

## DULCINEA A TRAVÉS DE LOS DOS QUIJOTES

Auerbach, en *Mimesis*, dedica un capítulo a la obra mayor de Cervantes, que estudia a través del falso encantamiento de Dulcinea (II, 10), con que logra Sancho convencer a su amo de que la zafia labradora que ve es en efecto la señora de sus pensamientos<sup>1</sup>.

*Mimesis: la realidad en la literatura* se propone estudiar, a través de creaciones maestras de la literatura occidental, una serie de reproducciones de la vida cotidiana donde ésta resulta tratada seriamente, en términos de los problemas humanos y sociales que plantea, e inclusive de sus implicaciones trágicas (*op. cit.*, p. 320)<sup>2</sup>; y para examinar tales aspectos en el *Quijote*, Auerbach escoge precisamente el falso encantamiento, episodio crucial por sus implicaciones, ya que después de él, el caballero va a dedicar sus pensamientos a la tarea de desencantar a Dulcinea.

La reacción de Don Quijote a la visión que le presenta su escudero, tras un instante de perplejidad, es rechazar la desagradable realidad, sobreponiéndole su ideal, o sea el encantamiento de su dama por magos enemigos; lo cual le sirve a Auerbach para establecer un juicio general sobre la obra: el que Don Quijote, excitado con la perspectiva de ver a su dama primero, y en seguida tan cruelmente decepcionado, ni se cure ni enloquezca más, prueba para el crítico que Don Quijote no es un personaje trágico, y que el valor del episodio no es otro que el de una farsa, al igual que el sentido total de la obra parece ser el de un juego —un juego complejo, iluminador, escéptico.

Partiendo del encantamiento de Dulcinea, y teniendo presente la tesis de Auerbach, vamos ahora a examinar las relaciones del caballero con su dama desde el principio de la novela, a ver qué pueden revelar sobre la naturaleza del personaje (y de la obra).

El modo como Don Quijote escoge a la señora de sus pensa-

<sup>1</sup> ERICH AUERBACH, "La Dulcinea encantada", *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1950, pp. 314-339.

<sup>2</sup> RENÉ WELLEK, *Concepts of criticism*, New Haven, 1963, p. 236, critica la concepción de realismo de Auerbach por tratar de combinar dos conceptos contradictorios, uno de carácter existencialista y el otro correspondiente al realismo francés del XIX, de carácter histórico, de lo cual resulta una concepción muy especial y limitada.

mientos es harto significativo: "Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión zelada, puesto nombre a su rozín y confirmándose a sí mismo se dio a entender que no le faltava otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el cavallero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma"<sup>3</sup>. Cuando ya todo está listo para la partida, el caballero comprende que en su imitación de los héroes andariegos falta algo, la dama. Esta razón, que es de carácter ideal, crea inmediatamente otra práctica —aunque perteneciente al mismo contexto ideal—: en caso de vencer a algún malvado gigante, será bien tener dama a quien enviárselo como esclavo. Y el caballero imagina ya el discurso del gigante: "Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se deve alabado cavallero don Quixote de la Mancha", etc. (I, 1, p. 56). Esta imaginación le produce a Don Quijote un indecible gozo, que subraya además cuál es la índole de su locura, no formada por alucinaciones de cualquier clase, sino por las derivadas de ciertas lecturas. Pero aunque el posible ideal, Don Quijote va a trasladarla a la realidad, intentando obligar valor práctico de tener una dama es el resultado de una construcción a sus favorecidos o a sus vencidos a que rindan pleitesía verdadera a esa Dulcinea (y en alguna ocasión con resultado positivo, pues podemos suponer que el caballeroso vizcaíno de I, 8 intentaría cumplir su promesa). De cualquier modo, Dulcinea aparece con el valor de adición a unos preparativos derivados de una decisión del todo independiente de ella<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Don Quixote de la Mancha*, I, 1, p. 55. (Todas las citas se refieren a la edición Schevill-Bonilla, 4 vols., Madrid, 1928-1941).

<sup>4</sup> En un artículo reciente HERMANN IVENTOSCH, "Dulcinea, nombre pastoril", *NRFH*, 17 (1963-64), 60-81, trata detalladamente de la creación del nombre de Dulcinea, probando ampliamente su ascendencia pastoril, no caballeresca. Iventosch discute también la afirmación de Rafael Lapesa en cuanto a que el nombre de Dulcinea está basado en el antropónimo *Dulce*, aunque acepta, naturalmente, "que aquél [Dulcinea] se asociaba con *Aldonza* en la Edad Media y aun durante los siglos XVI y XVII: *Dulce* aparece junto a *Aldonza* en varios textos aplicado a la misma persona" (p. 64, nota 8), lo cual ofrece al cabo suficiente razón para creer que "*Dulcinea* no está formado directamente sobre *Aldonza*, sino sobre el equivalente *Dulce*" (Lapesa, citado por Iventosch, nota 8). Tampoco cree Iventosch que en la afirmación de Cervantes de que Don Quijote buscó para su dama un nombre "que no desdijese mucho del suyo", *suyo* se refiera al nombre de *Aldonza*, mencionada al principio del párrafo (I, 1, p. 56), y cree más bien que se refiere al del caballero: "Y aunque Cervantes haya querido sugerir la conexión entre *Dulcinea* y *Aldonza*, el pasaje sería en general irónico, y *Dulcinea* sí desdice, y mucho, de su rústica contraparte. Más importante, pues, que el «nexo» entre lo «dulce» de *Aldonza* y *Dulcinea* es la abierta oposición entre los dos nombres" (p. 64). Lapesa, en cambio, sí cree que "el suyo" en la descripción de Cervantes debe referirse al nombre de *Aldonza*, y lo mismo implica FRANCISCO GARCÍA LORCA, "*El licenciado Vidriera* y sus nom-

¿Y a quién escoge el caballero para señora de sus pensamientos? A una moza labradora de un lugar cercano al suyo, de quien en un tiempo anduvo algo enamorado, sin que ella, desde luego, lo supiese. Aldonza Lorenzo es la única mujer en la vida de don Alonso Quijano, hombre que por sus costumbres mereció el renombre de *bueno*; una sana labradora a quien el tímido hidalgo nunca se atrevió a comunicar sus deseos. Pero una vez convertida en Dulcinea del Toboso, como él en Don Quijote de la Mancha, intentará dos veces comunicarle ese amor, o más propiamente reiterárselo, pues la locura del caballero, al conferirle una nueva vida (hecha con la sustancia de sus imaginaciones), le hace suponer a Dulcinea enterada de su amor, lo mismo que el hidalgo, convertido en andariego desfachador de entuertos, aparece ante nosotros ya amándola<sup>5</sup>. Y es que ambos se han convertido en personajes de una novela, la creada por el propio caballero y que va a vivir a través de Cervantes, donde puede dar rienda suelta, entre otras muchas cosas, a una pasión que antes no se ha atrevido a manifestar, precisamente porque, situado ahora en un plano ideal tal amor, la realidad con sus complicaciones no va a oponerse más a sus intenciones<sup>6</sup>.

Dice Cervantes comentando uno de los discursos en que el caballero, recién puesto en camino, se dirige a Dulcinea: "como si verdaderamente fuera enamorado" (I, 2, p. 59); lo que define perfectamente el valor de Dulcinea dentro de la historia. Don Quijote no está verdaderamente enamorado de alguien que es en realidad centro de sus pensamientos, sino que, necesitando una dama para

bres", *RHM*, 21 (1965), p. 163, al señalar, en cuanto a la frecuente base real de los nombres significativos en Cervantes, cómo "los sonidos consonantes de Aldonza, *l, d, n, z*, son el sustrato de *Dulcinea*". Y en efecto, parece obvia alguna relación entre los dos nombres, lo que no haría sino acentuar el contraste que al mismo tiempo existe entre ellos, como señala Iventosch. Lo que a éste verdaderamente le interesa es insistir en las implicaciones cómicas del nombre de Dulcinea contrastado con el rústico de Aldonza: "La alcurnia de la dama de Cervantes es clara: *Dulcinea* es la «poesía» y *Aldonza* la «historia» del caso" (p. 65). Véase también lo que dice E. C. RILEY, "Who's who in *Don Quixote*? or an approach to the problem of identity", *MLN*, 81 (1966), p. 116, en cuanto a la función de los nombres dentro del libro como creadores de nuevas personalidades: "Aldonza Lorenzo, though all unawares, does the same [to assume a new *persona*] for Don Quixote when he casts her in the role of Dulcinea".

<sup>5</sup> Por lo menos a partir del capítulo 25, parece que la señora de los pensamientos de nuestro caballero está enterada de su amor.

<sup>6</sup> E. C. RILEY, *Cervantes' theory of the novel*, Oxford, 1962, sobre todo cap. 6, "The fictitious authorship-device", insiste en el hecho de que Don Quijote se ve a sí mismo como objeto de una crónica aun antes de encontrarse con ésta publicada en II. De aquí la creación del cronista árabe, que permite a Cervantes separarse de su propia obra y al lector aceptar la ficción como tal desde un principio. Éste es el núcleo de su renovadora tesis. También AUERBACH, *op. cit.*, p. 336, había señalado cierta separación del autor respecto de su obra en su modo de resistirse a tomar partido, de permanecer al margen,

perfeccionar las cualidades propias de un caballero andante, ha escogido la única mujer por la que posiblemente se ha interesado —súbita revelación de oscuras imaginaciones en la vida pobre y rutinaria de un hidalgo campesino, solterón de cincuenta años, lector de arrebatadas caballerías.

Y cuando volvemos a hallar a Dulcinea, puede apreciarse claramente el trabajo de idealización a que la ha sometido su amante.

Anda vagando Don Quijote por la Sierra Morena, donde Sancho le ha convencido de esconderse de la probable persecución de la justicia, y el misterio y la soledad del lugar inspiran al caballero una brillantísima imitación, la de la penitencia que hizo el más alto de los caballeros andantes en la Peña Pobre por el desdén de su señora Oriana. Don Quijote hace al respecto un razonamiento perfecto: para lograr algo admirable se deben imitar los originales más perfectos, de modo que si Amadís de Gaula fue, de lo que Don Quijote está bien seguro, el mejor de los caballeros andantes, él, que quiere seguir sus huellas, debe imitarlo en sus mejores hechos; y, en su opinión, una de las ocasiones en que Amadís dio mejores pruebas de "su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue quando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hazer penitencia" (I, 25, p. 352).

Hasta aquí Don Quijote ha imitado o tratado de imitar largamente el valor de su héroe, así que no puede sorprendernos esta nueva imitación, salvo que esta vez el caballero va a reconocer "que me es más fácil imitarle en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes", etc. La afirmación no afecta esencialmente el valor de Don Quijote como caballero andante, dando por sentado lo altísimo que coloca el valor de Amadís; pero implica, de cualquier modo, una comprensión de las propias limitaciones, seguramente a causa de tanto sucesivo fracaso. Tampoco implica la lucidez con que Don Quijote se expresa en esta ocasión, cobardía alguna, pues a la petición de Sancho de que se golpee contra materias blandas, "pues todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla" (p. 359), su amo responde que cuanto va a hacer será muy de veras, ya que las reglas de la caballería ordenan al caballero no mentir y no hacer por lo tanto una cosa por otra<sup>7</sup>.

Dulcinea no es más que el pretexto para las locuras que ahora va a emprender Don Quijote. Si el caballero la creó como su dama, es justo que le sirva para imitar lo que sus héroes hicieron a causa de sus respectivas señoras; y como el simple de Sancho le pregunta qué razón tiene para volverse loco, su amo responde que no la

<sup>7</sup> Don Quijote está consciente de su imitación literaria, pero ello no implica que vaya a dejar de cumplir cuanto le exige tal imitación, pues esto sería engañarse a sí mismo.

tiene verdaderamente, y que en esto reside además lo mejor de su acción; juicio que lo sitúa por un instante casi fuera de la obra, en la posición de espectador de su propia locura: "Ahí está el punto . . . , y éssa es la fineza de mi negocio. Que bolverse loco un cavallero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está [en] desatinar sin ocasión" (I, 25, p. 354)<sup>8</sup>. A esta declaración tan lúcida siguen sin embargo razones de verdadero loco: "y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiziera en mojado? Quanto más, que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulzinea del Toboso".

