

UN DISEÑO INTERNO EN *DON QUIJOTE* Y ALGUNOS ANTECEDENTES

ALAN SOONS

Massachusetts Center for Renaissance Studies, Amherst

Cada cosa engendra su semejante, y como si fuera un fenómeno observado en el *orden de naturaleza* la gran fábula del *Quijote* tuvo sus progenitores, y en textos que le parecen como si fueran de familia. No hay ninguna novedad en el recordar que las estructuras, los medios de enlace¹, de la gran obra heredan del *intreccio* del *Orlando furioso*², y más allá de éste, del *entrelacement* típico de las ficciones artúricas de la Francia medieval³. Se han detectado además algunas estructuras parecidas en un modelo inmediato, en *Amadís de Gaula*⁴. Estos medios de enlace, sin embargo, exceptuando según parece algunos del *Orlando furioso*, suelen ser de acontecimientos y no de temas; son episódicos, participando en el *intreccio*, y nada «metafísicos»⁵.

Lo que ahora se propone es el empezar una investigación de los antecedentes de estas estructuras épicas, y luego las percepti-

¹ HELMUT HATZFELD, *El Quijote como obra de arte del lenguaje* (Madrid, 1966). «Medios de enlace», pp. 112-130.

² «[Ariosto] accoglia e rinnova gli elementi più esteriori della tecnica dell' *entrelacement*», según DANIELA DELCORNO BRANCA, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale* (Floencia, 1973), p. 55.

³ El *entrelacement* se observa *passim* en EDWIN WILLIAMSON, *The Half-Way House of Fiction. Don Quijote and Arthurian Romance* (Oxford, 1984).

⁴ Insiste en un entrelazamiento de acontecimientos, no de temas, FRANK PIERCE, *Amadís de Gaula* (Boston, 1976), pp. 46-56.

⁵ C. BRAND, «L'entrelacement nell' *Orlando furioso*», *G.S.L.I.*, 154 (1977), pp. 509-532, aísla acciones entrelazadas, que no específicamente temas: «La crisi centrale del poema [la pazzia di Orlando] si complica con queste due storie intrecciate» (p. 526), mientras que DELCORNO BRANCA, *op. cit.*, rubrica su II Parte así: «Il tema delle armi come fattore dell' *entrelacement*».

bles en el *Quijote*, en otro género de textos, o sea entre los escritos de los teóricos de la homilética medieval llamada «temática», escogiendo entre varios el de Roberto de Basevorn, *Forma prae-dicandi* (1322)⁶. Era este autor asesor de las escuelas de predicación en París y en Oxford (y en la época en que se leían como nuevas aquellas ficciones artúricas, lo cual puede tener su pequeña importancia).

Construye Roberto su sermón ideal sobre la selección previa de un *thema* y un *antethema* vinculados ambos desde una fuente común en una *auctoritas* bíblica, patrística u otra⁷, luego el dejar entrelazarse estos temas en un punto que llama *congruentia correspondentiae*⁸. Se pasa a coligar *thema* y *antethema* por medio de una técnica de *circulatio* o *convolutio*⁹, hasta concluir en una *unitio* y el final del sermón¹⁰.

Si se busca el *thema* primordial en el *Quijote* hay que concluir que se acomoda mejor con cierto tema de encarcelamiento, del encierro en un sentido muy amplio. Ahí van incluidas la obsesión de don Quijote con la liberación de otros seres, la supeditación del caballero andante tanto a una imaginaria cárcel de amor y a las obligaciones que informan esta última, como a las pensiones del avasallamiento a la naturaleza, que ya *le secó el cerebro* —y no de la manera que opta por alabar Huarte de San Juan— y, si se quiere, del encierro en la «mazmorra» de Cide Hamete, donde el caballero, por no hablar de la historia entera que la pluma del arábigo *supo escribir*, por fin *se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración* (II, 44)¹¹. Con el *antethema* se puede vincular el tema del mundo de los animales. Primero destaca la figura de Rocinante como *compañero eterno* del caballero andante. Se pueden agregar luego los acosos y los infortunios consiguientes en el estar montado don Quijote en él o no, no olvidando las irrup-

⁶ El texto está en Th.-M. CHARLAND, *Artes praedicandi* (Paris: Vrin y Ottawa: Institut des Études Médiévales, 1936).

