

ASPECTOS ICONOLÓGICOS DEL QUIJOTE

La elección de un tema como el de los aspectos iconológicos de la gran novela cervantina exige como operación previa la determinación del ámbito conceptual al que se refieren las nociones utilizadas. Tanto el término "iconografía" como el de "iconología" pertenecen al sector de las artes visuales y, después de las aportaciones teóricas de Erwin Panofsky, ya no pueden utilizarse indistintamente. Mientras a lo iconográfico se le reconoce una labor descriptiva y clasificatoria, todo lo que afecta a lo iconológico presupone una profundización en la actividad analítica en la dirección del plano del contenido hasta llegar a su significado simbólico¹.

Esto vale sobre todo para cualquier "texto" de origen figurativo; sin embargo es posible, y se ha hecho por parte de unos cuantos críticos de arte, establecer una relación entre un texto verbal y su traducción en uno o más lenguajes visuales ya eligiendo una sola representación ya estudiando las variaciones en el tiempo de la interpretación de un mismo texto².

¹ Directamente derivada de la *Philosophie der Symbolischen Formen* de ERNEST CASSIRER, Bruno Cassirer, Berlin, 1923-1929 y de la reflexión crítica de ABY WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, 1932, la metodología iconológica se basa sobre todo en la individualización, a través de distintos niveles de análisis, del significado de una obra visual tanto en el plano de la simple descripción como en el de su relación con la cultura a la que pertenece. En el último nivel habría que llegar al significado simbólico de la obra que puede caber dentro de un sistema simbólico conocido o instituir nuevas manifestaciones significativas. Para una visión general del asunto véanse OMAR CALABRASE, *Il linguaggio dell'arte*, Strumenti Bompiani, Milano, 1985, pp. 5-33, y en particular el volumen colectivo *Erwin Panofsky, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou-Pandora Editions, Paris, 1983.

² Véase MEYER SCHAPIRO, *Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, Mouton, The Hague, 1973.

En el caso del *Quijote* se presenta el problema opuesto, es decir, la individualización de rasgos visuales en un texto literario, sin que esto presuponga ninguna referencia a las ilustraciones que de la novela se han hecho en el curso de los siglos ni tampoco a aquellas obras que han intentado catalogarlas³.

En la Segunda parte de la novela, Cervantes cita dos veces a un tal pintor Orbaneja, las dos veces en relación con textos literarios: la Primera parte de la misma novela en el capítulo 3, el texto apócrifo en el capítulo 71⁴.

En los dos casos se establece un paralelismo entre la actividad del pintor y la del escritor, criticándose la manera de obrar de Orbaneja que pintaba sin tener un proyecto claro y daba título al resultado de su trabajo en un segundo momento, según "lo que saliera".

En este lugar no nos interesa tanto subrayar la reflexión sobre los procesos que la escritura o la pintura deben respetar cuanto

³ Véase por ejemplo trabajos como *Recuerdo del Centenario del Quijote*. Álbum que contiene la reproducción de los cuadros existentes en el Museo del Prado, todos ellos de pintores ilustres, referentes a asuntos del *Quijote*, realizado por don FEDERICO CASTELLÓN Y CODORNÍN, Madrid, 1905; JUAN GIVANEL MAS, *Iconografía de las ediciones del "Quijote"* (facsimil de 1611, Portadas, 1605-1915), Henrich, Barcelona, 1905; JUAN GIVANEL MAS Y GAZIEL, *Historia gráfica de Cervantes y del "Quijote"*, Plus Ultra, Madrid, 1946. Al tema de lo pictórico en la obra de Cervantes se ha aproximado LOUIS C. PÉREZ, quien ha estudiado sobre todo la presencia en todos los niveles de la escritura cervantina del "tapiz" y de los objetos hechos de hilos y con superficie dibujada tales como alfombras, tapetes, bordados, paños pintados etc.; cf. sus artículos "El telar de Cervantes", *HFSE*, pp. 99-114; "Wilder and Cervantes: in the spirit of tapestry", *S*, 25 (1971), 249-259; "The theme of tapestry in Ariosto and Cervantes", *REH*, 7 (1973), 289-298.

⁴ "—Ahora digo —dijo Don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan malparecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Éste es gallo». Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla" (II, 3, pp. 63-64); "Tienes razón Sancho —dijo Don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda; que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «Lo que saliere»; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: «Éste es gallo», porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo Don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere" (II, 71, p. 574); cito por la edición de LUIS ANDRÉS MURILLO, Castalia, Madrid, 1978, 2 ts.

poner de relieve la comparación que se establece entre las dos clases de arte⁵.

El escritor mismo veía una afinidad entre la labor poética y la figurativa estimando que las dos estaban sometidas a principios parecidos. El arte visual constituye ciertamente uno de los factores de referencia del universo cultural cervantino que probablemente no se limitaba a la sola pintura o escultura sino que se extendía al conjunto de las imágenes que circulaban entonces, tales como grabados, emblemas, blasones, etc.⁶ Por eso estamos convencidos de que en la obra del escritor de Alcalá existen modelos narrativos de tipo simbólico basados en la creación de efectos icónicos, aunque a través del uso del código verbal. Esto se produce en varios niveles y con el uso de recursos técnicos distintos, pero siempre con el mismo resultado. Parece haber en la diégesis momentos en que el narrador suspende su trabajo y se para a contemplar su propia obra. Exhibiendo su presencia y su función, el narrador llama nuestra atención sobre una escena específica, un *tableau*, cuya forma estática adquiere, al interior del universo quijotesco, un valor emblemático.

Un ejemplo evidente lo da el propio Cervantes cuando, interrumpiendo su narración al final del capítulo 8 de la Primera parte, recurre en las páginas sucesivas al grabado en que se reproducen los personajes principales del episodio que se estaba contando “puestos en la misma postura” en que se les había dejado⁷. Del mismo modo que el segundo autor, el lector se hace receptor de un texto figurativo y se pone a contemplarlo, aunque lo que tiene delante no es un verdadero objeto visual, sino una descripción hecha con medios verbales⁸.

⁵ A finales del siglo XVI se había producido ya, como observa Maravall, una intensificación de las relaciones entre artistas y hombres de letras dentro de un marco cultural y social en evolución, véase JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

⁶ Por lo que se refiere al arte figurativo culto casi seguramente Cervantes conocía bastante de lo que existía en su tiempo en España. En las etapas italianas, además, había podido contemplar los productos del Renacimiento y del Manierismo. A este propósito JEAN CANAVAGGIO, en su biografía del autor, recuerda la admiración expresada por los peregrinos del *Persiles* en Roma a la vista de los cuadros de Rafael y Miguel Ángel (véase *Cervantès*, Mazarine, Paris, 1986, pp. 78-81). Pero hay que tener en cuenta también la iconografía popular, fácilmente accesible entonces a cualquier capa social, y la abundante producción de tallas, la mayor parte de ellas anónimas.

⁷ Ed. cit., I, 9, p. 144.

⁸ Para el dispositivo conceptual véanse A.J. GREIMAS, “Sémiotique figu-

En este lance acontece que una imagen bastante inocente en su forma, se convierte en la reproducción emblemática de uno de los caracteres generales de la novela: la ironía, insinuándose entre las voces narrativas por medio del artificio técnico, toma rasgos icónicos y se fija en nuestra memoria de manera concreta.

En un trabajo anterior, a propósito del capítulo 20 de la Primera parte se llamó la atención sobre la presencia de otra especie de *tableau*, el que se dibujaba en el paso de la estructura dialógica a la estructura simbólica, cuando la mirada del escritor se detiene en las siluetas del alto y delgado caballero montado sobre Rocinante y apoyado en su lanza y del gordo escudero agarrado a su muslo, inmóviles en el fondo de una noche sin estrellas⁹.

En el capítulo 58 de la Segunda parte *Don Quijote y Sancho*, en el viaje de vuelta, después de la última parada en el castillo de los duques, encuentran a unos campesinos que están comiendo sentados sobre un prado verde, los cuales "junto a sí tenían unas como sábanas blancas, con que cubrían alguna cosa que debajo estaba: estaban empinadas y tendidas, y de trecho en trecho puestas" (p. 471). La disposición de estas formas parece aludir a un círculo lleno de sugerencias rituales. La escena se desarrolla bajo el signo del estatismo, el único movimiento importante se realiza para descubrir una tras otra las metopas y la sábana que se quita se puede comparar a un telón que se abre sobre un escenario, pero en éste no habrá acción. Se trata de cuatro altorrelieves que reproducen cuatro santos a caballo, colocado cada uno en una escena aislada, destinada a su vez a la composición unitaria del retablo al que se refieren los campesinos. Cada sujeto corresponde a una simbología codificada en la iconografía cristiana a la que se alude en el texto escrito a través de la interpretación que de la imagen da el caballero. La elección de los cuatro santos no es casual sino que se basa en el elemento común del caballo. Éste, en la historia de la cultura occidental y oriental se ha cargado de un buen número de símbolos conforme a los cuales participa, según el caso, de los caracteres de las criaturas de un origen

rative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques (Documents)*, 1984, núm. 60, 5-24; y ANTONIO GARCÍA BERRIO y MARÍA TERESA HERNÁNDEZ, "Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria", *EstL*, 1985-86, núm. 3, 47-85.

⁹ Véase ENRICA CANCELLIERE y MARIA CATERINA RUTA, "L'alto e il basso nella struttura dialogica del 20° capitolo della Prima Parte del *Don Chisciotte*", en *Codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, 1980, pp. 63-71.

ctónico o de naturaleza solar y uránica¹⁰. Montado por un hombre se transforma en la cabalgadura dominada por el dueño, y significa lo que el caballero tiene que señorear para alcanzar el fin al que mira su programa existencial. En este caso, Don Quijote orienta su pensamiento en la dirección de su locura, viendo, por consiguiente, a los santos como caballeros andantes. De cada uno Don Quijote recuerda la característica principal, según la tradición, y une su comentario personal.

El primero es “San Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada en los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que suele pintarse” (*id.*).

Sabemos por la tradición que san Jorge, mártir de origen oriental, cuyo culto se difundió en Occidente con las Cruzadas, fue ascendido en aquel tiempo a patrón de la caballería. Fue en este periodo cuando en Occidente se dio a conocer el falso episodio de la doncella expuesta a la ferocidad de un dragón y liberada por el santo¹¹. Este particular episodio entró con fuerza en la iconografía popular y culta del santo, convirtiéndose en su rasgo distintivo. La serpiente o el dragón, en su caso, como en el de san Miguel o del mismo Cristo, constituyen el símbolo del mal o de las tendencias demoníacas¹². Así que en este grupo figurativo se produce una acción de doble dominio: el que san Jorge ejerce sobre su caballo y el que los dos juntos, con ayuda de la lanza, ejercen sobre el fiero animal. Su significado simbólico, así reforzado, es recogido por Don Quijote y expresado en forma metonímica. En efecto, después de haberlo definido como “uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina”, añade que “fue además defensor de doncellas”, subrayando sólo una de las obligaciones que distinguen al “perfecto caballero” para con los necesitados, según lo que a lo largo de la novela el noble caballero repite a

¹⁰ Véase *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont-Juptyer, Paris, 1969.

¹¹ Véase *Enciclopedia cattolica*, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro, Città del Vaticano, 1948-1954, t. 6, pp. 441-445. Las historias de san Jorge y san Martín se encuentran en la *Leyenda áurea*, colección de vidas de santos de Jacobo de Vorágine, escrita a fines del siglo XIII, de la que hemos podido consultar la edición hecha en Venecia en 1493 por Manfredi Borelli (*De sancto Georgio*, pp. 76 r^o-78 v^o; *De sancto Martino episcopo*, pp. 217 r^o-219 v^o).

¹² Uno y otro animal tienen, en cambio, valores tanto negativos como positivos en las distintas culturas a las que nos referimos; por sus características, en efecto, pueden pertenecer ya al mundo terrestre y subterráneo, ya al mundo celeste y aéreo, puesto que el dragón es una serpiente con alas; cf. *Dictionnaire des symboles*.

menudo, esto es, que el orden de la caballería errante había nacido en su tiempo “para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos” (I, 2, 157).

Pasando a la otra figura se descubre a san Martín que “también fue de los aventureros cristianos” (472), pero en la opinión de Don Quijote “más liberal que valiente”. De este santo el Medievo recordó sobre todo el episodio de la capa, históricamente auténtico, que tuvo lugar cuando el joven soldado, que servía en la caballería, se encontraba en Amiens¹³. El altorrelieve lo reproduce a caballo, justo en el momento en que divide la capa con el pobre. Mientras el hidalgo manchego ve en la generosidad del gesto otro de los atributos de la figura ideal del modelo caballeresco, Sancho, por el contrario, manteniendo su visión materialista de la vida, observa que el santo se priva sólo de la mitad de su capa, conservando una parte para sí. Con la lógica del sentido común Sancho repite el dicho: “para dar y tener seso es menester” (472).

Américo Castro reconoció en el tono usado para referirse a san Martín y luego a Santiago la actitud irónica de un erasmista, puesto que el pensador holandés criticaba abiertamente el culto de los santos “poéticos y novelescos”¹⁴. Vicente Gaos recoge esta advertencia y señala varias veces la diferencia de tono entre los comentarios dedicados, por un lado, a las imágenes de san Jorge, san Martín y Santiago Matamoros, y por otro, a la de san Pablo.¹⁵ La ironía cervantina, disfrazada bajo el contraste de dos perspectivas existenciales distintas, halla, una vez más, la manera de deslizarse entre palabras que dibujan una imagen fija, ocultándose sólo a la atención de un lector superficial.

El apóstol Santiago en su papel de don San Diego Matamoros¹⁶ aparece como “uno de los más valientes santos y caballe-

¹³ Véase *Enciclopedia cattolica*, t. 8, pp. 228-232.

¹⁴ Véase *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, pp. 264 y 294.

¹⁵ Véase “Cervantes y la Iglesia”, en MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. 3: *Apéndices, Gramática, Bibliografía e Índices*, ed. crítica y comentario de Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987, pp. 122-161.

¹⁶ Todos los comentaristas del *Quijote* subrayan el uso medieval del ‘don’ delante de los nombres de santos y del mismo Jesucristo. “Los nombres propios de Diego, Jaime, Jacobo o Santiago tienen un mismo significado. Cervantes se refiere a Santiago el Mayor, Patrono de España”. (JUAN ANTONIO MONROY, *La Biblia en el “Quijote”*, V. Suárez, Madrid, 1963, p. 162). Véase

ros que tuvo el mundo y tiene ahora el cielo” (472). En la reproducción, el *Patrón de las Españas* figura con “la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas”, en primera fila durante las luchas de la Reconquista, justo como a Don Quijote le hubiera gustado verse en sus numerosas aventuras, si sus adversarios no hubieran transformado siempre las circunstancias de tal modo que su heroísmo cayera en el ridículo.

También en este caso se privilegia la visión del santo propuesta por la leyenda medieval que lo ve como imagen fantasmagórica de la violencia “a lo divino”, a la cabeza del ejército cristiano en los momentos más difíciles de las batallas contra los moros. Poco después la ingenua petición de Sancho de que le explique el dicho “¡Santiago, y cierra España!” (474) da al caballero la ocasión de explicar el valor de la leyenda:

Simplicísimo eres, Sancho —respondió Don Quijote—; y mira que este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente en los rigurosos trances que con los moros los españoles han tenido, y así, le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen, y muchas veces le han visto visiblemente en ellas, derribando, atropellando, destruyendo y matando los agarenos escuadrones; y desta verdad te pudiera traer muchos ejemplos que en las verdaderas historias españolas se encuentran (474-475)¹⁷.

Una vez más el caballero andante habla de “verdad” justo en el momento en que se está refiriendo a una leyenda. Como ocurre en el caso de los héroes de los romances y de las novelas de caballerías, las leyendas se convierten en “verdaderas historias” con invertir el orden de los términos de la oposición *verdad vs. mentira* y transfiriendo por consiguiente su propia vida a un mundo de falaces ilusiones. Si el hombre racional y desengañado reconoce la funcionalidad histórica del mito del apóstol, el idea-

también *Enciclopedia cattolica*, t. 6, pp. 317-318. Según se lee en el *De vita et obitu Sanctorum*, acerca de Isidoro de Sevilla se difundió en España la leyenda de que el santo había evangelizado al país. Como se sabe, durante la Edad Media el sepulcro de Santiago fue meta de continuas peregrinaciones (véase F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Letouzey et Ane Editeurs, Paris, 1912, t. 3, pp. 1082-1094).

¹⁷ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN explica con muchos pormenores la génesis del grito de guerra “¡Santiago, y cierra, España!” en su comentario a la edición crítica de la novela (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Atlas, Madrid, 1948, t. 7, pp. 278-282).

lista y anacrónico caballero, para sobrevivir, tiene que seguir creyendo en aquellas verdades.

El dramatismo de la caída de caballo de san Pablo se muestra en los efectos plásticos de la metopa “tan al vivo que dijeran que Cristo le hablaba y Pablo respondía” (472)¹⁸. En esta imagen la posición del caballero y del caballo se ha invertido con respecto a las precedentes: el santo está debajo del caballo totalmente dominado por la luz que lo rodea y la voz que le habla. La caída del caballo, en cuanto pérdida del gobierno sobre la fuerza ciega del instinto y de la pasión, tendría que simbolizar la caída en el pecado¹⁹. En el caso de Saulo, en cambio, el hombre se separa del animal para someterse él mismo a otra clase de dominio que, por medio de la conversión, le llevará hacia la salvación espiritual. El cuerpo de Saulo, colocado en un fondo de claroscuro, entre la masa plástica del caballo y los efectos luminosos del resplandor divino, como las mismas palabras del texto hacen suponer: “con todas las circunstancias que en el retablo de su conversión suelen pintarse”²⁰, reúne en sí mismo las dos fases de la vida del santo que el caballero manchego sabe resumir con tanta esencialidad: “Éste —dijo Don Quijote— fue el mayor enemigo que tuvo la Iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo, y el mayor de-

¹⁸ Las noticias sobre san Pablo se encuentran en los *Hechos de los Apóstoles* y en sus mismas *Epístolas*. Un atento análisis de su vida y su doctrina se halla en F. VIGOUROUX, *op. cit.*, t. 4, pp. 2163-2233; véase también *Enclopedia católica*, t. 9, pp. 706-726. Una confrontación punto por punto entre el texto cervantino y los textos bíblicos se hace en JUAN ANTONIO MONROY, *op. cit.*, pp. 163-167. RAFAEL MARTÍNEZ ÁLVAREZ en *Pablo de Tarso y Quijote de la Mancha* (conferencia dictada en el Ateneo de Puerto Rico el 9 de noviembre de 1934, reproducida en *El Mundo* del 25 de diciembre del mismo año) anticipa el contenido de un libro futuro en el que, partiendo de la afirmación de Miguel de Unamuno de que hay que buscar el sepulcro de Don Quijote como el de un profeta, establece un paralelismo entre los acontecimientos de la vida del caballero (en la conferencia hasta el capítulo 30 de la Primera parte) y los hechos y dichos de san Pablo sacados de los *Hechos de los Apóstoles* y de sus *Epístolas*.

¹⁹ Para el simbolismo de la caída del caballo véase ÁNGEL VALBUENA BRIONES, “El simbolismo en el teatro de Calderón. La caída del caballo”, *RF*, 84 (1962), 60-76.

²⁰ *Loc. cit.* En opinión de AMÉRICO CASTRO con esta frase Cervantes establecería una diferencia entre *lo visible* y *lo no visible* respecto de san Jorge, san Martín y Santiago por un lado y san Pablo por otro. A la concepción espiritual del cristianismo del Apóstol de los gentiles, que no necesita expresiones tangibles, se opondría la materialidad de la religión del “vulgo”, basada en lo concreto y sensible (“Cervantes y el *Quijote*”, en *Cervantes y los casticismos españoles*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1966, pp. 102-104).

fensor suyo que tendrá jamás” (473). Judío empedernido y encarnizado perseguidor de los cristianos antes de la caída del caballo, “caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes” (*id.*) después, hasta el martirio y la muerte violenta padecida en Roma, este personaje reviste gran interés para nuestro héroe, quien demuestra un conocimiento bastante detallado de la vida del santo. Concluye su descripción con una exacta referencia al periodo, llamémoslo de aprendizaje, que Pablo pasó en el desierto de Arabia estudiando en la soledad con rigor teórico las verdades intuitas en su conversión y recibiendo enseñanzas y revelaciones del mismo Dios, como afirma orgullosamente en la *Epístola a los Gálatas* (I, 11-12)²¹.

Personaje histórico, que conocemos a través de escritos autógrafos, san Pablo vivió su fe entre conflictos interiores y dificultades externas. Su dedicación a los gentiles y su exigencia de rigor teórico le causaron entre sus mismos condiscípulos desconfianza y acusaciones de heterodoxia²².

En cuanto a su iconografía, en la antigüedad el santo está representado casi siempre con el apóstol san Pedro. Aparece también con otros santos o en la escena de su martirio. A partir del siglo VII se hallan ciclos figurativos dedicados a la vida del apóstol, cuyo eje central es el episodio de la conversión. El caballo, que no se menciona en los *Hechos de los Apóstoles*, se introduce más tarde en el arte occidental y llega a ser un elemento fundamental para el dramatismo de la escena²³.

Mientras los santos legendarios provocan en el caballero un

²¹ “A quien sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que lo enseñase el mismo Jesucristo”, p. 473.

²² Véase ANTONIO BUTTITTA, *Il dolore di Paolo*, ponencia leída en el VII Congreso Internazionale di studi antropologici “Il dolore, pratiche e segni”, Palermo, 11-13 de diciembre de 1986.

²³ Por lo que se refiere a España, Prudencio ilustra el episodio de su conversión en los hexámetros del núm. XLVII (XLVIII) del *Dittochaeron*. (Les Belles Lettres, 1963, p. 216) en relación, parece, con la reproducción de una basílica de Zaragoza. En tiempo más próximo a Cervantes, Damián Forment había pintado un ciclo en la iglesia de san Pablo también en Zaragoza (1516-1524). Por otra parte en su viaje a Italia el escritor había podido admirar el cartón de Rafael para el tapiz de *le stanze* del Vaticano o el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Paolina. Además de la citada *Enciclopedia cattolica*, véanse *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII, Pontificia Università Lateranense, Roma, 1968, t. 10, pp. 212-228 y LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétienne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, t. 3, pp. 1034-1050.

interés que revela un matiz marcadamente irónico, el enfrentamiento con el docto apóstol desencadena el drama que latía en su alma probablemente desde el comienzo de su locura. La fe apasionada en un ideal que la razón y la sabiduría doctrinal pueden controlar, son rasgos de Saulo que se ajustan bien a la personalidad del caballero andante. Ellos contribuyen a definir el modelo ejemplar cuyos atributos resultan ser la defensa de los débiles y de los oprimidos, la generosidad y el valor indómito sostenido no sólo por las armas sino también por el saber y la palabra. Pero, una vez completado el modelo, el Don Quijote que cree profesar el ejercicio de las armas en el presente tiene que confrontarse con los personajes del retablo. Los santos están destinados a la liturgia del rito católico, a una ritualidad que ya no tiene la finalidad de reproducir una vida que se proyecta hacia el futuro, sino que se dirige al pasado, a la Edad de Oro, creyendo poder hacerla resurgir. El estatismo de la situación, así como nos induce a nosotros lectores a la meditación, permite también reflexionar a Don Quijote, que ahora demuestra una lucidez ya completamente desengañada. Se interroga sobre el sentido de su adhesión a la profesión de la caballería. Admitir que “la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano” (473) ya revela que es capaz de distinguir los niveles del universo existencial en el que se ha sumergido. Pero la frase siguiente descubre abiertamente la parcela de desengaño que, subrepticamente, aparecía en los capítulos de la Segunda parte que preceden al 58, sin manifestarse claramente. Si los santos “conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza” —piensa el caballero— “yo hasta agora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos” (*id.*).

El encantamiento de Dulcinea, como se sabe, ha resquebrajado gravemente la ilusión de Don Quijote; a pesar de todo aún intenta salvar su pasado y sigue esperando la mejoría del estado en que se encuentra: “pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los [trabajos] que padece, mejorándose mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino del que llevo” (*id.*). Este “podría ser” se aleja del tono perentorio que Don Quijote usaba consigo mismo y con los demás cuando la fe en su ideal era muy sólida. Progresivamente el *desengaño* se ha insinuado en su universo mental y, aunque con mucha resistencia, cada episodio de la Segunda parte señala su avance.

En el capítulo 58 la representación iconográfica de los cuatro

santos consigue, independientemente del retablo al que está destinada, un valor simbólico en relación con la historia del hidalgo. Las figuras de madera, inanimadas e inmóviles, no dan lugar a la ilusión consoladora; son las muestras de un mundo al que Don Quijote no puede pertenecer, al que solamente puede referirse en el momento en que se ve obligado a admitir la vanidad de su fe y de su empeño. El medallón que el escritor construye, por medio de la creación de efectos básicamente icónicos, sirve para fijar un momento fundamental del universo semántico de la novela, un momento de meditación melancólica que puede proporcionar una de las claves de lectura del texto cervantino.

No por nada en la segunda parte del mismo capítulo se sitúa el encuentro de Don Quijote con la *fingida Arcadia*. La prueba de que la Edad de Oro ya es una utopía irrepetible está dada por la ficción a la que recurre la sociedad hegemónica. En este caso la imitación de un modelo de vida pastoril se presenta con todos los cánones de la representación barroca, colocándose a mucha distancia de la clase de vida practicada por Marcela o Leandra en la Primera parte de la novela²⁴. Las huellas de autenticidad que en esa elección se podían aún atisbar, aquí están canceladas por medio de lo artificioso de la escenografía y del proyecto de concluir la experiencia con la representación de dos *Églogas* de Garcilaso y de Camoens. Recuérdense las palabras con las que se quiere poner de relieve el estupor que experimentan el caballero y su escudero cuando ven a las dos damas vestidas de pastoras: “Vista fue ésta que admiró a Sancho, suspendió a Don Quijote, hizo parar al sol en su carrera para verlas, y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro” (476-477). Se sugiere la paradoja del sol que detiene su recorrido para expresar la maravilla que la vista de la belleza puede provocar; porque ya estamos en el mundo de las

²⁴ “En el primer *Quijote* ya vimos la pastoril barroca y su diferencia respecto a la renacentista: las gentes principales *se convierten* a la pastoril cuando se ven cogidas por el amor. La Arcadia del segundo *Quijote* es una Arcadia fingida. No es la pasión del amor la que obliga a muchachos y muchachas a buscar el recogimiento de los prados y la soledad de las fuentes para dar forma —lirismo, reconcentración espiritual, monólogo y diálogo— a su sentimiento, sino la necesidad de desdoblarse, de encontrarse en la representación. Van a vivir la égloga pero sólo al representarla; la *conversión*, que aún veíamos en 1605, se ha transformado en *ficción* en 1615”, JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del Quijote*, Ínsula, Madrid, 1966, pp. 348-349. Véase también JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.

metáforas hiperbólicas. Si en la Primera parte de la novela se advierten las señales del Barroco, aunque de alguna manera encubiertas por una hipotética obediencia a los cánones del Renacimiento, en toda la Segunda parte, reiteramos, se advierte la presencia cada vez más intensa de los nuevos códigos, tanto desde el punto de vista de la forma como de la sustancia.

En la época barroca los cambios que se han producido tanto en el ámbito político-económico como en el cultural provocan el descentramiento del sujeto²⁵. A este fenómeno no escapa el protagonista de la novela que se aleja progresivamente del desarrollo de la narración convirtiéndose en el melancólico espectador, casi como el autor y el lector, de lo que acontece a su alrededor. Puesto que “es menester tocar las apariencias con las manos para dar lugar al desengaño” (II, 13, 117), hay que darse cuenta de que la realidad que se descubre pertenece a un nuevo orden en el que el hacer y el mirar han sido escindidos y en el que los sucesos mundanos pueden adquirir un estatuto de ficción transformándose ellos mismos en escena teatral. Frente a esta ficción, consciente y declarada, el héroe, obligado ya a la inactividad²⁶, considera la inmovilidad de su mirada, presagio de muerte.

MARIA CATERINA RUTA
Università di Palermo

²⁵ El cambio que el nuevo concepto del descentramiento del sujeto conlleva en la cultura del siglo XVII ha sido recientemente objeto de un debate muy intenso. En otro trabajo señalamos, para una puesta al día el primer capítulo del libro de OMAR CALABRESE, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari, 1987, y como contribución de particular interés, el texto de SEVERO SARDUY, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974. En el ámbito español hay que referirse a la obra de JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.

²⁶ En la conclusión de mi trabajo “Proposte su alcuni aspetti della composizione del *Don Quijote*”, *Linguistica e Letteratura*, 2 (1977), 223-237, donde se analiza la estructura de la novela según los modelos del cuento maravilloso o mítico, establecí una correspondencia entre los términos de las oposiciones *vida vs. muerte* y *locura vs. cordura*. Al final del libro la vuelta a la razón del caballero conduce a la inmovilidad y por consiguiente a la muerte, mientras que la falta de juicio lo empujaba a la vida activa.