Es verdaderamente curioso el modo como, a través de todo este discurso, Don Quijote fluctúa entre la verdadera locura y cierto grado de consciencia de ella: "y si fuere tal qual a mi fe se le deve [la respuesta de Dulcinea], acabarse a mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras, y siéndolo, no sentiré nada" (*ibid.*). Esta especie de lucidez es el resultado del propósito consciente del caballero de imitar cierto episodio de una historia escrita, en que precisamente el héroe se vuelve loco. Don Quijote no sabe, por supuesto, que está loco, o no trataría de seguir las huellas de Amadís, pero una vez que está en plan de llevar a cabo esa reencarnación de la caballería andante, puede sin dificultad alguna, en un caso determinado, comprender que no tiene razón para lo que hace; que está, en efecto, haciendo locuras. Resulta al mismo tiempo obvio que la razón de que Don Quijote pueda razonar con relativa lucidez en el caso de esta locura particular dentro de la locura general de su vida, no es otra que la poca importancia de Dulcinea para el proyecto vital del personaje, su carácter de aditamento perfeccionador. Con dama, Don Quijote se cree ya más parecido al modelo (Amadís); al entrar en la Sierra Morena, el parecido de ésta con la Peña Pobre le sugiere una imitación parcial de la vida de su héroe, para poner en práctica la cual le va a servir Dulcinea. Pero la posición de Dulcinea en la vida del caballero es demasiado frágil, en comparación con la verdadera importancia de Amadís o de la caballería andante; Don Quijote está muy consciente

<sup>8</sup> El propio Don Quijote se llama loco en esta ocasión: "Loco soy, loco he de ser"; y tal consciencia de estarlo parece sugerir que no lo estuviese realmente. Refiriéndose a este episodio, A. A. PARKER, "Fielding and the structure of *Don Quixote*", *BHS*, 33 (1956), p. 7, subraya cómo Don Quijote sabe que está haciendo locuras sin razón: "And he proceeds to strip himself half-naked and do his penance, fully aware that he is acting madly without cause, and that he is consciously and deliberately imposing his imagination upon his will, in order to attain perfection and fame by imitating the most perfect of his heroes". Hay que insistir, sin embargo, en que aunque Don Quijote sepa que no lleva razón en sus locuras de ahora, está muy lejos de saber, o siquiera intuir, a esta altura de la novela, que está loco. Su "locura" se refiere aquí, en todo caso, exclusivamente a su pasión por Dulcinea del Toboso.

de quién es realmente esa mujer y cómo la ha convertido en Dulcinea y por qué lo ha hecho —y veremos, en efecto, que en seguida se lo declara todo a Sancho—, así que es natural que describiendo su penitencia vacile constantemente entre la verdadera locura y la consciencia de estar haciendo locuras.

Esa locura del caballero está estrechamente relacionada con la literatura. Don Quijote no se cree de pronto un caballero andante, sin más ni más, sino que se sabe un continuador de los caballeros que sin duda han existido, aunque él no los conozca sino a través de libros; por eso trata de dar a su vida la forma de otra historia caballerescamente novelable, lo que descubre que ha conseguido plenamente a principios de la segunda parte; y esto, el que quiera dar a su vida la forma de una novela, es la base de que Don Quijote decida enloquecer de amor sin causa y que esté consciente de ello, aunque inmediatamente lo explique con razones menos cuerdas.

Un aspecto que hay que tener muy presente es el platonismo de la imitación misma. Don Quijote pone por encima de todas las hazañas de su héroe la penitencia que hizo por la señora de sus pensamientos, o sea aquel aspecto de la historia de Amadís más directamente relacionado con el culto de la dama en la baja Edad Media<sup>9</sup>. Una vez dentro del mundo platónico de tales amores, Don Quijote pasa a exaltar el valor abstracto del acto mismo: "Ahí está el punto y ésa es la fineza de mi negocio", lo cual está en relación directa con la idealización de una dama que en este caso, además, por si fuera poco, ni siquiera existe. Si Don Quijote se ha enamorado porque es lo propio de un caballero andante, es justo que ahora enloquezca de amor también sin razón, pues al igual que el enamoramiento, la penitencia posee un valor literario en sí misma: "Assí que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que dexé tan rara, tan felice y tan no vista imitación" (p. 354). El gozo que parece proporcionarle su locura es buena prueba de este constante sentimiento que tiene de ser objeto literario, lo que trae consigo también la especie de vértigo que se apodera de sus discursos ahora: "Éste es el lugar, ¡o cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me avéys puesto", etc. (p. 357).

Mas para completar lo relativo a su penitencia, el caballero considera necesario dirigirlé una carta a su dama, y aún más, hacérsela llegar con Sancho. Hasta este momento Dulcinea ha sido completamente ideal, y su amante ha tenido libertad para atribuirle las mejores cualidades sin interferir con la realidad, pero ahora se hace

<sup>9</sup> IVENTOSCH, art. cit., p. 67, señala también el carácter "pasiv[o] y desnaturalizad[o] (pastoril y platónicamente)" de Dulcinea, en contraste con el activo y sensual de "sus predecesoras Oriana y Carmesina". Claro que si Dulcinea carece de personalidad es básicamente por ser una creación de la mente del caballero, en vez de un personaje activo de la novela.

necesario precisar la persona a la que Sancho va a entregar la carta de marras. A las posibles preguntas del mensajero, su amo pudiera haber respondido vagamente que su amada, como todo el mundo sabe, es una princesa que vive en el Toboso, etc.; pero en vez de esto, ingenuamente arrastrado por su propio entusiasmo al evocar la honestidad de sus amores (“sin estenderse a más que a un honesto mirar, y aun esto tan de quando en quando, que osaré jurar con verdad que en doze años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto quatro vezes, y aun podrá ser que destas quatro veces no uiesse ella echado de ver la una que la mirava”), acaba revelando la identidad de la dama: “tal es el recato y encerramiento con que su padre Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado” (p. 363). El asombro de Sancho ante la revelación es memorable, como también el entusiasmo con que evoca a esa Aldonza Lorenzo que conoce bien: “¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha, y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier cavallero andante, o por andar, que la tuviere por señora!” En la evocación de Sancho, Aldonza Lorenzo está llamando con éxito, subida a un campanario, a zagales de su padre que trabajan a más de media legua; o, nada melindrosa, está haciendo burlas con todo el mundo; o, al sol y al aire, está trillando en las eras o rastrillando lino.

Sancho ha creído hasta aquí que Dulcinea era verdaderamente princesa, pero el no serlo no la hace desmerecer ante sus ojos, y consecuentemente tampoco le hace dudar de lo pertinente de la pasión de su amo: “Aora digo, señor Cavallero de la Triste Figura, que no solamente puede y deve vuestra merced hazer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse, y ahorcarse, que nadie havrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien”. En la estimación del escudero, su amo está ahora más cerca de su propio plano, y por ello mismo le dirige inmediatamente una crítica realista muy razonable: lo más seguro será que al recibir los vencidos que el caballero le envía, la moza, más ajena aún al hecho de que es amada por un caballero andante que a la existencia misma de éstos, de la que algo al menos sabría<sup>10</sup>, se reirá o se enfadará, y los vencidos se correrán de verla. La respuesta de Don Quijote a esta suposición de su escudero viene con cierto tono colérico, como si hubiese interpretado en sus palabras algún desprecio por el objeto de su amor; pero parece sobre todo equívoca, pues el caballero

<sup>10</sup> Durante el transcurso de la novela, la gente puede mostrar desconocimiento de las reglas de la caballería andante o asombro al encontrarse con uno de tales caballeros, pero todos los que entran en contacto con el héroe están más o menos enterados de lo que es la institución. En I, 16 (p. 207), cuando Maritornes pregunta qué es caballero aventurero, Sancho dice: “¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos?”

declara primeramente que para lo que él quiere a Dulcinea, ésta resulta tan apropiada como el mozo motilón para la viuda desenfadada del cuento.

Don Quijote empieza, pues, por justificar su amor desde el plano más vulgar, el que todo el mundo puede entender, y que es sin embargo el que le toca menos, como en seguida veremos. Quien provoca ese primer elogio de Dulcinea por sus posibilidades físicas es claramente Aldonza Lorenzo: por ella el hidalgo Alonso Quijano ha sentido alguna vez algún deseo, deseo que lo ha hecho convertirla en su dama. Pero al mismo tiempo que se define, este carácter de Aldonza queda definitivamente superado por el de princesa ideal, que sí va a ser de verdadera utilidad para Don Quijote, según hemos visto: destinataria de gigantes y objeto ahora de penitencias de amor, y, sobre todo, complemento necesario del caballero andante, el cual, de faltarle amores, es "árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma" (I, 1, p. 55).

En las novelas de caballerías (y concretamente en el *Amadís*) el amor tiene un doble aspecto, platónico, en la dirección del culto a la dama que el *Cortesano* de Castiglione va a definir, y también carnal, que es la razón de que el Canónigo en I, 47 (p. 343) censure esas novelas por lascivas. En el *Quijote*, una vez mencionada la anécdota de la viuda y el mozo, el aspecto lascivo de la relación Don Quijote-Dulcinea desaparece totalmente, y es natural que así ocurra, pues aspirando Don Quijote como aspira a ser el perfecto caballero andante, no cabría en él ese aspecto menos perfecto, en el sentido cristiano, de la vida de sus modelos. Don Quijote es una caricatura del caballero andante, pero una caricatura no en el sentido cómico propio de la literatura plebeya de la Edad Media, como lo es básicamente Sancho del escudero, sino en el sentido de la idealización exagerada, de lo cual se desprende que la lascivia se limite a Aldonza Lorenzo, sin tocar a la dama, tan perfecta en virtud como su desolado amante.

Hallamos en la escena de la penitencia la adoración de una dama según es propio de un caballero (recuérdese que Don Quijote califica en un instante dado el episodio de la penitencia como lo mejor del *Amadís*), pero además, tal adoración parece un valor caballeresco en sí mismo, ya que la dama en cuestión es fingida la mayoría de las veces: "que las más se las fingen [los poetas] por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo" (p. 366)<sup>11</sup>. Por todo esto, le

<sup>11</sup> Naturalmente que el valor en sí mismo de poseer una dama, siendo como es un tema platónico, es más propio de la literatura pastoril y de la poesía de influencia petrarquista que de las novelas de caballería, aunque también se halle en éstas. IVENTOSCH, art. cit., p. 69, señala la importancia del capítulo 25 para comprender la elaboración artística de Dulcinea como una idea pura. En

basta a Don Quijote con suponer que Aldonza es buena y honesta para, sin hacer caso del linaje, cuya falta no importa a nadie, creerla la más alta princesa del mundo; y tras esta afirmación, situado ahora sólidamente en la esfera correspondiente a su ideal, pasa a una explicación teórica de las causas de su amor (la mucha hermosura y fama), que no tienen ya nada que ver con Aldonza Lorenzo, puesto que se hallan sólo en Dulcinea, el ideal que él ha construido. El final del discurso es contundente, como propio de loco cuya locura hay que acatar: "Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada"; porque se basa además, como sabe bien, en un razonamiento irreprochable: "Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos".

En este punto podemos decir que desaparece Aldonza Lorenzo de la mente de Don Quijote. El caballero ha empezado por revelar su identidad; ha tenido luego que defender su ideal frente a Sancho (quien, como es natural, al saber quién es la famosa Dulcinea de su amo, insiste en verla como la que realmente es); y una vez afirmada la necesidad del ideal, pierde de vista a su causante (Aldonza) para ver sólo a su producto. En consecuencia, y si la acción de una novela se adaptase a fórmulas teóricas, creo que en caso de haberse tropezado Don Quijote antes de este diálogo con la verdadera Aldonza Lorenzo, no la hubiese visto, sino a una princesa en su lugar, al igual que ve gigantes en vez de molinos, ejércitos en vez de rebaños, castillos en vez de mesones. El hecho de que Aldonza Lorenzo desaparezca de su mente, como consecuencia de haber tenido que defender su derecho a idealizarla (Dulcinea), es precisamente lo que le impedirá ver una princesa en vez de las labradoras en II, 10. A partir de la escena que hemos examinado, Don Quijote cree verdaderamente en la existencia de Dulcinea, de suerte que espera verla como tal y no puede convertirla instantáneamente en princesa, según Sancho contaba con que haría<sup>12</sup>.

su estudio del origen pastoril del nombre de la dama de Don Quijote, el crítico concluye que en la dulzura suprema que Don Quijote le atribuye, se mezcla el espíritu pastoril con el concepto de la mujer-diosa del petrarquismo —y Don Quijote, en efecto, llama a Dulcinea alguna vez "la dulce mi enemiga", al modo petrarquista— y con la dulzura que la Edad Media, particularmente en España, veía como atributo exclusivo de la Virgen. Parece, sin embargo, que Ivensch concede demasiada importancia a lo que Don Quijote dice en momentos de exaltación sobre su dama: "...la dama de Don Quijote: «guía» y «norte» de su vida y conducta, «único refugio de sus esperanzas»" (art. cit., p. 73).