⁷ Aconseja Roberto que el *thema* y el *antethema* sean extractados de una misma fuente (cap. 23), y más tarde sugiere un *prothema* introductorio al sermón temático (cap. 31).

⁸ «*Congruentia correspondentiae est clausula vel oratio designans rationem colligationis factae in parte principalium*» (Cap. 43). En un sermón es donde se puede referirse el predicador explícitamente a la moral, lo cual no viene aquí al caso.

⁹ «*Circulatio nihil aliud est supra correspondentiam quam artificialis colligatio primi membri utimi principalis ad secundum membrum primi principalis...*» (cap. 44), *Convolutio* (cap. 45).

¹⁰ «*Et est unitio clausula vel oratio unite continens quae disperse dicuntur in prosecutione. ... dici debet aliqua auctoritas quae vocaliter habeat omnes dictiones de quibus est prosecutio in sermone*» (cap. 46).

¹¹ El *Quijote* se cita según la edición de Luis A. Murillo (Madrid: Castalia, 1982).

ciones de animales indómitos y hasta las más leves alusiones a características más bien selváticas de la humanidad.

¿Cómo se representa lo dicho en la composición misma del *Quijote*? Pues sería ahora útil el valerse del esquema de un contemporáneo, Alonso López el Pinciano, en su *Philosophía antigua poética* (1596)¹². Se expresa este teórico en términos sacados del léxico del anatomista, concretamente del estudiante del aparato digestivo:

Y haced cuenta que la fábula toda es un vientre o menudo, y que el argumento es aquella tela mantecosa, dicha entresijo, de donde están asidos los intestinos, y que éstos son los episodios, los quales se van enredando con la fábula como los intestinos con la tela.

(Epístola V)

Son también de corte anatómico las palabras del mismo Cervantes cuando habla del *cuerpo de fábula entero, con todos sus miembros* (I, 47), pero para aprovechar las más íntimas del Pinciano, conviene identificar con el *entresijo* el *thema* y el *antethema* según lo trazado desde Roberto, el del encarcelamiento y el del mundo animal. Ahora bien, ¿qué ha de corresponder con *los intestinos asidos*? Seguramente ahí caben los episodios que *se van enredando*, alternando en una *circulatio* o *convolutio*, con tal que cada uno se refiera al *thema* y al *antethema* apropiados.

No hace falta decir, sin embargo, que acaso más de la mitad del *Quijote* no se comprende en este esquema, así que otra vez son de gran valor las palabras del Pinciano, y siempre en su lenguaje figurativo derivado de la medicina, acerca de los episodios con que se tropieza el lector en el curso de una narración larga:

Episodio, digo, es un emplasto que se pega y despega a la fábula sin quedar pegado algo dél. (Epístola V)
... el episodio ha de ser, como dicen los boticarios ...
del emplasto bueno, que ha de pegar y despegar sin pegar.

(Epístola XI)

En las palabras de Cervantes, entre estos *emplastos* se cuentan las *novelas sueltas y pegadizas* (II, 41), los episodios *contingibles y verisímiles* (II, 24) y los *nacidos de los mismos sucesos* (II, 44), mezclados por las dos Partes como *berzas con capachos* (II, 13), todo según la fórmula saludada por Giraldi Cintio como *arte meravigliosa* (1549). Unos tantos *pegotes y parches pegajosos* (II, 40), pues, son los episodios de las parejas de enamorados, gran

¹² La *Philosophía antigua poética* se cita en la edición de A. Carballo Picazo (Madrid: C.S.I.C., 1953), t. 2.

parte de las aventuras de don Quijote, hasta las de los molinos de viento y de la Cueva de Montesinos, y claro está, el gobierno de Sancho en la Ínsula¹³. No caben dentro del enlace temático, y se pueden *despegar*, aun cuando se trata de reapariciones de Sancho Carrasco o de Maese Pedro.

