

EL CABALLERO DE LOS LEONES Y LA DISPUTA ENTRE CUPIDO Y EL INTERÉS

Beatriz Mariscal
El Colegio de México

Cervantes, opinaba Joaquín Casaldueño, rechaza la pastoril renacentista por artificial y la picaresca porque considera que el hombre siempre puede arrepentirse, «el pecador puede salvarse, de ahí que en su obra siempre se mantiene la Esperanza».¹ No el arrepentimiento, sino la voluntad de trascendencia que anima a don Quijote a luchar contra fuerzas y enemigos a toda luz superiores, es la que nos lleva a percibir una tenaz esperanza en el ánimo de Cervantes, a la vez que reconocemos su descalificación de toda obra que adolezca de extremada inverosimilitud, como era el caso de más de una novela pastoril.² Por otro lado, la relación de Cervantes con la literatura pastoril, inclusive con sus vetas más «renacentistas», no es de rechazo sino de apropiación creativa; ante los ideales y formas pastoriles, al igual que ante los caballerescos, Cervantes reacciona, efectivamente, como un hombre de su tiempo, como un hombre del Barroco y se enfrenta a través de su obra al dilema entre el ideal y la realidad con toda la fuerza de su ingenio creador. Gracias a este impulso creador logra proyectar hacia el futuro formas de representación literaria en franca decadencia.

Pastoril es su primera obra, su amada *Galatea* y pastoril es el último modelo de conducta que se propone el inefable don Quijote cuando siente que se cierran las posibilidades de realizar su ser individual y heroico: comprará ovejas y se convertirá en el pastor Quijotiz y así, propone a Sancho: «nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos» (Q II, 67).³

¹ Véase «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco. Por qué Cervantes rechaza la Pastoril y no acepta la Picaresca» en *Edad de Oro*, vol. III (1984), pags. 29-31.

² Los diferentes juicios literarios de Cervantes que aparecen en el *Quijote* han sido tema de numerosos trabajos, en lo que concierne a la verosimilitud en los capítulos pastoriles de esa obra, véase el trabajo de Ma. Victoria de la Quadra-Salcedo «Algunos aspectos de 'lo pastoril' en el *Quijote*», *Anales Cervantinos* 24 (1986) págs. 207-218.

³ El hecho de que sugiera esa posibilidad a Sancho cuando está decidido a dar fin a su carrera heroica, no es, en mi opinión, el reconocimiento de su derrota, como propone D. Finello, sino una alternativa acorde con su búsqueda de trascendencia. (Cfr. *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1994).

Todas las citas del *Quijote* están tomadas de la edición de Luis Andrés Murillo (Madrid: Clásicos Castalia, 1978).

La Galatea, a pesar de sus aciertos literarios,⁴ no logró el éxito que su autor hubiera esperado; para 1605, cuando aparece la primera parte del *Quijote* sólo ha tenido una edición en España (Alcalá, 1585) y una en Lisboa (1590), lo que lleva a Cervantes a proponerse «enmendarla», según nos dice en el capítulo 6 de la primera parte del *Quijote*, por medio de una segunda parte que, hasta donde sabemos, no llegó a escribir.⁵

Cualquiera que haya sido la razón por la que la *Galatea* no logró atraer para su autor «la misericordia» (Q I, 6) que se le negaba inclusive a comienzos del siglo XVII, cuando otras novelas pastoriles sí recibían el favor de los lectores, el hecho es que no sólo esa obra, sino la literatura pastoril en general, parece chocar con el gusto del lector moderno, incluyendo a veces al especialista.⁶ En la crítica encontramos opiniones contradictorias, lo mismo se trata de la verdadera «fuente» del *Quijote*⁷ que uno de los pocos desaciertos de Cervantes, dada su falta de racionalidad, su excesiva fantasía, por lo que los episodios pastoriles que aparecen en el *Quijote* llegan a ser considerados meros ejercicios literarios o, inclusive, incómodos pegotes que Cervantes bien podía haber dejado de incluir en su obra maestra.

Con A. Castro, Avallé-Arce, Márquez Villanueva, Riley y otros que han propuesto pautas de lectura de esos episodios, me interesa profundizar en el tema de cómo «lo pastoril», al igual que otros géneros literarios utilizados en el *Quijote*, contribuye de manera importante tanto a la configuración de la novela como a la caracterización de su personaje.