<sup>12</sup> En esta sección de la novela es donde PARKER, art. cit., p. 9, sitúa la tercera fase de su desarrollo: "In the third phase he imposes his imagination upon his own conscious will". Esta fase da paso a lo que va a caracterizar el resto de la novela, a través del final de I y de todo el desarrollo subsiguiente de la obra: "If he can transform truth for himself through his imagination [cam-

Al parecer, el escudero acepta la interpretación de Aldonza como Dulcinea que hace su amo, por más dudas que le hayan quedado. De cualquier modo, al preguntarle Don Quijote por el resultado de la misión ante su dama, Sancho, que ha acordado mientras tanto con el cura y el barbero decirle que entregó la carta, lo hace, pero describiendo a la destinataria no como Dulcinea, sino como la Aldonza Lorenzo que él conoce (I, 30 y 31). Sancho sostiene la mentira a través de un diálogo en que cada una de sus evocaciones de la tosca campesina es interpretada por Don Quijote en términos de su imaginaria princesa. Don Quijote supone que Sancho hallaría a Dulcinea ensartando perlas o bordando con hilos de oro, pero como el escudero dice que la encontró ahechando trigo en un corral, su amo le responde que haga cuenta que los granos de trigo no eran sino perlas al ser tocados por sus manos —y nótese cómo dice "haz cuenta" (31, p. 64), o sea, queriendo que Sancho haga lo mismo que él, que interprete todo de acuerdo con su ideal. La transformación de los granos de trigo en perlas, ayudados por los hilos de oro primeramente mencionados, puede entenderse, después de todo, como una imagen poética (trigo-oro), pero aquí tiene otra función, que es negar la realidad, no adornándola o, al modo que lo haría un poeta barroco, traduciéndola de suerte de eliminar toda su vulgaridad, sino viendo en lugar de la faena de Aldonza, del tufo que despedía, de su corpulencia, la realidad que correspondería a Dulcinea. Lo que el caballero hace, pues, es seguir escrupulosamente, para ir borrando al mismo tiempo, la descripción de su escudero, y para esto tiene que volver a la existencia del trigo: ¿era candeal o trechel? Pero naturalmente que tenía que ser pan candeal, no trigo rubión, como el simple sentido de la realidad de Sancho le lleva a afirmar, siendo como es ahechado por tan altas manos. Un poco después, Don Quijote ha convertido lo que hacía Dulcinea en un vago "su menester" (p. 65), que le ofrece más libertad a sus imaginaciones sobre cómo debió actuar<sup>13</sup>.

Sancho continúa por su parte hablando de Aldonza, de su aspecto hombruno, de lo que hizo con la carta del caballero, del presente que le dio al despedirse, aunque cuidándose de no ofender a su señor insistiendo en esos puntos, sino aceptando por el contrario las interpretaciones de Don Quijote: la corpulencia de Dulcinea está acompañada de gracia, debía oler a rosas, no tendría a mano joya que darle de regalo. Pero es al mismo tiempo Don Qui-

biando a Aldonza en Dulcinea], others will be able, through that same imagination, to transform truth for him. Having given free rein to self-delusion he has no defence against being deluded by others" (p. 8). O sea que, de ahora en adelante, los otros van a controlarlo a través de esa misma imaginación descabellada.

<sup>13</sup> Aunque vuelve a acordarse del trigo al inquirir los últimos detalles: "he aquí que acabó de limpiar su trigo y de embiallo al molino" (p. 66).

jote quien le proporciona a Sancho el pie para elucubrar sobre el tufo hombruno de Dulcinea o sobre el trozo de pan y queso que le dio o sobre su estatura, con sus preguntas y comentarios, inspirados sin duda por sus lecturas (es él quien dice, por ejemplo: "Pero no me negarás, Sancho, una cosa: quando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no se qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre? Digo, ¿un tuho, o tufo, como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?"). El papel de Don Quijote en esta ocasión nos aclara el sentido de la escena: una parodia Aldonza-Dulcinea que sirve a la vez para caricaturizar a las heroínas caballerescas. Claro está que Don Quijote no ve ahora del todo a la princesa, puesto que acepta sin ofensa los elementos básicos de la descripción de su escudero: Aldonza Lorenzo ahechando trigo. Sancho inventa, exagerando la rusticidad de la amada de su amo, mientras éste ve toda clase de bellezas y elegancias, o, cuando no puede otra cosa, justificaciones; y el lector entre tanto ríe, que es aquí al menos el solo propósito de Cervantes. Repárese no obstante en que ni una sola vez nombran Don Quijote o Sancho —de quien sería más de esperar que lo hiciese— a Aldonza, ya firmemente sustituida por Dulcinea, aunque todavía con los atributos básicos de aquélla. Al tratar de la despedida, Sancho, condolido al parecer de su amo, hace a Dulcinea aceptar el amor del caballero y enviarle saludos y hasta ruegos de que vaya a verla.

Esta descripción de Aldonza, entreverada con la personalidad imaginaria que el caballero le ha conferido, nos indica que Sancho es ya capaz de seguir, sin discutirla, la locura de su amo. En principio, no puede hacerlo sino en los términos del mundo que conoce, y de ahí que la protagonista de su mentira no sea Dulcinea del Toboso, sino Aldonza Lorenzo, que recibe el imaginario mensaje de Don Quijote como quien es y haciendo lo que podría hacer, exagerado todo por el humor socarrón del escudero; mas el que pueda responder tan admirablemente a las sugerencias del loco, y aun mostrar generosidad al final, sitúa al escudero por encima de su amo, a quien puede controlar eficazmente. Esto nos lleva por necesidad a la base de las relaciones entre los dos personajes.

Sancho domina por primera vez a su amo cuando ata las patas a Rocinante en I, 20, para impedirle a Don Quijote que continúe avanzando hacia el pavoroso ruido que ambos escuchan. El ingenioso escudero atribuye en seguida a causas sobrenaturales la inmovilidad del caballo: "que el cielo, conmovido de mis lágrimas y plegarias, ha ordenado que no se pueda mover Rozinante, y si vos queréys porfiar. . . , será enojar a la fortuna" (p. 265), bien seguro de que su amo va a aceptar este razonamiento, imitado precisamente de las explicaciones que da de sus fracasos. El que Sancho sea capaz por primera vez de elaborar y llevar a cabo un plan com-

puesto con los elementos de la locura de su amo no quiere decir, sin embargo, que crea que Don Quijote está absolutamente loco, ni siquiera del modo que se lo va a parecer en II. El incidente es crucial en la historia de las relaciones entre Don Quijote y Sancho, así que haríamos bien en examinarlo en sus ramificaciones.

En el transcurso de esa noche tenemos, primero, la treta de Sancho, y en seguida la historia de las cabras que le cuenta a Don Quijote para entretener la espera, y cuya ingeniosidad celebra el caballero medio en chanza, pero con un elogio al mismo tiempo muy en serio de la discreción del escudero, precisamente por su manera de contar: "Dígame de verdad... que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla, ni dexarla, jamás se podrá ver ni aurá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso" (20, p. 270)<sup>14</sup>. Un poco después, Sancho, abrazado a su amo, libera sus intestinos, lo que hace que Don Quijote, comprendiendo qué sucede, le aparte de sí, aunque sin ofensa: "Peor es meneallo, amigo Sancho" (p. 273). Llega por fin la mañana, y al ponerse Don Quijote en camino, vemos que Sancho, venciendo su miedo, decide no abandonar a su señor: "Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza, saca el autor desta historia que devía de ser bien nacido, y, por lo menos, christiano viejo; cuyo sentimiento enterneció algo a su amo" (p. 274). Como un resultado natural de esa tensión en el alma de Sancho debe entenderse el que, al descubrirse el ridículo origen del ruido, le sobrevenga un incontenible ataque de risa, del que incluso se contagia brevemente su amo. Pero Sancho va más allá, pues llega a parodiar a Don Quijote: "Has de saber, ¡o, Sancho amigo!, que yo nací, por querer del cielo", etc. (p. 276); y esta parodia hay que atribuirla directamente a la nueva intimidad que se ha establecido entre amo y escudero en el transcurso de esa noche (no la primera que pasan juntos, pero sí la primera descrita en detalle, a causa del miedo, la vigilia, etc.).

La risa de Sancho termina con el terrible golpe que le asesta su amo y el consiguiente distanciamiento, en que Don Quijote le recuerda a Sancho su posición y le impone una dura regla de si-

<sup>14</sup> Sancho exige que Don Quijote lleve la cuenta de las trescientas cabras que van pasando en el cuento de una orilla a otra, lo que es esencial, según él, para terminar el cuento. Pero el caballero no cumple la condición y la historia termina abruptamente. Más tarde, Cardenio establece como condición para concluir su historia que no se le interrumpa ni una sola vez, pero Don Quijote tampoco cumple esta condición, y a su interlocutor le sobreviene un ataque de locura (cap. 24). Tenemos así en dos niveles, popular y culto, el mismo recurso narrativo, tan corriente en los cuentos de *Las mil y una noches*, por ejemplo.

lencio. Aunque parezca a primera vista una contradicción, creo que este primer castigo que inflige el amo a su escudero los acerca, de un sutil modo psicológico. Sancho, en definitiva, lo entiende así, pues cuando Don Quijote vuelve a castigarlo en I, 30, por atreverse a poner a Dulcinea por debajo de Dorotea-Micomicona, el escudero cree que Don Quijote lo está castigando todavía por su risa de unos días antes (“Pero suplico a vuestra merced, señor mío, que no sea de aquí adelante tan vengativo... , porque estos palos de agora más fueron por la pendencia que entre los dos travó el diablo la otra noche, que por lo que dixé contra mi señora Dulzinea”, p. 61), lo que equivale a decir: “te entiendo mejor de lo que crees”; en definitiva: “nuestros mundos están tan cerca que alcanzo la verdadera causa de tus acciones”.

Entre uno y otro incidente, la relación de los dos personajes ha seguido una progresiva intensificación: Sancho empieza por pedirle a Don Quijote que le permita hablar (cap. 21 y 25), a lo que aquél accede (25, p. 348); Sancho le defiende luego espontáneamente (olvidándose de que había decidido no entrar sino como espectador en las aventuras de su señor) del ataque de Cardenio (cap. 24); hasta que finalmente Don Quijote, entusiasmado con la oportunidad que la soledad de la Sierra le brinda para una penitencia de amor, pero seguramente también conmovido por el amor que le muestra su escudero, rogándole que no enloquezca, que no se haga daño, etc. —amor éste que es como una culminación del que ya veíamos antes progresar—, le revela a Sancho la identidad de Dulcinea y la comenta luego con él.

Amo y criado van, pues, compenetrándose cada vez más. Pero ¿cree Sancho loco a Don Quijote? Aquí el escudero fluctúa constantemente. Lo que hace en el caso de la bacía-yelmo de Membrino es en este sentido muy revelador, pues nunca hasta entonces ha visto Sancho tan claramente que su amo se equivoca, desde el principio además; así que después de advertirle a Don Quijote que lo único que se distingue es algo que relumbra, y de recordar luego el caso de los batanes, una vez Don Quijote en posesión de la bacía, “quando Sancho oyó llamar a la bazía celada, no pudo tener la risa; mas vino-sele a las mientes la cólera de su amo, y calló en la mitad de ella” (21, p. 285). La verdadera naturaleza del yelmo es tan obvia, que el escudero menciona el incidente más adelante como prueba casi definitiva de la locura de su señor: “¡Vive Dios... que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dize!, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de cavallerías y de alcanzar reynos e imperios, de dar ínsulas y de hazer otras mercedes y grandezas... , que todo deve de ser cosa de viento y mentira... Porque quien oyere dezir a vuestra merced que una bazía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga

de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dize y afirma deve de tener güero el juyzio?" (25, p. 355).

Cervantes nos explicará que Sancho continúe al servicio de su amo aun después de creerlo loco, por dos razones. La una es material: el deseo de obtener el gobierno prometido (tenemos así que Sancho, al oír que el ventero de I, 32 dice que ya no se usan los caballeros andantes, "quedó muy confuso y pensativo. . . y propuso en su corazón de esperar en lo que parava aquel viaje de su amo, y que si no salía con la felicidad que él pensava, determinava de dexalle y bolverse con su muger y sus hijos a su acostumbrado trabajo", p. 87). La otra razón, consustancial con ese interés, es la simplicidad del escudero que le permite creer en la posibilidad de la ínsula: Sancho escucha embelesado a su señor describir sus próximos triunfos (I, 21), o se enoja al oírle despreciar a Micomicona por esposa (I, 30).

La discreción de Sancho le indica, pues, que su amo está loco; su estupidez le hace seguir a su lado. Para la mente moderna, acostumbrada a un realismo estrictamente psicológico, es difícil aceptar tal especie de dicotomía en las reacciones de Sancho, a menos de tener bien presente la intención central de Cervantes, que es cómica, y para la cual Sancho le va a servir, si no mejor, sí de modo más obvio que Don Quijote, por ser el escudero un personaje proveniente del nivel bajo de la literatura medieval, mientras que Don Quijote está envuelto siempre, aun a través de su básica ridiculez, por el prestigio de las imitaciones en que está empeñado<sup>15</sup>. Cuando el caballero anuncia que matará al gigante Pandafilando y Micomicona que se casará con él, Sancho da dos saltos de alegría en el aire, yendo luego a arrodillarse ante su nueva señora, a lo que el autor comenta: "¿Quién no avía de reyr de los circunstantes, viendo la locura del amo y la simplicidad del criado? En efeto, Dorootea se las dio y le prometió de hazerle gran señor en su reyno, quando el cielo le hiziesse tanto bien que se lo dexasse cobrar y

<sup>15</sup> Véase lo que dice AUERBACH, p. 522, sobre la teoría clásica de los niveles "según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero". De haber seguido Cervantes esa regla, la novela de Sancho sería otra que la de Don Quijote, pero, como el mismo crítico observa a propósito de la escena entre el caballero y la aldeana que Sancho transforma en princesa, el estilo rústico propio de la literatura cómica sigue aquí a "uno de los más bellos textos de prosa producidos por la forma tardía de la trova amorosa" (p. 330). La explicación que da Auerbach es la que le sirve para explicarse todo el libro: esos "dos mundos de vida y estilo chocan entre sí y se repelen sin la menor posibilidad de engarce; son dos mundos cerrados y antagónicos, entre los que no existe más cohesión que la alegre neutralidad del juego cuyos hilos se hallan, esta vez, en manos de Sancho."

gozar. Agradecióselo Sancho con tales palabras, que renovó la risa de todos" (30, p. 56). Y más adelante, cuando la aventura de los cueros de vino, vuelve a decir Cervantes: "Y estava peor Sancho despierto que su amo durmiendo: tal le tenían las promessas que su amo le avía hecho" (35, p. 152). La función de Sancho, en efecto, es poner de relieve la básica comicidad del libro.

Y, sin embargo, una sola interpretación nunca basta para el *Quijote*. Que Sancho sea un personaje de intención cómica explica que fluctúe de la duda (que indica una personalidad más compleja, aunque siempre con relieves cómicos) a la total aceptación de los sueños de su amo, actitud ésta que le sirve de un modo directo a su creador para hacernos reír. Pero hay otra faceta menos simple del carácter de Sancho: su progresiva fascinación con los sueños de su amo. Al final del capítulo 21 (trato ahora de limitar el análisis a unos cuantos capítulos) vemos a Sancho totalmente embelesado con las hazañas en que sueña su señor (pp. 288-298), a través de una de las escenas del libro más ricas en afecto o compenetración entre los dos personajes. Igualmente significativo es lo que le dice Sancho al apaleado Andresillo: "que los escuderos de los cavalleros andantes estamos sujetos a mucha hambre y a mala ventura, y aun a otras cosas que se sienten mejor que se dicen" (31, p. 77). La ingenuidad del escudero contradiría la lucidez del mismo personaje si no fuese por la intención cómica a que sirve (en este caso un propósito que se impone desde fuera al desarrollo más espontáneo de los caracteres); en cambio, la fascinación o absorción de Sancho por el mundo de Don Quijote, que sí es *psicológica*, revela la mano maestra de Cervantes mejor que ningún otro aspecto de la novela, siendo el resultado natural de una relación que se va haciendo más y más intensa.

Como muchas veces se ha señalado, Sancho termina entendiendo el valor de la caballería andante, o lo que representa su amo, y le hace a su mujer al regresar a casa por primera vez aquel estupendo discurso: "que no ay cosa más gustosa en el mundo que ser un hombre honrado escudero de un cavallero andante, buscador de aventuras. . . ; es linda cosa esperar los sucessos, atravessando montes, escudriñando selvas, pisando peñas, visitando castillos, aloxando en ventas a toda discreción, sin pagar ofrecido sea al diablo el maravedí" (I, 52, p. 400). No es tomar un punto de vista romántico ver aquí que el lado precisamente idealista del escudero, desarrollado junto a su señor, lleva la primacía. También conserva Sancho hasta el final mismo, nótese bien, el materialismo que más fácil u obviamente lo caracteriza: trae libranza por varios asnos, un nuevo cabestro, aquella bolsa de Cardenio con escudos; su discurso en elogio de la vida aventurera termina celebrando el que caballeros y escuderos no pagan en las ventas.

Tal "quijotización" del escudero explica, pues, esa contradicción aparente que veíamos antes entre su ingenio y su simplicidad, y la explica además desde dentro del personaje mismo, sin que tengamos que recurrir a la intención con que lo mueve el autor a través de la trama. Cervantes, sin embargo, siempre atento a la verosimilitud, trata todavía de explicar la fascinación de Sancho por los valores caballerescos a través del interés material del escudero (su creencia en la ínsula prometida); pero aunque esto baste a la verosimilitud que el canónigo de Toledo pone como condición básica de toda literatura<sup>16</sup>, no nos puede satisfacer a nosotros, en definitiva, habida cuenta de la discreción de Sancho ("advertido y discreto" lo llama el mismo Cervantes en I, 49, p. 360, cuando está tratando de convencer a su amo de que no se halla verdaderamente encantado). Lo que en cambio sí explica perfectamente la convivencia dentro de Sancho de ambas posiciones, es una progresiva identificación, que poco a poco se va convirtiendo en acción, con esos valores quijotescos que tanto le han fascinado. El escudero defiende a Don Quijote de la embestida del cabrero, al final de I, con mayor coraje aún que del ataque de Cardenio; y cuando cura y barbero hacen de modo que el caballero quede debajo de su atacante, Sancho se debate entre los que le sujetan impidiéndole acudir en socorro de su amo (I, 52), y esta energía refleja muy bien lo que ahora siente Sancho, es decir, que su identificación inicial con el proyecto del caballero, pensando sólo en su provecho, se transforma primero en identificación afectiva con la persona misma de Don Quijote, y finalmente en identificación con el proyecto caballeresco mismo, según se lo va a describir a su mujer, casi del modo que podía hacerlo su amo.

Veamos brevemente tres manifestaciones de carácter definitivo de tal progresión en los sentimientos de Sancho. Una es lo que les dice al cura y al barbero, acusándolos de envidia, de falta de liberalidad y de bajeza de miras ("no es todo hacer barbas") en el capítulo 47. A esta altura lo fundamental es todavía el interés de Sancho, que se ve privado de las rentas de su ínsula ("De mis hijos y de mi muger me pesa, pues quando podían y devían esperar ver entrar a su padre por sus puertas hecho gobernador o visorey de alguna ínsula o reyno, le verán entrar hecho mozo de cavallos") (47, p. 339); pero ya aparece una visión del bien que deja de hacer Don Quijote mientras se halle preso en la jaula: "y mire bien no le pida Dios en la otra vida esta prisión de mi amo, y se le haga cargo de todos aquellos socorros y bienes que mi señor don Quixote

<sup>16</sup> Concretamente de las "fábulas mentirosas", lo que debe aplicarse a la literatura de ficción: "que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada quanto tiene más de lo dudoso y possible" (I, 47, p. 342).

dexa de hazer en este tiempo que está preso". De ahí la acusación de falta de generosidad contra los amigos del hidalgo. Un poco después, Sancho anima a su señor a escapar de su prisión: "y echo esto [escapar], provássemos otra vez la suerte de buscar más aventuras, y si no nos sucediese bien, tiempo nos queda para bolvernos a la xaula, en la qual prometo, a ley de buen y leal escudero, de encerrarme juntamente con vuestra merced, si acaso fuere vuestra merced tan desdichado, o yo tan simple, que no acierte a salir con lo que digo" (I, 49, p. 359). Ya aquí lo que cuenta para Sancho, por encima de todo, es el valor de la aventura por sí misma, incluso sobre la posibilidad de que no les salga todo bien, a causa del encantamiento. Y cuando Don Quijote yace en tierra al parecer muerto de resultas del golpe que le han dado los disciplinantes, Sancho hace un panegírico que no es sino un elogio de los valores que inspiraban a su amo: "¡O flor de la cavallería...! ¡O honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha y aun de todo el mundo, el qual, faltando tú en él, quedará lleno de malhechores, sin temor de ser castigados de sus malas fechorías!" (52, p. 396). Naturalmente que Sancho no pierde nunca de vista su provecho ("¡O liberal sobre todos los Alexandros, pues por solos ocho meses de servicio me tenías dada la mejor ínsula que el mar ciñe y rodea!"), pero el énfasis del discurso está en la visión de lo desvalido que queda el mundo faltándole Don Quijote, con una definición final, caballero andante igual a campeón de la virtud: "¡O humilde con los sobervios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruynes; en fin, cavallero andante, que es todo lo que dezir se puede!"

Como Don Quijote termina aquí su carrera, si descontamos su resurrección en II, el elogio adquiere un valor adicional, especialmente por provenir de Sancho, quien en el curso de la novela o diálogo, ha ganado el amor de su amo del modo más absoluto y le ha hecho una y otra vez descender a su mundo; pero también ha llegado a entender el valor de la caballería andante. La unión de amo y escudero resulta tan obvia para los que les rodean, que cuando los amigos del hidalgo conciben el proyecto de hacerle creer que ha sido encantado, hacen un conjuro doble, de modo que incluya a ambos (I, 46, p. 327).

Pero Sancho no podría convertirse totalmente en un defensor de la caballería andante sino a costa de perder su carácter y cambiar con ello diametralmente su posición dentro de la novela. El escudero tiene, pues, que conservar su materialismo básico, representado por el interés en la posesión de la ínsula<sup>17</sup>, y para que tal interés pueda coexistir verosímilmente con la consciencia de que su amo está loco, es necesario que Sancho reciba de vez en cuando ventajas materiales,

que es la función de la libranza pollinesca, la bolsa de Cardenio, el cabestro robado al barbero de la bacía-yelmo. Parece entonces como si Sancho, al comienzo de II, estuviera tan convencido de la locura de su amo y por tanto de la improbabilidad de su ínsula, que solicita un salario, o cierta seguridad económica, que le permita precisamente gozar de la aventura cuyo valor ha aprendido a apreciar en el transcurso de la salida anterior. Cervantes va sin embargo a acentuar en II el carácter cómico de Sancho, engañándolo una y otra vez junto con su amo, para diversión de los lectores, con lo cual el escudero tiene muchas menos oportunidades para desarrollar aquellas características menos cómicas y más individuales que habíamos visto en I: devoción por su amo y compenetración progresiva con su proyecto. Su materialismo, sin el suficiente contrapeso por parte de esas virtudes, sube consecuentemente de punto.

La compenetración de Don Quijote y su escudero se refleja a la perfección en la forma en que Sancho puede describir en II, 10 a la Dulcinea de su amo en lugar de la especie de Aldonza que aquél ve, o sea lo opuesto exactamente de lo que acontece en I, 31. Pero II es, después de todo, muy diferente de I.

Es notable, en primer lugar, cómo ahora Don Quijote siente la necesidad de visitar a su dama antes de partir, en tanto que en I le bastó con inventarla; pero esto es lo propio de la tercera salida, donde todo se halla perfectamente preparado, es decir, que la imitación que hace el héroe de la vida caballeresca no tiene el sentido de improvisación de I, sino el propio de quien es ya, después de todo, famoso personaje literario. Don Quijote es recibido como glorioso caballero andante, le solicitan damas menesterosas y doncellas enamoradas, se bate en torneos, etc. Claro está que las cosas no le salen tan bien como a los héroes que lo han inspirado, pero sí en cambio los imita ahora en su mismo ambiente, dentro del mismo marco de las acciones de aquéllos.

Asistimos a los preparativos de la tercera salida de un modo bien distinto que a los de la primera (súbita crisis de una locura que se ha venido incubando por largo tiempo) o de la segunda (persis-

<sup>17</sup> Con respecto a la ínsula tiene lugar a través de I cierta evolución en su presunto dueño. Mientras que al principio Sancho aparece interesado principalmente en el producto que pueda obtener de ella (vender sus vasallos, por ejemplo, si son negros, en I, 29), y todavía cuando acusa al cura y al barbero por la prisión de su señor, son las rentas el objeto fundamental de su interés, en la discusión en que se empeña a poco con el canónigo, éste le advierte que la tarea principal de un gobernador no es percibir las rentas, sino ejercer justicia, y Sancho responde con la celebrada defensa de su capacidad innata para ser gobernador: "que tanta alma tengo yo como otro" (I, 50, p. 375). Parece como si junto con el aprecio por los valores que representa su amo, fuese creciendo en Sancho cierto interés en el gobierno mismo de su ínsula, el que podrá desarrollar en II, gracias a los duques.

tencia del proyecto original, perfeccionado con la adición de un escudero). Esta vez, en cambio, Don Quijote ha tenido que yacer en el lecho recuperándose mucho más tiempo, y por tanto ha podido planear mejor la siguiente salida, o a lo menos pensar más en ella, hasta repasar incluso las anteriores, es de suponerse. Arregla cuentas con Sancho, cuyos servicios quedan así asegurados (o sea, dentro de la esfera materialista característica de aquél, más como sirviente pagado que como problemático escudero); y hasta se entera de que la historia de sus caballerías (de acuerdo con su punto de vista, las ideales que planeaba en cada caso, no las que tuvieron lugar en realidad, que olvida) anda impresa. Tampoco intenta nadie detenerlo por la fuerza, así que el caballero no sale ahora secretamente como la primera vez, ni se escapa como la segunda. El ama y la sobrina acatan su decisión, y los amigos van a intentar detenerlo por medios que caen perfectamente dentro de su esfera de acción (duelos con Sansón Carrasco), sin subterfugios ni violencias al modo de I. La forma en que se presenta y se va desarrollando II es, por obra de este planteamiento, más intelectual y menos espontánea que I.

En I Don Quijote parece estar consciente, según vimos a través de la larga explicación que hace a Sancho, de su idealización de Aldonza Lorenzo, en tanto que en II ha perdido de vista por completo ese proceso de idealización, e imagina a Dulcinea como una realidad, lo que a su vez se explica por el perfeccionamiento de su carácter de caballero andante que da el tono a II. Cuando al comienzo del capítulo 8 de II, Sancho le recuerda a su amo que vio a Dulcinea a través de las bardas de un corral, aquél le responde que lo que se le antojaron tales no podían ser sino ricas galerías; en seguida, por un instante, parece recobrar el tono de idealización consciente de I, 25: "Con todo eso, vamos allá. . . , que como yo la vea, eso se me da que sea por bardas o por ventanas, o por resquicios, o verjas de jardines"; pero lo cierto es que ya no piensa para nada en Aldonza, sino en Dulcinea: "que cualquier rayo que del sol de su belleza llegue a mis ojos alumbrará mi entendimiento y fortalecerá mi corazón" (p. 112). Todavía insiste Sancho una vez en decir que Dulcinea ahechaba trigo cuando la vio, y ya en esta ocasión el caballero, irritado, responde: "¡Que todavía das, Sancho. . . , en dezir, en pensar, en creer y en porfiar que mi señora Dulcinea ahechava trigo, siendo esso un menester y exercicio que va desviado de todo lo que hazen y deven hazer las personas principales!" (*ibid.*)<sup>18</sup>. A continuación, Don Quijote sugiere una explicación para la obvia confusión de su escudero: "sino que la embidia que algún mal encantador deve de tener a mis cosas, todas las que me han de dar gusto trueca y buelve en diferentes figuras que ellas tienen" (p. 113); o sea, la explicación de siempre de sus descalabros, que aquí servirá de paso para justificar todos los que

andarán impresos, teme Don Quijote, en vez de sus verdaderas hazañas en I. Ya en esta explicación que el propio caballero sugiere está implícito el sagaz *encantamiento* de Sancho.

En el capítulo 9, a propósito de los palacios de Dulcinea, Sancho dice que no son tales, sino "casa muy pequeña" (p. 122); pero, intimidado por los amagos de cólera de su amo, no insiste ya sobre este punto, o sobre la callejuela sin salida donde se halla la casa donde entregó la carta, y que debía corresponder a la verdadera casa de Aldonza en el Toboso. La misión que Don Quijote le ha impuesto a Sancho ahora —conducirlo a presencia de su amada—, consecuencia de la mentira del escudero en I, 30, preocupa muy de veras a Sancho. Porque Don Quijote no se comporta ya como el mismo loco de I, sino como todo un caballero andante, de modo que su escudero tendrá que engañarlo sin chanzas, muy en serio y dentro de los estrictos términos de su locura.

Hay que notar que Sancho se ha olvidado también del origen de Dulcinea, o sea, de Aldonza Lorenzo, vecina en efecto del pueblo del Toboso donde ahora buscan los dos a Dulcinea. El escudero sabe que nunca ha visto a la señora de su amo, lo mismo que recuerda su falsa descripción de ella, todo lo cual le sugiere que no existe tal princesa en el Toboso; y sin embargo no recuerda para nada a Aldonza, sino que actúa como si creyese verdaderamente que su amo está enamorado de alguna doncella tobosina. Pero al mismo tiempo sabe Sancho que Don Quijote está loco y hasta de qué tipo de locura adolece (cf. II, 10, p. 132), así que llega a la fácil conclusión de que el caballero transformará en princesa a la primera aldeana que le señalen como Dulcinea.

El hecho de que Sancho, no ya Don Quijote, haya olvidado a Aldonza Lorenzo, es una consecuencia del carácter que aquélla adquiere a partir del capítulo 30 de I y la descripción de la entrevista: un objeto cómico más. La persona misma que inspiró a Don Quijote no importa ya, sino su rusticidad, por un lado, y por otro la idealización a que el caballero la ha sometido, idealización a la que la primera sirve de parodia. Por eso Sancho puede creer ahora que en efecto su señor tiene una dama, olvidando la verdad; pero al mismo tiempo puede engañarlo. La parodia princesa-labrador que constituye la base de I, 30 se va a desarrollar ante nuestros ojos en II, 10, pasando de la descripción al acto, a la farsa.

<sup>18</sup> Antes, Don Quijote mismo ha recordado la descripción de Dulcinea ahechando trigo: "Eso no puede ser... que, por lo menos, ya me has dicho tú que la viste ahechando trigo, quando me truxiste la respuesta de la carta que le embié contigo" (9, p. 125). La mención del hecho tiene lugar, sin embargo, dentro de un vivo diálogo en que el caballero le exige a Sancho que lo conduzca ante su dama, aduciendo contra las evasivas del escudero precisamente lo que éste le ha contado en I.

Éste es el tono característico de II, donde Don Quijote va a moverse como verdadero caballero andante en un escenario preparado para hacernos reír, en vez de chocar, como en I, con la realidad que, naturalmente, no aceptaba su locura. Su dama, entonces, como si verdaderamente la tuviera, sirve para redondear la imagen del caballero aumentando su comicidad.

Es la nueva actitud de Don Quijote, plenamente convencido de su carácter de caballero andante, lo que le permite, en presencia de la aldeana que Sancho le dice ser Dulcinea, no creer en lo que ven sus ojos, y aferrarse a su teoría del encantamiento; cosa que no podría haber ocurrido en I, cuando el caballero sabía en el fondo lo que estaba haciendo de Aldonza, sabía quién era Dulcinea, de suerte que en caso de ponerse frente a Aldonza, no la habría visto nunca como lo que era realmente. Sancho es quien está en mejor posición ahora. Su amo le ha revelado en I quién ha inspirado su ideal amoroso y cómo y por qué la ha convertido en Dulcinea, así que el escudero, aunque no recuerde a Aldonza, posee todos los elementos necesarios para engañar a su amo perfectamente. En cierto sentido se han invertido los papeles. Sancho está consciente de cómo ha hecho Don Quijote a su Dulcinea, de ahí que piense que presentándole como tal a una rústica aldeana, su amo va a ver en ella (va a sobreponer a esa visión) su propio ideal. La prueba definitiva de lo bien que entiende Sancho la locura de su amo es la hermosa arenga que dirige ahora a la dama (pp. 136-137), apartando casi por completo la descripción de la campesina que tenía todavía tan presente en los dos capítulos anteriores. Pero Don Quijote se ha olvidado de la existencia de Aldonza, y espera verdaderamente encontrar a Dulcinea, así que no puede ver a su dama a través de la labradora<sup>19</sup>.

El impacto de la burda aparición es muy intenso; la treta de Sancho está incluso a punto de fracasar; el caballero, por otra parte (como sugiere AUERBACH, *op. cit.*, p. 317), podría enloquecer más aún o recuperar la razón al mostrársele todo el ridículo de su idealización de una realidad tan miserable —porque hay que tener en cuenta que aunque la campesina que le presenta Sancho a su amo no es Aldonza, sí corresponde a lo que ésta sería. Pero nada irreparable pasa: Don Quijote se sobrepone al choque con la explicación que mejor halaga su vanidad (Dulcinea ha sido encantada por un

<sup>19</sup> Lo que el caballero no ha olvidado es que nunca ha visto a su dama, así que a la observación de Sancho de que él mejor que nadie debe conocer el camino de la casa de Dulcinea, responde irritado: “¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas, y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?” (9, p. 124). La existencia de Aldonza Lorenzo está ya totalmente olvidada por la de una famosísima Dulcinea.

mago envidioso de su gloria); Sancho, salvado, le sigue la corriente, con una salvedad que su espíritu socarrón no puede evitar: Dulcinea tiene un lunar peludo que, sin embargo, "subía de punto" su hermosura (p. 140); lo que Don Quijote, tras inquietarse brevemente sobre lo descomunal de tal lunar, confirma: "porque ninguna cosa puso la naturaleza en Dulcinea que no fuese perfeta y bien acabada, y assí, si tuviera cien lunares como el que dizes, en ella no fueran lunares, sino lunas y estrellas resplandecientes" (*ibid.*). Con lo cual la figura misma de la dama de Don Quijote sirve para subrayar la comicidad de su amante.

Es interesante que Don Quijote, aunque no acepta de entrada que la realidad de las tres labradoras que está observando sea lo que su escudero afirma, haga una salvedad: "a lo menos a mí tales me parecen" (p. 315). El no estar seguro sobre la realidad es la razón de que termine aceptando el testimonio de Sancho. Es tan perplejo su estado de ánimo, sin embargo, que no habla de primera intención. Hace, sí, cuanto le debe a Dulcinea, como arrodillarse o correr luego a levantarla cuando se cae, pero deja que Sancho le dirija a su amada los discursos apropiados (lo que el escudero hace a las mil maravillas). Sólo después que Sancho le ha endilgado un par de arengas a Dulcinea se atreve Don Quijote a hablarle<sup>20</sup>.

Y tan preocupado queda nuestro caballero con este encantamiento, destinado a afectar de modo sustancial su vida, que en la aventura que sigue (la de las Cortes de la Muerte) acepta la realidad por lo que es, tras la explicación del director de la compañía de actores, y hasta con un pensamiento sobre el valor de las apariencias: "Por la fe de cavallero andante. . . , que assí como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía, y aora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño" (p. 146). Y durante este episodio Don Quijote actúa en todo del modo más razonable y a gusto de su escudero<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> AUERBACH, *op. cit.*, p. 330, celebra el discurso de Don Quijote como uno de los más bellos fragmentos amorosos del libro, que resalta precisamente dentro de una parodia de la ideología del amor trovadoresco.

<sup>21</sup> PARKER, art. cit., p. 10, ve en la perplejidad de Don Quijote ante la labradora que debiera tomar por Dulcinea un momento crucial en el desarrollo de la obra: "This is a new suffering for Don Quixote —no longer blows but an inner hurt. And whereas in Part I he had for the most part deserved to suffer his physical pain, this particular hurt he does not deserve; for the first time our sympathies are fully with him in his misfortunes." Cuando, inmediatamente después, Don Quijote acepta la explicación de los actores de las Cortes de la Muerte con la reflexión que vimos, el mismo crítico, p. 11, ve en ello otro jalón en la progresión del héroe de la locura a la cordura: en I la gente aparecía como realmente era y Don Quijote la transformaba en su imaginación; ahora los actores no aparecen como quienes son, sino disfrazados, "but there is a perfectly honest explanation for this. The next episode shows a further progression —a person who, like the actors, is not what he appears to be [San-

Al describir las visiones tenidas en la cueva de Montesinos (II, 23), Don Quijote agrega la de Dulcinea en la figura en que Sancho se la mostró, acompañada de dos damas, vestidas todas de labradoras, saltando como cabras por un prado. No sabemos con precisión el aspecto que tenían, pues el caballero se limita a decir que la reconoció por llevar los mismos vestidos que cuando Sancho lo condujo a su encuentro. El episodio está delicadamente elaborado, como un verdadero sueño (dentro de ello entra el que Don Quijote no recuerde los rostros de las damas), en el que Dulcinea no responde al caballero, sino que huye de él corriendo, y luego, súbitamente, le manda pedir seis reales para atender a las necesidades que padece. Pero aunque sueño, todo cuanto Don Quijote cuenta aquí está elaborado siguiendo la mentira del escudero; por eso Sancho “quando oyó dezir esto a su amo, pensó perder el juyzio o morir de risa; que como él sabía la verdad del fingido encanto de Dulcinea, de quien él avía sido el encantador y el levantador de tal testimonio, acabó de conocer indubitablemente que su señor estaba fuera de juyzio y loco de todo punto” (23, p. 298).

No juzguemos, sin embargo, demasiado duramente a Sancho, que al final de la relación de su señor, exclama: “¡O santo Dios...! ¿es posible que tal ay en el mundo, y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que ayan trocado el buen juyzio de mi señor en una tan disparatada locura? ¡O señor, señor! Por quien Dios es, que vuestra merced mire por sí y vuelva por su honra, y no dé crédito a essas vaciedades que lo tienen menguado y descabalado el sentido” (p. 301). Las exclamaciones del escudero son significativas por la mezcla de sincero afecto, sentido común y su peculiar fascinación con las imaginaciones a que lo ha acostumbrado el contacto con su señor. Repárese, además, que están en la línea de las del castellano que va a apostrofar a Don Quijote en Barcelona, con su combinación de respeto y sincero dolor a la vez que cierta irritación, menor esta última en el caso de Sancho, tan íntimamente ligado con su señor. Los sentimientos que manifiesta aquí Sancho son una continuación natural de los que iba sintiendo por su señor al final de I, con la importante adición de estar ahora, a lo que parece, convencido de su locura<sup>22</sup>.

són Carrasco como el Caballero de los Espejos]; but whose real identity —unlike that of the actors— cannot be accepted because of the deceit with which he falsified his appearance.”

<sup>22</sup> La lástima que produce la peculiar locura de tan virtuoso señor aparece definitivamente en el libro con la incorporación del cura y el barbero a la pareja protagónica. En I, cuando se apartan amo y escudero a tratar de la visita a Dulcinea, se lamentan todos los demás de la locura quijotesca, y lo mismo ocurre, con mayor énfasis aún, al terminar Don Quijote el discurso sobre las armas y las letras (capítulo 38). Al final de I el canónigo, igualmente

Pero todavía le falta a Don Quijote el ver del todo a la señora de sus pensamientos. Es durante uno de los actos que preparan los duques (II, 34 y 35). Dulcinea, encantada, aparece en un impresionante carro, conducida por Merlín y rodeada de disciplinantes: "y en un levantado trono venía sentada una ninfa vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hazían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida; traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de donzella; y las muchas luzes daban lugar para distinguir la belleza y los años, que, al parecer, no llegavan a veynte ni baxavan de diez y siete" (35, p. 433).

