# Don Quijote y el *Arte poética* de Cardenio: asedios en torno a la imagen del vacío femenino

*Juan Diego Vila, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso'*

*In Memoriam Monique Joly*

El presente trabajo, se integra en una línea más amplia de estudios en los cuales se ha ido dando cuenta de las distintas variantes existentes en el *Quijote* para representar y caracterizar la figura femenina.

En este caso, esta lectura se centrará en cuatro textos producidos por Cardenio, el astroso personaje con el cual Don Quijote se encuentra en Sierra Morena, que (de un modo muy claro) pueden ser leídos como un *Arte Poetica* de la femineidad.

De más está decir que (tal como la crítica se ha encargado de demostrarlo) Cardenio y Don Quijote son personajes complementarios y que la locura de uno y otro puede ser entendida, en resumidas cuentas, a partir de la peculiar visión e intelección de lo femenino.

Por razones de espacio, se prescindirá de toda interpretación general de los episodios de Sierra Morena y la crítica sólo hará hincapié en los cuatro textos de Cardenio (dos sonetos, un ovillejo y una carta) que, en dos oportunidades distintas, son vueltos manifiestos.

## 1. EXÉGETAS EN LA SIERRA MORENA

El ingreso en las asperezas de Sierra Morena produce un cambio en el universo narrativo del *Quijote*.[1] Pese a que en el inicio mismo del capítulo 23 Don Quijote comente a su escudero:

> 'Siempre, Sancho, lo he oído decir: que el hacer bien a villanos es echar agua en la mar. Si yo hubiera creído lo que me dijiste, yo hubiera escusado esta pesadumbre; pero ya está hecho; paciencia y escarmentar para desde aquí adelante.'[2]

es algo bastante notorio que el ámbito mismo por el que se interna sirva para cambiar su estado anímico: 'Así como Don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba' (*DQ*, I, 23, p.170).

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

Sin embargo, la primera aventura que el destino le pone en su camino poco tiene que ver con 'los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes' (*DQ*, I, 23, pp.170–71).

El hallazgo de 'un cojín y una maleta asida a él, medio podridos, o podridos del todo, y deshechos' (*ibid.*), y en el interior de éstos cuatro camisas de delgada holanda, un pañizuelo con escudos de oro y un librillo de memoria, habrá de apelar, no al hombre de armas sino al letrado que en su espíritu anida.

La situación, de por sí, no es lo suficientemente clara. Si bien todo hace pensar que esas prendas constituyen los despojos de un asalto es Sancho quien, en un rapto de lucidez, habrá de rechazar tal hipótesis 'porque si fueran ladrones no se dejaran aquí este dinero' (*ibid.*).

Ante tal situación, es la lectura (actividad tan cara a Don Quijote) quien se hará nuevamente presente en auxilio del caballero. No es éste, por cierto, un hecho de poca importancia ya que si hacemos caso omiso del contexto social en el cual se escucha la *Canción desesperada* de Grisóstomo, es ésta la primera vez que, fuera de su hogar, Don Quijote vuelve a enfrentarse a un texto escrito y, con ello mismo, a sus dones de exégeta.

La primera pieza textual que es recuperada del olvido es el siguiente soneto que Don Quijote lee en voz alta para que Sancho también lo comprenda:

> O le falta al Amor conocimiento,
> o le sobra crueldad, o no es mi pena
> igual a la ocasión que me condena
> al género más duro de tormento.
> Pero si Amor es dios, es argumento
> que nada ignora, y es razón muy buena
> que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena
> el terrible dolor que adoro y siento?
> Si digo que sois vos, Fili, no acierto;
> que tanto mal en tanto bien no cabe,
> ni me viene del cielo esta ruina.
> Presto habré de morir, que es lo más cierto;
> que el mal de quien la causa no se sabe
> milagro es acertar la medicina. (*DQ*, I, 23, p.172)

Elaborado como un gran enigma con varias incógnitas a develar, este soneto encuentra claros ascendientes literarios en los distintos poemas de un *Cancionero* dedicado a una dama y en las temáticas del amor esquivo de filiación cortés y petrarquesca.