La capacidad de Cervantes para utilizar los diversos registros literarios de su época y aún de épocas anteriores transformándolos en materia nueva, en recursos propios de una obra de eminente «modernidad» no deja de sorprendernos; cada lectura del *Quijote* nos revela algún aspecto de los giros que da Cervantes a sus modelos para crear una obra a la vez enraizada en la tradición y totalmente nueva.

El presente trabajo se centra en los capítulos XIX a XXI de la segunda parte del *Quijote* que relatan los acontecimientos relacionados con el casamiento de los labradores Basilio y Quiteria, una parte de la obra que ha llamado la atención de la crítica sobre todo por la escena del falso suicidio de Basilio, el amante desdeñado.⁸ Propongo que las frustradas bodas de Camacho juegan

⁴ Además del estudio de Avallé Arce incluido en *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1974) y el *Estudio crítico de la Galatea de Cervantes* de Francisco López Estrada (La Laguna: Universidad de La Laguna, 1984), es imprescindible el estudio introductorio a la edición de la *Galatea* de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914).

⁵ También en la «Dedicatoria» de su *Persiles*, redactada en su lecho de muerte, Cervantes reitera su deseo de concluir la segunda parte de la *Galatea*.

⁶ En su introducción a la edición de *La Galatea*, Schevill y Bonilla señalan que los hombres de ahora difícilmente penetran debidamente en el espíritu ni en el lenguaje de la novela pastoril... Que nació vieja porque se inspiraba en un arte exótico, en modelos de una época que había pasado, lejos de la verdad y de la vida. Cfr. pág. XVII.

⁷ «Si cabe hablar de una fuente del *Quijote* ahí habrá que buscarla, no en los libros de caballerías, ni en Ariosto ni en las novelitas italianas» propone A. Castro en «Los prólogos al *Quijote*», *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967).

⁸ En *El mundo social del Quijote* (Madrid: Insula, 1958) Richard L. Predmore trata los aspectos técnicos y psicológicos del recurso Cervantino del «engaño a los ojos». Véanse además

un papel importante en el devenir de nuestro caballero andante y que a pesar del especial atractivo que pueda tener el «ingenio» mostrado por Basilio, autor/actor de su dramatizado suicidio, el sentido pleno del episodio debe buscarse en la particular utilización que hace Cervantes de una modalidad del género pastoril destinado a una práctica social que ya había casi desaparecido para cuando se escribe el *Quijote*: la representación de obritas pastoriles como parte de las celebraciones de las bodas de ricos y poderosos.

Juan del Encina, cuyo *Cancionero* fue publicado por primera vez en 1496, había efectuado el traslado del teatro renacentista italiano a España; pero para que se desarrollara el teatro pastoril profano, adonde cabe la modalidad de la «danza de artificio de las que llaman habladas» (Q II, 21) como la que nos presenta Cervantes, hacían falta «mecenas» que pudieran correr con los gastos de la representación. No se trataba de un entretenimiento popular sino cortesano, o propio de algunos grupos sociales con suficiente poder económico como para sufragar los gastos. Siendo el amor el tema principal que se desarrollaba en ellas, la celebración de bodas resultaba propicia para su representación dramática.⁹

No se ha encontrado registro más que de unas pocas de estas obras pastoriles profanas, escritas la mayoría durante la primera mitad del siglo XVI. El número limitado de obras editadas durante el reinado de Carlos V y de los Felipes, apunta a una difusión muy escasa, por lo que López Estrada considera que no se habrían presentado suficientes ocasiones como para que un escritor encontrara fama con este tipo de obras. Una de ellas, la *Comedia Tibalda*, escrita por Perálvarez de Ayllón y completada por Luis Hurtado de Toledo y publicada en 1553, desarrolla un tema bastante emparentado con el caso particular que da lugar a la representación de la «danza de artificio» de Cervantes: el triángulo amoroso que se resuelve con el matrimonio del rico Griseno con Polindra, amada por el pastor Tibaldo.¹⁰

Cervantes recurre al tema lo mismo en la *Galatea* que en el *Quijote* y aun en el *Persiles*; pero ni su función ni su desarrollo es el mismo en cada una de esas obras.

En la *Galatea* es un episodio pastoril como tantos otros: el pastor Mireno, enamorado de Silveria, quien obligada por sus padres se casará con el rico Daranio, canta su desdicha en versos endecasílabos. Su amor y cuidado han sido vencidos por el oro «que tuerce el derecho / de la limpia intención y fe sincera» (vv. 22-23). Se propone la obediencia a los padres como disculpa de la joven, pero como resolución sólo queda la partida del amante y unos

los trabajos de Stanislav Zimic «El 'engaño a los ojos' en las bodas de Camacho del *Quijote*», *Hispania*, No. 55 (diciembre 1972) págs. 881-886, adonde discute la relación entre este episodio y la novela amorosa *Leucipe y Clitofonte* escrita en el siglo II d.c. Por Aquiles Tacio, y «Los escenarios teatrales del *Quijote*» de José Manuel Martín Morán en *Anales Cervantinos* XXIV (1986) págs. 27-46.

⁹ J. P. W. Crawford estudia el desarrollo de las farsas pastoriles en España en *The Spanish Pastoral Drama* (Philadelphia, 1915).

¹⁰ En su obra *Los libros de pastores en la literatura española*, López Estrada incluye un capítulo sobre «La obra pastoril de condición dramática» en el que describe varias de estas farsas pastoriles. (Madrid: Gredos, 1974). Págs. 206-280.

versos en los que fustiga la mudanza de su amada.

En el *Quijote*, Cervantes retoma el motivo, pero ya no lo presenta como un episodio pastoril convencional, limitado a la discusión poética de los tópicos de la lírica amorosa: el desdén, la mudanza y los celos, sino que le da un giro al unirlo a su representación alegórica, lo que lo proyecta al ámbito de los valores universales y con ese carácter lo aprovecha para la caracterización siempre dinámica de su personaje.

Invitados a la boda de los labriegos por unos estudiantes con quienes se topan en el camino, Don Quijote y su escudero llegan a las cercanías del pueblo de la novia adonde escuchan música de flautas, tamborines, salterios y sonajas, instrumentos propios de pastores, y entran en un prado que ha sido enramado para impedir el paso del sol; el espacio en el que aparecen estos pastores es sólo «natural» en razón del artificio empleado en su acondicionamiento. El sitio adonde se celebrará la boda ha sido transformado en el *locus amoenus* propio a una representación dramática.¹¹

El referente concreto de la representación alegórica cuenta a su vez con un referente literario explícito: estamos, nos dice el autor, ante la «renovación» histórica de la leyenda de Píramo y Tisbe y en ella se basará la representación. Al igual que esos legendarios personajes, la hermosa Quiteria / Tisbe, enamorada desde niña de su vecino, el agraciado pero pobre Basilio / Píramo, ha de casarse, por órdenes de su padre, con el rico Camacho. En lo que concierne a la representación dramática del caso «histórico», son las figuras alegóricas de las fuerzas en juego —el Amor y el Interés— las que se enfrentarán sobre el tablado. La vida se enlaza, por partida doble, con el arte.

Junto con sus personajes, Cervantes nos hace partícipes de esa compleja interacción que ha establecido entre la realidad de la existencia y la creación literaria. El caballero y su escudero se incorporan a un amanecer mítico poético: «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos enjugase, cuando don Quijote sacudiendo la pereza de sus miembros se puso en pie y llamó a su escudero Sancho que aun todavía roncaba». Idéntico amanecer había sugerido el mismo don Quijote a su futuro historiador, al inicio de su carrera como caballero andante, como comienzo del relato de sus hazañas, dejando muy claro que no se trataba de una mera referencia literaria, puesto que él podía dar fe de que así empezaba todo: «Y era la verdad», nos dice (QI, 2).¹²

Es importante subrayar que entre este episodio pastoril y el de Grisóstomo

¹¹ José Manuel Martín Morán, *Op. cit.*, contrasta el manierismo de los recursos dramáticos que utiliza Cervantes en la primera parte del *Quijote* con los más propiamente barrocos de la segunda, entre los que incluye el montaje del pseudo suicidio de Basilio. Puesto que la representación alegórica tiene un escenario pastoril, en este episodio Cervantes nos presenta una singular combinación de ambos sistemas.

¹² En la *Galatea* tenemos una fórmula igualmente tópica: «Mas apenas había dexado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido, quando dexaron los suyos todos los mas pastores de la aldea y cada qual, como mejor pudo, començó por su parte a regocijar la fiesta...» Véase la edición de Schevill y Bonilla arriba citada, pág. 183.

y Marcela de la primera parte del *Quijote* hay una diferencia fundamental: don Quijote llega a las bodas de Camacho en plena euforia triunfal y así puede defender la causa de Basilio con su lanza a la vez que puede disertar con autoridad sobre el arte de la esgrima y sobre el matrimonio,¹³ mientras que el preludio al discurso añorante de tiempos mejores que hace a los cabreros —su encuentro con el Vizcaíno— no pasaba de ser, según el mismo declara, una «aventura de encrucijada», en las que «no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos».¹⁴

Don Quijote se encuentra ahora en la cúspide de su carrera como caballero andante: ya no es el «Caballero de la Triste Figura», héroe de hazañas a menudo fallidas, cuando no meras criaturas de su imaginación, sino el «Caballero de los Leones» y así se presenta a sí mismo.

La importancia del nombre y de lo que representa en cuanto a la evolución de la personalidad de don Quijote no escapa al lector: el «Caballero de los Leones» acaba de vencer en combate singular al «Caballero de los Espejos» y, al igual que el Cid Campeador, héroe por antonomasia, su valor ha sido probado frente a las fieras que otros de mayor alcurnia pero menor valentía mantienen enjauladas. Como «Caballero de los Leones» participará activamente en la resolución del caso que surge ahora en su camino para favorecer finalmente a los, hasta su llegada, desdichados enamorados.¹⁵

Comienza la representación. En la mejor tradición renacentista una cuadrilla de personajes alegóricos plantea dialécticamente el conflicto entre el sentimiento amoroso y el interés: el *Amor*, representado por el dios *Cupido*, con sus alas, arco, aljaba y saetas, se enfrenta con el *Interés*, para cuya representación bastan ricos vestidos de oro y seda. En la contienda verbal no hay novedades: los argumentos con los que lucha el *Amor* son su temeridad y su poder que se extiende a la tierra, al cielo y al infierno mismo, mientras que el *Interés* nos asegura que para que algo se logre es necesario contar con él. Con argumentos lucharán igualmente las huestes de ambos; del lado del *Amor*: la *Poesía*, la *Discreción*, el *Buen Linaje* y la *Valentía* y del lado del *Interés*: la *Liberalidad*, la *Dávila*, el *Tesoro* y la *Poseción pacífica*; todas ellas ninfas caracterizadas por medio de grandes letreros en pergamino blanco que llevan sobre las espaldas. El premio en disputa: una doncella protegida por un castillo de madera, el *Castillo del buen recato*.

Además del escenario, la puesta en escena cuenta con los recursos pro-

¹³ Mucho se ha escrito sobre la «ortodoxia» de Cervantes en este capítulo, pero, como siempre, Cervantes se nos escurre entre los dedos al encargar a su héroe, por un lado, la defensa del derecho de los padres a decidir en materia de matrimonio de una hija, a la vez que lo convierte en el defensor de la postura contraria: don Quijote es el que inclina la balanza en favor precisamente del postor desechado por los padres de la joven, lo mismo con el peso de su oratoria que con la fuerza de sus armas.

¹⁴ En «Grisóstomo y Marcela, la verdad problemática», Avallé-Arce señala que «todo el episodio es una majestuosa orquestación del tema Cervantino de la realidad equivalente que se escinde en sus componentes». *Deslindes Cervantinos* (Madrid: Edhigar, 1961).

¹⁵ Una leona juega un papel importante en el desenlace de la leyenda de Píramo y Tisbe, al coger entre sus fauces sangrientas por la caza el velo de Tisbe y dejarlo abandonado. Cuando Píramo encuentra el velo ensangrentado cree que Tisbe ha muerto y se quita la vida.

pios de la representación pastoril: hay música de tamborines y todos los personajes rematan sus parlamentos con bailes. La disputa, sin embargo, no se resuelve en términos de una derrota conceptual sino dramática: las flechas de *Cupido* no hacen el daño que pueden hacer las talegas de oro que lanzan las huestes del *Interés*; es su peso el que derrumba la fortaleza.

La contienda no termina en una tópica victoria del *Interés* sobre el *Amor*, como había sido el caso en la *Galatea*. La victoria del *Interés* es pírrica; a pesar de que sus fuerzas logran prender a la desprotegida doncella con una gran cadena de oro que le echan al cuello, al final de la representación el *Castillo del buen recato* es reconstruido y la doncella vuelve a su encierro, prefigurando el desenlace del caso «histórico».

El guiño de Cervantes nos llega por medio de don Quijote quien se encarga de indicarnos la pauta de interpretación del episodio con el juicio que hace sobre el autor de la obrita, un beneficiado que en su opinión es, a todas luces, «más amigo de Basilio que de Camacho», a pesar de que el que paga es Camacho, y que además tiene «más de satírico que de vísperas».

A pesar de la burla que hace don Quijote del primo pedante que lo acompaña a la Cueva de Montesinos, por su absurda erudición exegética,¹⁶ su dedén no está dirigido a toda alegorización, ya que celebra la representación alegórica que acaba de presenciar, si bien nos advierte que para extraer la lección de una dramatización semejante hace falta captar su significado satírico.

En contraste con las convenciones pastoriles, al final de cuentas, el *Amor* será el verdadero triunfador de la contienda, pero no sin que antes intervengan la «industria» de Basilio con su fingido suicidio y el héroe incontestable del episodio, el *Caballero de los Leones* que lo defiende con su lanza: «...la blandió tan fuerte y tan diestramente, que puso pavor en todos los que no le conocían», y con su verbo:

Teneos, señores, teneos; que no es razón toméis venganza de los agravios que el amor nos hace; y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardides y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea, como no sean en menoscabo y deshonor de la cosa amada. Quiteria era de Basilio, y Basilio de Quiteria, por justa y favorable disposición de los cielos.

En la disputa entre *Cupido* y el *Interés*, el *Caballero de los leones* opta por *Cupido*, opta por el Amor,

El imprevisto final, contrario a la opinión sobre el matrimonio que había externado don Quijote antes de verse inmiscuido en el caso particular de Basilio, da un toque de modernidad a una representación aparentemente convencional y nos hace reflexionar sobre la capacidad que tiene nuestro héroe de ajustar sus argumentos a su deseo de que sus propias hazañas, parte

¹⁶ Diana de Armas Wilson se pregunta si el público en general captaría el significado de las alegorías y sugiere que Cervantes seguramente no trataba de enseñar con alegorías que podrían ser de difícil comprensión para el vulgo. Cfr. *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991) págs. 62-66.

esencial de la resolución del caso representado alegóricamente, trasciendan el plano de lo particular y se coloquen a la altura de los valores universales.

El *Caballero de los Leones* no es sólo un temerario caballero andante dispuesto a defender la causa de Basilio, el pobre pero agraciado pastor, con su lanza y con su verbo, sino que espera ser reconocido universalmente como héroe. Y, efectivamente, al finalizar este episodio se le reconoce nada menos que como «Cid en las armas y Cicerón en la elocuencia».

Al retomar en el *Persiles* el tema de los dos pastores enamorados de una hermosa pastora cuyos padres obligan a casar con el más rico, Cervantes nuevamente utiliza una farsa alegórica como parte de la celebración de las bodas para establecer una relación entre el arte y la realidad histórica.¹⁷ El encuentro dramatizado entre el *Amor* y el *Interés* es ahora una competencia náutica entre cuatro barcas que llevan sus insignias, y las de la *Diligencia* y la *Buena Fortuna*. No hay disputa conceptual, todo se decide dramáticamente en una lid deportiva en la que vence *Buena Fortuna* gracias al enredo de las otras barcas que inicialmente le aventajaban. La representación se desembaraza del diálogo filosófico y adquiere ligereza gracias a su dramatización plena, pero en esta ocasión, el episodio no juega un papel en cuanto a la caracterización de los personajes de la novela, únicamente sirve como recurso unificador entre el ideal y la realidad.

Cervantes no llegó a escribir la continuación de la *Galatea*, una segunda parte libre de los defectos que él mismo percibía en la primera, pero sí aprovechó felizmente en el *Quijote* diversos motivos y recursos literarios que aparecían en ella, recreándolos hasta convertirlos en elementos fundamentales de su genial obra.

El paso de don Quijote por el oasis pastoril en que se llevan a cabo las bodas de los labradores no es un mero paréntesis en su trayectoria heroica; confirmado en su calidad de caballero andante, el *Caballero de los Leones* puede dirigirse a la Cueva de Montesinos adonde tendrá la oportunidad de encontrarse frente a frente nada menos que con sus modelos. La relación que se ha establecido por medio de la representación alegórica entre las hazañas particulares del héroe y los valores universales ha proyectado estas hazañas hasta ese mismo nivel.

Gracias a la dimensión ideal que sólo el arte puede dar a la realidad, don Quijote y Sancho, y con ellos Cervantes, podrán volverse, de acuerdo con su tenaz voluntad de trascendencia, «eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos» (Q II, 67).

¹⁷ Esta utilización de farsas pastoriles correspondería al propósito de Cervantes de oponer la verdad universal a la verdad particular. Cfr. M^a Victoria de la Quadra-Salcedo, *Op. cit.*