Después que su malvado encantador expone las condiciones del desencantamiento y que Sancho se niega a acatarlas, la mismísima Dulcinea, alzándose el velo, le dirige la palabra al escudero, en términos entre violentos e irónicos: "¡O malaventurado escudero, alma de cántaro, corazón de alcornoque...! Date, date en esas carnazas, bestión indómito, y saca de harón esse brío que sólo a comer y más comer te inclina; y pon en libertad la lisura de mis carnes, la mansedumbre de mi condición y la belleza de mi faz" (p. 437); terminando su discurso con una alusión entre burlona y tierna a la pena de su enamorado: "y si por mí no quieres... hazlo por esse pobre cavallero que a tu lado tienes... de quien estoy viendo el alma, que la tiene atravesada en la garganta, no diez dedos de los labios, que no espera sino tu rígida o blanda respuesta, o para salirse por la boca, o para bolverse al estómago" (p. 438).

Por especialísima merced de sus encantadores, Dulcinea ha aparecido esta vez en toda la magnificencia de su belleza: "quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasíadamente hermoso" (p. 436), bien que deja mucho que desear en cuanto a honestidad y recato en el modo en que se dirige "derechamente" al acobardado escudero "con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada". Naturalmente que Dulcinea no es ella misma (sueño del caballero hecho portentosa realidad), sino un paje instruido por los duques para burlarse de Don Quijote a la vez que del escudero que antes se burló de él encantando a su señora.

¿Será esto quizá, el haber intuido de algún modo el caballero que se trata de una broma, la explicación de la naturalidad con que toma aparición tan decisiva? Pues aunque se exalta ordenando a Sancho que se azote o besándolo cuando al fin accede a ello, ni se

apenado del contraste locura-cordura que presenta Don Quijote, trata seriamente de hacerle entrar en razón, a través de un diálogo que va a constituir además la última evocación de los libros de caballerías en la novela —muy a tono esta evocación, casi elogio, con lo que el canónigo salvaba de ellos en su crítica: las posibilidades que ofrecían a la fantasía del artista (cap. 47).

desmaya, ni inicia largos y floridos discursos, ni trata siquiera de dirigir la palabra a Dulcinea, cosas todas de esperarse y cuya ausencia no puede explicarse sólo por la sorpresa que le paraliza al ver a su dama *encantada*. Podría aducirse también que aunque es la primera vez que ve a Dulcinea, ésta, aleccionada por los duques —que conocen tan bien el mundo de las imaginaciones del caballero como cuidadosos lectores que han sido de su historia—, se amolda tan perfectamente a lo que Don Quijote podía esperar, que no queda lugar para la sorpresa con sus posibles repercusiones.

Tenemos aquí dos actitudes que considerar, pues también es espectador del tinglado dulcinesco el pobre Sancho, su encantador. Cervantes trata de explicarnos el que Sancho crea en la visión de ahora a través del consabido recurso de su estupidez. La duquesa, después de oír del escudero la relación del engaño de que hizo objeto a su amo, no tiene dificultad alguna en convencerlo de que Dulcinea está realmente encantada, según el verídico informe de otros magos, y que es Sancho por tanto el engañado (II, 33). Esta "simplicidad" (34, p. 421) de Sancho es la base necesaria para que los duques puedan disponer su burla a ambos; o sea que el autor exagera el aspecto más obviamente risible del personaje (su simplicidad) para dar lugar así a las situaciones cómicas que siguen<sup>23</sup>.

En la conversación entre el escudero y la duquesa se resuelve, pues, por esa vía de rebajar la capacidad del personaje, el problema del encantamiento de Dulcinea por Sancho, que había puesto, al principio de II, tan por lo alto la astucia del escudero. Sancho llega ahora a la conclusión de que nunca hubiera podido él idear semejante maniobra ("y todo devió de ser al revés, como vuesa merced, señora mía, dize, porque de mi ruin ingenio no se puede ni deve presumir que fabricasse en un instante tan agudo embuste, *ni creo yo que mi amo es tan loco* que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término") (33, p. 416), con lo que queda completamente allanado el camino para que el escudero crea en el poder de los encantadores, en la escena siguiente, tanto como su amo; por el momento, es decir, hasta que

<sup>23</sup> Para B. WARDROPPER, "*Don Quixote: story or history?*", *MPh*, 63 (1965-66), 1-11, la facilidad con que Sancho se convence de que Dulcinea está en efecto encantada, o sea, que dude de algo que sabe tan bien, sugiere que el escudero no puede distinguir entre *history* y *story*, o sea, entre la verdad y la mentira inventada. El escudero, como nos dice el autor entonces, debe estar tan loco como su amo, lo cual, para el crítico, no hace sino reflejar la intención de Cervantes, que es mostrar la complejidad de la verdad vital. Sancho parece por lo pronto aceptar al pie de la letra lo que le dice la duquesa sobre Dulcinea, pero creo que es la conducta posterior del escudero respecto al encantamiento y los azotes, al indicar dudas en cuanto a la visión presenciada, lo que verdaderamente sugeriría esa incapacidad para definir una verdad tan compleja como la vida misma.

se rebele su carne —y quién sabe qué perspicaz instinto además— contra los azotes desencantadores.

Pero en este punto tiene Cervantes otro problema que resolver, que es separar la locura del caballero de lo que parece tal en su escudero. ¿Cómo podrá Sancho gobernar inteligentemente su ínsula, le pregunta la duquesa, si está tan loco como su amo, ya que lo sigue sabiéndolo loco (más o menos loco, según los azares de su relación)? Y Sancho le responde de un modo en extremo racional: "ésta fue mi suerte y ésta mi mal andanza; no puedo más, seguirle tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y así es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón" (p. 412). La razonada medida del discurso se debe a que es el autor quien verdaderamente habla aquí, explicando de un modo completo y verosímil la relación entre dos personajes que ve ya a esta altura de la obra como una pareja que se compenetra en sus mismos elementos y a quien por lo tanto sólo la muerte ("la pala y el azadón") podrá separar<sup>24</sup>. Y mientras llega ese momento, la tontería de Sancho ("más loco y tonto que su amo" lo llama la duquesa, p. 412), bien comprobado que no es él el loco de la pareja, servirá para hacernos reír.

Pero aclarada la reacción de Sancho a la visión de Dulcinea encantada (después de saber por la duquesa que realmente lo estaba), todavía causa extrañeza la frialdad de Don Quijote a la primera visión de su amada, tal y como él debía imaginarla, prisionera además. Lo que ocurre, sin embargo, es que el engaño inicial de Sancho le ha sugerido a Cervantes uno mayor, que envuelve a engañador y engañado; pero por lo mismo que esta nueva farsa es tan grande, no va a ocuparse demasiado de sus efectos, sino sólo en cuanto dan origen a situaciones cómicas: los azotes que el escudero debe darse. El mínimo desarrollo del episodio en cuestión subraya el carácter accesorio de Dulcinea dentro de la novela, mucho más marcado ahora que el contraste con la labradora Aldonza ha quedado completamente atrás. Dulcinea princesa no es capaz de hacer reaccionar con energía a su enamorado (como sí lo conseguían las cuitas de Micomicona en I, 30), más allá de rogarle y exigirle a Sancho que se azote.

Ese silencio, esa general inacción de Don Quijote que nos sorprende en esta escena, me parece que responde, en definitiva, a una suerte de cansancio que se va apoderando del desarrollo de II, especialmente patente de esta escena en adelante. Probar esto requeriría un estudio metódico, pero se pueden hallar fácilmente indicios de

<sup>24</sup> Nótese cómo también en la cita anterior a ésta Sancho se expresa de un modo definitorio, incluso en un lenguaje extraño a su carácter ("tan flaca y magra persuasión como la mía"), que revela a las claras al autor.

que el ánimo, la imaginación o la espontaneidad del narrador han decaído.

Un ejemplo es lo que le ha ocurrido a Sancho un poco antes, la misma noche de la aparición de Dulcinea, cuando tratando de treparse a un árbol, queda asido de un gajo al quebrarse la rama, etc., etc. (II, 34). Más adelante, los juicios y decisiones de Sancho gobernador se extienden por capítulos y capítulos (la acción va dividida en secciones dedicadas sucesivamente a Don Quijote y su escudero, en ese orden, del capítulo 44 al 53), con el único fin de mostrar el sentido de justicia o la sagacidad del escudero, que ya conocemos bien, y casi con el tono de una fábula oriental. El mismo sentido tienen los sufrimientos de Sancho a causa de los ayunos impuestos por su médico, que se continúan en 51 después de haber sido despedido aquél en 47; o los nuevos consejos de Don Quijote sobre el buen gobierno en 51, después de todos los de 42 y 43<sup>25</sup>.

Un episodio especialmente revelador lo constituye el encuentro de Don Quijote y Sancho con la banda de Roque Guinart (II, 60) y lo que sigue, todo el tremendo drama de amor y celos en que aquél toma parte, el ejemplo de su justicia con los viajeros a quienes ha robado y con sus propios hombres. Todo esto parece, como los infinitos ejemplos de la justicia sanchopancesca, un cansado prolongar la trama; pero tenemos aquí además que durante el encuentro de Don Quijote con Roque Guinart se produce el único asesinato de toda la novela, con características, además (la condición de bandidos de sus protagonistas, la sangre fría sobre todo con que se comete), que debían haber merecido algún agudo comentario de parte del caballero, de acuerdo con la estructura moral de la obra.

Quizá podría aducirse que la falta de interés de Cervantes en el crimen de marras está justificada por la condición del muerto, un bandido, pero sobre todo por la razón que tiene su jefe, el noble

<sup>25</sup> Ejemplos de gratuidad en cuanto a las decisiones de Sancho me parecen, una vez comprobado el buen juicio del escudero en los primeros casos que resuelve, el episodio del labrador que viene a pedirle dinero (capítulo 41), el de los tahures (49), inclusive el del fingido asalto que da al traste con su gobierno (53). PARKER, art. cit., p. 13, concede una importancia capital al episodio del gobierno de Sancho, que para él es un paralelo del despertar a la cordura de Don Quijote. Alentada por los duques, la vanidad del escudero crece: "Having previously tasted the pleasure of lying he now gives full rein to his lying fancy in order to give himself airs and usurp the centre of the stage". Pero esa vanidad sufre su caída definitiva a través del gobierno de la ínsula: "This is nothing but a further series of practical jokes which leave Sancho starved and bruised; but through his suffering and humiliation he becomes disenchanted. Seeing through the deceitfulness of men and the vanity of his ambition he learns the truth—that happiness is to be found in the acceptance of one's status, in contentment with little, and in the faithful service of his master through the bond of affection and not out of hope of reward. Sancho has ceased to be quixotic...".

Roque, para matarlo, que es nada menos que su oposición a que el director de la banda sea liberal con el botín común: "Uno de los escuderos dixo en su lengua gascona y catalana: Este nuestro capitán más es para *frade* que para bandolero; si de aquí adelante quisiere mostrarse liberal, séalo con su hazienda, y no con la nuestra" (60, p. 272). Todo está contra el bandido en cuestión, desde su descortesía hasta su modo mismo de hablar (que Cervantes ejemplifica, como es su costumbre: *frade*); pero con todo y esto, el incidente transcurre demasiado de prisa (en 8 líneas exactamente, según la edición Schevill-Bonilla); aunque quizá con más propiedad podría decirse que la brevedad se debe precisamente al hecho de no tener efecto alguno en nuestro héroe. Es cierto que Don Quijote mismo ha sido el causante del infortunio de más de un personaje, como les ocurre al doblemente apaleado Andresillo (I, 4) y al estudiante al que le quiebra una pierna y que tan gravemente se queja acusándolo (I, 19), y que en ambos casos se niega a aceptar su responsabilidad por lo ocurrido, atribuyéndolo a los azares de la caballería andante —en particular en el segundo caso, puesto que al zagal está bien dispuesto a vengarlo. Pero bien que escuchamos las quejas del estudiante, y en cuanto a Andrés, tenemos que incluso reaparece en I, 31, para recriminar al caballero y burlarse de él<sup>26</sup>, así que aunque es harto posible que el caballero hallase ahora fácilmente justificaciones para la acción de su protector Roque, que es una especie de caballero andante, nos debe chocar que no se produzca reacción de ninguna especie por parte del héroe ante el primero y único crimen que presencia<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Por cierto que nadie entre los acompañantes de Don Quijote en esa ocasión —el cura, el barbero, Dorotea y Cardenio (aunque quizá debamos excluir a éste, que no llevaría dinero consigo)— le ofrece ni un maravedí a Andresillo, como sería de esperar. Sólo Sancho le da un poco de pan y queso, con un comentario que hace reír a todos: "que Dios sabe si me ha de hazer falta o no, porque os hago saber, amigo, que los escuderos de los cavalleros andantes estamos sujetos a mucha hambre y a mala ventura, y aun a otras cosas que se sienten mejor que se dizen" (31, p. 77). ¿Será esta poco generosa indiferencia de los personajes a la desgracia del muchacho, el resultado, inconsciente para el novelista, de la desfachatez con que Andresillo acusa a Don Quijote? Pero probablemente se trata de un mero olvido.