Con clara adecuación a la ontología implícita en toda composición que reelabore la 'religión de Amor', cabe decir que la voz enunciadora

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

permanece indevelable y que (en claro orden ascendente) se mentan la dama y, por sobre ella, al dios Amor.

Más allá de la común articulación retórica de este tipo de composiciones, en las cuales es dable constatar un sinnúmero de paradojas (bien/mal; dolor/placer; salud/enfermedad; muerte/vida), debe remarcarse que, en este caso concreto, la oración interrogativa contribuye a otorgarle un aspecto dialógico a una composición que, de hecho, sólo reconoce una voz enunciadora.

En forma clara, la pregunta '¿quién ordena/ el terrible dolor que adoro y siento?' que cierra el último cuarteto ha de escindir, en dos partes, el soneto.

Centrados en la figura del dios Amor, mientras el primer cuarteto es de claro corte especulativo (nótense las recurrentes disyunciones de su inicio) el segundo presenta una serie de predicaciones sobre su calidad intrínsica que, a las claras, vienen a precisar un punto objetivo más allá del cual las inquisiones del poeta carecerán de sentido ('Amor es dios, es argumento/ que nada ignora, y es razón muy buena/ que un dios no sea cruel').

Frente a ellos, y al estado de conocimiento divino que se deja traslucir, los tercetos tematizan la enigmática figura de una dama ('Fili') y, asimismo, la certeza de la inminente muerte, que, en otro claro ejemplo de enfermedad de amor, por nada se verá impedida, dado que, como bien se precisa en la clausura del texto: 'que al mal de quien la causa no se sabe/ milagro es acertar la medicina'.

Convocados como filólogos, amo y escudero profieren su dictamen:

> 'Por esa trova,' dijo Sancho, 'no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo'.
> '¿Qué hilo esta aquí?' dijo Don Quijote.
> 'Paréceme,' dijo Sancho, 'que vuestra merced nombró ahí hilo'.
> 'No dije sino Fili,' respondió Don Quijote, 'y éste, sin duda, es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto; y a fe que debe de ser razonable poeta, o yo sé poco del arte'. (*Ibid.*)

Lo primero que debe ser puntualizado es que, a la par de la incógnita para la cual esa misteriosa voz, cifrada en la escritura, no ha hallado la respuesta – ¿quién es la causa del mal? – , el texto en sí mismo – su autor y circunstancia de producción – mediatizado por la escritura deviene para amo y escudero otro aspecto a develar.

Si bien es cierto que la índole azarosa del hallazgo tiende a priorizar, obviamente, el último problema, no deja de resultarnos muy atrayente que, desde la narración misma de la historia (signada por la locura de Don Quijote) se descarte la vía exegética propuesta por Sancho en virtud de una mala lectura/audición de lo representado.

Asimismo, y en lo que a nuestro estudio respecta, no hay que olvidar que la confusión se origina en torno a la figura femenina mentada ('Fili')

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

y que, en forma concordante con los dichos del mercader toledano, Sancho colige que por el hilo habrá de sacarse el ovillo del todo.

Cual mensaje oído pero no escuchado por Don Quijote, parecería ser que la vía interpretativa maculada por el simple acercamiento de su escudero – aquella que nos indica que debe atenderse a lo representado – es la única que permitirá develar la entidad autorial y, consecuentemente, las circunstancias de emisión.

En su búsqueda de hallar 'algo que nos satisfaga' (*ibid.*), el segundo texto que encuentran es la siguiente carta de amores:

> Tu falsa promesa y mi cierta desventura me llevan a parte donde antes volverán a tus oídos las nuevas de mi muerte que las razones de mis quejas. Desechásteme ¡oh ingrata! por quien tiene más, no por quien vale más que yo; mas si la virtud fuera riqueza que se estimara, no envidiara yo dichas ajenas ni llorara desdichas propias. Lo que levantó tu hermosura han derribado tus obras: por ella entendí que eras ángel y por ellas conozco que eres mujer. Quédate en paz, causadora de mi guerra, y haga el Cielo que los engaños de tu esposo estén siempre encubiertos, porque tú no quedes arrepentida de lo que heciste y yo no tome venganza de lo que no deseo. (*DQ*, I, 23, p.172)

Lo primero que llama la atención, si se acepta la hipótesis de que ambas producciones textuales pertenecen a un mismo autor, es el cambio de registro en la escritura y, consecuentemente, la índole diversa de información que soneto y carta brindan.

Si bien es cierto que una y otra producción comparten una temática amorosa afín, el cariz personal de la misiva impone (a diferencia del soneto) un tono distinto y más próximo a la realidad.

La primera transgresión signficativa, en lo que respecta a la representación de la figura femenina en una y otra pieza textual, es la no presencia del nombre de la dama en la segunda.

En este orden de ideas debemos recordar que mientras la 'Fili' del soneto (en tanto producción artística celebratoria) posee claros ascendientes en todos los poemas amorosos dedicados a una dama que, *en forma velada*, es mentada por el poeta bajo otro nombre, la carta.de claro corte interpersonal, no se encuentra destinada, necesariamente, a la lectura/audición de terceros.

Más allá de que sea un hecho ampliamente comprobado que las misivas amorosas también reconocían en la época patrones literarios, la no-inclusión de la destinataria resulta clara pues todo hace pensar que la información contenida en la epístola resulta de índole más concreta, reservada y objetiva.[3]

Vistas en conjunto, el contraste que resulta de las imágenes femeninas que uno y otro texto ofrecen: 'Si digo que sois vos, Fili, no acierto;/ que tanto mal en tanto bien no cabe' (versos 9 y 10 del soneto); y '¡oh

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

ingrata!', 'causadora de mi guerra' (únicas dos alocuciones a la destinataria velada), deviene aparente ya que (recordémoslo) los contextos de cada una de estas citas resultan desambiguantes.

Mientras la liberación de toda culpa y cargo de la dama del soneto puede ser explicada como una determinación tópica de la religión de amor, en la cual la mujer se encuentra ubicada en la cúspide de la pirámide feudal, las recriminaciones de las cuales es objeto en la carta habrán de explicarse (más allá de las codificaciones retórico-poéticas propias de la escritura) por el enclave histórico-social de la misma.

La carta no sólo introduce la figura de un tercero ('quien tiene más', 'tu esposo') cuya identidad también es velada – a no ser por la índole indeterminada del vínculo social referido – sino que también alude a la concreta humanidad de su figura.

LLegados a este punto, el contraste escritural 'ángel'/'mujer', en el horizonte previo de la contradicción 'hermosura'/'obras', permite elucidar la distancia que media entre el referente y lo representado.

Todo parece indicarnos que sólo se puede celebrar una hermosura angélica si previamente se ha hecho caso omiso de dos aspectos de la dama cuales son, por un lado, la sexuación concreta manifiesta en cada mujer e indeterminada en un ángel, y, por el otro, la dimensión volitiva de cada ser humano ya que, si 'hermosura' nos remite a un aspecto esencial de la mujer no causado por ella misma, el contraste resultante de la contraposición del término 'obras' sólo se explica a partir de lo que cada mujer concreta decide realizar.

El estado de des-conocimiento que trasunta la carta, sugerido desde el comienzo por la no presentación de la esencia que todo nombre representa, se combina, en forma especular, con la falta de firma.

Pese a todo esto, quizás porque la vía exegética de Sancho fue censurada por su amo y porque – como ya se ha dicho – Don Quijote prosigue en la búsqueda del autor y no en la resolución del enigma poético, la narración sólo nos ofrece la errada interpretación de Don Quijote: 'Menos por ésta que por los versos, se puede sacar más de que quien la escribió es algún desdeñado amante'.

El resto de los escritos hallados no merece mayor atención en el relato. De todos modos, no puede decirse que los dones exegéticos del caballero vayan a ser dejados de lado. Si hasta ahora debió interpretar obras de arte, su facultad será puesta a prueba con la vida a partir del momento en que vea:

> [...] que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata, con estraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

> terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos que por muchas partes se le descubrían las carnes. (*DQ*, I, 23, p.173)

Antes de que Don Quijote pueda entablar contacto con la fugitiva figura que, más adelante, se autopresentará como Cardenio, es de decisiva importancia el encuentro del caballero con un cabrero.