Es preciso regresar, pues, al contenido del *thema*. El lector percibe pronto que lo que le agujonea a don Quijote es antes de todo cualquiera «evidencia» de la opresión o del encierro, luego desea darles libertad a los que no la merecen (los condenados a galeras), a los que no pueden aprovecharse de ella (el vapuleado Andrés), a los y a las que han escogido la clausura y el recato (la señora vizcaína acompañada de los frailes) y a los que no son seres de este mundo siquiera (el cuerpo muerto y la imagen de Nuestra Señora). Teoriza el caballero que el mundo está lleno de los desprovistos de libertad que esperan recobrarla debido a sus esfuerzos. Y es de notar que es Sancho quien sale con el tópico de la servidumbre voluntaria del asceta (II, 9). La servidumbre que don Quijote acepta como entusiasta es la debida a los tradicionales e imaginarios deseos de la dama. Pero ha de reconocer el caballero moribundo que ha sido él el cautivo, de la necesidad —y ha de reconocer el *desocupado lector* que ha sido él además el de la *narración* de Cide Hamete, en los estrechos límites de la cual el protagonista ha sido *contenido* y *cerrado* también (II, 44)—.

Las hazañas libertadoras de la Primera Parte, arriba detalladas, no se reproducen en la Segunda: pierde don Quijote lentamente ánimos y perseverancia al paso que progresa Rocinante su *compañero eterno* hacia sus momentos de *flaqueza* y *mansedumbres* (II, 66), y se ha visto don Quijote obligado a abandonar al *caballero oprimido*, o la *reina, infanta o princesa malparada* en la *ciudad, castillo o fortaleza* (II, 29). Mas tarde será Sancho, y no su amo, el que por lo menos simpatizará con la «opresión» de la

¹³ Es acaso esta calidad de *parches pegajosos* la que incitó a Thomas Mann a aventurar su comparación con *El asno de oro* en sus episodios: «Los momentos de la trama y los episodios en cuestión son conspicuos por su extrañeza, lo caprichoso de sus motivos, los cuales son indicios de un origen heterogéneo» (Auffällig in der Tat machen sich die betreffenden Stellen und Episoden durch ihre Sonderbarkeit, die Ausgefallenheit ihrer Motive, die auf eine weltläufige Herkunft deutet: ..., «Seefahrt mit Don Quichote», cap 12. *Gesammelte Werke* IX [1960], p. 452). Un juicio sobre otra composición un poco posterior, «La sampogna» de G. B. Marino, no iátrico sino musical, está en «A chi legge», introductorio a las *Rime*, III Parte (París, 1620), probablemente del mismo poeta: «poi è un volume che comprende forse cinquanta o sessanta idilî, una parte pastorali ed un'altra favolosi: quivi ... [il poeta] ... dandosi con la narrazione della maggior parte delle favole principali ... fioritamente descritte e dilatate con episodi capricciosi e lussureggianti, a formare un contrapunto su'l canto fermo», *Lettere*, edición de M. Guglielminetti (Turín, 1966), p. 609.

chusma amarrada a los duros bancos de la galera en la costa catalana (II, 63).

El *antethema*, según el diseño de Roberto, o sea el tema complementario del mundo animal, descansa mayormente en el papel que desempeña Rocinante. Es éste un personaje, mejor dicho acaso un vector de la composición, de la Primera Parte. El *compañero eterno mío*, como le saluda don Quijote ya en el principio (I, 2), se asoma al texto antes que Sancho y antes que Dulcinea, y recibe un nombre caballeresco una semana antes que su mismo amo —y se puede quizás trabajar con la hipótesis de que *Quijote* connota a un caballero reducido a un par de muslos montado en su caballo pero dirigido adrede hacia las aventuras por éste—. Esta metonimia crural se nota también en el *Sancho Zancas* del *rétulo* del manuscrito (I, 9) —y no recibe Sancho nunca ningún nombre de escudero de las novelas que ostentar—. Reza otro *rétulo* «*Don Quijote*», pero se deletrea a los pies de Rocinante, como si para insistir en que sea él la «mitad centáurica» que más tarde en la obra podrá también parecer *que va encantado, según va melancólico y triste* (I, 49). Observa el Segundo Autor que si éstas son *menudencias* en torno a las *rétulas*, no son, como otras en la portada del cartapacio, *de poca importancia*, sino que *hacen al caso de la verdadera relación*; no es así con *otras algunas* que él suprime.

Las aventuras de la primera salida, pues, son decididas por Rocinante en emulación de los caballeros andantes del pasado (I, 2) y para darles *fuerza*. Es Rocinante además *compañero* en la serie de desgracias sufridas por don Quijote, en su gran variedad; esto lo señala su tropiezo inesperado que la empieza (I, 4). El gran periplo circular que es la segunda salida acaba con el panegírico que el caballo merece de parte de su amo: *Aun espero en Dios y en su bendita Madre, flor y espejo de los caballos, que presto nos hemos de ver los dos, ... ejecutando el oficio para que Dios me echó al mundo* (I, 49) —¡con esa curiosa yuxtaposición poco «católica» de términos y en presencia del Canónigo!—. Acto seguido don Quijote ha de expresar su hastío y su desengaño mayores que los de su caballo, exclamando: *ya no estoy para oprimir la silla de Rocinante* (I 52). Sin embargo el nombre de éste ha de resonar como el de Dulcinea por los epitafios al final de la Primera Parte.

En la Segunda Parte el que elige el camino es ya el mismo don Quijote, mientras que Rocinante ya no somete a su amo a sus caprichos de bestia. Las aventuras se emprenden más y más a pie, desde la de los leones (II, 17) en adelante. Y es de notar que don Quijote, al detallar las excelencias y los anhelos del caballero andante delante de don Lorenzo el poeta, se expresa en lo de caba-

llos no ya en términos dignos de San Isidoro de Sevilla¹⁴ —y el orgullo de cualquier andante— sino en otros así como que éste *ha de saber herrar un caballo y aderezar la silla y el freno* II, 18), o sea poco más que el que hace el oficio de *mozo de campo y plaza* (I, 1).

La *flaqueza* y las *mansedumbres* de Rocinante reciben, hacia el final de todas las aventuras, la culpa por la derrota a manos del de la Blanca Luna (II, 66), y luego el impacto del mundo animal en la andante caballería se concede de una vez en las páginas del capítulo que lleva el nombre «bestial» de «La cerdosa aventura»: ... *justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas, y le piquen avispas y le hollen puercos* (II, 68).

Cuando se examinan los *intestinos asidos* (y *encorporados*, I, 48) bajo el aspecto de episodios coligados en las temáticas ya del encarcelamiento, ya del mundo animal, la *convolutio* o *circulatio* de su enlace son las de una alternancia¹⁵. Así que en la Primera Parte lo del mundo animal se insinúa en la caída por casualidad, o fatídica, de Rocinante (I, 4), los rebaños (I, 18), el cuento de Torralba y las cabras (I, 19), la mula muerta, Cardenio «abestiado», que hasta come como un perro, antes *engullendo* que *tragando*, y el rucio «perdido» —para ser después «hallado» (I, 23)—, y la cabra Manchada (I, 50), dentro de la temática apropiada. En la de encierros y «rescates de la opresión» figuran la liberación de Andrés (I, 4), los frailes y su «princesa» (I, 8), el cuerpo muerto (I, 19), los condenados a galeras (I, 22), don Quijote atado por la mano en la venta (I, 43) y los disciplinantes y su «buena señora cautiva» (I, 52).

En la Segunda Parte llegan tarde parecidos episodios temáticos, siendo el primero que insinúa el mundo animal el de la aventura de los leones (II, 17) Siguen los *grandísimos cuervos y grajos* (II, 22), el cuento del rebuzno y el mono sabio (ambos II, 25), Clavileño y la plática sobre las «cabrillas» (II, 41), el *espanto ga-*

¹⁴ El panegírico del caballo ocupa los párrafos 42 a 48 de las *Etymologiae* (XII, I). Y es acaso la fuente del orgullo sentido por el corcel español en todos los tiempos. Las sentencias del santo hispalense que mejor se aplican a Rocinante serían: *Vivacitas equorum multa; exultant enim in campis; odorantur bellum* (cf. En el Quijote, I, 2 y passim)... *Solum enim equum propter hominem lacrimare et doloris affectum sentire. Unde in Centauris equorum et hominum natura permixta est* (cf. I, 49) ... *Solent etiam ex equorum vel maestitia vel alacritate eventum futurum dimicaturi colligere* (cf. II, 29). La edición es la de Lindsay (Oxford, 1966), t. 2.

¹⁵ «Nebulosa que se ensancha» y «movimientos espirales» parecen referirse a los mismos fenómenos en el ensayo de Cesare Segre, «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Quijote», *Le strutture e il tempo* (Turín, 1974), pp. 183-219, especialmente p. 186.

tuno (II, 46), los santos en sus caballos, el ojeo de pajarillos y el tropel de toros (todos II, 58), y la *cerdosa aventura* (II, 68). El tema del aprisionamiento se revela en el episodio del Castillo del Buen Recato, y la doncella encadenada y al final encerrada (II, 20)¹⁶, Melisendra cautiva (II, 25), la *muralla* solicitada por don Quijote *en medio de sus deseos* (II, 44), don Quijote consciente de su *ocio-sidad y encerramiento* (II, 57) y los galeotes *desdichados* a quienes azotan en Barcelona (II, 63).

Al desarrollarse el sermón preconizado por Roberto de Basevorn será valioso, dice el maestro, efectuar por lo menos una vez una *congruentia correspondentiae*, la cual define como un reanudar de *thema* y *antethema*. Trae a la mente lo que se ha identificado como un momento en el curso de las narraciones artúricas: el quitar los velos, o el aproximar los temas en un punto álgido, hacia mediados o hacia el final de la obra¹⁷. No muy distinto tampoco es el nodo central de temas en el *Orlando furioso*, en sus cantos de la *pazzia*¹⁸ Pues bien, en el mismo *Quijote* es perceptible una *congruentia*, un reanudar de temas, y en cada Parte. La de la Primera ocurre cuando don Quijote *no se hubo bien encerrado en el mismo caramanchón* (I, 31) pero empieza acto seguido a combatir con ese gigante Pandafileando —ningún personaje de novela de caballerías, sino una invención, si hemos de creer a Sancho, de

¹⁶ Según progresa la alegoría escénica la Dama evita las cadenas del amor y las del interés, las que pudieran depararle una esperanza de la aventura y de lo inesperado. Los salvajes, sin embargo, la «rescatan para el cautiverio» en el Castillo del Recato —¿y una inmersión en lo contingente como la de doña Cristina, de Teresa Panza, o ... de la Duquesa?—.

¹⁷ Las novelas medievales de la Búsqueda o de la Errante Caballería ya habían dejado transparentar este fenómeno, según Rosemond Tuve: «El volverse más intensas las significaciones — nunca idénticas, nunca repetidas, sino aptas para iluminar algún concepto difícil que más tarde se acerca a revelarnos el tema. ... Nos acercamos, pues, con la visión más clara a la verdadera revelación o la coligación climáctica de las materias principales, si los términos son las de un conflicto, hacia el punto medio o hacia el final. Esta estructura se llama equivocadamente episódica o repetitosa o paralela ...», *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and their Posterity* (Princeton, 1966), p. 364. En otras ficciones artúricas se ha notado que «el punto nodal en el centro se revela como eje o punto de congruidad en la dialéctica entre trama exterior y trama interior.» Véase Hans Jürgen Eggers, *Symmetrie und Proportion epischen Erzählens. Studien zur kunstform Hartmanns von Aue* (Stuttgart, 1966), p. 62. El caso de *Iwein* es interesante: en el centro hay una escena de un manantial de agua y una mujer indefensa (pp. 63-64).

¹⁸ G. Della Palma ve en este episodio nodal del poema *l'immagine-ponte che permette di collegare ed estendere ad altri eroi il significato delle azioni compiuti di Orlando. Ma l'immagine equestre rappresenta il «mezzo» attraverso cui sono manifestate le varie fasi della pazzia di Orlando, elementi narrativi satelliti nei confronti dell'episodio centrale.*, «Una cifra per la pazzia di Orlando», *Le strutture narrative dell'Orlando furioso* (Florenca, 1984), pp. 72-85, especialmente p. 80.

Dorotea— concretamente una colección de odres de vino, o sea objetos sin aspecto de gigante alguno, pero que han sido en su tiempo pieles de animales. Lo que es más, el episodio transcurre como si a su turno «encerrado» dentro del relato de «El curioso impertinente», una obra manuscrita antes *encerrada en una maletita vieja, cerrada con una cadenilla* (I, 32). Hay una congruidad, pues, del tema de encarcelamiento y por lo menos un vislumbre del de los animales. Y es de notar que el autor insiste en la semidesnudez de don Quijote, dejando así que el comportamiento loco y casi *in puris naturalibus*, casi bestial, entenebrezca en ese momento el caballeresco —como había sucedido en el caso anterior de la coligación temática en *Orlando furioso*, antes mencionada—.

De la Segunda Parte el punto de la congruidad nodal llega cuando se niega don Quijote a rescatar a los *encerrados* en el *castillo* cuando la aventura del barco encantado (II, 29). Los asomos del tema de la animalidad son múltiples: primero hay la larga explicación por parte del caballero del comportamiento y de la mortandad de los piojos al pasar los navegantes cierta línea oceánica; luego hay el episodio de la natación *como un ganso*, de don Quijote con las armaduras puestas y seguramente empleando un estilo específicamente quijotesco aprendido ¿cómo? en la árida Mancha; finalmente hay la insistencia por parte del autor en la ausencia de la aventura de las *alemañas* —según el nombre acuñado por Sancho, el que más tarde aceptará una situación *que no trocara con el emperador de Alemaña* (II, 44)— y que el caballero ha exigido que *las bestias* estén atadas *muy bien, juntas*, y a pesar de las interrupciones de dolor y de protesta que emanan de ellas. Parece que Rocinante adivina que su amo no va a actuar ya según su obsesión caballeresca, sino según una locura que ningún compañero pueda controlar. Al final de la aventura abortada Sancho, que ha sido tratado de *bestia* en aquel capítulo desagradable de vituperio (II, 28), y don Quijote *volvieron a sus bestias y a ser bestias*. Con todo, he aquí el punto álgido de la Segunda Parte; otros lo han denominado de purgación.

La *unitio* recomendada por Roberto, y explicada más arriba, llega lógicamente casi al final de cada Parte. En la Primera se cumple cuando el caballero percibe, u opta por percibir, que el cautiverio que sufre *en la jaula, las manos atadas* (I, 47) no puede ser otra cosa sino el deseo de malos encantadores. Los dos temas se ven reunidos al ser nombrado el cautivo *furibundo león manchado* y designada Dulcinea *blanca paloma tobosina*, y cuando la profecía que suelta el barbero resuena con términos como *yugo y cachorros* (I, 46).

En el caso de la *unitio* que acaba con atar los dos temas en la Segunda Parte, más lenta en efectuarse, todo gira alrededor de la añoranza por Dulcinea, y no por la de *oprimir la silla de Rocinante*. Primero hay que reflexionar en el hecho de que, aparte de que sea Dulcinea *de muy buen parecer* (I, 1), lo único que se sabe de ella antes de «encantada» son dos cosas: que ella —en la opinión de un desconocido— *tuvo la mejor mano para salar puercos* (I, 9) y —según una conjetura de Sancho— *que la casa desta señora ha de estar en una callejuela sin salida* (II, 9), dos cosas que, se notará, reflejan sendos temas, el de animales y el del encerramiento. Segundo, constan dos ocurrencias de un dicho de Sancho que ha de comprobarse «proléptico», y en ambos casos con referencia a Dulcinea (y en el primero, levemente ¿y con equivocación intencionada?, a la salazón de puercos):

... donde no hay tocinos no hay estacas: y también se dice: donde no se piensa, salta la liebre. Dígolo porque si esta noche no hallamos los palacios o alcázares de mi señora [Dulcinea], agora que es de día los pienso hallar.