<sup>27</sup> En el estudio de PARKER tantas veces citado, se examina el efecto de las alucinaciones de Don Quijote —sus *aventuras*— dentro del orden social, y en este aspecto de la obra ve también el crítico una progresión. Parker se detiene en el caso del estudiante al cual el caballero le ha quebrado una pierna, con lo que Cervantes prueba "the contrast between his [Don Quijote] professed ideals and the way he practises them; for it is not justice he serves but injustice that he creates, when he attacks and injures the innocent" (p. 6). Es natural, pues, que al liberar Don Quijote a los galeotes el curso de la novela cambie: "It is time now for society to defend itself and for Don Quixote's pride to be humbled" (p. 7). E. C. RILEY, "Who's who in *Don Quixote*", art. cit., p. 126,

Considerado en sí mismo, el encuentro de Don Quijote con su única dama merecería más relieve dentro de la trama; pero hay que tener muy en cuenta que forma parte de un tinglado, lo que, primero que nada, habrá influido en el autor no dejándole olvidarse de que cuanto está aconteciendo es parte de una maquinación ideada para disfrutar con la locura del protagonista. Éste, sin embargo, lo ignora, como también ignora que los recibimientos que se le tributan no celebran ninguna gloria, aunque esos recibimientos le emocionan más, comparativamente al menos, que la visión de Dulcinea, cautiva por si fuese poco. Pero es que precisamente por ser el episodio en cuestión tan relevante, oponía un obstáculo mayor a ese cansancio del novelista, que ha preferido no enfrentar a Don Quijote con Dulcinea, ahondando en las posibilidades de esa entrevista única, sino tratar en cambio la escena con el sentido de un juego sin mayores complicaciones dentro de esa gran broma caballeresca donde ha colocado a su héroe en II, haciéndole vivir por primera vez su ideal en toda su magnitud, a la vez que es objeto de diversión casi constantemente. La farsa parece requerir menos esfuerzo de parte del autor que la exposición de los sentimientos de Don Quijote, y por eso es que tiende a intensificarse proporcionalmente con el cansancio creador. Es natural, pues, que esta actitud de Cervantes afecte a Dulcinea, cuya importancia, en su última aparición, termina reduciéndose al mínimo, como consecuencia de lo poco que puede afectar al caballero. Son las posibilidades cómicas de su encantamiento-desencantamiento lo único que importa ya al novelista.

Volviendo ahora a Auerbach, la aceptación por Don Quijote del encantamiento de Dulcinea ideado por su escudero, le sirve al crítico de punto de apoyo para elaborar su teoría sobre el propósito de Cervantes y la función de la locura del caballero. Lo que atrajo a Cervantes en la idea del hidalgo que enloquece leyendo libros de caballerías, "fueron las grandes posibilidades que encerraba de desarrollar en torno a ella el panorama de lo múltiple y sus perspectivas, la mezcla de lo fantástico y lo cotidiano, las inacabables mudanzas, lo flexible y lo maleable del tema, en el que cabía encuadrar todas las modalidades del arte y del estilo. Era un tema que permitía mostrar el abigarrado mundo bajo una luz que respondía perfectamente al talento de Cervantes" (*op. cit.*, p. 335)<sup>28</sup>.

señala, en cuanto a Roque Guinart, y en el sentido de la ambigüedad cervantina, la mezcla en el personaje de elementos contradictorios, de caballeridad y ferocidad.

<sup>28</sup> RILEY, *Cervantes' theory of the novel*, p. 225, concluye que Cervantes consigue en el *Quijote* "that extraordinary illusion of human experience which is not a shadow or distortion of human experience, but an illumination of its nature".

El novelista, en el proceso de crear su mundo, se abstiene de tomar partido, porque tampoco puede tomar su obra muy seriamente: ni juzga ni concluye nada. Los personajes están justificados por sí mismos, al igual que el mundo en torno, regido por un orden perfecto contra el que resalta el único loco, Don Quijote. "La aparición de Don Quijote, que no corrige nada ni ayuda a nadie, convierte en un juego lo mismo la dicha que el infortunio" (p. 337).

Así llega Auerbach a su conclusión sobre el sentido del libro: "Tal es... la función de la locura de Don Quijote...: desplegar el panorama de la realidad de su tiempo, tal como había que presentarla en contraste con semejante locura. Y este panorama, proyectado ante los ojos de su imaginación, complacía a su espíritu de poeta, tanto por su abigarrada traza como por aquella alegría neutral que la locura del caballero de la Mancha derrama sobre cuanto entra en contacto con ella" (p. 339).

Auerbach reconoce, pues, la complejidad de la visión de Cervantes, pero separa al mismo tiempo cuidadosamente al Alonso Quijano cuerdo del final, del loco Don Quijote. Los mundos de ambos —al igual que los mundos culto y rústico del caballero y de su escudero— se tocan constantemente en el transcurso del *juego* que maneja el autor, se tocan y revelan ricos matices, pero nunca se unen: Don Quijote está loco y Alonso Quijano es un caballero virtuoso e inteligente.

Dando por sentado que tal definición se basa en una deliberada simplificación, me parece, no obstante, que resulta más apropiada para II que para I, dentro de los límites naturales a una generalización de tan compleja trama novelesca. Es cierto que, como dice el crítico, la locura del caballero va desplegando ante los ojos del lector todo un mundo, que se ilumina a su contacto con ella, pero la especie de objetividad que para él es consustancial con la obra, resulta de entrada mucho menos obvia en I. Es probable que Auerbach llegue a tal conclusión reaccionando, muy atinadamente, contra esas interpretaciones ideológicas más o menos sutiles del *Quijote* en que abundó la crítica decimonónica. La cuestión parece más compleja, sin embargo.

Siguiendo al caballero loco en su búsqueda de aventuras entramos, en efecto, en contacto con el mundo de la época, pero éste aparece con más deliberación en II: corte ducal, gobierno de una ciudad, el ideal de vida representado por el Caballero del Verde Gabán, moriscos expulsados, bandidos nobles, actores, títeres, bodas ricas, la generosidad que en Barcelona protege a Don Quijote y sus amigos, mostrando de paso algunas de las mejores cualidades humanas. La impresión general es de un creciente deseo por parte del novelista de recorrer en efecto no sólo la sociedad contemporánea, sino toda una gama de posiciones, virtudes, pasiones, a través de

un caballero loco. Y en tanto, éste sirve cada vez más de diversión, proporcionando esa "alegría neutral" de que habla Auerbach, una perspectiva ciertamente, y desde la cual además la posición del novelista, su juicio, se destacan menos y menos al aumentar la ridiculez de la locura de Don Quijote, que parece más absurda en II precisamente por hallarse en un medio más favorable a la vez que más *normal* que el de I. Todo se le facilita ahora al caballero para poner en práctica sus imaginaciones, que no chocan contra un medio adverso, sino que se desbaratan, se desinflan ante los espectadores congregados para presenciar el despliegue de semejante locura, ante los lectores, en última instancia, firmemente situados en el mundo del lado de acá de la ficción<sup>29</sup>.

El curso de II sugiere al mismo tiempo un progresivo cansancio en el novelista que escribe, y esta actitud, que está en el origen mismo de II, es la verdadera razón de que Don Quijote sea aquí más un espejo sobre el mundo, según lo ve Auerbach, que él mismo. El autor, deseando ya concluir de una vez con la historia de Don Quijote, se va sintiendo cada vez menos ligado íntimamente con el héroe, lo que se refleja en la actitud de éste, que se hace menos personal y más vehículo, espejo, contraste, objeto de risa, para un mundo donde, en efecto, como dice el crítico, parece imperar un orden perfecto. El entusiasmo del caballero experimenta entonces una disminución *precisamente* en lo que concierne a sus convicciones más arraigadas, como resalta de comparar, dentro de II mismo, la forma en que responde a la crítica con que lo apostrofa el canónigo de los duques (capítulos 31 y 32), con su absoluto silencio a las reprensiones que le dirige un paseante en Barcelona treinta capítulos después. Son las dos críticas muy parecidas: en ambas se trata a Don Quijote de loco y se le manda que vuelva a su casa a cuidar de sus asuntos; en ambas también se habla de la mala influencia que tiene la locura del caballero sobre quienes se le acercan, ya que acaba por hacerlos actuar como locos también. Las acusaciones del canó-

<sup>29</sup> Para FRANCISCO AYALA, "La invención del *Quijote*", en su libro *Experiencia e invención*, Madrid, 1960, p. 78, lo esencial de II es la derivación de la novela hacia "la farsa, artísticamente más refinada, aunque de menor fuerza poética", mientras que el primer *Quijote* es "un complejo artístico capaz de expresar la deformación sufrida por el terso mundo heroico de su juventud [la de Cervantes]". Ejemplos de ese tono de farsa de II son los varios episodios en que predomina el artificio teatral: "carreta de las Cortes de la Muerte, fiesta de las bodas de Camacho, cueva de Montesinos, aventura del rebuzno, tablado de Maese Pedro, burlas varias y complicadas de cada uno de los duques... Hasta que, por fin, Don Quijote entra en una ciudad y —¡lo increíble!— asiste al sarao de unas damas, viéndose obligado a bailar con ellas". En el mismo artículo expresa Ayala su teoría sobre la función de la locura de Don Quijote, que para él se relaciona con el carácter sagrado atribuido por la antigüedad a los locos.

nigo son algo más elaboradas, pero, sobre todo, provocan en el héroe una ardentísima defensa de los valores de la caballería andante y su derecho a sostenerlos. El duque manda callar a su capellán, que se marcha irritadísimo, convencido de que sus señores han enloquecido, y Don Quijote termina excusando a su ofensor con una explicación de la imposibilidad práctica en que están los religiosos de afrentar, etc. El castellano que en Barcelona, al final de la novela, lo llama igualmente mentecato y loco, no consigue en cambio provocar la ira de su interpelado —a pesar de que se trata esta vez de una afrenta y no de un mero agravio, según la casuística distinción que establece el propio caballero (II, 32, pp. 392-394)<sup>30</sup>. Es Don Antonio quien responde en esta ocasión en lugar de Don Quijote, mandando al otro que siga su camino, pues el caballero está cuerdo y su virtud merece en verdad elogio. Lo más señalado de tal respuesta es la insistencia en que no se meta el otro en lo que no le atañe: "Hermano. . . , seguid vuestro camino y no deis consejos a quien no os los pide. . . ; andad enhoramala, y no os metáis donde no os llaman" (62, p. 285). Y es en efecto esta última observación la que hace reaccionar al presunto consejero: "Pardiez, vuessa merced tiene razón. . . , que aconsejar a este buen hombre es dar coces contra el aguijón". Al castellano le apena ver a Don Quijote malgastar su inteligencia en la obsesión de la caballería andante, pero añade: "y la enhoramala que vuessa merced dixo sea para mí y para todos mis descendientes si de oy más, aunque viviesse más años que Matusalén, diere consejo a nadie, aunque me lo pida"; tras lo cual se marcha, dejando a Don Quijote continuar su paseo.

Las frases que aquí se cruzan entre acusador y defensor de Don Quijote expresan muy bien los sentimientos del autor: pena por la locura del caballero o la forma en que emplea su verdadero ingenio, y, al mismo tiempo, justificación última de esa locura en sí misma, defendida precisamente, nótese bien, por aquellos que se divierten con sus percances. Tal actitud me parece que es la característica de II, pero dentro de esto, el silencio de Don Quijote, que deja a otros que lo defiendan, que no acepta la ofensa, es bien indicativo de su cansancio, ya tan próximo como se halla al final de su carrera de caballero andante<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> El parecido de ambos episodios es incluso formal, con la acusación más o menos implícita a los que usan al caballero para su diversión, la sugerencia de que Don Quijote es un hombre básicamente bueno y el arengarlo a que vuelva a su casa a ocuparse de sus asuntos. En ambos trozos se emplea el latinismo *mentecato*.

<sup>31</sup> Cuando presenta al castellano de marras dice Cervantes que al leer el rótulo que llevaba Don Quijote en las espaldas, "alzó la voz, diciendo" (p. 284). El que se evite decir que el personaje se dirigió directamente al caballero es una muestra del cuidado o atención del autor a lo que va describiendo, pues de interpelar al castellano a Don Quijote, en vez de "alzar la voz",

Con la actitud del canónigo y el castellano contrasta la del Caballero del Verde Gabán, al principio de II (capítulos 16 a 18). La armoniosa moderación de Don Diego de Miranda (tan virtuosa que la simpleza de Sancho la confunde con la santidad) sirve de contraste con la locura de Don Quijote, o virtud inmoderada; que a su vez puede brillar más por el contraste con una virtud que sin embargo carece de verdadera fuerza. Al Caballero del Verde Gabán, Don Quijote no le sirve de diversión, como a los duques, ni tampoco provoca su cólera, como en los casos examinados antes; lo que ocurre es que los Miranda, como correspondía a su juiciosa moderación, “se admiraron . . . de las entremetidas razones de Don Quijote, ya discretas y ya disparatadas, y del tema y tesón que llevaba de acudir de todo en todo a la busca de sus desventuradas aventuras, que las tenía por fin y blanco de sus deseos” (18, p. 237). A diferencia del grupo de Dorotea y Cardenio en I, el Caballero del Verde Gabán no contribuye en nada a la trama de la novela, pero la consideración con que trata al caballero es también diferente de la que le dispensan aquéllos, por lo mismo que es más respetuosa, tal y como merecería un ser admirable aunque al mismo tiempo loco. El del Verde Gabán constituye el extremo de la actitud hacia el héroe de la gente noble en II: el pastor enamorado Basilio, el estudiante que lo acompaña a la cueva de Montesinos, Roque Guinart, Don Antonio (a medias este último, pues participa también de la actitud de los burlones duques): asombro, pero sobre todo sincera admiración. Posiciones diferentes son las de los duques y los suyos; o las de aquellos que, sin exaltarse demasiado sin embargo, según vimos ya, apostrofan esa extraña locura.