Esta figura sumida en la anonimia no carece de valor. En primer lugar porque comparte, con amo y escudero, la calidad de ser intérpretes de esa realidad, en segundo término, porque en tanto figura anónima que retransmite el pensar de una comunidad de gentes que habitan en la sierra (pastores reales no-idealizados) su voz deviene la del sentido común y, por último, porque la vida en ese medio le ha deparado, a él y a los suyos, un sinnúmero de encuentros con aquel hombre y, por ende, es mayor la información que al respecto posee.

Con un tipo de escritura que tiende a precisar, progresivamente, los distintos tipos de lectura que de lo real se opera, se nos informa que el pastor, pese a haberla visto abandonada, jamás alzó la maleta.

Así, el diálogo de Don Quijote con el cabrero no reincidirá sobre lo ya sabido (porque, en definitiva, ésto es ignorado por aquél) y se centrará en todo lo concerniente a aquella figura en movimiento cuya comprensión se le escapa.

Por inocuos que parezcan, hay en los dichos del pastor cuatro datos muy significativos en lo que a nuestro estudio respecta.

El primero de ellos es el de que Cardenio haya sido hallado por los pastores 'metido en el hueco de un grueso y valiente alcornoque'. (*DQ*, I, 23, p.175). El vacío interior del alcornoque que permite abrigar su desdichada persona ha de resemantizarse si recordamos la metafórica y recurrente asociación del árbol con la figura femenina. En este eje externo/interno, la elección de Cardenio no es por cierto arbitraria ya que permite colegir que la mujer ideal que no lo rechaza es toda superficie en su belleza y sólo vacío en su interior.

El segundo punto de interés reside en el motivo concreto de su presencia en la sierra:

> Saludónos cortésmente y en pocas y muy buenas razones nos dijo que no nos maravillásemos de verle andar de aquella suerte, porque así le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta. (*Ibid.*)

Presentado de este modo, cuando ningún acceso de locura le ha sobrevenido, el reconocimiento de la propia culpa resulta esclarecedor para la elucidación de la cuestión de amor que emana de la carta.

Asimismo, hay que tener presente que en los dichos de este personaje, doble especular de la locura quijotesca, se encuentra el germen explicativo de la famosa penitencia.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

El tercer aspecto es el estado de insanía que anida en su mente:

> Y estando en lo mejor de su plática, paró y enmudecióse; clavó los ojos en el suelo por un buen espacio, en el cual todos estuvimos quedos y suspensos, esperando en que había de parar aquel embelesamiento, con no poca lástima de verlo; porque por lo que hacía de abrir los ojos, estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato, y otras veces cerrarlos, apretando los labios y enarcando las cejas, fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido. Mas él nos dio a entender presto ser verdad lo que pensábamos, porque se levantó con gran furia del suelo donde se había echado, y arremetió con el primero que halló junto a sí, con tal denuedo y rabia, que si no se le quitáramos le matara a puñadas y a bocados; y todo esto hacía diciendo: '¡Ah fementido Fernando! ¡Aquí, aquí me pagarás la sinrazón que me heciste: estas manos te sacarán el corazón donde albergan y tienen manida todas las maldades juntas, principalmente la fraude y el engaño'. (*DQ*, I, 23, p.176)

Más allá de que la locura permita relativizar los dichos de Cardenio, es de virtual importancia que, en el primer momento en que en la narración esta se vuelve manifiesta, aparezca asociada a la figura de un tercero.

No es casual, sin embargo, que la mención del 'fementido Fernando' se de en una oración en la cual, al ser personificado el vértice faltante del triángulo amoroso, se desdibuje el punto femenino. Así, la 'sinrazón que me heciste' resulta imprecisa o, al menos, comporta dos aspectos.

Más allá de que el lector pueda colegir, *a posteriori*, que ello alude a la traicionera elección de su enamorada como objeto amoroso (primer aspecto), no es menos cierto que también puede conjeturarse que la deslealtad en cuestión (causante de su sinrazón) obedezca al abandono de su propia persona como objeto de fidelidad (segundo aspecto).

El último punto relevante es, en síntesis, el que permite presuponer la interpretación que del caso han hecho en la comunidad de la sierra y que se encuentra implícito en los siguientes dichos:

> 'Y en verdad os digo, señores,' prosiguió el cabrero, 'que ayer determinamos yo y cuatro zagales, los dos criados y los dos amigos míos, de buscarle hasta tanto que le hallemos y después de hallado, ya por fuerza, ya por grado, le hemos de llevar a la villa de Almodóvar, que está de aquí ocho leguas, y allí le curaremos, si es que su mal tiene cura, o sabremos quién es cuando esté en su seso, y si tiene parientes a quien dar noticia de su desgracia'. (*Ibid.*)

El eventual traslado del enfermo a Almodóvar no debe ser pasado por alto. Al ingresar a la Sierra Morena junto a su amo Sancho tenía la

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

intención de 'atravesarla toda, e ir a salir al Viso, o a Almodóvar del Campo' (*DQ*, I, 23, p.170).

La topografía sirve, en este episodio, para articular un eje que va de lo real comunitario (las ciudades y sus hombres) a lo imaginario alienante (la sierra y sus asperezas naturales). Téngase presente que es en estos montes cuando Don Quijote impone a Sancho la interdicción del habla (la comunicación social) y, asimismo, cuando su escudero lamenta la no viabilidad, a partir de lo real concreto, de la comunicación imaginaria:

> 'Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempo de Giusopete, fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana, y con esto pasare mi mala ventura; que es recia cosa, y no que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo.' (*DQ*, I, 25, p.185)

Por último, hay que destacar que el modo en que el cabrero enuncia los motivos del traslado a Almodóvar ('allí le curaremos, si es que su mal tiene cura, o sabremos quien es cuando esté en su seso, y si tiene parientes a quien dar noticia de su desgracia') remarca, en aparente disyunción, los conceptos de cura y de identidad, todo lo cual indica a las claras que se presenta la locura como una enfermedad ontológica.

## II. EL INGRESO AL LABERINTO

Las dos piezas textuales faltantes – ya se han analizado el soneto a 'Fili' y la misiva amorosa – no son conocidas por Don Quijote pero sí por los lectores. En una secuencia paralela, y una vez que Don Quijote ha quedado haciendo su penitencia en soledad, el interés de la narración se centra en la comitiva de quienes, desde el hogar abandonado, se han adentrado en Sierra Morena para traer a Don Quijote a su aldea y sanar su locura.

Detenidos en un *locus amoenus* cercano a lugar en el cual Sancho abandonó a su amo, el cura y el barbero escuchan una voz encantadora. Cerca de allí, Cardenio canta sus desdichas y las dos composiciones que recita son un ovillejo y un soneto. Los versos hacen presuponer la alta condición de quien los dice, ya que 'eran versos, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos.' (*DQ*, I, 27, p.206).

En lo que respecta a la primera composición (el ovillejo) salta a la vista la maestría con la cual Cervantes domina una forma métrica de la cual es el primer representante en la lírica española.[4]

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
¿Y quién prueba mi paciencia?
Ausencia.

De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

¿Quién me causa este dolor?
Amor.
Y ¿quién mi gloria repugna?
Fortuna.
Y ¿quién consiente en mi duelo?
El cielo.

De ese modo, yo recelo
morir deste mal estraño,
pues se aumentan en mi daño
amor, fortuna y el cielo.

¿Quién mejorará mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?
Mudanza.
Y sus males ¿quién los cura?
Locura.

De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión,
cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura. (*DQ*, I, 27, p.206)

Ideal para cantar las desdichas del Roto de la Mala Figura (aspecto con el cual se logra la consustanciación de la materia, con la forma elegida y, además, la voz enunciadora) el ovillejo combina tres octosílabos con tres versos de pie quebrado y, a continuación, una redondilla cuyo último verso recoge los tres pies quebrados.

Si su estructura compositiva es compleja, ha de añadirse a ello el hecho de que la materia sea presentada en forma dialogal. Mientras los octosílabos son enunciados a modo de preguntas, los pies quebrados ofician de respuestas.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

En este sentido, cabe decir que la recolección final de los versos de pie quebrado en el último de la redondilla subsiguiente, tienden a afianzar la hipótesis de que para hallar la respuesta a la causa de la locura de Cardenio ha de mirarse la índole de la rotura del Roto.

En lo que respecta a las preguntas, hay que puntualizar que todas ellas introducen el pronombre interrogativo 'quién' y que, por ende, esta composición poética es presentada como una *variatio* amplificada de la acuciante pregunta 'quién es la causa'.

En claro ritmo ternario, cada una de las estrofas, a partir del verso recolectivo, ofician de síntesis a distintos aspectos de la historia del personaje. Mientras la primera y la segunda se centran en la causa de los males, la tercera hace hincapié en el modo de solución o superación de ese estado.

Así pues, se nota claramente que el desequilibrio significativo entre los grupos estróficos (dos de ellos para las causas, sólo una para la solución), torna evidente la incapacidad de encontrar (valga la pena la expresión) la estrofa faltante, la resolución final de la forma artística que permita su reintegro a la vida en comunidad.

Si se hace una análisis comparativo de los versos recolectivos:

| | |
|---|---|
| 'desdenes, celos y ausencia' | (primera estrofa) |
| 'amor, fortuna y el cielo' | (segunda estrofa) |
| 'muerte, mudanza y locura' | (tercera estrofa) |

puede observarse, a simple vista, que entre los pies quebrados de la tercera estrofa y los de la segunda hay una afinidad de índole quiásmica. 'amor' se relaciona con 'locura' (téngase presente el tópico de la enfermedad de amor), 'mudanza' se vincula con 'fortuna' (introduciendo así las conflictivas disputas, en la época, entre gracia y libre albedrío) y, por último, la 'muerte' (de Cardenio) sólo queda librada al arbitrio del 'cielo'.

Leído de este modo, el ovillejo deja presuponer, a partir de la reconstrucción hipotética de una estrofa faltante, cuál sería la correcta solución (en el plano vital humano) de la historia de Cardenio ya que, resulta obvio, la segunda y la tercera estrofa, postulan causas y soluciones ajenas al individuo.

De capital importancia, entonces, la primera estrofa oficia de espejo negro de una cuarta no formulada. Obturada en su psique, la respuesta faltante que Cardenio no libera apunta, a las claras, a la situación triangular que, inconcientemente, ha creado a partir de la introducción de Don Fernando en sus amores con Luscinda como parte activa de su persona.

Si 'celos' y 'desdenes' connotan la presencia de un tercero en el vínculo amoroso, habrá que recordar que 'ausencia' sólo nos remite al código poético del amor lejano de la dama inalcanzable.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

La mujer presente, aquella que (según el ovillejo nos deja presuponer) elegiría a un hombre superando el vínculo triangular de goce vicario y esterilidad, ha quedado aprisionada en las vestiduras con que los hombres las cubren y alaban.

¿Es necesario, acaso, recordar lo que Dorotea nos confirma en el capítulo siguiente?:

> 'Díjome que la noche que Don Fernando se desposó con Luscinda, después de haber ella dado el sí de ser su esposa, le había tomado un recio desmayo, y que llegando su esposo a desabrocharle el pecho para que le diese el aire, le halló un papel escrito de la misma letra de Luscinda, en que decía y declaraba que ella no podía ser esposa de Don Fernando, porque lo era de Cardenio que, a lo que el hombre me dijo, era un caballero muy principal de la mesma ciudad; y que si había dado el sí a Don Fernando, fue por no salir de la obediencia de sus padres.' (*DQ*, I, 28, p.225)

En claro eje que va de lo ideal a lo real, el soneto que Cardenio recita a continuación es explicable en términos de aquello que su razón *sí* puede postular con un sentido acabado.

> Santa amistad, que con ligeras alas,
> tu apariencia quedándose en el suelo,
> entre benditas almas, en el cielo,
> subiste alegre a la impírea salas,
> desde allá, cuando quieres, nos señalas
> la justa paz cubierta con un velo,
> por quién a veces se trasluce el celo
> de buenas obras que, a la fin, son malas.
> Deja el cielo, ¡oh amistad!, o no permitas
> que el engaño se vista tu librea,
> con que destruye a la intención sincera;
> que si tus apariencias no le quitas,
> presto ha de verse el mundo en la pelea
> de la discorde confusión primera. (*DQ*, I, 27, p.207)

La clave de lectura, en este caso, es de otra índole. Aquí no hay versos quebrados, ni sentidos truncos que presuponer. La estructura compositiva del soneto, sobre el cual los rétores del renacimiento tanto habían escrito, permite que se entienda esa forma poética con un sentido acabado.

Aquí la llave de acceso privilegiada se encuentra en la contraposición de cuartetos y tercetos y de las situaciones allí referidas.

Un primer punto de oposición es el que, espacialmente, se tensa entre el 'cielo' y el 'suelo'. La realidad de este mundo es sólo 'apariencia' y lo que sólo es un absoluto (la 'Santa amistad') aquí no habrá de hallarse.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

Invocada en dos oportunidades, la primera vez en el verso 1 del primer cuarteto y la segunda en el verso 9 (primero del primer terceto), la tensión dialogal que con el absoluto mantiene la voz enunciadora sólo hace más ínfima la persona de quien la asume.

Pocos indicios nos da el texto de la identidad de quien habla. Frente a la perfección su yo habrá de encubrirse en un 'nos' objetivo y, a la vez, colectivo.

Resulta interesante constatar que, en clara posición maniquea, quien percibe la existencia de un absoluto sólo presente en el cielo, ha de reconocer en la tierra una contracara: 'el engaño'.

A la merced de dos fuerzas opuestas, nada puede hacer quien invoca sino reclamar el auxilio de un orden superior.

De todos modos, no hay que olvidar que el texto precisa que tanto el ovillejo como el soneto son obra del mismo autor, detalle éste, por cierto, no carente de sentido.

Un primer punto contrastivo es, como ya se sugirió, el de la voz enunciadora. Si el soneto ha desdibujado a esta persona tras un colectivo 'nos' (¿Cardenio y Don Fernando?), el ovillejo de temática amorosa hace, en cambio, muy patente la figura de una sufrida primera persona.

En términos de lo no-dicho, resulta sugerente pensar cómo esa estrofa faltante del ovillejo (la mujer real aprisionada en las vestiduras de Luscinda) se contrapone (o superpone) con el soneto de la amistad fallida entre Cardenio y el hijo menor del duque.

Así, 'Santa amistad' contrapuesto y antepuesto al no formulado 'Santo matrimonio' torna evidente el punto hasta el cual la mujer sólo es una mercancía intercambiable entre hombres con el mero fin de brindarse placer. Placer que, obviamente, no tiene por qué coincidir con el deseo de aquélla.

Más allá de que esto pueda ser algo comprobable en términos sociológicos y culturales, no importa en este caso la adecuación del ejemplo cervantino a casos concretos de la realidad exterior no-ficcional. Sí, en cambio, son relevantes las posiciones que se dejan traslucir a partir de los desvíos.

Más allá de que el esquema de traspaso aceptado de una mujer a un hombre pueda verse representado en la narrativa cervantina (Luscinda acepta ser esposa de Don Fernando porque la autoridad de su familia así lo quiere) es importante recordar que Cervantes marca siempre el libre albedrío del cual la mujer también goza. Su voluntad ha sido silenciada a partir de un orden dado, es cierto, pero no tanto como para callarla ante un billete que ella misma escribirá y sepultará en el cuerpo social que su padre entrega.

Una vez producido el encuentro entre el público oculto y el Roto poeta, Cardenio accede a completar su trunco relato, el cual, por cierto, ha de mostrar los mismos patrones que cuando lo incoara ante Sancho y Don Quijote.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

Sin muchas novedades, vuelve a constatarse la presencia necesaria de Don Fernando como la parte activa de Cardenio (recuérdese que es aquél quien pedirá la mano de Luscinda) y, asimismo, el influjo decisivo de la palabra escrita sobre la vida de los desdichados amantes: ya se trate de las cartas de Don Fernando para su hermano mayor (de las cuales Cardenio debe oficiar de correo), ya del billete en el que Luscinda lo informa de la infausta boda que se avecina.

Sí, en cambio, se produce una innovación en lo que respecta a los modelos escriturarios tomados como ejemplos por cada uno de los personajes. Si previamente se había aludido al amor de Cardenio por Luscinda con el recuerdo de los míticos Píramo y Tisbe, en este segundo relato se abandonarán los patrones clásicos en favor de los ejemplos de la Antigua Escritura.

El robo de su prometida a manos de Don Fernando evocará el episodio triangular de Davíd, Urías y Betsabé (*Reyes* II, 12, 3) y, por otra parte, la actitud que Cardenio toma tras la boda que contempla en el anonimato será comporada con la marcha de Lot saliendo de Sodoma.

## III. CONCLUSIÓN

Unidas por el atento lector, las cuatro composiciones adquieren su verdadera relevancia en una lectura integradora que repare en los aspectos de la poética que cada una de ellas permite entrever.

Para ello, hay que recordar que los sonetos, el ovillejo y la carta cobran una profundidad significativa inusual si se repone el contexto de enunciación y producción de cada una y que, esto mismo, es lo que permite indicar que, en definitiva, la disyuntiva inicial de amo y escudero ante la primera composición se vuelve irrelevante.

Si el soneto a 'Fili' permitía pensar dos vías de análisis:

a) Conocer al autor para saber el tema (postura de Don Quijote)
b) Conocer la materia representada para determinar el autor (postura de Sancho)

es obvio que la visión más amplia de este *Arte Poética* de Cardenio permite reconocer la interdependencia de ambas.

Cervantes (parece afirmar el texto) cree firmemente que los modos de representación son convenciones culturalmente establecidas (recuérdese que todos estos escritos se vueleven emergentes de una insanía ciudadana que nada tiene que ver con el ámbito natural en los cuales son presentados) y que, en definitiva, el confinamiento de la mujer como tema o imagen discursiva para textos poéticos es, a las claras, una excelente vía de análisis para un estado de la cultura en su tiempo.

Mediatizadas en tropos y figuras retóricas, escindidas de lo real y confinadas en imágenes textuales que, en modo alguno, pueden considerarse especulares, las mujeres del *Quijote* revelan que, en definitiva,

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes

todo artificio (si ellas lo son) posee no solo las marcas que permiten distinguir su estatuto y no confundirlo con lo real, sino también los trazos de su artífice, su firma.

Vía de unión que opera en ambas direcciones, cabe concluir que si las damas de Cardenio y Don Quijote, son imágenes sin profundidad, los caballeros que a estas damas adoran, devienen, especularmente, tan vacíos e irreales como ellas.

## NOTAS

1 Véase, al respecto, el artículo de Félix Martínez Bonatti, 'Cervantes y las regiones de la imaginación', en *Dispositio*, 4, II (1977), 28–53.

2 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la* Mancha, con prólogo de Marcos A. Morínigo y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner (Buenos Aires: Huemul, 1983), I, 23, p.169. El *Quijote* se cita siempre por esta edición.

3 Sobre la relación entre las misivas amorosas del *Quijote* y los patrones literarios de la época véase el artículo de Domingo Ynduráin, 'Las cartas de amores', en Luisa López Grigera y Agustín Redondo (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos, 1988), pp.487–96.

4 Véase, al respecto, el artículo de Antonio Alatorre, 'Perduración del ovillejo cervantino', en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, número monográfico dedicado a Cervantes bajo la dirección de Monique Joly, XXXVIII, 2 (1990), 643–74.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. Don Quijote y el «Arte poética» de Cardenio: asedios ... JUAN DIEGO VILA.
Centro Virtual Cervantes