lo sensible, donde las ideas encarnan en un cuerpo

⁷² Véase la panorámica de Percas Ponseti (“La cueva de Montesinos”).

figural como resultado del tejido creador. Esa cueva imaginaria, el centro mismo de la creación y del lenguaje, es el sitio donde don Quijote (“el poeta”) desciende para componer, en el telar delirante y revelatorio de su interioridad, un mágico tapiz cuyas imágenes en continua metamorfosis revelan las más diversas significaciones. Se proyecta así como una representación autoconsciente del hacer poético, es decir, “creador”, del hombre; según explicó Hegel, a partir de sus figuraciones helénicas de carácter artístico, onírico u oracular (las fuentes-ninfas canoras, la mántica de la Pitia o la caverna de Trofonio, y sus vínculos con el sueño y la locura), no suponen tales espacios de revelación un significado inmanente, “sondern sie sind die Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der [sie] in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert” (12: 289).⁷³ Junto con las posibilidades mánticas de la fantasía onírica, tantas veces comentadas (Porfirio, *Epistula ad Anebonem*, 2.4c y ss; Jámblico, *De mysteriis* 3.3; etcétera), aparece también su relación con el ensueño de la literatura en su capacidad expresiva de la labor interior del hombre como generador de sentidos. Podría aplicarse aquí una idea evocada por Plutarco, y suponer que las de don Quijote corresponden de modo radical al aserto de que “las fantasías poéticas por su vivacidad son ensueños de despiertos”, característica propia de “las fantasías de los enamorados” (*Amatorius* 759B-C); sesgo de la alegoricidad adecuado al pasaje novelesco que remite al orbe retórico-fantástico aludido en un conocido pasaje de Quintiliano.⁷⁴ Don Quijote, loco, enamorado y poeta, es, en grado superlativo, “of imagination all compact” (*A Midsummer Night’s Dream* 5.1.8).

La cueva es el sitio misterioso donde sueño y literatura se mezclan y se confunden (el relato se construye como la *bella menzogna* de don Quijote, sea como invención despierta o inconsciente). Y nos remite, por un lado, a la mansión del Sueño de la mitología, descrita por Ovidio:

Est prope Cimmerios longo spelunca recessu,
mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni:
quo numquam radiis oriens medius ve cadens ve
Phoebus adire potest; nebulae caligine mixtae
exhalantur humo dubiae que crepuscula lucis.

(*Metamorphoses* XI, 592-96)

[Hay cerca de los Cimerios una cueva en lejano retiro,
un monte hueco, mansión y secreto recinto del perezoso sueño,

⁷³ [“Sino que son las producciones del ingenioso espíritu que escucha, que las produce en su exterior audición en sí mismo”].

⁷⁴ “Quas *phantasias* Graeci uocant (nos sane uisiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. [has] Quidam dicunt *euphantasióton* qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget: quod quidem nobis uolentibus facile continget; nisi uero inter otia animorum et spes inanes et uelut somnia quaedam uigilantium ita nos hae de quibus loquor imagines prosecuntur ut peregrinari nauigare proeliari, populos adloqui, diuitiarum quas non habemus usum uideamur disponere, nec cogitare sed facere” (*Institutiones oratoriae* 6.2.29-30).

que nunca con sus rayos ya emergido, intermedio o cayendo
Febo puede visitar; nieblas mezcladas con sombrío
humo son emitidas en dudosa luz de crepúsculos.]

Que, en diversos detalles, puede recordar a la de Montesinos⁷⁵ (también hay cierta semejanza entre el pasaje ovidiano, en las palabras de Iris al Sueño,⁷⁶ y el elogio de Sancho [1: 1289; 2.68] y otro apunte posterior del mismo escudero [1: 1302, n. 4; 2.70]). Asimismo, vinculada directamente con este tema, cabe pensar en la *incubatio* onírica, práctica ritual que consistía en dormir en templos y lugares sagrados para producir la visita de sueños adivinatorios (Elio Arístides ofrece un buen testimonio de muestra en sus *Relatos sagrados* 2.34 y ss.); en el Siglo de Oro, vemos un ejemplo de utilización de esta creencia a través de la propia “gruta del Sueño” en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, donde, por medio de una *incubatio* inducida por Morfeo, el protagonista llega a saber de su origen como hijo de Júpiter (2.1). No le viene mal, por su parte, al protagonista cervantino buscar, como sitio propiciatorio, la caballeresca cueva de Montesinos. Otro modelo clásico suficientemente difundido es el del mito de Timarco y su descenso al antro oracular de Trofonio, que relata Plutarco en *De genio Socratis* (589E-92E), cuya tradición había amonedado en un adagio (*In antro Trophonii vaticinatus est*) recogido por Erasmo (quien por cierto recuerda otro referente posible en su comentario: el Purgatorio de San Patricio).⁷⁷ El descenso de Timarco tiene, paralelamente al de don Quijote, dos confidentes, Simias y Cebes; dura dos noches y un día, y la visión, referida posteriormente, sucede en un estado de indeterminación entre la vigilia y el sueño: “Contó haber descendido al oráculo, para hallarse en gran obscuridad primero, y luego de una plegaria, permanece tendido durante largo tiempo y no muy claramente consciente de si estaba despierto o si sueña”⁷⁸ (22, 590B). Luego habrá de recibir una revelación escatológica.

⁷⁵ “non vigil ales ibi cristati cantibus oris / evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt / solliciti ve canes canibus ve sagacior anser; / non fera, non pecudes, non moti flamine rami / humanae ve sonum reddunt convicia linguae: / muta quies habitat; saxo tamen exit ab imo / rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens / invitat somnos crepitantibus unda lapillis. / ante fores antri fecunda papavera florent / innumerae que herbae, quarum de lacte soporem / Nox legit et spargit per opacas umida terras; / ianua nec verso stridorem cardine reddit: / nulla domo tota est, custos in limine nullus; / in medio torus est ebena sublimis in atra, / plumeus, unicolor, pullo velamine tectus, / quo cubat ipse deus membris languore solutis” (597-612). Ciertamente, atribuir un influjo directo es conjetural; hay lugar siempre a la actitud cautelosa de Menéndez Pelayo, incluso para el pasaje, apuntado ya en la edición de Pellicer, de los hombres asesinados por Lucio en el *Asno de oro* (1.32) que resultan ser tres odres de vino (2.9, “tres utres inflati”), que se sugiere como fuente muy plausible para el famoso episodio del *Quijote* (1.35-37).

⁷⁶ “Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori” (*Metamorphoses* 11.623-625).

⁷⁷ “Quae quidem Trophonii fabula mihi adeo videtur similis ei, quae de Patricii antro, quod est in Hibernia, fertur, ut altera ex altera nata credi possit. Tametsi non desunt etiam hodie permulti, qui descendant: sed prius triduo enecti jejunio, ne capite sano ingrediantur” (Erasmo 2: col. 293F). Los mismos tres días de don Quijote.

⁷⁸ Cfr. Pausanias 9.39.5-14; Filóstrato, *Vita Apollonis* 8.9.

Asimismo, para el caso –según corresponde a don Quijote– del afectado por melancolía amorosa⁷⁹ hay ejemplos correlatos en la literatura clásica. Por ejemplo, en *Dafnis y Cloe* de Longo, se cuenta que, en la región cercana a Mitilene, “había una cueva dedicada a las ninfas, una gran roca, por dentro hueca, por fuera redonda” (I, 4, 1-2), que guarda sus estatuas, cuya disposición semeja una danza coral y donde no falta la presencia de una corriente de agua. Posteriormente, Dafnis se refugia en el santuario, tras el rapto de Cloe por los piratas de Metimna, y reclama a las ninfas su negligencia en el asunto de su protegida y la pérdida de sus rebaños: “Diciendo él estas cosas, a consecuencia de sus lágrimas y dolor cae en un profundo sueño. Y se le aparecen las tres ninfas, mujeres altas y bellas... y a las estatuas semejantes” (II, 23). Ellas le prometen el venturoso regreso, por la mediación de Pan: “Cloe volverá a ti con certeza mañana junto con las cabras y las ovejas”. Por supuesto, en la parodia cervantina de las cuevas caballerescas (la de Esplandián, señalada por Clemencín y estudiada por María Rosa Lida), no se consigue un oráculo tan positivo sino, cuando menos, un vaticinio ambiguo, con la promesa del desencantamiento de Dulcinea y los seis reales que don Quijote es incapaz de pagar completos.

Apelar a las claves hermenéuticas internas en la novela proporciona un suelo de incertidumbre, ya en la objeciones y lamentaciones de Sancho (aunque el “loco libresco” del primo esté más dispuesto a creerlo todo), ya en la glosa posterior de Cide Hamete Benengeli (“puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado”; 1: 905; 2.24), a la postre no confirmada. Al interior del *Quijote* hay una suma de escrituras donde una *intentio* única se difumina; así en el complementario episodio de Clavileño, donde el Duque, inventor de toda la escenificación –y que simétricamente finge volver en sí “como quien de un pesado sueño recuerda” (1: 1052; 2.41)–, se enfrenta con la maliciosa reescritura de Sancho, que vuelve en “mágica verdad” el vuelo cósmico tal y como ha reescrito antes la historia de Dulcinea. Lo real corta las alas de la fantasía al tiempo que la fantasía torna a entrar, incorregible, por la misma puerta de la realidad para volver a ponerlo todo de cabeza. Incluso el expediente metafísico no se cancela, pues mientras más difusa e irreal resulta Dulcinea, el lector se topa con el *dictum* de su “inventor” original: “En eso hay mucho que decir –respondió don Quijote–. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo” (1: 980; 2.32),

⁷⁹ Es un tópico que pasa a los tratados de amor renacentistas; valga el ejemplo de Equicola, donde se describe algunos efectos de visiones oníricas producto del amor incumplido que deviene, en la mente obsesa del amante, “in imaginatione fissa”: “Pero il scientifico Virgilio imitando Apollonio, disse il pensiero, & cura d’amore, non dare placita quiete alle membra di Didone, la quale absente udiva, & vedeva Enea, donde per lo assiduo pensamento, diventano li amanti malancolici, & la malancolia esser causa de tetri insonii li naturali disputano: Avicena narra la malancolia far vedere in sonno con vehemente moto sepolchri, cose negre, & deformi: Sinesio eruditamente variarse le visioni secondo le complessioni: il sanguineo, cose roscie, & liete: il colerico, atrine, fuoco, fulmini: flegmatico, acqua, & smili cose, sogliono vedere: Vergilio del malancolico il sonno espresse, facendo de terribili insonnii impaurita, & spaventata Didone” (fol. 149r).

substrayendo la *quaestio* a una inalcanzable esfera absoluta que se cifra en una absoluta incerteza. Bien puede decirse que el sueño de don Quijote es una compleja mixtura onírico-poética entre *visio phantastica* y *somnium fictum*, sujeta a una ínsita *presión interpretativa*; en esa “impuesta creación” de la *phantasia* se asume la *necessitas* inherente a la dimensión hermenéutica del sueño y su inmanente transcendencia (donde el “sujeto inventor” se convierte en “objeto” de sí mismo), desplegándose dentro de un espacio ficticio donde se difumina y contradice a través de las mismas operaciones que la confirman marcada por esa ambigüedad inherente al sueño alegórico literario.