En I los personajes secundarios mezclan sus vidas con la del protagonista en diferentes grados o sentidos, contándole el asunto que los ocupa (los cabreros de la historia de Marcela) o sus cuitas (Cardenio), discutiendo sus ideas (el estudiante que asiste al entierro de Grisóstomo) o simplemente viviendo sus problemas personales junto al caballero loco. Al mismo tiempo, nadie cree en I —ni siquiera los ignorantes cabreros del capítulo 11, puesto que no entienden el discurso sobre la edad de oro que Don Quijote hace entonces— que el héroe sea un ser admirable, ya que todos se dan cuenta de que está loco. Sentirán lástima de su locura al verlo razonar tan inteligentemente en todo cuanto no se relaciona con ella (así le ocurre al grupo de la venta al escucharle comparar las armas con las letras), y querrán (en general todos, puesto que todos ayudan a la tarea) volverlo a su casa, por la fuerza. Sólo un personaje, el canónigo toledano, intenta convencerlo de lo absurdo de su causa,

no le habría quedado más remedio al héroe que responder; y, sin embargo, tenemos que presumir que lo oyó, de no estar sordo.

pero contrariamente a lo que acontece en II con el capellán de los duques, sin ira y sin ofensa, sino discutiendo en cambio el valor de las caballerías andantes que a él mismo le han entusiasmado tiempo atrás (capítulos 49 y 50).

Nadie en I, por lo tanto, escucha a Don Quijote como se escucha a un hombre cuerdo. Muchos se admiran de su inteligencia, pero saben que quien está hablando es un loco, y esta consciencia impide que domine la admiración sobre la lástima. Nadie tampoco va a aprovecharse conscientemente de la locura del caballero para sus propios fines, como sí ocurre en II. La clave de esta última actitud la proporciona finalmente la respuesta de Don Antonio al castellano que apostrofa a Don Quijote mientras se pasea por Barcelona llevando a la espalda un letrero con su nombre: "el señor Don Quixote de la Mancha es muy cuerdo y nosotros, que le acompañamos, no somos necios; la virtud se ha de honrar dondequiera que se hallare, y andad enhoramala, y no os metáis donde no os llaman" (62, p. 285); lo que puede traducirse como: "dejadnos divertir tranquilamente, que a nadie hacemos daño"<sup>32</sup>. Pero Don Quijote no está cuerdo, y su indudable virtud (e inteligencia) están viciadas de entrada por su locura, según prueban, en I, los males que causa a Andrés o al estudiante de la pierna quebrada. La conclusión a estas observaciones es que Don Quijote aparece como más obviamente loco en I, lo que correspondería a la definición de Auerbach: su locura como una alegría neutral que sirve de contraste a la realidad que el novelista quiere reflejar. El mismo crítico ve, sin embargo, la elaboración de la obra con un sentido de progresión: "A medida que el tema... va encendiendo a Cervantes la chispa de la inspiración, se despliega ante él el panorama de la realidad de su tiempo" (p. 339). Pero cuando Cervantes crea el personaje ese propósito no está tan claro, sino que le interesan otras cosas: la locura en sí misma, los hechos del loco, la respuesta a ellos de la realidad, la reacción de quienes le rodean; en II, en cambio, las mayores locuras del héroe no son espontáneas, sino preparadas por los que van a divertirse a su costa, y la reacción de los demás personajes es a su vez menos espontánea, o porque ya conocen a Don Quijote como personaje

<sup>32</sup> El mismo Don Antonio echa en cara a Sansón Carrasco-Caballero de la Blanca Luna el haber vencido a Don Quijote con el propósito de hacerlo regresar a su lugar: "Dios os perdone el agravio que avéis hecho a todo el mundo en querer bolver cuerdo al más gracioso loco que hay en él. ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quixote a lo que llega el gusto que da con sus desvarios?" (65, p. 321). Además, nadie podrá curar a loco tan loco, de modo que "si no fuese contra caridad diría que nunca sane Don Quixote, porque, con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero; que qualquiera dellas puede bolver a alegrar a la misma melancolía" (p. 322). Es aquí el autor mismo quien nos está hablando sobre el sentido de su creación.

literario, o porque están ideados para reflejar algún aspecto del mundo que le interesa al novelista. A menudo Don Quijote actúa en II como un hombre totalmente cuerdo, con lo que se subraya su virtud, y en general sufre pocos percances, nada más que los necesarios para el efecto que se trata de lograr, en vez de los que espontáneamente le sobrevienen en I<sup>33</sup>.

Cervantes ha querido, ciertamente, reproducir el mundo en torno, pero no hay que olvidar que la obra entera se mueve en la dirección de la farsa. Si la intención de reflejar la realidad que Auerbach ve crecer a través de la novela termina por sobreponerse al interés por el personaje de Don Quijote, lo mismo ocurre con la perspectiva humorística que brindan sus acciones: degenera en una farsa que ya casi no tiene en cuenta al personaje mismo. La pintura o reflejo del mundo acaba entonces incluso cediendo su importancia a la farsa como intención; la farsa, no la mera comicidad que sí permitía al novelista en I un genuino interés por sus personajes.

Con el episodio de la penitencia de amor en el capítulo 25, la acción propiamente dicha va concluyendo en I. Ni habrá más aventuras ni tampoco más desastres para Don Quijote, que se convierte

<sup>33</sup> PARKER, art. cit., p. 14, ve la segunda parte del libro como el proceso de restauración de las virtudes de Alonso Quijano, distorsionadas por una locura que va decreciendo al mismo tiempo que los engaños de que es objeto están cada vez menos justificados por el propósito de hacerle recobrar la razón, para convertirse, en cambio, en mentiras que resultan "purely selfish and frivolous, aimed at deriding their victim. In the process, responsibility for Don Quixote's delusions is shifted to his fellow-men, and as their moral stature progressively declines his rises, until he finally finds his salvation". Algo parecido dice RILEY, art. cit., p. 128, en cuanto a la coexistencia de la verdadera persona del caballero con la del personaje literario ya conocido por todos en II: "...there is one difference that affects Don Quixote quite profoundly. He is no longer so mad and therefore he is no longer quite the same man as he was in Part I; but he is treated as though he were, which, ironically, contributes to his disillusionment. The identity of his character has remained constant while his personality has undergone some modification". Por necesidad, una visión integral de la obra del tipo de la de Parker se opone, en cierta medida por lo menos, al análisis aquí intentado de la elaboración de la obra vista como el crecimiento paralelo de la importancia de la farsa y cierto cansancio por parte del autor. Pero quizá lo que ocurre es que Parker, tratando de mostrar cómo el destino de Don Quijote es un producto de su propio quehacer vital en vez de venirle impuesto desde fuera, según les acontece a los héroes de Fielding, llega a ver el paso de la locura a la cordura de Don Quijote en II como el resultado del propósito consciente de Cervantes de desarrollar el modo en que una personalidad moral, tras haber perdido el dominio de sí misma (locura caballerisca), consigue recobrarlo. A la larga, sin embargo, tal interpretación no excluye que Cervantes sienta menos interés por el Don Quijote de II que por el de I, y que por lo mismo que comienza la segunda parte con el propósito deliberado de llevar a Don Quijote hasta la tumba, después de hacerle renegar de su obsesión, lo vea de entrada como menos loco.

en poco más que espectador de las historias de Cardenio y del cautivo, hasta que lo fuerzan a regresar a su aldea, secuencia durante la cual tampoco habrá más acción que lo que hace a los disciplinantes, predominando todavía la discusión. Pero las historias que tienen lugar en esta última parte del primer *Quijote*, desde la novela sentimental de Cardenio y Luscinda hasta la historia que cuenta el último cabrero (capítulo 51), no le sirven al novelista verdaderamente para reflejar el mundo o la sociedad de la época, sino para desarrollar su imaginación a través de nuevas historias y novelas, tan independientes de la de Don Quijote que a veces tiene Cervantes que interrumpir su narración con una salida del héroe que nos recuerde que éste sigue existiendo, que todavía leemos la historia del ingenioso hidalgo. (Así pasa con la aventura de los cueros de vino, o cuando al comienzo del capítulo 28, después de titularlo "Cuarta parte", justifica Cervantes la presencia de narraciones intercaladas)<sup>34</sup>.

Los numerosos personajes de esta última sección de I no van, pues, ni a aprovecharse de Don Quijote ni a admirarlo tampoco, principalmente porque están viviendo sus propias aventuras, a las que el caballero sirve tan sólo de fondo. Tenemos así que Dorotea trata a Don Quijote como a verdadero caballero andante, al modo de los duques en II, mas no para burlarse de él, sino para ayudarlo, de acuerdo con el cura y el barbero. En varias ocasiones se ríen todos los presentes de las ocurrencias del caballero, al igual que se admiran de su ingenio, pero lo que predomina es el sentimiento de piedad por semejante locura, así que en un momento de apuro, como cuando los cuadrilleros atacan a Don Quijote y quieren luego llevárselo preso (45 y 46), Don Fernando sale en su defensa. No podemos tampoco exagerar este aspecto, que vendría a negar la sustancia cómica de la novela (también el grupo de Don Fernando se aprovecha del barbero que reclama su bacía para reírse un poco afirmando que Don Quijote tiene razón en decir que es yelmo; o más adelante el cura y el barbero se desternillan de risa viendo a Don Quijote molido a palos por el cabrero a quien antes pegaba, a Sancho pegándole a éste, etc.), pero parece como si en I los personajes le prestaran más atención individual a Don Quijote, y, por lo mismo que tienen sus propios problemas, al ponerse en contacto con el caballero le cuentan cosas, discuten con él, le ayudan, mezclan momentáneamente sus vidas a la del extraño loco; mientras que en II la gran mayoría de los personajes parece tener menos vida propia y hallarse en cambio en la acción con el propósito de reflejar el

<sup>34</sup> Véase lo que dice RILEY, *Cervantes' theory of the novel*, cap. 4, "Variety and unity", sobre el modo en que en II rechaza Cervantes lo que había dicho en I, introduciendo episodios separables de la acción principal, para hacerlos ahora en cambio originarse de la acción misma.

cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea" (74, p. 396). Tras de lo cual, cumplida por entero su función, Dulcinea deja de existir, de suerte que los amigos del moribundo insisten en decirle que está desencantada (p. 399) o en cómo la hallará de pastora (p. 401), pero Don Quijote no se molesta en mencionarla ni una vez entre esos elementos de su locura de que hace entonces total abdicación: basta con los libros de caballerías. Parece casi que los que rodean a Alonso Quijano creyesen en efecto que Dulcinea es esencial para la vida de su amigo; pero se trata de un error de perspectiva. Lo mismo que todos han aceptado en II a Don Quijote en vez de Alonso Quijano (lo que no ocurría en I), ahora están dispuestos a ver a Dulcinea como si ésta fuese la Oriana de Amadís, o sea, a continuar la broma en que la dama, en su calidad de señora de los pensamientos del loco, es un aditamento cómico tan necesario. Don Quijote, en cambio (y su cansado creador detrás de él), no va a dejarse ya engañar: Dulcinea es uno más entre los muchos accidentes de su error o locura.

Mas aunque Dulcinea no esté en el origen de la locura de su enamorado, que se inventa una dama por la necesidad en que está un caballero andante de tener a quien enviarle gigantes vencidos, la selección de Dulcinea, o conversión en ella de la labradora Aldonza Lorenzo, está vista con agudísima sensibilidad, lo mismo que en la segunda aparición del personaje en la trama, o en la tercera, la decidida afirmación del ideal frente a la realidad que Sancho insiste en presentar a su amo. El punto decisivo en la evolución del protagonista se encuentra precisamente en el *encantamiento* de Dulcinea a principios de II. Don Quijote se ha olvidado a esta altura completamente del origen de su amada; Sancho, por su parte, puede controlar la locura de su amo, hacerle creer lo que ha maquinado sin que Don Quijote reaccione o se oponga con sus propias imaginaciones. De hecho, es como si el caballero dejase entonces de existir en su calidad de Don Quijote, porque su persona en sí misma fuese también dejando de interesarle al novelista. Y en consecuencia su locura deja también de chocar con el mundo —que o la maneja ahora a voluntad para su conveniencia o convive con ella naturalmente—, ni progresa, ni se transforma, ni enriquece la personalidad del caballero o de los que entablan un diálogo con él. Es, eso sí, objeto de diversión, instrumento, espejo que refleja la realidad o entretiene al lector de varias maneras; y de ese modo va a continuar, cada vez más pasiva, hasta que el novelista decida cerrar, para siempre, para todos los posibles continuadores, su historia, y Don Quijote despierte, después de un breve sueño, el hombre cuerdo que solía.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS