

EL POETA QUIJANO: FISONOMÍAS

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

RESUMEN:

La caracterización del personaje de Don Quijote responde a los modelos establecidos por la teoría de los humores sistematizada por Huarte de San Juan e incorporada a la doctrina poética de Sánchez de Lima, Pinciano y Carvallo. Con ella Cervantes destaca en su personaje una dimensión metapoética acorde con el conjunto de su producción y con la circunstancia de cambio estético de su momento, con el debate abierto entre el ingenio y el arte.

PALABRAS CLAVE:

Cervantes, Don Quijote, Huarte de San Juan, poética, ingenio

ABSTRACT:

Cervantes make the particular painting of Don Quijote as literary character according to the models in the theory about the humours by Huarte de San Juan, that is followed and adapted by Sánchez de Lima, Pinciano and Carvallo in theirs poetic treatises. With that, the novelist overlines in his character a metapoetic face common to the rest of his works and to the historic time of aesthetic change, with the debate between *ingenio* and *arte*.

KEYWORDS:

Cervantes, Don Quijote, Huarte de San Juan, poetic theory, wit

Con más intensidad y constancia que la mayoría de sus contemporáneos consagrados como poetas líricos, Cervantes manifestó por la poesía una preocupación tal, que, aun sin un cultivo abundante, la convirtió en uno de los ejes de su escritura. Son reiteradas las alusiones y referencias a la Poesía, ya sea como abarcadora de toda la creación literaria, ya sea en su más restringida referencia al verso lírico. Los pasajes espidados en las páginas cervantinas abarcan desde la definición metafórica y la alabanza de la Poesía a las consideraciones más precisas de la práctica del poeta, incluyendo una aguda reflexión sobre el lugar de la poesía en la sociedad del momento (Ruiz Pérez, 1997 y 2005). En estricta coherencia con su práctica personal, Cervantes rechaza reiteradamente la mercantilización de la poesía, identificable en su presente histórico con la generalización de los volúmenes impresos de “varias rimas”, asociados a la incipiente consolidación del poeta “profesional”. La preocupación se generaliza en la época¹ como manifestación de una conciencia de cambio, datable en torno a 1580, cuando coinciden

¹ Así aparece en la obra de 1580 *Arte poética en romance castellano*, de Miguel Sánchez de Lima (1944, p. 26 y ss.), o, dieciséis años después, en las palabras prologales de Alonso López Pinciano a su *Filosofía antigua poética* (1973).

la renovación de la práctica poética y el desarrollo de la tratadística sobre la materia. El fenómeno se tradujo en una dialéctica entre la preceptiva clásica y el legado humanista, por una parte, y una dinámica histórica marcada por el ascenso de principios como el gusto o el ingenio, por otra, resultante en el desequilibrio entre la naturaleza y el artificio, con la inevitable pérdida de la armonía ideal. Cervantes hunde sus raíces estéticas en el modelo renacentista de sus años de formación y, con el paréntesis de los años de milicia y cautiverio, se enfrenta al agitado momento de cambio estético en el origen de su escritura, a partir de la revisión de la utopía arcádica y poética que es *La Galatea* (1585). Con esta obra y sus primeras comedias el autor trata de situarse en el panorama profesional que comienza a fijarse como específico “campo literario” (Bourdieu, 1995) del momento, pero persiste en mantener al margen del mercado literario su relación con la poesía lírica, convertida en la forma suprema, en la culminación de un ideal que pocos años antes del inicio de su escritura empieza a plantearse como tal.

En torno a 1580 la extensión de la tratadística poética refleja una cierta conciencia de degradación en la práctica de la Poesía, respecto a la cual pretende, en gran medida, ser un elemento de regeneración. En este programa destaca la reiterada exaltación de la “excelencia de la Poesía”, convertida prácticamente en un *locus communis* en los preámbulos de los tratados más heterogéneos; es el caso, por ejemplo, de los textos Sánchez de Lima (1580), el Pinciano (1596) y Carvallo (1602), divergentes en extensión, materia y doctrina, aunque emparentados por una forma dialogada que responde a algo más que una simple convención divulgadora. Las razones conectan a veces con el paralelo proceso de legitimación de la pintura, y sus argumentos se proyectan en la explícitas exaltaciones y reivindicaciones de la Poesía aparecidas a lo largo del siglo siguiente. En su base las apologías representan un cambio de paradigma respecto al menosprecio característico del humanismo más estricto (Ruiz Pérez, 1995) y una inversión en la jerarquía de los géneros a partir de la valoración del principio de deleite, que beneficia de modo similar a la narrativa de ficción en prosa y al verso lírico.

Con una apreciable relación con esta problemática (Riley, 1966), la obra cervantina articula en momentos destacados respuestas concretas a algunas de las cuestiones suscitadas, combinando la singularidad de sus planteamientos con la elaboración de ideas extendidas. Algunos pasajes ya son sobradamente reconocidos por la crítica; otros apenas han sido esbozados. Recojo dos de los primeros y sumo una perspectiva menos habitual para profundizar en la dimensión metapoética de la obra narrativa de Cervantes y relacionarla con su consideración de la Poesía, de su naturaleza y función en la sociedad de su momento.

Contextos cervantinos

El pasaje de *La Gitanilla* en que el paje poeta le describe a Preciosa la Poesía con los rasgos de una doncella es uno de los más usados por la crítica para ilustrar la concepción

cervantina, hasta identificar en la protagonista de la novelita una personificación de la Poesía, sin dar relevancia en la mayor parte de los casos a circunstancias como los precedentes de esta metáfora en la preceptiva, la recurrencia en otros pasajes cervantinos (*Quijote*, II, 16; *cf. infra*) o, en la estructura del relato, la particular relación del paje con Preciosa, al margen de la atracción amorosa, ya que sólo se alimenta en la contemplación de la belleza y la voluntad de servicio², a diferencia de Andrés, plenamente enamorado y, pese a su ingenio natural, apartado del cultivo de los versos. Conviene en este punto recordar la confesión del paje: “ese nombre de poeta muy pocos lo merecen; y así, yo no lo soy, sino un aficionado a la poesía” (Cervantes, 2001: 59). Más allá de un tópico de modestia, cabe poner en relación esta actitud con tres aspectos complementarios, pero bien discernibles: la actitud del filósofo al declararse como tal: aficionado al saber; la extendida sátira contra los poetas excesivos³; y, finalmente, un asunto de mayor calado poético, como es la naturaleza de la creación poética y su lugar social: “No es malo —dijo el paje—; pero el ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno. Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día ni la muestra a todas gentes ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre” (p. 60). Las palabras (sin olvidar quién las pronuncia y en qué situación) revelan un rechazo de la profesionalización y la aparejada di-vulgación en el marco de la imprenta, al tiempo que una implícita afirmación del modelo medieval y renacentista (caballeresco y cortesano) de la unión de armas y letras, sin solución de continuidad entre el noble cortés (Santillana) y el poeta soldado (Garcilaso). Pero hay una significación más profunda: aunque es esencial, no basta al poeta la naturaleza, la inclinación, sino que en su forma más plena la poesía requiere talento y cuidado, con el arte y con el estudio; de manera directa Cervantes lo expresa en el prólogo a las *Ejemplares*, adaptando la tríada a las peculiaridades de un género de incuestionable naturaleza tipográfica⁴, y de un modo más oblicuo aflora también en el tan mal interpretado terceto del *Viaje del Parnaso*, donde los desvelos⁵ se plantean como insoslayable aditamento a una naturaleza que, ciertamente, exige una cierta inclinación.

² El comportamiento del enamorado se sitúa entre el modelo platónico y petrarquista y el código caballeresco cortés, con todas sus implicaciones filigráficas y literarias.