De modo casi sistemático, los intentos hermenéuticos internos al mundo fantástico siempre se ofrecen como nuevos potenciadores de indeterminación. Así, el ambiguo dictamen del mono del maese Pedro (“dice que parte de las cosas que vuesa merced vio o pasó en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles”; 1: 922; 2.25), hunde cualquier verosimilitud en las más que dudosas circunstancias de su formulación (movidas por mano de tramposo titerero, Ginés de Pasamonte). Luego, en un capítulo representativamente autorreferencial (2.62), reaparece en la “aventura” o “novedad” de la cabeza parlante. Obra de uno de “los mayores encantadores”, “que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren”. Esta “novedad”, por supuesto, no lo es tanto; la tradición de la cabeza profética se remonta a antiguos rituales; es curioso el testimonio del heresiólogo Hipólito de Roma, quien describe un caso de magia que, pese a su antigüedad, no resulta en el fondo demasiado distinto de la estratagema cervantina.⁸⁰ Cabe añadir a ese caso rudimentario de prestidigitación, la siniestra creencia sobre cabezas humanas animadas, como la de Orfeo, que siguió cantando y profetizando tras su desmembramiento (Santamaría, “La muerte de Orfeo”). Hay también casos de “milagrosa articulación” de una cabeza en el imaginario cristiano, como sucede en la historia de san Geroteo, obispo de Segovia, que siguió predicando después de su decapitación; a algo semejante recurre Calderón en la comedia religiosa *Los dos amantes del cielo*, donde la cabeza de Carpofofo revela a la sacerdotisa de Diana: “Alma, busca al que murió / enamorado por ti” (Crisanto-Cristo: Calderón 1: 1100a). De nuevo en su vertiente de dispositivo mágico, y más próxima a Cervantes, figura cierta anécdota en torno al papa Silvestre II, uno de los “Faustos” de la Edad Media, a quien la leyenda atribuyó saberes mágico-diabólicos y la posesión de un artefacto parecido. También involucró el nombre de Virgilio (sujeto a transformaciones similares en el imaginario medieval) y a san Alberto

⁸⁰ “Habiendo colocado el cráneo que parece hablar sobre la tierra, proceden del siguiente modo. El mismo está hecho de omento bovino, que está conformado con cera tirrena y yeso fresco, y en poniendo en derredor la membrana, muestra la imagen de un cráneo. El cual, a juicio de todos, parece hablar estando activo el instrumento, que, según lo que es costumbre y para los niños describiremos. Pues habiendo preparado la garganta de una grulla, o de algún animal de la misma clase de gran cuello, colocándola secretamente, un cómplice del juego dice [por ella] lo que quiere. El cual [el cráneo], cuando quiera volverse invisible, gran copia de carbones, de los que humean, puesta alrededor se hace disponer; recibiendo su calor, la cera se disuelve, y de este modo se juzga que el cráneo llega a quedar oculto” (4.41.1-2).

Magno, cuya invención habría sido destruida por santo Tomás de Aquino.⁸¹ El motivo tiene, por supuesto, numerosas apariciones en la literatura popular.⁸² En el género caballeresco, está la cabeza-caldero (*penn*) del poema *Preiddeu Annwfn*, fuente de inspiración poética, que constituye una figura arquetípica de las tradiciones mágicas de los celtas y recuerda, por sus valores alegóricos, a la cabeza animada de Orfeo.

Este viejo recurso sugiere en el *Quijote* un valor representativo de la omnisciencia autoral y el poder profético vinculados con la tradición de la alegoría (cuyos secretos son propios del poeta-vidente, según emblematiza el motivo órfico), con una marcada potencialidad metatextual (en semejanza de diversos pasajes mágicos cervantinos, en *El coloquio de los perros* o el episodio de Rutilio en el *Persiles* [1.8] que perfila una posible “alegoría del pacto narrativo” [Ife 261-62]). Toda la “modesta hechicería” (según Borges sugirió) que es la literatura, al incluir un principio crítico como compañero de la fantasía, parece que juzga como un acto espurio el no denunciar su condición ilusoria. Detrás de toda la magia están los juegos del Autor. En tal artilugio puede adivinarse una imagen concentrada del arte de Cervantes (el “sabio encantador... autor de nuestra historia”, como dice don Quijote), que se desdobra como un espejo para aquellos que inquieren su obra. Las respuestas vienen a ajustarse a las expectativas del que interroga, y una vez enunciadas, terminan por descomponerlas; de modo que al preguntar al fingido oráculo, como hace don Quijote, sobre la aventura de la cueva de Montesinos “¿fue verdad, o fue sueño...?” obtenemos la misma respuesta dual: “A lo de la cueva –respondieron–, hay mucho que decir: de todo tiene” (1: 1245; 2.70), como corresponde de hecho a esa muy rica *satura* (“y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo”; 1: 674; 2 “Prólogo al lector”) donde se halla inserto. De nuevo, en efecto, una respuesta inventada idéntica a la del mono que, en su repetido decir, parece oscilar hacia su contrario y tornarse con ello en una flecha autorreferencial: de mentiras y verdades está tejido el gran tapiz de la literatura, donde la tendencia “fantasiosa” tiende a atenerse “más a las verdaderas que a las mentirosas”, mientras la realista las tiene “por la misma mentira” (1: 948; 2.29). Cervantes hace un pase de magia y, a un tiempo, revela el truco que lo sustenta, acto que posee el secreto valor de mostrar y, a un tiempo, ocultar, en un plano menos obvio, el mecanismo de la ironía cervantina, que va del engaño al desengaño, ambos disueltos, resueltos y pospuestos en el *enigma* que implica su representación estética (lo *ainigmatódes* y *asaphés* que, como ya enseñaron Platón y Aristóteles, caracteriza a la poesía y su discursividad metafórica). En esta composición, la alegorización está repelida siempre en su despliegue por el peso de su formalización y su disgregamiento en el laberinto de las subjetividades; en sus inasibles transfiguraciones y con sus mismos poderes, somete a la alegoría a una disección crítica como proceso de representación y de comprensión estables cuyo continuo repliegue negativo parece retornar a su mismo principio

⁸¹ Feijoo, *Theatro crítico universal*, vol. 3.2: 20-24 (cfr. la nota de Romera-Navarro: Gracián 1: 253-54, n. 60).

⁸² Así lo indica el *Motif-Index* de Thompson: D992. *Magic head*, D1615.7. *Singing head* y E783. *Vital head* (con *exempla* españoles consignados por Keller) (120, 288, 516).

enigmático, a la trópica inasible e interminable de un “otro-decir”. En Cervantes se pliega y despliega la representación de la alegoricidad del mundo como prerrogativa del lenguaje cuya operatividad es, en potencia, infinita en tanto creación de la consciencia, que hace de lo exterior, siempre, discurso-para-sí-misma. Sus actos de desvelamiento nos recuerdan que “In this dynamic process, the technique of allegory seems almost to make a comment not only upon itself, but upon those who explore it –and finally, upon every search for the causes of things” (Whitman 262), ejercicios que, en este caso, son siempre sometidos a una posible inversión por el mecanismo pendular de la ironía.

Independientemente de la validez de los distintos intentos hermenéuticos, vale recordar unas líneas de Díaz de Benjumea –a quien no se le puede escatimar haber sido un agudo lector de Cervantes–, que señalan un principio fundamental de todo acto de alegoresis en la construcción del sentido como producto de la dialéctica escritor-lector: “Todas las varias e innumerables opiniones propagadas sobre el objeto o fines que el autor del *Quijote* se propuso, tienen su asiento y cabida en el gran proceso del comentario, que es el que da vida a las grandes obras, porque éstas tienen savia para prestársela a su vez” (132).⁸³ En efecto, esta posibilidad de generar múltiples lecturas es facultad legítima de la obra de arte literaria; ninguna exégesis, por cumplida que sea, es capaz de agotar el poder evocador y la vitalidad del texto.

5. Alegoresis generales

La detección de aspectos particulares o aun episodios que contienen palmarios o probables valores alegóricos no resuelve el problema del *Quijote* como conjunto de significado. ¿Es válido leer de manera comprensiva la novela cervantina bajo supuestos semejantes? Ciertamente, no escasos lectores así lo han creído, y es oportuno ahora ofrecer un breve atisbo de algunas líneas maestras de interpretación sobre esta magna “creación ingeniosa”. Como guía para ello, bien puede aplicarse la concepción, de prosapia clásica y humanista, codificada por Gracián de las funciones gnoseológica, estética y praxica del ingenio; las alegoresis intentadas en torno a la novela, como magno discurso ingenioso, tienen de modo general ese triple haz de

⁸³ Cabe mencionar algunas de las exégesis realizadas por Díaz de Benjumea. Propuso una alegoresis histórica para el pasaje del cuerpo muerto (para él, alusión a la posible muerte por envenenamiento de Juan de Austria a manos de Felipe II). También sugirió lazos alegóricos entre la acción central del caballero y las novelas intercaladas (así la de *El curioso impertinente*, historia de un idealista “egoísta”, que busca lo perfecto en un ámbito personal, frente al idealista universal que es don Quijote), o bien, interpretaciones sobre la intención autoral en las historias de los locos y los perros en el “Prólogo” de la Segunda Parte; una lectura simbólica de los nombres como anagramas, y consideró todo la novela una “grandiosa alegoría [...] que desafía a los tiempos, cuando tan trascendental fue su designio y artificio” (127); atribuyéndole un “sentido anagógico” (el *sovra senso*, dice Benjumea, de Dante), como figura de la marcha del hombre hacia lo ideal, encarnado en Dulcinea que es “luz, sabiduría, verdad, libertad” (137), y señaló conjuntamente, al modo de los antiguos exégetas homéricos, que su obra precisa del comento filosófico.

significaciones. Cabe entonces, bajo esa luz, apuntar ahora algunas posibilidades exegéticas del *Quijote* como generador de esos tres niveles de contenido. La cuestión que tales ejercicios conllevan es, evidentemente, la aproximación hermenéutica al sentido global. El *Quijote* visto como alegoría epistémica, que exhibe el problema del conocimiento de la realidad; como alegoría estética, esto es, como representación autoconsciente de su condición de orbe literario; y, finalmente, como alegoría moral, en la que se encierra un significado sobre el hombre y su sitio frente a los otros en el espacio ético de la comunidad.⁸⁴

a) Alegoresis epistemológica

El carácter alegórico del *Quijote* sobre el problema del conocimiento es quizás el más tardíamente detectado, pero acaso es constitucional a su proteica composición. No en balde la novela ha sido escrita en el período de una honda crisis epistémica que desarticula la antigua concepción del mundo. El *Quijote* está entreverado por una compleja dialéctica en la que pugnan grandes fuerzas contradictorias: locura y razón, idealidad y realidad, lo subjetivo y lo objetivo, lo trágico y lo cómico, analogía e ironía, *allegoría* y *mimesis* (“que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras”; 1: 954; 2.29). La profunda armonía que produce la contemplación panorámica del *Quijote* como obra de arte verbal nace del tenso abrazo de los opuestos (la representación de la totalidad comprendida como una rítmica y dinámica reunión

⁸⁴ Un texto de la riqueza semántica del *Quijote* posibilita las más diversas lecturas. Son conocidas las exégesis teologizantes (que no dejan de hallar apoyaturas intratextuales diversas: “y que estaba más obligado a su alma que a los respetos humanos”; 1: 362; 1.28) que solían combinar, a fines del XIX, elementos sociales y nacionales como sucede en los ejercicios de Unamuno o del muy poco recordado crítico “esotérico” Baldomero Villegas. Aún en fechas muy posteriores se proponen alegoresis religiosas como la intentada por Parodi para varios pasajes de la novela cervantina. Parodi explora esa vía interpretativa en el episodio del Cautivo, en la novela del *Curioso impertinente* y en el episodio de doña Clara y don Luis, y cree “que no sólo estos tres relatos están hilvanados por la idea cristiana sobre la creación y la escatología, sino que toda la historia de don Quijote, responde a ella” (434). Como es bien sabido, pueden encontrarse no pocas marcas que parecen dar a su protagonista condición de *figura Christi*, como su aseveración “que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro” (1: 227; 1.20), que puede remitir de modo paródico a la célebre interpretación cristológica de la *Égloga* 4 de Virgilio (8-9: “tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo”), hasta el momento último en que don Quijote “dio su espíritu” (*tradidit spiritum*: Juan 19.30) a Dios y el cuerpo a la muerte. Hay también lecturas que caminan en sentido opuesto, como la desbocada alegoresis de George Camamis, que se propone penetrar el “manto mágico del genio alegórico de Cervantes” para apreciar en su novela una sátira demoledora contra el papado y una reivindicación de la filosofía de Giordano Bruno, y para lo que atribuye al autor, entre otras muchas cosas, un conocimiento enciclopédico de la historia eclesiástica. El libro de Camamis es *Beneath the Cloak of Cervantes: The Satanic Prose of “Don Quixote de la Mancha”*. Nueva York: Senda Nueva, 1991 (véase Iffland, “Exorcizando la ‘prosa satánica’”). Cabe mencionar también la reciente y muy prolija exposición sobre la obra toda de Cervantes como cifra literaria de lo que se considera el “Cuarto misterio católico [...] aquel en el que se le presenta al ser humano una realidad trascendental” con base en la acausalidad y sincronicidad y a través de procedimientos como la “verosimilitud mágica” y los “sincrulacros” (Pérez de León 34, *passim*).

de conjunciones y disyunciones muestra su universalidad). El problema filosófico de lo ideal y lo real, que es, como ha sugerido Schopenhauer, el dilema fundamental del pensamiento moderno, ha sido señalado repetidamente, desde los románticos, como un principio básico del mundo novelístico del *Quijote*. Esta problemática de lo real / lo ideal implica “die Frage, was in unserer Erkenntnis objektiv und was darin subjektiv sei” (Schopenhauer, *Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen* 11).⁸⁵ Como ha dicho Ortega y Gasset, la obra cervantina implica una reabsorción del ideal por la realidad. La idealidad, que se había afirmado como lo verdadero, se enfrenta ahora con su opuesto, la realidad objetiva, con toda su vulgaridad y dureza. Este proceso implica juntamente, por supuesto, una pérdida y una ganancia. Se pierde la perfección de lo ideal; pero a cambio de la maltrecha armadura de don Quijote ganamos un nuevo mundo: el de Sancho Panza.

La dialéctica subjetividad / objetividad emerge con toda su fuerza desde el Renacimiento. El hombre, no Dios, es el centro del cosmos. Pero, sustentado sobre sí mismo, buscando en sí lo verdadero, se encuentra con el límite de su fundación individual del sentido: la subjetividad del otro. La realidad no descansa ya en la objetividad absoluta de lo divino, sino que es fruto de la interacción de las subjetividades. El hombre instauro el sentido con la palabra; pero no es una palabra unívoca, que tiene una sola fuente, sino la dinámica fluencia de múltiples perspectivas y voces. Esta honda *alteración* del lenguaje interactúa con una visión inestable y tornadiza de las cosas. La cuña fantástica que don Quijote introduce tenazmente en la realidad hace que ésta se *doble*, se *alegorice*, y todo oscile y vacile entre lo real y lo irreal (las ventas / castillos, los molinos / gigantes, la bacía / el yelmo), donde cada individuo es capaz de juzgar sobre las cosas de un modo mientras “a otro le parecerá otra cosa” (1: 301; 1.25), pues “todo puede ser” (1: 830; 2.17) si el hombre mismo es el ser proteico y camaleónico descubierto por el Humanismo (“yo, que soy hombre, Dios sabe en lo que podré volverme”; 1: 806; 2.14). Esta diversidad se construye discursivamente en la polifonía de la novela; una más compleja y versátil realidad emerge del coloquio ingenioso entre Sancho y don Quijote. La nueva construcción plural del significado queda capturada en los vaivenes verbales del caballero y el escudero, que protagonizan algunos de los más memorables diálogos de la historia de la literatura. A su vez, don Quijote como lector se yergue, junto con Fausto, como alegoría del dilema hermenéutico cuya problematicidad se extiende a las demás consciencias. Luego, el debate sobre la interpretación de la realidad, prolongado por sus protagonistas a lo largo de la novela, pasa, con el ejercicio de la lectura, al receptor, que tiene que enfrentar el reto interpretativo que supone el *Quijote*.

Desde tal perspectiva, no resulta insólito que Michel Foucault haya caracterizado a don Quijote como metáfora epistémica del primado de la semejanza, que impera hasta el siglo XVI. En él, la unidad de las palabras y las cosas, del mundo y el lenguaje, implica un *continuum* de relaciones analógicas en el que cada cosa está comunicada rítmicamente con todo. Don Quijote, como “héros du Mème”, es el “loco” “qui s’est

⁸⁵ [“La cuestión sobre qué es en nuestro conocimiento objetivo y qué es en él subjetivo”].

aliéné dans l'analogie" (Foucault 60 y 63); busca el vínculo de sus referentes librescos con el mundo, "lit le monde pour démontrer les livres" (61). Pero el triunfo de la razón en el siglo XVII señala un cambio epistémico en el que no reina más la semejanza, sino su opuesto, la diferencia. Antes que establecer vínculos, es necesario delimitar los contornos particulares de cada ente. Se yergue una nueva manera epistemológica de ver el mundo, la de la razón, que subraya la particularidad de cada cosa en el orden jerarquizado que ella construye para sí misma. Para la *ratio*, el pensamiento analógico y metafórico aparece como lo negativo: la locura; por ello el protagonista cervantino se convierte de modo legítimo dentro de este nuevo orden en emblema del poeta, quien ciertamente desempeña "le rôle *allégorique*", al hablar el "otro lenguaje" de la semejanza.⁸⁶ Pero esto, en una obra de tan lúcida autoconsciencia estética, se encuentra problematizado en la representación. Frente a la analogía que representa don Quijote se levanta su opuesto, la consciencia de ruptura de la ironía. Momo, la crítica, que ha asomado en la obra de Alberti, aparece en Cervantes como un principio fundamental de su orbe poético. Esta confrontación entre, por una parte, poesía y analogía, y, por la otra, crítica e ironía, establece una profunda dinámica que escapa a cualquier simplificación. La analogía es asolada por la ironía, abatida por su movimiento negativo, del que emerge, no obstante, enaltecida en cada triunfo espiritual de don Quijote. A un tiempo, la analogía implica a su vez la crítica de la realidad, que muestra su tiesura y sus limitaciones al ser confrontada con su opuesto. Prevalece, al final, la ironía, conforme la entendían los románticos alemanes: como la superación de las afirmaciones y negaciones dialécticas de las fuerzas contradictorias de la realidad; la dualidad se funde, como quiso Octavio Paz, en una grieta: la sonrisa, que señala al tiempo un vacío y un puente de unidad en el acto de superación de la libertad creadora del lenguaje. En un abismo-atalaya, posición discursiva inasible de cuantas haya en la literatura de Occidente, la visión del poeta se eleva, contempla y transfigura la realidad.

b) Alegoresis estética

Ese sereno éxtasis en la caída irónica de la analogía lleva directamente al otro ámbito de la alegoricidad quijotiana: el estético. Por una parte, Cervantes arranca la novela de sus antecesoras inmediatas, la novela de caballerías, y de la narrativa idealizante de tema pastoril o erótico de origen helenístico (a las que rinde tributo en la *Galatea* y en el *Persiles*), fundando un modelo innovador. A pocas obras se les puede aplicar tan justamente estas palabras de Benjamin: "Ein bedeutendes Werk –entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides" (225).⁸⁷ Toda la narrativa posterior al *Quijote* se despliega en cierto modo

⁸⁶ "Le poète assure la fonction inverse; il tient le rôle *allégorique*; sous le langage des signes et sous le jeu de leurs distinctions bien découpées, il se met à l'écoute de l' 'autre langage', celui, sans mots ni discours, de la ressemblance." (61).

⁸⁷ ["Una obra eminente, o funda el género o lo cancela, y cuando es perfecta reúne en sí ambas cosas"].

dentro de las lindes por él establecidas, quedando, por lo general, a una considerable lejanía de su logro. Sólo hasta el siglo XX (sin olvidar antecedentes notables como el de Sterne) se encuentran intentos de refundar la comarca literaria de la novela a través de un dinamitamiento de algunos de sus principios, particularmente los configurados por la literatura decimonónica, quizás sin alcanzar el centro del que mana la enigmática e inasible magia de la novela cervantina.

En esta obra “total” podemos encontrar un documento de la evolución del género del que parte. Hay en ella una alegoría de la evolución de la épica, el salto del poema heroico a la novela. Como señaló Américo Castro, en el *Quijote* “las fantasías de los libros de caballerías se despeñan por la vertiente de la ironía” (80). Esto implica a su vez, según indicó Ortega y Gasset, la caída del mito en el realismo. El mundo heroico de la épica y su atmósfera de elevada idealidad se despeñan en la realidad vulgar del nuevo orden burgués, el de “la prosa del mundo”, según la célebre expresión hegeliana (Hegel 13: 199). La épica ha llegado a un límite histórico. La última gran epopeya de la literatura occidental será escrita en el siglo XVII: el *Paradise Lost* de Milton; en el siglo XVIII se darán solamente intentos fallidos, como los de Voltaire y Goethe. El tránsito de don Quijote, el héroe revestido con la armadura de la épica, señala el final de sus ideales, atraídos al suelo de la nueva realidad. Es el *antitypus* alegórico e irónico de la figura medieval del caballero, el héroe que encarna la imposibilidad de lo heroico. El *Quijote* inaugura el nuevo gran subgénero de la narrativa espejeando en sí mismo el desarrollo de su transformación, “el desmoronamiento de una poesía” (Ortega y Gasset 221), mostrando la marcha cadente de la envejecida épica en un orbe nuevo, el de la novela. La esfera elevada de la epopeya, la de las grandes individualidades de los héroes, se abre para incluir dentro de sí todas las clases sociales: Sancho Panza entra en escena.

Esta vocación totalizadora de la novela la mueve a incluirse en su discurso a sí misma. La ficción tiene que incluir a la ficción, y más: debe reconocerse a sí misma en su espejo interior, la literatura ha de hacerse autoconsciente, saberse literatura y mostrar este reconocimiento en el marco mismo de la representación. Esa búsqueda especular de su propio ser aparece en algunas epifanías de autorreflexividad: el escrutinio de la biblioteca de don Quijote (1.6 con la mención del barbero a Cervantes y la *Galatea*), el inicio de la “Segunda parte” y la aparición en el mundo ficticio de su antecesora, hasta su punto culminante con la visita del caballero a la imprenta en Barcelona donde mira desdeñoso el *Quijote* espurio (2.63). Gran camino ha recorrido la literatura de Occidente desde el Aquiles cantor de la *Ilíada* (9.186 y ss.: “lo encontraron el corazón deleitándose con la clara lira...”), Odiseo relatando sus propias aventuras (*Odisea* 9-12, con el no imposible espejo autoral en el aedo Demódoco) y Dante como protagonista de su epopeya interior. Pero la suma consciencia metapoética no estorba su poeticidad, sino que, por el contrario, consume en ella su eficacia; en los juegos cervantinos, al tiempo que el autor se difumina en el mundo novelesco, los personajes adquieren la contextura de seres reales. Esto se logra a partir de la complejidad misma de su textura verbal e imaginaria; la novela se erige como

género autoconsciente y hace la crítica del mundo y del lenguaje, de lo real y de lo ideal, que luchan, dialogan y se transfiguran fuerzas contrarias en un ámbito ficticio que se asume, según ha visto Carlos Fuentes, como crítico de sí mismo (*Cervantes o la crítica de la lectura*).

Tal reconcomio reflexivo puede vincularse con el concepto de “ironía absoluta” que, de acuerdo con Paul de Man, implica “a reflection on madness from the inside of madness itself [...] the ironist invents a form of himself that is ‘mad’ but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified”, en el sentido baudelaireano de “*folie lucide*” (216). En este juego de espejos está cifrado parte del secreto de la magia cervantina, que antecede en efecto los despliegues románticos y en cuya semejanza –herencia también de su propio magisterio poético– se funda la empatía estética que la obra suscitó en ese período. La ironía adquiere en el *Quijote* también el sentido de *parékbasis permanente* de la narración autoconsciente. Uno de sus efectos más radicales es el que apuntó Borges: “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (47). “The mirror up to nature” (*Hamlet* 3.2.22) de la literatura incluye en sí mismo un espejo interior para su propia mirada. A través de la autoconsciencia de su alteridad sígnica, en el despliegue de un texto donde ficción y realidad se funden en un rico entramado metanarrativo, Cervantes logra, de una manera única en la modernidad occidental, la “remitificación” de la literatura; el viejo mito y sus alegorías, que se desdibujan junto con una concepción del mundo superada por la dialéctica histórica, forman las cenizas desde donde el fénix de la poesía levanta, otra vez, su vuelo de palabras.

La metaficcionalidad es la estrategia suprema que, en el *Quijote*, dispara su discurso a un nuevo alegorismo. La posibilidad misma de la novela está dada a través de la locura alegórica, la trastrocación de la realidad por medio de la *applicatio* de una tradición textual que condiciona su sentido. Este espejismo de la *allegoría* es, de hecho, la *condicio sine qua non* para el despliegue del tejido narrativo y sus posibilidades expresivas. Sin embargo, la vieja confianza en las correspondencias entre realidad y discurso es violentada y contradicha por su sometimiento a las exigencias de un nuevo empirismo, donde la evidencia sensible se convierte en principal contradictora de la voluntad significativa del espíritu. En este punto, don Quijote es el espejo inverso de Cervantes, que se muestra a sí mismo, a través de su sublime juego de niveles narrativos, como el menos ingenuo de los escritores, como “el más cuerdo”, el que más consciente está de la condición ilusoria de los *figmenta* poéticos. Que la novela sea la traducción de una crónica verídica –muy antigua, pero plenamente contemporánea– de un autor arábigo sobre un loco caballero cristiano, estructura un mecanismo que permite a Cervantes esa pertinente lejanía, posicionándose en una atalaya desde la cual el juego de novelar se despliega como siempre distante, ajeno al tiempo y el espacio, como algo perfectamente controlado pero que, como en la trama emanatoria del neoplatonismo, coloca al Uno autoral en el estatus de *principium* inasible; es el motor inmóvil que íntegro despliega ese *kósmos*

sin dejar de asistir al más mínimo detalle y sin “poner mano” directamente para que todo suceda (a diferencia del “omnisciente” narrador decimonónico, cuyo pecado original es el de la autoinconsciencia). El fin autoral de Cervantes parece ser un “metafin”, un “escopo del escopo”, donde el blanco del tiro es el ojo mismo del arquero; el propio objetivo es la atalaya suprema del observador. Por eso el sentido profundo de la novela es su sí-mismo ficticio, su propio despliegue diciente que se convierte, *a posteriori* y por intervención del “desocupado lector”, en una máquina significativa pero que, como la realidad misma, subtrae una respuesta unívoca al lector que pueda guardarse como una segura moneda de verdad en el bolsillo.⁸⁸

Su estrategia es “apropiarse” de la realidad a través de la usurpada forma de una “crónica” verídica; pero esto sólo llega a cumplirse en la Segunda parte, con la absorción de la realidad a través de la propia ficción. Que este mundo plenamente ficticio se convierta entonces en escenario de una “batalla de los libros”, que son, sí, “reales en el mundo”, el cervantino y el del espurio Avellaneda, pasa a ser el fundamental instrumento inversor de este complejo proyecto metaficcional (que sólo de modo parcial puede equipararse con el más limitado recurso de Shakespeare en *Hamlet*, que es sólo ficción de la ficción, sin nunca salir de las lindes de la representación dramática, o, si se quiere, con una historicidad tan lejana que resulta vacía como tal para el espectador). Los libros, las construcciones “ilusorias” (causa de la locura quijotiana) se convierten, por acierto del genio, en los puentes entre fantasía y realidad; son una inversión “realista” de lo que será la flor de Coleridge: la comprobación de que el sueño es una continuidad consciente del mundo, donde en la propia ficción se reclama la verdad de esta autoconsciencia. Es así como Cervantes es, en efecto, el “Quijote despierto” (sólo en el Alonso Quijano el Bueno se completa la reconciliación entre creador y criatura: el espejo vuelve a invertirse mirando, metafísica y metaficcionalmente, “hacia su Creador”), el autor que conculca a la ficción sus poderes referenciales para potenciarlos nuevamente desde una postura

⁸⁸ En Cervantes, de manera incluso más sutil que Sterne, “Der Leser ist verloren zu geben, der jederzeit genau wissen will, was [der Autor...] eigentlich über eine Sache denkt, ob er bei ihr ein ernsthaftes oder ein lächelndes Gesicht macht: denn er versteht sich auf Beides in Einer Faltung seines Gesichtes; er versteht es ebenfalls und will es sogar, zugleich Recht und Unrecht zu haben, den Tiefsinn und die Posse zu verknäueln” (Nietzsche 424-25). [“El lector está perdido para dar, cada vez que con exactitud quiere saberlo, con lo que el autor piensa sobre una cosa, si éste hace en él un gesto serio o sonriente, ya que comprende ambos en un mismo pliegue de su rostro; él asimismo sabe cómo, e incluso es lo que quiere, al mismo tiempo tener razón y no tenerla, mezclar la profundidad y la farsa”]. Nietzsche se refiere, en efecto, a Sterne, pero pueden adjudicarse sus palabras al maestro de éste. Y no es excesivo afirmar que en Cervantes ocurre todo ello en forma aún más sutil: mientras que tal indeterminación llega a ser *ostentosa* en *Tristram Shandy*, en el *Quijote*, aunque omnipresente, está perfectamente agazapada; la estrategia se suministra en una dosis tan suave que incluso puede desaparecer, como de hecho a menudo sucede, a ojos de los lectores (al grado incluso de que puede *ocultarse por entero* como principio de definición de la novela; estar sin duda ahí, y, al mismo tiempo, resultar casi burdo enunciarla de manera categórica); por ello ha ocurrido y ocurre lo que con Sterne es *imposible*: ver en Cervantes un autor “ingenuo”, un “humorista” a veces cándido y amigo de un puro “realismo” narrativo.

“realista”, que a cada paso se revela como la suprema ficcionalizadora. Si abroga el sentido de una alegoría controlada, hace de ésta, a través de don Quijote, el propio abismo de la significación. Esto supone el sacrificio de la *allegoría* en aras de la alegoricidad; sólo entonces realmente “comienza su reinado”. “Transformed utterly”, la serpiente de la literatura cambia de piel. La “verdad” se retrotrae a lo inasible e invisible al tiempo que se respira en el ámbito todo de su oculta omnipresencia, desatando un torbellino de sentido que realiza la siembra de mil semillas alegóricas, arrojadas desde la acrópolis metanarrativa que produce, en este osado juego, un miríada de nuevos “quijotes”, nuevos alegoristas en sus críticos y lectores, seducidos, una y otra vez, por la milenaria astucia del *mythos*.

c) Alegoresis ética

Junto con sus posibilidades significativas como alegoría epistémica o estética, está también la lección ética del *Quijote*, la vía interpretativa más tempranamente intentada para comprenderlo (operada ya, a su manera, por Baltasar Gracián).⁸⁹ Cervantes predispone dicha lectura al apuntar que la misión qui jotiana radica en restablecer el bien y la justicia en el mundo, de modo tal que los alegoristas no dependieron a este propósito de un apunte exterior y *a posteriori*, como el de Anáxagoras sobre “que la poesía de Homero versa sobre la virtud y la justicia” (59 A 1, 11). Uno de los primeros biógrafos y críticos de Cervantes, Vicente de los Ríos, señaló:

Allí [en el *Quijote*] finalmente mirará vituperado el vicio en todos los lances, y alabada siempre la virtud, y por consiguiente cumplida la obligación del poeta filósofo de enseñar deleitando, que es toda la perfección a que puede aspirar un escritor, según Horacio [...]
[...] no me parece que se puede dudar que la Moral del *Quixote* es comparable a la de los más famosos Filósofos. Y al ver la gracia con que da estos documentos, sazonados con el chiste y vestidos de todos los primores de la Oratoria y Poesía, es forzoso confesar, que su instrucción no es de menor utilidad, que la de los tratados de Ética más acreditados y famosos (CXXX-CXXXI y CXXXVI).

De nuevo vuelve aplicarse el argumento del *poeta philosophus* como apología y encomio de los grandes autores de Occidente (Homero, Virgilio, Dante) a los que Cervantes, por derecho propio, se incorpora. Posteriormente, un “famoso filósofo”, Arthur Schopenhauer, dará aval a tales asertos al juzgar la obra cervantina como una

⁸⁹ En tal caso más bien como *exemplum* negativo y operando en diversos aspectos una contraescritura; pero el propio Close reconoce a este propósito: “Bajo su capa de amena comicidad, el *Quijote*, igual que el *Persiles* y *El coloquio de los perros*, cumple el fin que Gracián atribuye a la *Odisea*: ‘pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilias y Caribdis, Circes, cíclopes y sirenas de los vicios’” (Close, “Gracián lee a Cervantes” 193).

de las tres grandes novelas alegóricas (al lado de *El Criticón* y *Gulliver*), valorando en ella una significación moral:

Ersterer [*Don Quijote*] allegorisirt das Leben jedes Menschen, der nicht, wie die Anderen, bloß sein persönliches Wohl besorgen will, sondern einen objektiven, idealen Zweck verfolgt, welcher sich seines Denkens und Wollens bemächtigt hat; womit er sich dann in dieser Welt freilich sonderbar ausnimmt (*Die Welt als Wille und Vorstellung* 321).⁹⁰

De este modo, la novela ha sugerido a lo largo de su recepción hondos contenidos de esta índole, lo que en efecto permite atribuir a las mayores obras de Cervantes la naturaleza de “*Odiseas* morales” siguiendo el modelo alegórico maestro de la tradición occidental.⁹¹

Don Quijote representa la idealidad pasada, los valores humanistas y la virtud caballeresca, y lleva en sí la idea primigenia del tiempo idílico, la Edad de Oro. Puede leerse como símbolo humanista del hombre que afirma su libertad y su capacidad para transformar la realidad. Pero don Quijote es un solo hombre que asume para sí el valor de lo universal (su dama es “idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo”; 1: 554; 1.43); en este sentido, lleva en sí mismo el germen de su dialéctica negativa: su propia individualidad enfrentada contra el curso general del mundo. En él puede verse representada lo que Hegel ha definido como la “consciencia virtuosa”. Ésta ha encontrado en sí misma el bien, que, sin embargo, contrasta con el mal del mundo; frente a esa singularidad que es para sí, como “ley del corazón” (como esencia individual), se enfrenta “eine gewalttätige Ordnung der Welt, welche dem Gesetze des Herzens widerspricht” (Hegel, 3: 267).⁹² Ella busca el bien universal de los otros, pero choca contra su movimiento general, pues aquéllos no comparten esa vocación gozosa, sino que viven en la escisión y la lucha. Entonces, la consciencia virtuosa se vuelca contra el curso del mundo y en tal empresa, indefectiblemente, resulta derrotada, pues no implica un movimiento histórico general en el presente, sino que es la pura individualidad que se pretende ley en sí y para sí (la fortaleza del “yo sé quien soy” de don Quijote) y que, por tal razón, acomete “a cada paso lo imposible” (1: 840; 2.17). El *fatum* negativo se objetiva ante los ojos de don Quijote a través de sus referentes imaginarios, como los encantadores (que “en el subuniverso de don

⁹⁰ [“La primera [*Don Quijote*] alegoriza la vida de todo hombre que no, como los otros, quiere solamente procurarse su bien personal, sino que persigue un fin objetivo e ideal, que se ha apoderado de su pensamiento y voluntad; con lo cual entonces aparece desde luego extraño en este mundo”].

⁹¹ Como sugiere Close: “Todas sus ficciones mayores –el *Coloquio*, el *Quijote*, el *Persiles*– son *odiseas* cuyos escollos, sirenas, naufragios y encantadores cumplen el fin ejemplar de llevar a los protagonistas al descubrimiento de la verdad, que tiene una dimensión personal: el conocimiento de uno mismo, el temor de Dios, la superación del engaño mediante el uso de la razón” (“Prólogo. 2. Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura” LXXXVIII). No lo hubiera explicado de modo demasiado distinto algún alegorista o el propio Gracián, de haber leído a Cervantes desde tal ángulo hermenéutico.

⁹² [“Un violento orden del mundo, el cual contradice la ley del corazón”].

Quijote desempeñan el papel de la causalidad y la motivación” [Schutz 137]). En cada extrañamiento quijotiano de la realidad, las cosas pierden su condición original y resurgen hostiles; pronto parecen caer en otras manos, las de sus enemigos imaginarios. En efecto, éstos alegorizan lo general, la sucesión de hechos en los que se inserta la virtud individual, que al ser vividos como lo negativo, son el origen del movimiento rebelde de don Quijote. Pues aquí la causalidad, la “áurea cadena” de Zeus, no se vive como lo realmente universal, sino como aquello negativo que tiene que ser superado por la consciencia.

Don Quijote es el caballero de la virtud, entendida ésta como la consciencia que afirma para sí una superior ley universal (asumida en la misión de los caballeros como “ministros de Dios en la tierra y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia”; 1: 151-52; 1.13), pero que choca contra la corriente general, inversa a su individualidad virtuosa: el movimiento invertido del mundo. Como explica Hegel sobre la virtud, “ihr Zweck ist, hierdurch den verkehrten Weltlauf wieder zu verkehren und sein wahres Wesen hervorzubringen” (3: 276).⁹³ Su acción está validada por la consciencia interior, pero es refutada por la realidad mundana en su proceso actual que es, en sí mismo y como suma totalizadora, lo universal. Es éste el paradójico ser del “quijotismo”, su *megalopsychía*, la “grandeza del alma” quijotiana que conlleva la sombra de su “arrogancia” y, por su puesto, de su “insensatez” (*aphrosyne*).⁹⁴ El vencimiento de la consciencia virtuosa es inevitable; su triunfo individual sucede solamente en un sacrificio total: “die wahre Zucht ist allein die Aufopferung der ganzen Persönlichkeit” (Hegel 3: 274).⁹⁵ Es la deposición de las armas, la negación de la individualidad infatuada y su entrega a lo verdaderamente universal. Don Quijote no caerá frente al Caballero de los Espejos, que posee un valor alegórico de lo individual, donde reina su consciencia virtuosa. Su derrota sucede al enfrentarse con el Caballero de la Blanca Luna, el espejo cósmico en el que mira el límite de su personalidad infatuada, la imagen de lo universal –o mejor: de la baja y tornadiza generalidad que encierra el cerco sublunar del mundo– frente a la cual todo hombre tiene que sucumbir. Su caída es, sin embargo, un reconocimiento de sus propios límites, una asunción del inevitable sacrificio frente a lo exterior causado, que no es ya lo negativo, sino aquello superior, la necesidad suprema, cuyo sentido último se deposita en la esfera transcendental. Bien lo dice Sancho: su señor regresa “vencedor de sí mismo”⁹⁶ (su sometimiento a la Ley lo conduce a una autonegación); se arranca su máscara idealizada y emerge, de nueva cuenta, el hombre, Alonso Quijano el Bueno, que “da su espíritu” a lo universal. Es la asunción de humildad (*humilitas*) del ideal, su retorno a la tierra (*humus*), la vuelta a su condición de hombre (*homo*). Pero el movimiento de

⁹³ [“Su finalidad con esto es invertir de nuevo el invertido curso del mundo y descubrir su verdadero ser”].

⁹⁴ Sobre este valor del término, cfr. Platón, *Alcibiades* 2, 140c y 150c.

⁹⁵ [“La verdadera disciplina es sólo el sacrificio de la personalidad total”].

⁹⁶ Cfr. Platón, *Leges* 626e2-3: “el vencerse a sí mismo es la primera y mejor de todas las victorias”. Entre muchos otros, Leone Ebreo repite esa vieja enseñanza de “chel’ vero forte è, quello che se medesimo vince” ([1] fol. 9v).

la consciencia virtuosa de don Quijote en oposición al orden inverso de mundo conserva su momento positivo: el mostrar su miseria ética, la sociedad que aparece ensombrecida y empequeñecida por el paso luminoso de la consciencia virtuosa. Esto lo indicó Hegel en su *Estética*:

der tiefere Roman des Cervantes das Rittertum schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolierte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebensowohl wieder über das zum Teil Tüppische, Alberne, zum Teil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt und die Mängel derselben lebendig vor Augen führt (15: 411-12).⁹⁷

La esencia universal de la idealidad que encarna revela la miseria espiritual del mundo moderno. Bien puede decirse que don Quijote es en substancia un *allegoropoiós*: su movimiento a contracorriente evidencia *otro significado*, el valor incompleto y torcido de lo exterior y el reclamo memorioso en la interioridad, la insuficiencia de una realidad degradada y la insatisfacción radical de la parte esencial del hombre.

Cabe además considerar el cruce que ofrece, frente a la línea descendente de la idealidad, la contraparte ascendente de la realidad; pues la alegoría ética de la novela cervantina no se cumple del todo en don Quijote y pasa a realizarse de modo complementario en Sancho Panza. Puede decirse, entusiásticamente, con Herder: “Este es mi hombre [...] el más admirable de los gobernantes y legisladores” (Bertrand 52). Esto ocurre, ciertamente, sobre todo en la *Segunda parte*, donde se da la *aristéia*, la principalía de Sancho (anunciada, sarcásticamente, al comienzo de la tercera salida, cuando más son “los suspiros y rebuznos” del rucio que los relinchos de Rocinante: 2.8).⁹⁸ En don Quijote tenemos la consciencia interior del bien confrontada contra la

⁹⁷ [“La más profunda novela de Cervantes tiene ya la caballería como un pasado tras de sí, que por ello sólo puede presentarse como aislada imaginación y fantástica locura en la prosa real y actualidad de la vida, pero que según sus grandes y nobles facetas, también se alza de nuevo en parte sobre lo torpe, necio, inmoral y sometido de esta prosaica realidad y la deficiencia de ella pone vivamente ante la vista”].

⁹⁸ Sobre las creencias populares a este respecto, véase Cervantes, *Don Quijote* 2: 461, n. ad 784.4 Pero acaso podría evocar, como burlesca profecía de su próximo gobierno, la estratagema de la que, según cuenta Heródoto, se valió Darío para ser nombrado rey de Persia: “Y sobre el reino decidieron lo siguiente: quien su caballo, en saliendo el sol, relinche primero al ellos montar en las afueras, ése obtiene el reino” (*Historia* 3.84.3). Por supuesto, el caballo de Darío fue el primero en relinchar; Heródoto consigna algunas de las posibles estratagemas de las que su “habilitoso” palafrenero Ébares se valió para ello (3.85-87). La anécdota, también transmitida por Valerio Máximo: “Sordida magorum dominatione oppressa, Darius sex adiutoribus eiusdem dignitatis adsumptis pactum cum praeclari operis consortibus fecit ut equis insidentes solis ortu cursum in quendam locum dirigerent, isque regno potiretur, cuius equus in eo primus hinnisset” (*Factorum et dictorum memorabilium* 7.3.10.2). Recuérdese que esta última no es fuente insólita para Cervantes, según la referencia en *El coloquio de*

realidad inversa; aunque es el suyo, de hecho, el contenido de lo más hondamente esencial y universal, aparece frente a lo otro, la forma objetiva de la organización del mundo, como lo diferente, esto es, como lo subjetivo. En Sancho Panza hallamos un momento dialécticamente superior. El escudero se ha cargado de la idealidad de su amo; se ha investido de la alta moralidad de don Quijote, transmitida en las memorables lecciones de ética-política con las que lo instruye antes de partir a su gobierno, enseñanza que el escudero une a su mirada objetiva de lo exterior.⁹⁹ Conforme con la dialéctica del señor y el siervo, puede decirse que don Quijote sirve a Sancho como un espejo para llegar a la propia autoconsciencia, de manera que es el siervo el que verdaderamente conquista, a través de esa revelación de sí mismo en lo otro, la libertad; es la del siervo la consciencia auténticamente libre. Investido de la moral quijotiana, Sancho Panza se eleva a la esfera de la eticidad, en la cual se suprimen las unilateralidades y

so ist die subjektive Freiheit als der an und für sich allgemeine vernünftige Wille, der in dem Bewußtsein der einzelnen Subjektivität sein Wissen von sich und die Gesinnung, wie seine Betätigung und unmittelbare allgemeine Wirklichkeit zugleich als Sitte hat, –die selbstbewußte Freiheit zur Natur geworden (5: 432).¹⁰⁰

La elevación del caballero, que entraña la división demencial entre don Quijote y Alonso Quijano, pasa a Sancho sin trastocar su armonía profunda con la naturaleza de sí mismo frente al mundo, sin perturbar la integridad del yo. En Sancho pueden hallarse representadas las figuras que Hegel identificó con la substancia ética: la familia, la sociedad civil y el Estado. En efecto, Sancho Panza es modelo en los dos primeros ámbitos, y lo será también en el tercero, cuando aleccionado por su señor don Quijote, impregnado de la idealidad primigenia, caballeresca y humanística, logre que la esencia del bien y de la justicia deje de ser la fuerza distinta del movimiento general del mundo, y haga que éste marche al compás de aquella, en ese escenario carnavalesco donde “las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan

los perros a “Corondas, tirió” (“Charondas Thurii”), que corresponde a Valerio Máximo (6.5); *Novelas ejemplares*, 2.271, n. 129. No se trata, ni con mucho, de un episodio poco recordado; lo refiere Boccaccio (*De casibus* 3), e incluso Filarete (Averlino 1: 406-07).

⁹⁹ En cierto sentido, esto avalaría la opinión de Basave de que, en la interacción de la pareja protagónica, puede hablarse más bien de una “quijotización” de Sancho Panza, y no de una “sanchificación” de don Quijote (127-28). Si bien esta postura es discutible, el proceso fundamental parece ser precisamente éste, el de la incorporación de la idealidad quijotiana a la visión de mundo de Sancho que lo completa y hace posible en él la superación dialéctica que implica su principalía en la *Segunda Parte del Quijote*.

¹⁰⁰ [“Así es la libertad subjetiva como la voluntad universal racional en sí y para sí, que en la consciencia de la subjetividad tiene su ser por sí y la convicción, tanto como su actividad y realidad inmediata universal a la vez como costumbre –la libertad autoconsciente devenida en naturaleza”].

burlados” (1: 1120; 2.49), durante los diez días que duró el utópico gobierno del “gran gobernador Sancho Panza” en la ínsula Barataria.¹⁰¹

6. Posteridad: caída y dispersión alegóricas

El hundimiento de lo ideal, visionariamente anunciado y comprendido a la vez que sublimado por la ironía humanista cervantina, prefigura la aventura del alma moderna y su poesía. Las “pasiones” del movimiento quijotiano conducen a una caída abismal; pero la suave pendiente de la ironía emboza a tal grado la inmersión en el precipicio que sus posibilidades totales permanecen aún ocultas. El desgaste de esa idealidad, sin embargo, es irreversible y conduce siglos más tarde, como figurará Tennyson en *Gareth and Lynette*, al orbe de la pesadilla:

‘Sir Knave, my knight, a hermit once was here,
Whose holy hand hath fashion’d on the rock
The war of Time against the soul of man.
And yon four fools have suck’d their allegory

¹⁰¹ Quizá la más radical inversión imaginaria de la dialéctica del amo y el siervo aplicada a la narrativa quijotiana se deba a Franz Kafka, quien propuso un Sancho autor de novelas de caballerías cuyo *daímon* es el propio don Quijote: “Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten aufführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schadeten. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende” (57). [“Sancho Panza, quien por lo demás de ello jamás se ha vanagloriado, logró con el correr de los años, a través de la composición de una multitud de novelas de caballerías y de bandidos, en las horas de la tarde y la noche, a tal punto apartar de sí a su demonio, al que posteriormente dio el nombre de don Quijote, que luego éste veleidosamente ejecutó las más locas acciones, las que sin embargo, por falta de un fin predeterminado, que ha debido ser el propio Sancho Panza, no causaron daño a nadie. Sancho Panza, un hombre libre, siguió sereno, tal vez por un cierto sentido de responsabilidad, a don Quijote en sus lances y obtuvo de ello un grande y provechoso entretenimiento hasta su final”]. Se trata, si se quiere, de un ejercicio especular kafkiano, que deja a la vista algunos principios fundamentales de su orbe ficcional (los ejercicios escriturales cuya capacidad devastadora debe retornar hacia el autor). Este rasgo autodestructor signa también el no menos curioso apunte que sigue en sus cuadernos, sobre una hazaña más del caballero cervantino, a menudo insospechada: “Eine der wichtigsten donquixotschen Taten, aufdringlicher als der Kampf mit der Windmühle, ist: der Selbstmord. Der tote Don Quixote will den toten Don Quixote töten; um zu töten, braucht er aber eine lebendige Stelle, diese sucht er nun mit seinem Schwerte ebenso unaufhörlich wie vergeblich. Unter dieser Beschäftigung rollen die zwei Toten als unauflöslicher und förmlich springlebendiger Purzelbaum durch die Zeiten” (57). [“Una de las acciones más esencialmente quijotianas, más importuna que la batalla con el molino de viento, es: el suicidio. El muerto don Quijote quiere matar al muerto don Quijote; para matarlo requiere sin embargo un sitio vivo, que busca entonces con su espada tan incesante como inútilmente. Bajo esta ocupación ruedan las dos muertes como en una más indisoluble y formalmente vivificadora voltereta a través de las edades”].

From these damp walls, and taken but the form. (314a)

El ámbito espiritual de la caballería es elegido como la propia tierra yerma y degradada donde se abre el abismo del significado alegórico; prevalece ahora la lectura de la insensatez sin sus revestimientos sublimes, donde la superficie usurpa el sentido del viejo mensaje trascendente y se convierte, en paradójica degradación, en la trastocada norma de la impostura y la confirmación sobre la imposibilidad del ilusorio cumplimiento de sus promesas.

Pero la fuerza significativa queda intacta o, en realidad, potenciada con el tiempo. A la postre, saldrían verdaderas aquellas palabras de don Quijote: “Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla” (1: 711; 2.3). Pocos libros han generado lecturas tan diversas y contradictorias, poblando metamórficamente innumerables sueños de escritura. Así el de Wordsworth en *The Prelude*, y su “Arab phantom” como un “semi-Quijote”, que entrega al poeta una concha que es la poesía y el propio libro del caballero, y “something of more worth” que la incommovible enseñanza de Euclides,

[...] that was a god, yea many gods,
Had voices more than all the winds, with power
To exhilarate the spirit, and to soothe,
Through every clime, the heart of human kind. (522; 5.106-09)

En ello radica su contextura proteica, irreductible a una sola lectura y tornasolada por los “muchos dioses” que agitan su concentrada magia textual.

Realmente, para gran número de sus lectores, la novela de Cervantes resulta ser –como la *Odisea* en la metáfora de Alcídante– un “bello espejo de la vida humana” (Aristóteles, *Retórica* 1406b12-13); “et vitae monstrata via est” (Horacio, *De arte poetica* 404). La alegoresis en torno al *Quijote* ha llegado a ser tan vasta como la de los poemas homéricos, y se desplaza, como la instrumentada por los filósofos y los rétores antiguos, a través de niveles históricos, psicológicos, morales e incluso místicos “en un laberinto de imaginaciones” (1: 610; 1.48) que pone a prueba el hilo de Ariadna de la crítica donde la prudencia a veces aconseja que no se “atreva a decir afirmativamente ninguna cosa” (1: 572; 1.45). Va desde las opiniones de aquellos que ven en él sólo una función meramente hedonística (un libro de entretenimiento que cancela el género de la novela caballeresca), a las interpretaciones mítico-simbólicas de los románticos alemanes o lecturas formalistas y estilísticas del siglo XX, así como las inacabables y disímiles incursiones estéticas, socioliterarias, políticas, histórico-filosóficas, religiosas y esotéricas. Y aun, después de cuatro siglos de peligrosas exégesis, puede llegar a decirse: “Los simbolistas y alegoristas no pecan por leer demasiado en el *Quijote*, sino por leer demasiado poco. El ideal del personaje sigue vivo porque sobrepasa cualquier ideal concreto” (Morón Arroyo 326). Ninguna obra, por tanto, mejor que la novela de Cervantes para confirmar, en el ámbito de la

exégesis literaria, el aserto de Deleuze: “le Baroque invente l’œuvre ou l’opération infinies” (48).

Por momentos, la diversidad de las interpretaciones adquiere el modo caótico y absurdo de la disputa del “baciyelmo”¹⁰² en la venta. Parece tratarse de la pelea por un fantasmal yelmo vacío, como aquella lucha entre troyanos y aqueos por la imagen de Eneas:

Pero una imagen forjó el del argénteo arco Apolo
al propio Eneas hizo parecido y por sus armas semejante;
de ambos lados de la imagen troyanos y divinos aqueos
destrozábanse unos a otros de ambos lados en los pechos los bovinos
escudos orbiculares de piel y las rodela aladas. (*Ilíada* V, 449-53)

Apolo, el dios de la literatura, entrega una imagen falsificada y reclama para sí la verdadera. De esa condición inasible participa el *Quijote* y lo vuelve eterno. Las asechanzas a su misteriosa composición perpetúan y prolongan su misterio. Su suelo, vasto y fértil, sigue animando incursiones que intentan acotar los trazos y límites de su territorio; la diversidad de los mapas que entregan los viajeros obliga a aceptar la metáfora de los neoplatónicos: el mundo de la obra de arte literaria es un ser viviente. La cartografía de lo fantástico es la de una región de incontables metamorfosis. Como ninguna otra obra de la literatura del siglo XVII, como pocas en la historia, la novela de Cervantes sirve para ejemplificar la vitalidad hermenéutica de la alegoría y su casi inagotable capacidad para soportar nuevas estructuras de sentido sobre la base de su proteica arquitectura imaginaria.

¹⁰² Según el *compositum* de Sancho (1: 570; 1.44).

Obras citadas

- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius. Ed. V. Perrone Compagni. *De occulta philosophia libri tres*. Leiden / Nueva York / Colonia: E. J. Brill, 1992.
- Alain de Lille. *Anticlaudianus*. R. Bossuat ed. París: J. Vrin, 1955.
- Alciati, Andrea. Trad. Bernardino Daza Pinciano. *Los Emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Guilielmo Rovillio, 1549.
- Alighieri, Dante. Ed. Giorgio Petrocchi. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. 4 vols. Verona: Arnoldo Mondadori, 1966-67.
- Arcipreste de Hita (Juan Ruiz). Ed. Joan Corominas. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Gredos, 1973.
- Arellano, Ignacio. "Emblemas en el *Quijote*." Eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza. *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2000. 9-31.
- Armas, Frederick de. "'A lo nuevo quijotil': la comedia nueva entre el encanto y la risa (Lope de Vega y Tirso de Molina)." Eds. Germán Vega García-Luengos & Rafael González Cañal. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 13-34.
- Averlino, Antonio (Filarete). Eds. Anna Maria Finoli & Liliana Grassi. *Trattato di architettura*. 2 vols. Milán: Il Polifilo, 1972.
- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine. Études philosophiques*. En *Œuvres complètes*. Vol. XIV.2. París: Alexandre Houssiaux, 1855.
- Barbaro, Ermolao (il Vecchio). Ed. Giorgio Ronconi. *Orationes contra poetas. Epistolae*. Florencia: G. C. Sansoni, 1972.
- Basave Fernández del Valle, Agustín. *Filosofía del Quijote*. México: Espasa-Calpe, 1988.
- Benjamin, Walter. Eds. Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. En *Gesammelte Schriften*. Rolf Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. I.1, 203-430.
- Bertrand, J. J. A. Trad. José Perdomo García. *Cervantes en el país de Fausto*. Madrid: Cultura Hispánica, 1950.
- Biblia sacra, iuxta*. Eds. Alberto Colunga & Laurentio Turrado. *Vulgatam clementinam*. Madrid: BAC, 1985.
- Boccaccio, Giovanni. Ed. Vincenzo Romano. *Genealogie deorum gentilium libri*. 2 vols. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1951.
- . Ed. Carlo Muscetta. *Vita di Dante e difesa della poesia*. Roma: Dell' Ateneo, 1963.
- Borges, Jorge Luis. "Magias parciales del *Quijote*." *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1990. II, 45-47.

- Brüggemann, Werner. *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster, Westfalen: Aschendorffsche, 1959.
- Bruno, Giordano. Eds. F. Tocco & H. Vitelli. *Opera Latine conscripta*. Vol. II.2. Florencia: Typis Successorum Le Monnier, 1890. (Repr. facs. Stuttgart / Bad Cannstatt: Friedrich Frommann / Günther Holzboog, 1962).
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1793.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Dramas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. *Obras completas*. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1966.
- Cascardi, Anthony J. *Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics*. Toronto / Buffalo / Londres: University of Toronto, 2012.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer, 1972.
- Cátedra, Pedro M. “La publicación de libros de caballerías a principios del siglo XVI.” Prólogo a Javier Guijarro. *El “Floriseo” de Fernando Bernal*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 1999. 11-46.
- . *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid: Abada, 2007.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Ed. Vicente de los Ríos. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española, con la Vida de Cervantes y Análisis del Quixote*. Vol. I. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.
- . Ed. Juan Antonio Pellicer. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Vol. I. Madrid: Gabriel de Sancha, 1797.
- . *Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*. Ed. Vicente Gaos. *Poesías completas*. Vol. I. Madrid: Castalia, 1973.
- . Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. *Novelas ejemplares*. 2 vols. Madrid: Castalia, 1982.
- . Ed. Nicholas Spadaccini. *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1985.
- . Ed. Luis Andrés Murillo. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la mancha*. 2 vols. Madrid: Castalia, 1991.
- . Ed. Florencio Sevilla. *Obras completas*. Madrid: Castalia, 1999.
- . Instituto Cervantes (1605-2005), Dir. Francisco Rico. Colab. Joaquín Forradellas. Est. prel. Fernando Lázaro Carreter. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- Close, Anthony. “Gracián lee a Cervantes: la trascendencia de lo intrascendente.” Eds. Aurora Egido, Ma. Carmen Marín & Luis Sánchez Laílla. *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Actas. II Congreso Internacional “Baltasar Gracián en sus obras” (Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001)*. Zaragoza / Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institución “Fernando el Católico”, Gobierno de Aragón, 2003. 179-98.

- . "Prólogo. 2. Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura." En Miguel de Cervantes. Instituto Cervantes (1605-2005). Dir. Francisco Rico. Colab. Joaquín Forradellas. Est. prel. Fernando Lázaro Carreter. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005. I, LXXIII-XCIV.
- . *A Companion to Don Quixote*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808-1819 On Literature, II*. Ed. R. A. Foakes. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. V. Londres / Princeton, NJ: Routledge & Kegan Paul / Princeton University Press, 1987.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- Cull, John T. "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence." *Bulletin of Hispanic Studies* 67.3 (1990): 265-77.
- Deleuze, Gilles. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. París: De Minuit, 2002.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2ª ed. Minneapolis: University of Minnesota, 187-228.
- Díaz de Benjumea, Nicolás. Intr. Fredo Arias de la Canal. *El "Quijote" de Benjumea*. Barcelona: Rondas, 1986.
- Dilthey, Wilhelm. *Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Ed. Herman Nohl. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.
- Dorat, Jean. Ed. Philip Ford. *Mythologicum, ou interprétation allégorique de l'Odyssee X-XII et de L'Hymne a Aphrodite*. Ginebra: Droz, 2000.
- Dryden, John. Eds. John Loftis & Vinton A. Dearing. *The Works of John Dryden*. Vol. IX. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press, 1956.
- Du Bellay, Joachim. Eds. J. Jolliffe & M. A. Screech. *Les regrets et autres oeuvres poétiques, suivis des Antiquitez de Rome. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*. Ginebra: Droz, 1974.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea", "El Quijote" y "El Persiles"*. Barcelona: PPU, 1994.
- . *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.
- Equicola, Mario. *Libro di natura d'amore di Mario Equicola, novamente stampato, et con somma diligentia corretto*. Venecia: Pietro di Nicolini da Sabbio, 1536.
- Erasmus de Rotterdam. Prol. Marcel Bataillon. Ed. Dámaso Alonso. *El Enquiridion o manual del caballero cristiano, y La Paráclisis o exhortación al estudio de las letras divinas*. (RFE, Anejo16). Madrid: S. Aguirre, 1932.
- . *Opera omnia*. 10 vols. Leiden: Petrus Vander, 1703-05.
- Faria e Sousa, Manuel de. *Lusíadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España, al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa*. 4 tomos en 2 vols. Madrid: Iuan Sánchez, 1639.

- Fernández de Santaella, Rodrigo. *Dictionarium Ecclesiasticum. Olim per Rodericum Ferdinandum à Sancta Ella, artium & sacrae Theologiae magistrum, vtcunque (prout tunc tempora ferebant) concinnatum...* Salamanca: Mathias Gastius, 1561.
- Ficino, Marsilio. *Opera [omnia]*. 2 vols. Basilea: Ex Officina Henricpetrina, 1576. (Ed. fototípica. Torino: Bottega d'Erasmus, 1962).
- Folengo, Teofilo. Ed. Alessandro Luzio. *Le Maccheronee*. 2 vols. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1927-28.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 2005.
- Freylas, Alonso de. *Conocimiento, curación, y preservación de la peste [...] Con un discurso al fin, si los Melancólicos pueden saber lo que está por venir: con la fuerça de su ingenio, o soñando*. Jaén: Fernando Díaz de Montoya, 1606.
- Friedrich, Anne. *Das Symposium der XII Sapientes. Kommentar und Verfasserfrage*. Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 2002.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- Góngora, Luis de. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, 1969.
- Gracián, Baltasar. Ed. Miguel Romera-Navarro. *El Criticón*. 3 vols. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1938-40.
- . Ed. Evaristo Correa Calderón. *Agudeza y arte de ingenio*. 2 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- Grassi, Ernesto. *Einführung in philosophische Probleme des Humanismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Guarino Veronese. Ed. Remigio Sabbadini. *Epistolario*. Vol. II. Venecia: A spese della Società, 1916.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Ed. Georg Lasson. *Sämtliche Werke*. Vol. III. Leipzig: Felix Meiner, 1928.
- . *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften*. Ed. Georg Lasson. *Sämtliche Werke*. Vol. V. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- . *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Eds. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel. *Werke*. (Edición 1832-45). Vol. XII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Vorlesungen über die Ästhetik, I*. Eds. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. *Werke*. (Edición 1832-45). Vol. XIII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Vorlesungen über die Ästhetik, III*. Eds. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel. *Werke*. (Edición 1832-45). Vol. XV. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Heine, Heinrich. Ed. Manfred Windfuhr. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften*. Vol. X. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1993.
- Heliodoro. Trad. Jacques Amyot. *L'Histoire Aethiopique de Heliodoros, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien, &*

- Chariclea Aethiopiense. Nouuellement traduite de Gręc en Franęois.* París: Ian Longis, 1547.
- Hipólito (de Roma, san). Ed. M. Marcovich. *Refutatio omnium haeresium.* Berlín: De Gruyter, 1986.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales.* Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.
- Huarte de San Juan, Juan. Ed. Guillermo Serés. *Examen de ingenios.* Madrid: Cátedra, 1989.
- Hugo de San Víctor. *Opera omnia.* París: Garnier Fratres / J.-P. Migne, 1880. Vol. II, *Patrologia Latina* 176.
- Ife, B. W. “‘Pilgrims’ progress: insinuaciones de la alegoría en el *Persiles y Segismunda* de Cervantes.” Eds. Rebeca Sanmartín Bastida & Rosa Vidal Doval. *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea.* Madrid / Berlín: Iberoamericana / Vervuert, 2005. 249-64.
- Iffland, James. “Exorcizando la ‘prosa satánica’ de Cervantes (con una apostilla sobre el delirio hermenéutico.” Eds. Antonio Bernat Vistarini & José María Casasayas. *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de “locos amenos”. Memorial Maurice Molho.* Salamanca / Mallorca: Universidad de Salamanca / Universitat de les Illes Balears, 2000. 291-304.
- Juan de Salisbury. “The ‘Enthetic’ of John of Salisbury. A Critical Text.” Ed. Ronald E. Pepin. *Traditio* 31 (1975): 127-93.
- Kafka, Franz. Ed. Max Brod. *Gesammelte Werke. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß.* Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Estudio preliminar: Las voces del *Quijote*.” En Miguel de Cervantes. Instituto Cervantes (1605-2005). Dir. Francisco Rico. Colab. Joaquín Forradellas. Est. prel. Fernando Lázaro Carreter. *Don Quijote de la Mancha.* Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005. I, XXIII-XL.
- Landino, Cristoforo. Ed. Paolo Procaccioli. *Comento sopra la Comedia.* 4 vols. Roma: Salerno, 2001.
- Leone Ebreo. Ed. Carl Gebhardt. *Dialoghi d’amore. Hebräische Gedichte.* Heidelberg / Londres / París / Ámsterdam: Carl Winters Universitätsbuchhandlung / Oxford University / Les Presses Universitaires / Menno Hertzberger, Curis Societatis Spinozanae, 1929. (Repr. *Dialogi d’amore di maestro Leone medico Hebreo.* Roma: Antonio Blado d’Assola, 1535).
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética.* Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- Llull, Ramon. Ed. Hermogenes Harada. *Opera latina.* Turnhout: Brepols, 1975. Vol. VII (168-77), *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* 32.
- Marcozzi, Luca. *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca.* Florencia: Franco Cesati, 2002.

- Mena, Juan de. Ed. José Manuel Blecua. *Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- Minnis, A. J. *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Londres: Scolar, 1984.
- Molho, Mauricio. “Le paradoxe de la caverne. *Don Quichotte* II, 22, 23, 24.” *Les Langues Néo-latines* 267.4 (1988): 93-165.
- Montaigne, Michel de. Eds. Albert Thibaudet & Maurice Rat. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 2004.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Para entender el “Quijote”*. Madrid: Rialp, 2005.
- Mussato, Albertino. Ed. Jean-Frédéric Chevalier. *Écérinide, Épîtres métriques sur la poésie, Songe*. París: Les Belles Lettres, 2000.
- Nebrija, Antonio de. *Dictionarium oppidorum, ciuitatum, montium, fontium, fluuiorum, lacuum, promontiorum, portuum, sinuum, insularum, & locorum memorabilium nomina*. Salamanca, 1513.
- Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches*. Eds. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*. Vol. II. Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 1999.
- Núñez de Toledo, Hernán. Eds. Antonio Cortijo Ocaña y Julian Weiss. *Comentario a las “Trescientas” de Hernán Núñez de Toledo, el Comendador Griego (1499, 1505)*. *eHumanista*. [<http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Weiss%20Cortijo/index.shtml>].
- Ortega y Gasset, José. Ed. Julián Marías. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Osterc, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote*. México: UNAM, 1988.
- Parodi, Alicia. “La estructura alegórica del *Quijote* de 1605.” Ed. Giuseppe Grilli. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale, 1994. 431-46.
- Pascasio Radberto (san). Ed. Beda Paulus. *Expositio in Matheo libri XII (I-IV)*. Turnhout: Brepols, 1984. *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* 56.
- Percas Ponseti, Helena. “La cueva de Montesinos.” *Revista Hispánica Moderna* 34 (1968): 376-99.
- Pérez de León, Vicente. *Cervantes y el “Cuarto misterio”*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Poliziano, Angelo. *Opera*. Basilea: Apud Nicolaum episcopium iuniorem, 1553.
- Pontano, Giovanni. Ed. Carmelo Previtera. *I dialoghi*. Florencia: Sansoni, 1943.
- Pontanus, Jakob [Jakob Spanmüller]. *Symbolarum libri XVII. quibus P. Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, Aeneis, ex probatissimis auctoribus declarantur, comparantur, illustrantur*. Ausburgo: Augustae Vindellicorum ad insigne pinus, 1599.
- Prudencio. *Carmina*. Ed. Mauricius P. Cunningham. *Corpus Christianorum Series Latina* 12. Turnhout: Brepols, 1966.

- Quevedo y Villegas, Francisco de. Ed. José Manuel Blecua. *Teatro y traducciones poéticas*. En *Obra poética*. Vol. IV. Madrid: Castalia, 1985.
- . Dir. Alfonso Rey. *Obras completas en prosa*. Vol. I.2. Madrid: Castalia, 2003.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el "Quijote"*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1997.
- Reichenberger, Kurt. *Cervantes, ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del Quijote descifrados para el "carísimo lector"*. Kassel: Reichenberger, 2005.
- Reichenberger, Jurt, & Theo Reichenberger. *Cervantes: El "Quijote" y sus mensajes destinados al lector*. Kassel: Reichenberger, 2004.
- Reynolds, Henry. *Mythomystes*. Ed. J. E. Spingarn. *Critical Essays of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon, 1908. I, 141-79.
- Ricardo de San Víctor. *Opera omnia*. París: J.-P. Migne, 1855. Cols. 1-1366. *Patrologia Latina* 196.
- Rico, Francisco. *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*. Madrid: Alianza, 1993.
- Ríos, Vicente de los. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, y Análisis del Quixote*. En Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780. I-CC.
- Ripa, Cesare. *Nova Iconologia*. Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1618.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- Román, Jerónimo. *Repúblicas del mundo. Divididas en tres partes. Ordenadas por F. Hierónimo Román, frayle professo de la Orden de S. Agustín, y su Coronista general, natural de la ciudad de Logroño*. Salamanca: Juan Fernández, 1595.
- Ronsard, Pierre de. Ed. Gustave Cohen. *Œuvres complètes*. Vol. I. París: Gallimard, 1950.
- Ruiz Pérez, Pedro. *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Berna: Peter Lang, 1996.
- Salutati, Coluccio. Ed. B. L. Ullman. *De laboribus Herculis*. 2 vols. Zürich: Thesaurus Mundi, 1951.
- Santamaría, Marco Antonio, "La muerte de Orfeo y la cabeza profética." Coords. Alberto Bernabé & Francesc Casadesús. *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008. 105-35.
- Scaliger, Julius Caesar. *In librum Hippocratis de Insomniis*. Adjunto a *Poetices libri septem*. Apud Antonium Vincentium, 1561.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Múnich: Deutschen Taschenbuch, 1998.
- . *Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen*. Ed. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. *Sämtliche Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. IV, 11-42.

- Schutz, Alfred. "Don Quijote y el problema de la realidad." Trad. Néstor Míguez. *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu, 1964. 133-52.
- Shakespeare, William. Eds. Stanley Wells & Gary Taylor. *The Complete Works* (Compact Edition). Oxford: Clarendon, 1990.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida de toscano, y parte compuesta*. Madrid: Luis Sánchez, 1615.
- Tasso, Torquato. Ed. Lanfranco Caretti. *Gerusalemme liberata*. Milán: Arnoldo Mondadori, 1999.
- Tennyson, Alfred. *Poems and Plays*. Londres / Nueva York / Toronto: Oxford University Press, 1965.
- Tesauro, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico, O' sia, Idéa dell' arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co' principii del divino Aristotele*. Roma: Guglièlmo Hallé, 1664.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Vol. II. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1956.
- Tomás de Aquino (santo). *Summa contra gentiles, autographi deleta, Summa theologiae*. Ed. Roberto Busa. *Opera omnia*. Vol. II. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann, 1980.
- Valdés, Juan de. Ed. Cristina Barbolani. *Diálogo de la lengua*. Madrid: Cátedra, 1984. [Vera y Mendoza, Fernando de]. *Panegyrico por la poesía*. Montilla: Manuel de Payua, 1627.
- Vicente, Gil. Ed. Maria Leonor Carvalhão Buescu. *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.
- Vico, Giambattista. Ed. Andrea Battistini. *Opere*. 2 vols. Milán: Mondadori, 2001.
- Virgilio. Trad. Gregorio Hernández de Velasco. *La Eneida de Virgilio, príncipe de los Poetas Latinos*. Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles, 1586.
- Whitman, Jon. *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon, 1987.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love. Cervantes's "Persiles and Segismunda"*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
- Wordsworth, William. Eds. Thomas Hutchinson & Ernest de Selincourt. *Complete Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1936.