Lo cual merece la aprobación de su amo:

Por cierto, Sancho, ... que siempre traes tus refranes tan a pelo de lo que tratamos cuanto me dé Dios mejor ventura en lo que deseo.

(II, 10)

Parecida es la aprobación de Don Quijote, e igualmente por lo boyante, delante de la Duquesa:

Ya estaba a esta sazón libre Sancho del lazo, y hallándose allí cerca, ... dijo:
No se puede negar, sino afirmar, que es muy hermosa mi señora Dulcinea del Toboso, pero donde menos se piensa se levanta la liebre; ...
Volvióse Don Quijote a la Duquesa, y dijo:
Vuestra Grandeza imagine que no tuvo caballero andante en el mundo escudero más hablador ni más gracioso del que yo tengo; y él me sacará verdadero, ...

(II, 30).

Lo que sucede después en la Segunda Parte acompaña una aproximación lenta hacia la *unitio*, el momento en que los dos temas han de coincidir, y por supuesto ocurre cuando don Quijote oye el ominoso *que no la has de ver en todos los días de tu vida*

(II, 73). Tiene que reconocer lo fatídica que es la liebre que huye. Se refugia el animal con él y con Sancho, que emprende una solución consoladora, la del encantamiento: ... *presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso*. Lo que pasa es, sin embargo, que tiene su amo que renunciar a la liebre, que *soltar la presa* (II, «Prólogo»), y con ella el consuelo de que esté Dulcinea encantada, y no condenada a la muerte en manos de los cazadores¹⁹. Se encuentra en cambio con la jaula de grillos en la mano. El precio que decide pagar Sancho por la jaula suma *cuatro cuartos* —algo que se podría construir como «el todo», o hasta *el universo todo* (II, 44)—. En vez de la solución del final de la Primera Parte, la del encantamiento como *león manchado* dentro de la jaula, un destino que las «profecías» proclaman como inexcusable para cualquier caballero andante, para cualquier amator, esta segunda jaula para «animales» —y algo parecido al lugar de encierro *sin salida* de que hablaba Sancho— no da sino una intuición ¿de qué? Acaso de lo contingente en su totalidad, que dirían los existencialistas, del universal cautiverio. Ya puede *darse afincamiento* don Quijote de veras, *como ... en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento ...*

Esta frase trae a la mente la cuestión del *prothema*, o *introductio* que había preconizado Roberto de Basevorn²⁰. Esta «plática introductoria al sermón», en el caso del *Quijote*, se podría acaso identificar con el paratexto del libro, el «Prólogo al lector» de cada Parte y otros preliminares²¹. Ha de leerse así la tercera frase del Prólogo: ... *bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación*. Como anuncio del *thema* del encarcelamiento hay otros elementos en el paratexto, quizás del todo triviales: el *Post tenebras spero lucem* de Juan de la Cuesta, más tarde reconocido en el texto, y el escudo de armas del Duque de Béjar con las *reales cadenas de su escudo* (Góngora, *Soledades*), las cuales proclaman, pero sin interés para Cervantes más allá del iconográfico, el vínculo de los Estúñiga con la casa real de Navarra. En el «Prólogo» de la Segunda Parte corresponde el paratexto de las consejas

¹⁹ *Llegaron los cazadores, pidieron su liebre, y... dióselo Don Quijote* (II, 73). Ya no es la *dichosa edad* cuando *los que vivían en ella ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío* (I, 11). No hay conflicto aquí con el análisis magistral de EDWARD C. RILEY, «Symbolism in *Don Quijote*, II, 43», *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1979), 161-174.

²⁰ «*introductio ... per auctoritatem, per argumentum, per utrumque simul ... Introductio non ponitur ornamentum antethematis, quia potest antethema sine ea esse, quamvis curiosum sit si eam habet, tamen breve*», *op. cit.* (cap. 31).

²¹ Véase, para tantear el valor de los paratextos, Anne Cayuela, *Le Paratexte au Siècle d'Or* (Ginebra, 1996).

de locos y perros, además de la nota «perruna» de *Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros...*

Ahora por fin, entre los constituyentes del esquema homilético de Roberto, se puede interrogar la *auctoritas*, esa cita de las Escrituras, de los Padres u otra, que sostuviera el *thema* y el *antethema* del *Quijote*. En el discurso moralizante el vínculo entre la vida de los animales y el encarcelamiento no es nada descomunal²², y subyace un texto hartamente conocido de Cervantes y de sus primeros lectores, o sea el principio mismo de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, cuyo Primer Preámbulo a la Primera Semana reza así:

... La composición será ver con la vista ymaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible, y todo el compósito en este valle como desterrado entre brutos animales. Digo todo el compósito de ánima y cuerpo²³.

Por cierto no sabía Cervantes nada de *artes praedicandi*, ni él ni sus contemporáneos habían oído hablar de Roberto de Basevorn. Menciona el autor en un tono escasamente reverencial el *sermón cristiano*, del cual *ha de carecer mi libro*, avisa más tarde el *amigo* que *ni tiene para qué predicar a ninguno* (ambos I, «Prologo»). ¿Será el *Quijote* a pesar de esto una obra moralizadora? Siempre la será para algunos; pero para otros ha de ser

²² Esta *colligatio* se encuentra un poco por todas partes en la Patrística. P. Courcelle cita, entre muchos lugares, el texto de Guillermo de Saint-Thierry, en su «Epistola ad Fratres de Monte Dei»: *Feras vos potius indomitas et incaveatas et bestias quae aliter et communi hominum more domari non poterant, aestimate et appellate* (cap XII), «L'âme en cage», *Parusia. Festgabe für J. Hirschberger* (Frankfurt, 1965), 103-116. Se explica que la *cavea* era una jaula hecha de barras de madera o de hierro que se utilizaba para transportar las aves o los animales feroces (p. 108).

²³ SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Exercitia spiritualia* editados por J. Calveras y C. de Dalmases (Roma: I. H. S. J., 1969), p. 186. H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 134, había insistido en la influencia en Cervantes de los *Ejercicios*, pero acaso sólo como algo «en el aire» ¿Será más que pura fantasía ver en San Ignacio, ajustador a su modo de la andante caballería a la realidad de su época, otro *vizcaíno* que amenaza con *abrir como una granada* (I, 9) el porvenir de los caballeros, y del Caballero? Parece cierto que los últimos libros de caballerías impresos, y entre los en manuscrito los originales, *tropezaron y cayeron del todo* alrededor de 1585, para que se iniciara en seguida la boga entre los mismos lectores de las relaciones del heroísmo de individuos de la Compañía en tierras remotas. Las arengas sobre la caballería andante habidas por don Quijote (II, 17 y 18) parecen referirse pintiparadas a tales héroes.

siempre un esquema episódico, *entresijo* e *intentinos*, *emplastos* que *se pegan* y *emplastos* que *no se pegan*, que convidan a la interpretación, pero que dejan al *libre albedrío* del lector —el que lo tiene como el más pintado— el moralizar o no²⁴.

²⁴ Michel Jeanneret arroja una luz nueva sobre otro texto de la época, el *Heptameron* de Margarita de Navarra (1559). Siguiendo ésta en parte una estructura encontrada en Pero Mexía y otros, busca una estética de la variedad. Cada cuento-«módulo» invita al lector a la interpretación dentro de la obra entera, pero el *misterio* (hablando como un novelista ejemplar) no se revela. «Modular Narrative and the Crisis of Interpretation», en J. D. Lyons y M. McKinley (editores). *Critical Tales* (Philadelphia, 1993), 85-103.