³ El motivo aparece también en *El licenciado Vidriera*, y cuenta con abundantes precedentes y ejemplos posteriores: la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, Góngora, Gracián, Calderón..., por no citar los pasajes de Quevedo y sus seguidores en el género satírico.

⁴ A diferencia de la lírica, la narrativa novelesca no conoce una vida activa al margen de la imprenta y el mercado, como sí está al margen de la preceptiva clasicista. Ambos elementos confluyen en la orgullosa afirmación cervantina y en la explicitación de su mecanismo compositivo y pragmático: “yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (2001-19).

⁵ “Yo que siempre me afano y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo”. También aquí, como veremos más adelante, puede entenderse “desvelo” como falta de sueño, en estrecha relación con el impulso para el ingenio y la creación poética. Para el carácter tópico de la afirmación y su paralelismo con pasajes similares, por ejemplo, en los versos epistolares de Argensola, véase Ruiz Pérez, 1997.

La imagen se desarrolla en el texto cervantino más directa y explícitamente metapoética, la sátira del *Viaje del Parnaso*, con su paralelo rechazo de los poetas vergonzantes (capítulo cuarto), encubiertos tras una actitud pretendidamente aristocrática o moral, y de los poetas venales (capítulo tercero), fuese su sumisión al mecenas nobiliario o al nuevo y anónimo mecenazgo representado por el mercado (Ruiz Pérez, 2005). La recuperación de la esencia de la poesía se plantea en términos de cruzada, y la caracterización del poeta se acerca en ocasiones a la del soldado o, mejor, a la del caballero con una misión de revitalizar los antiguos ideales, por más que ellos tengan que ver con un sueño utópico y pongan al protagonista en situaciones desairadas, cercanas al ridículo procedente de la marginación. En otros textos el retrato literario del autor encuentra paralelos apreciables, no siempre puestos en relación con una imagen arquetípica del poeta (Canavaggio, 1977 y 1981, y Morón Arroyo, 1989).

Mientras se generalizaba la inclusión de la efigie grabada del autor en los preliminares de los libros impresos, Cervantes, que no incluyó este elemento en ninguna de sus ediciones en vida, sí gustó de incluir en sus prólogos (o en la “Adjunta”) pinturas literarias de sí mismo, a veces en estrecho paralelo con el retrato pictórico, con una pormenorizada atención a rasgos menudos del rostro o la complexión corporal, a veces en forma de bodegón o pintura de situación, generalmente en relación con actividades literarias. La descripción preliminar de las *Ejemplares* y la anécdota fingida en el prólogo del *Quijote* de 1605 serían ejemplos característicos de cada una de estas prácticas, que no hay que leer como modalidades contrapuestas del retrato realista del individuo y la pintura genérica del autor, sino como dos elementos complementarios en el diseño emblemático de la imagen del poeta, donde la fisonomía del sujeto, su naturaleza, no es menos importante que su labor, estudio o desvelo.

Aunque con rasgos que podemos ver también en la construcción de algunos de sus personajes arquetípicos, Cervantes gusta de partir de su propia imagen para componer su “anatomía del artista”, apoyándose en una técnica del retrato literario donde tanta importancia como la prosopopeya tiene la etopeya, sobre todo en cuanto ésta aparece como enumeración de las obras realizadas; no en balde Apolo apostrofa al personaje Cervantes del *Viaje* “tú mismo te has forjado tu ventura” (IV, 79), en estrecha relación con la quijotesca defensa de que el hombre es hijo de sus obras, la cual se había ya convertido en frase proverbial⁶. En esa línea Cervantes incluye en su retrato sus obras y su físico. En las primeras incorpora sin ambages la encarnación del tópico de armas y letras, situando el orgullo por la participación en “la más alta ocasión que vieron los siglos” al lado de las reiteradas menciones al catálogo de sus obras, tanto publicadas como inéditas, tanto escritas como en proyecto o en fase de realización. En cuanto a su descripción física —y sin considerar pertinente en este contexto la adecuación o no al físico real del autor—, destaca la relevancia concedida a los rasgos relacionados con la

⁶ Como un refrán castellano cita Huarte de San Juan la expresión “cada uno es hijo de sus obras” (1989: 554).

edad avanzada y con las fronteras de lo grotesco, acercando su pintura a la del personaje quijotesco y su ingenio. Aunque el paralelismo en los rasgos físicos y los humorales no es exacto, sus elementos de coincidencia nos ponen en la perspectiva de una teoría de base médica sistemáticamente incorporada desde su formulación por Huarte de San Juan a las doctrinas poéticas, sobre todo para abordar las relaciones entre naturaleza e inspiración a la hora de definir y valorar la noción de ingenio.

Humor e ingenio

El término “ingenio”, es bien sabido, campea por igual en los títulos y portadas del tratado de Huarte y de la novela cervantina, y se sitúa en el centro de las reflexiones poéticas en estos momentos de cambio de siglo y sus pretensiones de redefinición de los equilibrios entre naturaleza y artificio, pero también entre la apelación sobrenatural a la inspiración de procedencia divina y la voluntad de indagación en las razones explicables mediante la filosofía natural. En ese camino, abierto plenamente por el médico Huarte⁷, se afirma la singularidad del poeta y, aun sin llegar al carácter excepcional alcanzado en los textos de Góngora, su distancia respecto a otros tipos de sujeto. En el *Examen de ingenios para las ciencias* (1571) se afirma, frente a la doctrina aristotélica de la *tabula rasa*, la diversidad de ingenios, además de dotarla de una explicación fisiológica, y así se recoge en los tratados de poética (Gaylord Randel, 1986), aunque en éstos no faltaron alusiones a imágenes mitológicas⁸ o, de forma más extendida, la referencia a la locura como sinónimo, causa o consecuencia de la naturaleza o la actividad del poeta, cuando no, de manera más precisa en la doctrina platónica, como catalizador entre una naturaleza inclinada a la poesía y el desempeño efectivo de su práctica.

Como es bien sabido⁹, en la definición de la figura y la aventura quijotesca confluyen todos estos elementos: la locura, la raíz platónica de las reservas hacia la lectura (Ife, 1991) y, finalmente, su efecto enajenante en una caracterización fisiológica proclive a ello. La presentación inicial del hidalgo ofrece al lector un retrato en el que cobran particular relieve los elementos indicativos de su inclinación a formas de manifestación exaltada. A ese tipo pertenecen los rasgos estrictamente físicos: “era de complexión

⁷ Puede verse en García Berrio (1980) la referencia de algunos antecedentes en las retóricas renacentistas españolas. Redactadas estas páginas, ha aparecido un documentado estudio de Guillermo Serés (2004) sobre las raíces y las bases conceptuales de esta noción, así como sobre el modo en que se proyecta en la construcción de la figura quijotesca.

⁸ Sirva de ejemplo la de la deformidad de Vulcano para representar al artífice y, por extensión, al poeta, en el Pinciano; la imagen podría ponerse en relación con los rasgos físicos de figuras como Polifemo, ligada al dios de la fragua, y la del propio Quijano.

⁹ En la apretada síntesis de Otis H. Green (1957) puede encontrarse una aproximación al sentido de “ingenioso”, con un repaso a los rasgos que definen al personaje como tal, recogiendo los adelantos realizados por investigadores como Salillas e Iriarte en las relaciones de Cervantes con Huarte, así como un esbozo de las fuentes medievales y renacentistas de la noción de “ingenio”.

recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (*Quijote*, I,1), a los que se suma la circunstancia de ser de edad avanzada, es decir, que su cuerpo, entre otros factores, ha perdido la humedad característica de la vitalidad juvenil. Desde la pintura inicial (*ibidem*), las circunstancias de clima (la adusta aridez de la Mancha), así como la escasez de sueño (“gran madrugador”), sus prácticas cinegéticas y su menú (en particular las lentejas), contribuyen también a incrementar el grado de sequedad, que es uno de los más destacados en este retrato inicial del “avellanado hidalgo”; igualmente cabría interpretar en este sentido, además de los valores puestos de relieve por Murillo (1975), la constante ubicación temporal del personaje en una suerte de verano perenne, con el resultado de continuas referencias al calor frente a la ausencia de menciones a sensación de frío. El lector al tanto de las doctrinas sobre los temperamentos reconocería de inmediato el perfil de un carácter bien definido en los tratados, aunque las inclinaciones derivadas de su sequedad podían seguir orientaciones distintas y hacerlo en grado diferente. En tierra tan bien abonada sólo bastaba la semilla, papel que queda reservado a los libros de caballerías¹⁰, cuya lectura, además de incrementar la sequedad por las noches en vela dedicadas a la lectura, produce el calor necesario para decantar el perfil fisiológico del hidalgo a punto de convertirse en personaje, es decir, para iniciar su acción.

Al inicio del relato el narrador insiste en breve espacio en el encadenamiento de circunstancias: “Con estas y semejantes razones *perdía* el pobre caballero *el juicio* y *desvelábase* por entenderlas”, señala, para insistir pocas líneas después: “En resolución él *se enfrascó* tanto en su lectura, que *se le pasaban las noches leyendo de claro en claro*, y los días de turbio en turbio; y así, *del poco dormir* y del mucho leer *se le secó el cerebro* de manera que vino a *perder el juicio*” (subrayados míos, como en las demás citas). Valga traer a colación, por ejemplo, las observaciones recogidas en la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) y firmadas por Oliva Sabuco (1981) acerca de la relación entre el sueño y la humedad del cerebro en el capítulo 45 de su coloquio inicial, dedicado a la comida, la bebida y el sueño¹¹; consecuentemente, la vigilia queda asociada a la sequedad, y, como todo lo que se realiza en grado excesivo, deriva en enfermedad, que es la materia central del primer y más extenso diálogo de la obra. Pocos años antes Huarte de San Juan, el codificador de esta materia para las décadas finales del siglo XVI en España, había señalado las relaciones entre enfermedad y calor, pero también de ambos factores con la enajenación y la alteración del ingenio: “Si el hombre cae en alguna enfermedad por la cual el cerebro de repente muda su temperatura —como es la manía, melancolía y frenesía— en un

¹⁰ Mejor dicho, no sólo a ellos, como muestra la composición de la biblioteca del hidalgo (cfr. *infra*) y su conocimiento de los romances, procedentes de la tradición oral, según confirma su ausencia en el escrutinio de la librería.

¹¹ Cfr., por ejemplo, “Débense evitar los manjares melancólicos, y flemáticos, que dijimos, quien lo ha menester”; o “El sueño es principal alimento y nutrición de la vegetativa, alegre y renueva la naturaleza, como si de nuevo comenzase (...), y quebrantado el sueño, o falta de él, hace gran daño” (pp. 162-163).

momento acontece perder, si es prudente, cuanto sabe, y dice mil disparates; y si es necio, adquiere más ingenio y habilidad que antes tenía” (pp. 304-305). La frase parece hecha como de molde para el caso clínico del hidalgo manchego, y no está sola; tampoco es la única observación que cuadra con otros pasajes cervantinos, como cuando en los ejemplos inmediatos de estos efectos incluye el caso de un paje que al enfermar se convirtió en un ingenioso respondedor hasta que fue curado (pp. 308-309), tal como le ocurriera al licenciado Vidriera; otro de los casos apuntados por el médico navarro es el de los enajenados que comienzan a metrificar por efecto de un exceso enfermizo de calor (pp. 306-308).

Ya tenemos, pues, claramente delineado ante el lector un perfil caracteriológico de un individuo marcado por un humor seco y caliente, es decir, tendente a la imaginativa. De modo inmediato el narrador acude a este rasgo para anunciar la locura del personaje: “Llenósele la *fantasía* de todo aquello que leía en los libros (...), y asentósele de tal modo en la *imaginación* que era verdad toda aquella máquina de aquellas *soñadas invenciones*...” (I,1). Huarte señala también la relación inversa, es decir, la inclinación a la lectura de los temperamentos imaginativos (p. 407). Así pues, el texto de Cervantes recoge con notable exactitud el planteamiento del *Examen de ingenios* en cuanto que nada que no esté en germen en la naturaleza puede realizarse por medio de artificios¹²; sin embargo, al sumarse los efectos, los rasgos innatos y adquiridos pueden derivar en comportamientos anómalos, identificables con la enfermedad o la locura, tal como parece demostrar Quijano. Volvamos de nuevo al asunto de la caracterización física, para leer en Huarte su descripción de la fisonomía del “colérico por adustión”, esto es, el temperamento que corresponde a los humores seco y caliente (aun sin entrar en cuestiones de grado): “Las señales con que se conocen los hombres que son de este temperamento son muy manifiestas. Tienen el color del rostro verdinegro o cenizoso; los ojos muy encendidos (por los cuales se dijo: «es hombre que tiene sangre en el ojo»); el cabello negro, y calvos; las carnes pocas, ásperas y llenas de vello; las venas muy anchas” (pp. 460-462). Prácticamente la totalidad de estos rasgos aparecen en algún pasaje sobre el físico del protagonista cervantino. En este contexto hay que traer de nuevo a colación el dato de la edad del protagonista, incorporado de manera paródica para remarcar lo grotesco de su intento; pero, si frisar con los cincuenta años lo imposibilita para el ejercicio de las armas, también se trata de una edad incompatible con la práctica de la poesía, que se consideraba (según el esquema clásico construido a partir de la obra de Virgilio por sus comentaristas, hasta llegar a Luis Vives) propia de los años juveniles; y no hay que olvidar que se trataba de una edad muy cercana a la del autor en el momento de comenzar la escritura de su novela.

¹² Nos encontramos con una nueva matización de la ironía del citado terceto del *Viaje del Parnaso*.

Cervantes, en definitiva, y esto no es ninguna novedad (Serés, 2004), sigue de cerca las teorías de Huarte¹³, y sin duda lo hizo directamente, pero bien pudiera haberlas leído en los tratados de Sánchez de Lima, Pinciano o Carvallo, pues de inmediato la teoría sobre los humores pasó a la doctrina poética, que, más que a las diferencias entre Platón y Aristóteles, acudía a las razones de la filosofía natural para explicar el fenómeno de la poesía y argumentar su excelencia. Y el autor del *Quijote* (y tantos otros textos de reflexión sobre la Poesía) no era ajeno a la obra de los renovadores del pensamiento científico, como no lo era a otros textos en los que se empezaba a asentar la lectura renacentista de la locura y, más específicamente, de la diversidad de temperamentos e inclinaciones que convierten al ser humano genérico en un individuo concreto, o, en términos narrativos, permiten pasar del tipo al personaje. Rastreado las fuentes de la locura de Vidriera, Sampayo Rodríguez (1986) ha apuntado a las obras de Erasmo y Castiglione; ciertamente, el *Encomium Moriae* está de forma más o menos directa en la base de gran parte de la obra cervantina, mientras que *Il Cortigiano* debería serle familiar, aunque en el diálogo italiano, más que una insistencia genérica en la diversidad de talentos de los individuos y en la extensión de la locura, Cervantes pudo hallar ejemplos concretos para relacionar la enajenación con determinadas prácticas, pues ya en el capítulo primero del primer libro leemos en la traducción de Boscán (1972): “Después, entendido el humor, tanta priesa le damos y así la meneamos y revolvemos [la fuerza de locura], que luego la hacemos llegar al perfecto punto de manifiesta locura. Y así los unos salen locos en hacer versos, los otros en ser muy músicos, algunos en amores, otros en danzar y bailar, quién en menear un caballo, quién en jugar de armas, cada uno, en fin, según su vena” (p. 82); el pasaje, omitido por Sampayo, parece especialmente relevante en el contexto de un tratado donde la cortesanía se vincula al amor, el ingenio y la poesía, y en particular en relación a Cervantes y el *Quijote*¹⁴.

Para establecer una tipología en las diferencias de caracteres Huarte se apoya, como es bien sabido, en la teoría de los humores, distinguiendo cuatro principios, con sus correspondencias en los flujos corporales, de cuya combinación binaria surgen los temperamentos característicos. Así, el calor y la sequedad corresponden a la imaginativa, y dan en distintos caracteres según el grado de calor. En pasaje reproducido casi a la letra en los tratados de poética, el *Examen de ingenios* precisa las artes, ciencias y disciplinas relacionadas con la imaginativa, y entre ellas se incluyen algunas identificables en los hechos de don Quijote, entre ellas la elocuencia, la milicia, el gobierno de la república...;

¹³ Aunque, como señala Gambin (2001), hay en Huarte una crítica a los excesos de la imaginación, sobre todo si es alimentada por la lectura, pues los hombres de imaginativa “se pierden por leer en libros de caballerías, en *Orlando*, en Boscán, en *Diana* de Montemayor y otros así” (Huarte, p. 406), no suscribo la generalidad de su planteamiento.

¹⁴ Es de notar, también, el parentesco con lo ya formulado a mediados del siglo XV por Santillana en su *Prohemio*, precisamente al incluir la poesía entre las “cosas alegres e jocosas (...) de la nueva edad de juventud; es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar, e con otros tales cortesanos ejercicios”.

de la primera de ellas el caballero da cumplidas e incuestionables pruebas a lo largo de la obra, la milicia es la vocación que rige todos sus pasos novelescos, y el gobierno, en fin, le es familiar, al menos en teoría, como muestra en los consejos enderezados a Sancho antes de su marcha a Barataria. Pero hay un arte más de la mencionadas por Huarte, la primera de toda su enumeración, la poesía, y pareciera como si también muchos de los rasgos distintivos del caballero correspondieran a su caracterización como poeta¹⁵.

Un ingenio literario

No son pocos ni escasos de significación los pasajes de la obra en los que el propio protagonista o algún otro de los personajes hacen referencia a una faceta poética que aparece casi siempre relacionada con su enajenación. Las pruebas más claras las da don Quijote en el episodio del Caballero del Verde Gabán, tanto en su reivindicación de la poesía (II, 16), que equipara expresamente con la andante caballería, como en los comentarios y consejos que dirige al hijo de su anfitrión respecto a su afición por los versos (II, 18), pues, como él mismo confiesa, “a mí se me entiende algo de achaque de glosas”. Más general y directo es el caballero en su caracterización, cuando afirma “yo soy algún tanto poeta” (II, 67; *cfr. infra*). La identificación de ambos órdenes, el de la poesía y el de la caballería, se cimenta ya en la primera parte de la obra, cuando el personaje convierte en punto central en su trayectoria la imitación de un paso de su idolatrado Amadís: más allá de que en los episodios en Sierra Moren, según señalan Riley y Avalor Arce, don Quijote eleva su vida a obra de arte en su condición de creador de ficciones, al comenzar su penitencia en las fragosidades apartadas de las llanuras manchegas el caballero no sólo hace expresas demostraciones de su locura, entre no muy decorosas muestras de su anatomía, y en ellas se vuelve a poner de manifiesto su plena pertenencia al tipo imaginativo; con sus zapatetas y desnudeces el caballero superpone al modelo de Amadís el de otros personajes relacionados con el furor de la locura, como el Orlando de Ariosto, o, de manera más explícita, a través de la figura de Cardenio, otros célebres locos, tan marcados por su condición de enamorados como por su naturaleza de poetas, esto es, Macías y Garci Sánchez de Badajoz, siendo la combinación de las pasiones erótica y lírica, según la imagen popularizada, el origen de su enajenación; pero es que el episodio modelizador en la obra de Rodríguez de Montalvo es precisamente aquél en el que el caballero Amadís, haciendo su penitencia en la Peña Pobre, da sus primeras muestras de poeta. Pero detengámonos en una nueva consideración antes de continuar con la lectura de este esclarecedor episodio, donde los extremos de locura del personaje corren parejas con la lúcida interpretación narrativa del autor.

La relación con la locura originada en el hidalgo no se limita a la lectura de los libros de caballerías, pues éstos, en todo caso, sólo influyen en la elección de

¹⁵ Un apunte en este sentido puede encontrarse en algunas de las páginas de Güntert, 1993a.

figura o en el perfil de la enajenación, pudiendo resultar intercambiable el papel de caballero con el de otros. El mismo don Quijote, en sugerencia recogida por Sancho, plantea la alternativa pastoril, y así parece adelantarlo la sobrina cuando solicita en medio del escrutinio de la librería que la condena se extienda también a los “pequeños libros que quedan” tras juzgar los infolios caballerescos; en ese nuevo apartado la poesía lírica se confunde con la narrativa pastoril¹⁶, y tampoco hace distinción la joven, manifestando a las claras su temor y, de paso, una intuitiva y sagaz penetración en los mecanismos mentales de su pariente: “¡Ay, señor! dijo la sobrina, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballerisca, leyendo éstos se le antojase hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza” (I, 6). La identificación de pastor y poeta cuenta ya a la altura de 1605 con una amplia y consolidada tradición, no sólo vinculada al discurso eglógico, sino arraigada en la explicación mítica de los orígenes de la poesía, localizados en cuevas, bosques y parajes aislados en que moraban los númenes de la inspiración y a donde acudían quienes querían ser arrebatados por ella, hasta llegar a un grado de enajenación en que se borran los límites entre poesía y profecía, entre cantor y vate, sin que tampoco pueda establecerse una separación radical entre locura y voz de la divinidad, o, lo que es lo mismo, entre desvaríos y acceso a las verdades más profundas.

Y a ningún lector se le escapa que la sobrina no andaba muy descaminada en cuanto a los planes de su señor tío, ya en un momento tan temprano de la historia como el paréntesis entre la primera y la segunda salida del caballero, entre su solitaria experiencia y la vuelta al camino con un compañero de diálogos. Al final de ese camino los ideales caballerescos han llegado a su disolución por efectos de su misma lógica, y en el retorno definitivo a su lugar manchego, cumpliendo el mandato del vencedor Caballero de la Blanca Luna-Sansón Carrasco, es cuando el hidalgo propone a su escudero hacerse pastores (II, 67) o, lo que es lo mismo, dedicarse a hacer versos, pues, recordemos, el caballero confiesa “el ser yo algún tanto poeta”. Aunque los planes discurren a través de varios de estos capítulos crepusculares, no llegan a cumplirse, por más que Sancho Panza los asuma y los recupere para tratar de levantar a su amo de su lecho de muerte.

¿No se cumplen? ¿O ya han tenido, al menos, un fugaz cumplimiento en la primera parte? Si no limitamos el discurso bucólico estrictamente al protagonizado por el pastor de ganado, sino que vemos en él un diálogo abierto entre la naturaleza y la poesía, lejos de la vida activa y ciudadana, donde el canto es casi siempre el de una pérdida, Don Quijote se ha hecho protagonista de un episodio de estas características

¹⁶ A lo largo de toda su tradición puede percibirse una recurrente vinculación entre bucólica y locura, como se pone de manifiesto, por citar un modelo relevante, en la égloga II de Garcilaso.

en su retiro en Sierra Morena¹⁷, en los primeros pasos de una macrosecuencia en cuyos preliminares se sitúan el episodio de Marcela y Grisóstomo, el discurso de la edad dorada ante los cabreros y el encuentro con el loco Cardenio. De hecho, al iniciar su paródica penitencia el caballero se enfrenta a un dilema: “¿cuál sería mejor o le estaría más a cuento, imitar a Roldán en las locuras desahoradas que hizo, o a Amadís en las malencónicas?” (I, 26). El furor del Orlando ariostesco nace en su origen vinculado al sentimiento amoroso, como el de Amadís, pero en su expresión hay diferencias de índole sistemática. La locura del paladín carolingio reproduce la del Áyax homérico, y se inscribe de pleno en la lógica de la milicia, reconocida como actividad propia de los temperamentos imaginativos; como Don Quijote las caracteriza, sus locuras no son más que un exceso o desafuero del comportamiento del guerrero¹⁸. Por el contrario, Amadís-Beltenebros se sitúa en las antípodas de la belicosidad y la violencia caballescacas, alejadas de la Peña Pobre como quedan fuera del lugar del ermitaño las armas del enamorado de Oriana; por ello, su comportamiento tiende a la laxitud melancólica, hasta el extremo de llegar a componer versos (*Amadís*, II, 51). En torno a la dubitativa ascesis quijotesca, la figura de Cardenio reúne las dos dimensiones, la agresividad y el lamento, la violencia y el canto, como si hiciera falta recordarle al lector de la época que la violencia y la melancolía no son excluyentes, sino complementarias, las dos caras de la misma moneda (humoral), las dos fases de un comportamiento temperamental.

Las dos naturalezas responden a un mismo humor, el colérico, y tienen un principio común en la sequedad, pero ya Huarte de San Juan distinguió ambos temperamentos e, incluso, hizo una precisión dentro del melancólico, pues (pp. 372-373) perfiló dos formas de melancolía, correspondiendo la buena a la “cólera adusta” o “atrabilis”, que hace a los hombres sabios y que la teoría de la época pone en relación con el artista. Los matices diferenciales proceden, según Huarte, del principio que se combina con el de lo seco, pues a éste puede acompañar la frialdad (tendente a la malenconía en sentido estricto, el de la bilis negra, como enfermedad de la medicina medieval) o el calor, en una combinación en que las fronteras entre el colérico y el artista, entre el destructor y el creador, entre el caballero y el poeta se difuminan hasta hacerse completamente borrosas. Así Don Quijote, siguiendo los pasos de Amadís, pasa su penitencia “escribiendo y grabando en las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos” (I, 26), es decir, reproduciendo las ocupaciones de los enamorados pastores-poetas. Y el narrador no duda en transcribir los versos que se han podido conservar, pero añá-

¹⁷ El marco representa la aparición del *locus eremus* en sustitución del *locus amoenus* propio de la égloga, pero ambos son dos caras de una misma tópica, y en este caso el cambio se nos aparece lógico en el contexto de pérdida del ideal arcádico, como se aprecia en la convivencia conflictiva de ambos escenarios en el *Polifemo* gongorino (Ruiz Pérez, 2002).

¹⁸ Nótese, de paso, que la actividad de Orlando arrancando árboles, enturbiando aguas y matando ganados y pastores no es otra cosa que el arrasamiento del idilio arcádico.

diendo que “otros muchos escribió”; ciertamente tenía razón Don Quijote en afirmar a las puertas de un nuevo episodio pastoril que tenía algún punto de poeta, por más que, como respondiera al hijo del Caballero del Verde Gabán, la ciencia que había estudiado era “la de la caballería andante (...), que es tan buena como la de poesía, y aun dos dedos más” (II, 18). Ni es la única ocasión en que el caballero se manifiesta en este sentido, ni dejaremos de volver sobre ello, pero valga aquí apuntar otro paso en que el caballero hace expresa la conciencia de la equiparación o emulación entre las dos órdenes, ambas vinculadas a temperamentos con una raíz común y en los que el calor (por la ira o por la efusión poética) se sitúa con facilidad en un grado cercano a la locura o, al menos para el vulgo (Carvalho, 1997, p. 357; cfr. *infra*), identificable como tal.

Como queda apuntado en relación a Orlando y Amadís, pero también es sabido en poetas y pastores (*infra*), su comportamiento, incluyendo lo que llega a alcanzar de desmesurado, está en directa relación con su pasión o su “furo” amoroso. Ya Huarte lo había apuntado, pero quienes recogen y explotan esta relación son los tratadistas de poética, sin distinción entre adscripciones aristotélicas o platónicas (más esquematizadas por la crítica que excluyentes en la realidad). Así, el Pinciano no vacila en recoger en la teoría “del amoroso apetito, que añade furor al poético es tan cierto, que algunos hicieron a Cupido el inventor de la poética” (I, 227); Carvalho, por su parte, insiste en la misma vinculación, aunque parece invertir la relación de causa y efecto, al profundizar en “la razón por que los Poetas dan en enamorados” (p. 364¹⁹). En cualquier caso, parece imponerse que la condición de enamorado es inseparable de la de poeta, como lo es de la de caballero, de lo que es muy consciente el hidalgo Quijano en los albores de su metamorfosis caballeresca:

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma (...) ¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él anduvo un tiempo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata de ello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a éste le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (I,1).

El narrador nos sitúa ante el proceso de la creación de un personaje; ahora bien, con una singularidad: el creador es otro personaje, que actúa en relación a la dama siguiendo el modelo de transformación a partir de la realidad aplicado a sus anteriores

¹⁹ “y luego dan en ser recogidos”, como hicieran Amadís y Don Quijote.

creaciones, presentadas todas ellas como parte de una sistemática transformación del propio sujeto, escenificada en la de sus elementos externos. El mecanismo empleado supone en algún caso, como en el del paso del morrión a celada, la intervención de un cierto artificio mecánico, pero el procedimiento invariable es el de nominación, entre el bautizo (poner nombre a las cosas, como el edénico Adán) y la confirmación (la de sí mismo), con un sentido sacramental que, más que una simple parodia, apunta a una nada irónica voluntad de trascendencia, pues, como corresponde al poeta, Quijano busca renacer como hombre nuevo y (re)crear la realidad a través del lenguaje. El de Dulcinea, al menos de manera expresa, es el nombre en el que se manifiesta más claro el mecanismo poético: está regido por el principio de coherencia (o *decorum*) con el resto de los elementos creados por el discurso de su imaginación, y manifiesta los valores propios de la palabra poética, pues es (“músico, peregrino y significativo”) sonoro, extraño y cargado de significación, o, en términos más propios de la lingüística estructural, está marcado por valores en el plano del significante, en el del significado y en del extrañamiento o distinción respecto a la lengua coloquial, de uso práctico.

El paralelismo de este gesto del incipiente caballero con el acostumbrado por los poetas es señalado implícitamente por Don Quijote en el significativo capítulo de su penitencia en Sierra Morena, cuando, a punto de enviar a Sancho con su misiva amorosa (I, 25), confiesa la dualidad Aldonza/Dulcinea y, ante la extrañeza del escudero, justifica su proceder: “no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de barberos, los teatros de las comedias están llenos fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que se las fingen por dar sujeto a sus versos”; para algo similar la ha creado el caballero, que, como él mismo afirma, con términos relacionados con la teoría de los ingenios, “yo imagino que todo lo que digo es así” y “píntola en mi imaginación”. Por esta metamorfosis, similar a la que el poeta realiza con la imitación ideal de la naturaleza, es por lo que Dulcinea resulta plenamente una creación de Don Quijote, o, de manera más precisa, es una creación de Quijano como un elemento imprescindible en su composición de la figura del caballero que asumirá con todas sus consecuencias, y por ello puede partir de la realidad de Aldonza, con todas sus limitaciones, pues, como él mismo afirma a partir del ejemplo de la viuda amartelada con el mozo motilón, “para lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso tanto vale como la más alta princesa de la tierra”, porque el valor no está en el objeto transformado, sino en su transformación creativa, poética.

A partir de esta creación por el caballero-amante-poeta, la evanescente figura de Dulcinea incorpora a lo largo del relato una serie de rasgos que permiten identificarla con la personificación de la Poesía, incluyendo su aparición, real o figurada, con cor-

tejo de doncellas, sobre todo en su aparición en la Cueva de Montesinos, no exenta de rasgos paródicos. El proceso culmina en un pasaje ya mencionado de la segunda parte, en el que Don Quijote define para el Caballero del Verde Gabán su noción de Poesía: tras abrir con una apelación, directamente relacionada con las doctrinas de Huarte, a la conveniencia de respetar los estudios a los que se dirige la inclinación de cada uno, el caballero andante le ofrece al reposado su imagen de la Poesía “como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias; y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella” (II, 16). La emblemática pintura de la Poesía ya había sido empleada por los tratadistas en su introducción panegírica a la sistematización de sus reglas o procedimientos artísticos, como puede observarse en la métrica de Sánchez de Lima (la Poesía es “señora levantada (...) que no hay dueña ni doncella que tan generosa haya sido ni de tanta magnificencia haya usado con sus paniaguados, p. 32²⁰) y en el *Cisne de Apolo* (“la Poesía es una bella ninfa”, p. 69, pasaje en el que Porqueras Mayo anota la fuente de la imagen en el *Raggionamento della poesia* publicado por Bernardo Tasso en 1562); y es recurrente en los textos cervantinos, como en el habitualmente citado de *La Gitanilla*, donde sirve para establecer una relación metafórica entre esta imagen y la de la protagonista de la novelita.

La caracterización arquetípica de Dulcinea y su paralelismo con la Poesía como ideal llega hasta el final, cuando, en las puertas de la aldea para su definitivo retorno (II,73), el caballero se aplica las frases de unos muchachos oídas al azar: “no la has de ver en todos los días de tu vida”, pues, como los preceptistas señalaron y el propio Cervantes confirma en la emblemática descripción de la misma en su *Viaje del Parnaso*, una cosa es la Poesía y otra los poetas, sobre todo quienes, como sus personajes, se declaran más exactamente como aficionados a ella, es decir, quienes la cortejan y la siguen, aun a sabiendas de la dificultad para alcanzarla. Todo el proceso del encantamiento despliega narrativamente esta circunstancia, pero la consciencia de la situación es tan evidente en el caballero, que éste detiene sus pasos —de modo incomprensible, a no ser por esta circunstancia— antes de entrar en el Toboso, permaneciendo a sus puertas en medio de la oscuridad de la noche, como en las sombras de la creación donde el poeta ve diluirse la naturaleza para alcanzar una realidad trascendida. El encuentro de la Cueva de Montesinos no sólo se sitúa en el eje de esta trayectoria, sino que sintetiza la mayor parte de las facetas de esta relación, entre la invención del caballero y la consciencia de la imposibilidad.

²⁰ También el *Arte poética en romance castellano* insiste en una imagen (luego recurrente en el *Viaje del Parnaso*) del poeta como inmerso en una cruzada para rescatar a la Poesía (como los caballeros hacían con sus damas y Don Quijote realiza para desencantar a Dulcinea), parangonable a la recuperación de la Edad de Oro, es decir, el mismo programa que movía al caballero en su empeño por revivir los tiempos dorados de la andante caballería. Y el mismo Sánchez de Lima, en la misma fecha en que el programa iconográfico de la portada de las *Anotaciones* herrerianas parangonaba armas y letras, insiste en la comparación identificatoria de los poetas con los caballeros.

Del conocido episodio ya se ha puesto sobradamente de manifiesto su relación con el *topos* clásico del *descensus ad inferos*, del que participaron héroes mitológicos (Hércules, Teseo) y épicos (Eneas, Dante), pero en el punto exacto del encuentro con las sombras de Dulcinea y su encantamiento el caballero se aproxima, más que a los precedentes mencionados, a la figura de Orfeo, con su frustrado intento de recobrar a Eurídice, disuelta de nuevo en las sombras tras la imposibilidad para el cantor de Tracia de cumplir la estricta ley impuesta por las divinidades infernales. Como se sabe, tras esta nueva y definitiva pérdida, el poeta se sume en la desesperación, y ésta, entendida como provocación por las bacantes, le conduce a su muerte, para alcanzar una vida superior por el metonímico catasterismo de su instrumento. Esta dimensión órfica se nos aparece como un nuevo elemento de afirmación del paralelismo entre el caballero Quijote y la figura del poeta, al tiempo que culmina la caracterización de Dulcinea como posible metáfora de la Poesía, incorporando un nuevo sentido a la imagen y la trayectoria de la invención de Quijano.

En esta perspectiva cobra sentido la caracterización de esta salida en forma de enajenación, tanto física como mental. La primera se desarrolla en la forma narrativa de su marcha, del abandono del lugar, y la estructura de viaje (Ruiz Pérez, 1996). La segunda lleva de lleno al tema de la locura, pero enfocada ya no en términos de estricta patología médica (Castilla del Pino, 2004 y 2005), sino en relación directa con la noción de “manía” o posesión, esa forma de entusiasmo propia de los temperamentos imaginativos (más o menos alterados, como hemos visto, por circunstancias como la lectura o el amor) y que se identifica con la inspiración del poeta. Quijano no recibe la inspiración de mano de las divinidades (en línea con la insatisfacción por tal explicación manifestada por los defensores de la filosofía natural, de Huarte al propio Carvallo), sino de la lectura. En el caso de la locura de Vidriera no faltan las reminiscencias al episodio bíblico de la manzana de Eva y la expulsión del paraíso, con la oferta por la “mujer de todo rumbo”, la diabólica prostituta venida de Italia, de una fruta envenenada, pero la precisión de tratarse de un membrillo y la incorporación de una sustancia alienante actúan como explicación de sus efectos, sumados a los rasgos de temperamento revelados con la presentación y primeros pasos de Tomás Rodaja. El hidalgo manchego, por el contrario, no se enfrenta a una circunstancia de este tipo, sino que su furor imaginativo procede directa y exclusivamente (junto a la inclinación propiciada por sus rasgos fisiológicos y temperamentales) de la lectura, de la influencia de la literatura, como ocurre con los poetas y sus procedimientos imitatorios.

El concepto de imitación relacionado con la poesía nos sitúa precisamente ante una de las cuestiones centrales en los debates de teoría y preceptiva de la época, en gran medida dedicados a la definición de las relaciones entre naturaleza y artificio, entre ingenio y normas, entre la vena y el seguimiento de los modelos. En este horizonte, como ha destacado Weinberg (2003, pp. 13-62), la imitación se mueve, con intentos

más o menos afortunados de conciliación, entre la noción retórica ciceroniana de repetición de los pasos de los *auctores* consagrados y la no bien definida concepción aristotélica de la mimesis como ficción o, incluso, como invención. En cualquier caso, de los dos rasgos participa la ingeniosa construcción quijotesca, ya que se trata de la verdadera creación de un personaje ideal, en cuyos rasgos se dibujan con claridad los tomados de sus dechados librescos²¹. Es en este horizonte, a mi juicio, donde se debe situar el carácter de loco entreverado reconocido en Don Quijote, pues, como el poeta, debe mostrar una combinación de ingenio y arte, de furor y de reflexión o, en términos más acordes a las teorías humorales, de entendimiento. El ambivalente comportamiento del caballero sorprende a sus espectadores, quienes confiesan su admiración no tanto por los disparates del personaje como por su sorprendente combinación con momentos de lucidez o, de forma más precisa, la convivencia de su manía caballeresca con una extremada (también “ingeniosa”) discreción en el tratamiento de los temas ajenos a su “locura”, tal como ocurre con Vidriera y, ya queda dicho, con el exacto ejemplo del paje incluido en el *Examen de ingenios*. Como Quijano, Tomás Rodaja mostró desde el principio en su temperamento la presencia de otras virtudes: la “memoria” y el “entendimiento” en su período estudiantil en Salamanca y el “ingenio” en su encuentro con el capitán, precisamente el inductor de su primera salida; finalmente, el veneno del membrillo despierta una “grandísima agudeza de ingenio”, pero en su obsesión vítrea conjuga la más exaltada imaginativa con el más discreto de los entendimientos, despertando sentimientos encontrados en niños, vulgo y personajes de la corte. El rasgo de ambigüedad compartido con el protagonista de la “ejemplar” se encuentra en la base de todas las discusiones sobre la locura de Don Quijote y la falta de acuerdo crítico acerca de la naturaleza de ésta. Los teóricos de la filosofía natural y de la poética admitían en el poeta el grado de furor que podía identificarse con la locura, pero en un sentido muy distante del estrictamente patológico, el que, por ejemplo, hace llevar a la Casa del Nuncio de Toledo al apócrifo de Avellaneda. Como señala Carvallo (p. 357), si es realmente ingenioso el poeta no puede ser completamente loco, y sólo tiene tal consideración para el vulgo, que contempla sus acciones, según la socorrida imagen, como quien ve bailar a alguien sin escuchar la música²². La noción de vulgo cobra a principios de siglo una importancia creciente al hilo de la aparición de una incipiente “estética del gusto” (Sánchez Blanco, 1989), y a ella apela Don Quijote en el pasaje (II,16) dedicado a la definición de la poesía, donde niega llamar “aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo”; la observación parece estar hecha como de molde para los

²¹ Para su relación con “lo sublime”, tal como se incorpora de forma incipiente a la poética del momento, véase ahora Fernández Rodríguez, 2003, y Vega y Esteve, 2004.

²² La consideración se encuentra, ya al inicio del renacimiento español, en la epístola de Boscán a Hurtado de Mendoza. El catalán recoge un tópico grecolatino, con abundante proyección en nuestras letras áureas (Güntert, 1993), con un ejemplo señero en el comentario de fray Luis al *Cantar de los cantares*.

personajes de los duques, de muy próxima aparición en el relato, por mostrarse más locos que el propio caballero y hacerlo precisamente a partir de sus lecturas, de los libros de caballerías y de la primera parte con las aventuras del manchego.

Volvemos, pues, al factor de la lectura, estimulante definitivo de las inclinaciones del ingenio al furor y la imaginativa. La crítica (Fuentes, 1996; Baker, 1997; Bernárdez, 2000) ha insistido en la condición de auténtica epopeya (entre satírica y trágica) de la lectura que representa *Don Quijote*, pero también podemos y quizá debemos leerla como una novela de la escritura o, más en general, de la creación poética, tal como muestra con más evidencia en su plano argumental el *Viaje del Parnaso*, donde el poeta escribe que escribe, en un verdadero juego de espejos metapoéticos. Como los poetas imitan a los *auctores* que toman como modelos, así Quijano se propone sus propias autoridades, y toda la acción narrativa de su personaje, de Don Quijote, consiste en un seguimiento o, por mejor decir, en una expresa *emulatio* de sus fuentes de autoridad. Amadís y sus descendientes cumplen para el caballero la misma función que para los líricos contemporáneos desempeñaban Virgilio, Petrarca o Garcilaso, por lo que su discurrir por la geografía peninsular se convierte en una imagen correspondiente a la del discurso poético. Las hipótesis que, partiendo de la cronología, apuntan a una fantasía onírica del hidalgo (Ramírez Molas, 1978) tendrían encaje en esta perspectiva, revelando toda la obra como una *mise en abime*, en este caso macroestructural, de la fabulación quijotesca en la Cueva de Montesinos. Manía, sueño y fabulación se muestran como sinónimos de una misma actividad, en la que se unen caballero y poeta y en la que Quijano revela su propia naturaleza y la de su imaginativa aventura.

La dimensión poética del caballero

Es el momento de volver al principio del relato para recuperar un detalle no siempre adecuadamente destacado. En los primeros momentos, de exaltación de su ingenio por efectos de la lectura, el propósito del hidalgo se dirige a una actividad literaria, la de la continuación de las andanzas de don Belianís, pues “alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin, al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran”. El hidalgo se enfrenta, pues, a un dilema: escribir o actuar, seguir la senda de las letras o la de las armas, y a juicio del narrador bien pudiera haber seguido la primera opción, pues estaba capacitado para ello, ya que su temperamento, el del imaginativo, era tan propicio para una como para otra labor. En definitiva, y en la lógica de la caracterización por los humores o ingenios, la duda es irrelevante. Los dos elementos de la alternativa no son más que variantes de una misma empresa resultante de la exaltación imaginativa: la creación de un personaje y el despliegue de sus aventu-

ras, la invención de una historia que en forma de discurso escrito o de acción no es más que la misma realidad, la de su trasmutación en texto a partir de una oscura existencia de hidalgo manchego, un texto que se escribe al par de sus aventuras y que desemboca en el hecho sin precedentes de que, ya en la segunda parte, el personaje se convierte en lector de su propia historia, una historia que ha comenzado a hacer/escribir desde su primera salida, y aun antes, con su propia metamorfosis y la de los elementos que lo acompañarán en su viaje y lo harán posible: las armas, el caballo, el escudero y la amada, como inalcanzable ideal de su persecución en busca de la perfección, la del caballero y la del relato poético de su hacerse como tal.

La metafórica relación, que introduce en el texto novelesco una fecunda lectura alegórica, guarda estrecha relación con diversas manifestaciones del autor, ampliamente reiteradas en sus propias páginas, a partir de la dualidad renacentista de armas y letras en las que el novelista se educó. Como adelantaba, Cervantes gusta de completar su propio retrato²³ con la suma de hechos militares y de realizaciones literarias, apuntando a una encarnación de su valoración del poeta soldado, alejado por igual de la mercantilización de sus versos y de los amaneramientos cortesanos, entre el juego vacío y la adulación. El ideal aparecía encarnado por su admirado Garcilaso, verdadera guía de su escritura en muchos aspectos y que, ha sido notado, constituyó junto a un libro de horas el único equipaje bibliográfico que Tomás Rodaja tomó al dirigirse a Italia, siguiendo los pasos de la milicia y abandonando el estudio. Se trataba de un “Garcilaso sin comentario”, como si el personaje y el autor quisieran rehuir toda la erudición acumulada en torno a la poesía²⁴, una poesía que ha de brotar del ingenio natural y de la experiencia vital, como Cervantes demostrara ampliamente, justificando de esta manera su autodefinición como “ingenio lego”, que no quiere decir carente de lecturas, sino impermeable a las estrechas codificaciones preceptistas o escolásticas en forma de reglas encorsetadoras, pues el poeta debe salir en busca de su ideal como el hidalgo abandona la estrechez de su lugar en procura de hazañas con las que inmortalizarse, es decir, fijarse en texto memorable, como en repetidas ocasiones formula de manera expresa. Así, a través de la figura de su personaje, un “ingenio” como él mismo, Cervantes resuelve las dicotomías de armas y letras, inspiración y arte, naturaleza y estudio, para fundirlas en una síntesis superior de naturaleza creativa.

Frente a la proliferación de preceptivas (conocidas y utilizadas por él) a partir de 1580 y en estrecha coincidencia cronológica y conceptual con los “artes nuevos”

²³ Además de lo recogido por Canaggio, 1977, y Roca Mussons, 2004, ha de relacionarse la posición adoptada por Cervantes en su autorrepresentación con la iconografía de la melancolía, en obras como las de Durero (Klibanski *et al.*, 1991), Rafael o Jacob de Grand (Wittkower, 1991), con el trasfondo de la aristotélica relación entre locura y genio, con la melancolía de por medio.

²⁴ Muy posiblemente haya que relacionar esta referencia con el impacto producido por la edición aldina de la poesía de Petrarca por Bembo (1501), al modo de los clásicos, despojada de los comentarios y glosas añadidas por la tradición precedente, para inaugurar un nuevo modelo canónico.

formulados en los años iniciales del siglo XVII, el expreso de Lope para el teatro y el implícito de Góngora para la poesía, Cervantes opta por la vía del poeta cordobés, para formular su “arte nuevo de hacer novelas” por la vía de los hechos, no con un discurso teórico, sino con una práctica *in fieri*, en la que el protagonista —lo mismo que Polifemo o el peregrino de las *Soledades* (Ruiz Pérez, 1996)— se convierte en una imagen del poeta y actúa como tal, haciendo de sus hechos, palabras o miradas un preciso emblema de la creación poética. Con esta dimensión de su personaje Cervantes da, desde su mismo inicio, un paso decisivo para fijar la poética de la novela. A partir de la construcción de su protagonista desde los parámetros proporcionados por la psicología diferencial basada en la teoría de los humores, el autor lo sitúa en una perspectiva de reflexión (de reflejo y de consideración teórica) sobre los problemas de la escritura, sobre su naturaleza y su desarrollo, generando una expresión acabada de una cierta conciencia de crisis acerca del arte y sus específicas manifestaciones literarias, generalizada en la transición entre los siglos XVI y XVII y más o menos caracterizada a partir de las nociones histórico-críticas de manierismo y barroco. Sobrepasando las interpretaciones más restrictivas del concepto de imitación, tal como hicieran por las mismas fechas los citados Lope y Góngora (pertenecientes ya a una generación más joven), Cervantes orienta su escritura poética (en el sentido más amplio) a una actividad que ya no pretende tanto ser una repetición de los patrones heredados, no una mera reproducción de la realidad, sino que aspira, en quijotesco y peregrino afán, a convertirse en la construcción de un mundo, un espacio nuevo surgido de la transformación de la realidad por medio de la palabra y de las operaciones del ingenio. En este punto es en el que cabe leer las aventuras del caballero y el relato de las mismas como un discurso alegórico (Benjamin, 1990), en la formulación barroca del mismo, en el mismo sentido en que las operaciones del ingenio (las del novelista y las del personaje, pero también de la fusión de ambas en la dimensión poética de Quijano) se convierten en la base de un procedimiento de transustanciación identificado con el metafórico, o, dicho en palabras posteriores pero acordes a la propuesta cervantina, la operación del ingenio que exprime las relaciones entre dos objetos, y no en balde Gracián acudiría para rotular su tratado a la misma noción de ingenio que calificaba al hidalgo-caballero y que resaltaba en su caracterización la dimensión poética, para hacer de él, en carne novelesca, una cumplida imagen conceptual de la encrucijada estética en la se sitúa su autor y en la que abre los caminos de una literatura cada vez más consciente de ella misma y de que, como tal, constituye su propio objeto.²⁵

²⁵ El presente estudio se encuadra en el plan de trabajo del Proyecto “La Republica de los poetas”(HUM 2004-02373) del Plan nacional de I+D+I.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1996), *El hombre de genio y la melancolía*, ed. Jackie Pigeaud, Barcelona, Quaderns Crema.
- BAKER, Edward (1997), *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons.
- BENJAMIN, Walter (1990), *Los orígenes del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- BERNÁRDEZ, Asun (2000), *Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lectura como estrategia de comunicación)*, Madrid, Huerga y Fierro.
- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CANAVAGGIO, Jean (1977), "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Philology*, 1, pp. 35-44.
- (1981), "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*", *Cervantes*, 1, pp. 29-41.
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1997), *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1972), *El cortesano*, ed. Teresa Suero Roca, Barcelona, Bruguera.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2004), "Don Quijote, loco", *Los rostros de don Quijote*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Ibercaja, pp. 39-50.
- (2005), *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Península.
- CERVANTES, Miguel de (2001), *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M^a Amelia (2003), *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y retórica ante la lírica en el siglo XVI*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- FUENTES, Carlos (1996), *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos.
- GAMBIN, Felice (2001), "Menosprecio de la literatura y alabanza de la filosofía: Huarte de San Juan y la imaginación vigilada", *Actas del V Congreso de AISO*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberamericana-Vervuert, pp. 604-613.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980), *Formación de la teoría literaria moderna: Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia.
- GAYLORD RANDEL, Mary (1986), "Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction", *Cervantes*, 6, pp. 57-80.
- GREEN, Otis H. (1957), "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review*, XXV, pp. 175-193.
- (1964), "El *Licenciado Vidriera*: its Relation to the *Viaje del Parnaso* and the *Examen de Ingenios* de Huarte", *Linguistic and Literary Studies in Honor of*

- Helmut A. Hatzfeld*, ed. Alessandro S. Crisafulli, Washington, Catholic University of America, pp. 213-220.
- GÜNTERT, Georges (1993a), *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill.
- (1993b), “El sabio en el baile: Boscán, Ariosto, Calderón y una fuente común”, *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez*, Kassel, Reichenberger, pp. 395-405.
- IFE, Barry W. (1991), *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL (1991), *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973), *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1989), “Cervantes protagonista del *Quijote*”, *Homenaje a Ignacio Elizalde*, Universidad de Deusto, pp. 205-218.
- MURILLO, Luis A. (1975), *The Golden Dial. Temporal configuration in “Don Quijote”*, Oxford, Dolphin.
- RAMÍREZ MOLAS, Pedro (1978), *Tiempo y narración*, Madrid, Gredos.
- RILEY, Edward C. (1966), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus (reed. 1989)
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1995), “La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista”, *Bulletin Hispanique*, 97.1, pp. 317-340.
- (1996), *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Barn, Peter Lang.
- (1997), “Contexto crítico de la poesía de Cervantes”, *Cervantes*, XVII, pp. 62-86.
- (2002), “Égloga, silva, soledad”, *La Égloga*, dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, pp. 387-429.
- (2005), “El Parnaso se desplaza: entre el autor y el canon”, en *Constitución del corpus y configuración del canon*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, en prensa.
- SABUCO DE NANTES Y BARRERA, Oliva (1981), *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre y otros escritos*, ed. Atilano Martínez Tomé, Madrid, Editora Nacional.
- SAMPAYO RODRÍGUEZ, José Ramón (1986), *Rasgos erasmistas de la locura del licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes*, Kassel, Reichenberger.
- SÁNCHEZ BLANCO Francisco (1989), “Los comienzos de una estética del gusto español en el Renacimiento”, *Revista de Literatura*, LI,102, pp. 395-409.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel (1944), *Arte poética en romance castellano*, ed. Rafael Balbín de Lucas, Madrid, CSIC.

- SERÉS, Guillermo (2004), “Don Quijote, ingenioso”, *Los rostros de don Quijote*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Ibercaja, pp. 11-36.
- VEGA, M^a José y Cesc ESTEVE (eds.) (2004), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Villagarcía de Arousa, Mirabel.
- WEINBERG, Bernard (2003), *Estudios de poética clasicista*, Madrid, Arco Libros.
- WITKOWER, Rudolf y Margot (1991), *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula.