
Don Quijote: *Caballero de la Triste Idea*

Cervantes nos dice (Prólogo, I, 25) que un amigo le avisó que unos de los muchos objetivos, al escribir *Don Quijote*, fuera escribir con «palabras significantes, honestas y bien colocadas», dando a entender «sus conceptos sin intricarlos y escurecerlos»¹. Ha habido un sinfín de disputas sobre la intención de Cervantes porque no podía seguir los consejos de su amigo. Cervantes tuvo que «intricar» y «escurecer» sus conceptos porque, bajo el pretexto de satirizar los libros de caballería, hacía un juego peligroso: él ridiculizaba los gastados conceptos extremistas de la Contra-Reforma, específicamente uno, el cristianismo militante, concepto fundamental de la caballería andante².

Al proponer que el apodo «El Caballero de la Triste Figura» puede ser interpretado como «El Caballero de la Triste Idea», a mi manera, trato de resolver la ya cansada disputa perpetuada por Peter Russell en su estudio «*Don Quixote as a Funny Book*»³. Parece que mi interpretación apoya la declaración de Sismondi 'de que *Don Quijote* es «le livre le plus triste qui ait jamais été écrit»⁴ y una que rechaza la de Russell que *Don Quijote* es «simply a brilliantly, successful funny book» y que «Cervantes simply wanted to give his readers something to laugh at»⁵. En realidad, el propósito de este trabajo, aunque no se ve en el título, es probar que el apodo es una síntesis de unas posiciones antitéticas como las de Sismondi y Russell⁶. La intención de Cervantes encuentra una interpretación más precisa en una observación denigrada por Russell, la de Lord Byron: «Of all of the tales "this the saddest... and more sad/Because it makes us smile..."» (*Don Juan*, Canto 13). Es decir, uno de los propósitos de Cervantes fue escribir una historia tragi-cómica en la cual se sintetizan, se reconcilian los principios dualistas no sólo

¹ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Martín de Riquer, (Barcelona, 1959), pág. 25 (todas las citas son de esta edición).

² BRUCE WARDROPPER, «*Don Quixote: Story or History?*». *Modern Philology*, 63 (August, 1965), 10-11. «If the evert target of his satire is the romances of chivalry, it can hardly be the principal one... he chose to satirize human credulity in a dangerous way... Irony is the form of Cervantes protest against Tridentine dogmatism had to take...» Cuando Wardropoer habla de «human credulity» es de suponerse que haga referencia oblicua a la creencia en la religión católica.

³ PETER RUSSELL, «*Don Quixote as a Funny Book*» *MLR*, 64 (1969), 302-26

⁴ MAURICE BARDON, (*Don Quichotte en France au XVII^{em} et au XVIII^{em} siecle*, 1605-1815, 2 vols. [París, 1813], I, iii) sacó de la declaración de la obra de Sismondi (*De la Litterature du Midi de l'Europe*, [París, 1813]), según Russell.

⁵ RUSSELL, págs. 312-13.

⁶ WARDROPPER (pág. 11), entre otros, habla de la síntesis efectuada por Cervantes: «These characters —all of Cervantes characters— are compounds of antithetical qualities. This is the human reality he was seeking to convey. And the work itself —a fusion of chivalric, sentimental, pastoral, picaresque fiction, of short histories and poems— reflects this many-sided make up of man. Hybridization is the artistic means chosen to present Cervantes' sense of the complexity of truth.»

artísticos, sino filosóficos, religiosos, sociales ⁷. El apodo «El Caballero de la Triste Figura», compuesto de «palabras significantes, honestas y bien colocadas», es un ejemplo de esta síntesis.

Se ha escogido el ejemplo de «El Caballero de la Triste Figura» porque es éste el apodo que Peter Russell escogió para rechazar la noción de síntesis y defender su idea de que la intención de Cervantes fue principalmente sencilla y única: Escribir una novela cómica ⁸.

⁷ Es expresión artística tradicional de la síntesis de la dialéctica de la tesis y de la antítesis el supuesto dualismo de la naturaleza del universo. El proceso dialéctico es uno en el cual verdades contrarias, verdades defectivas se armonizan. La síntesis resulta en una verdad más perfecta. Unos conceptos contrarios son *sic et non*; el ser y el parecer; la razón y la fe; lo humano y lo divino; la paz y la guerra; la tragedia y la comedia; lo bueno y lo malo; lo claro y lo oscuro, etc. Se ve el proceso dialéctico entre conceptos contrarios en los poemas de la Edad media, *Razón de amor* (entre el agua y el vino) y en *Elena y María*. Cervantes hace referencia indirecta a una síntesis esperada cuando dice en los versos de cabo roto «Urganda la desconocida» (Elogios, I, 32): «según siente Celesti-/libro, en mi opinión, divi-/si encubriera más lo humano...». En otras palabras, si hubiera una síntesis más balanceada, el libro sería perfecto. En *La Celestina*, Fernando de Rojas combina y unifica la Edad Media y el Renacimiento; lo cómico y lo trágico; el lenguaje más popular con el más estilizado; el análisis de los más bajos apetitos junto a los sentimientos más refinados; la técnica narrativa de la novela con la acción dialogada del teatro, etc. Desde luego, otros artistas intentaron expresar esta dialéctica en sus obras. Unos ejemplos son *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, obra influenciada enormemente por *La Celestina*; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; los pintores manieristas como Caravaggio y El Greco en sus cuadros tenebristas. En *El Caballero de Olmedo*, de Lope, se ven lo trágico y lo cómico, lo sacro y lo profano, la clase noble con la más baja, el amor natural ganado por lo innatural (la necromancia). En cuanto a *El burlador*, cuando se montó esta obra en junio de 1973 en California State University, Los Angeles, en colaboración con la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid por una beca de la Fundación Del Amo, durante las muchas discusiones de cómo se debía representar artísticamente, los elementos clarososcuros eran obvios no sólo a mí, el director, sino a los otros técnicos responsables por el montaje. Unos pocos ejemplos son las primeras escenas en que figuran don Juan, Isabel, don Pedro y el Rey de Nápoles; el hecho de que el enemigo implacable de don Juan es una estatua de piedra y don Juan es una de carne y hueso; el comentario de Catalinón —refiriéndose al Marqués de la Mota— «Señor Cuadrado, o señor Redondo, adiós». En cuanto a la mezcla de lo trágico y lo cómico, lo sacro y lo profano, ya se sabe que es muy conocida. Véanse las últimas escenas para ver cómo se efectúa la síntesis. También consúltense «Dialectic» *The Great Ideas, A Syntopicon of Great Books of the Western World*, ed. Mortimer J. Adler (Chicago, 1952), I, 345-52; KURT SINGER, *The Idea of Conflict* (Melbourne, 1949); ARCHIE J. BAHM, *Polarity, Dialectic and Organicity* (Springfield, Illinois, 1970).

⁸ RUSSELL hace los siguientes comentarios: «Spanish critics... have allowed themselves to be persuaded that the book somehow synthesises important aspects of the national character and that, of course, makes it rather difficult to entertain the possibility that Cervantes simply wanted to give his readers something to laugh at.» (págs. 312-13.) Sigue diciendo que «it seems, therefore, that some of the headier dualities which modern criticism has read into the association and relationship of rhwaw two characters (se refiere a Don Quijote y Sancho) would greatly have surprised their creator who probably thoytht of them as simply representing the twin faces of folly» (pág. 322). Agrega que «a careful scrutiny of the text of both parts of *Don Quixote* seems to me to provide, then, no grounds for suggesting that Cervantes himself thought of his book —except, of course, for those sections in which the knight and his squire are temporally put on one side— as anything other than a funny book. It is true that there are a few, very few passages which taken in isolation, might seem to suggest that Cervantes conceived at least mementarily, that it might be possible for his readers or some of them, to see the knight as something other than a merely laughable figure. But in all these passages, the drift of Cervantes' meaning is always ambiguous and, in any case, it taken in the sense to which I have just alluded, contradicted by his overall attitudes» (pág. 324). Al defender su tesis dice que «the author's intention as set out in the prologue to Part I: reading the tale he tells us, the melancholic is to be made to laugh and he whose disposition is naturally merry is to be made to laugh louder..., procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente» (pág. 312). Russell, desgraciadamente, saca sólo esa parte del consejo del amigo de Cervantes que le conviene. Debía haberlo citado todo porque en las palabras suprimidas por Russell se ve toda la inten-

En su estudio, Russell habla de cómo varios traductores han traducido al inglés este apelativo. Insiste en que las interpretaciones que dan a entender sólo el parecer cómico de Don Quijote sean las correctas porque «this, after all, must be what Cervantes meant»⁹. No sorprende, pues, que Russell crea que las traducciones tales como «Knight of the Ill-Face» de Gayton son más fieles a la intención de Cervantes que las traducciones como «Knight of the Sorrowful Figure» de Madariaga. Opino que la traducción al inglés que incluye la palabra «figure» es más justa porque «figure» permite que haya, por lo menos, dos significados, lo cual es necesario porque el apodo es moneda de dos caras: La una que Don Quijote, al ser nombrado así por Sancho, de veras, presenta un como desgarbado y poco cuidadoso parecer; la otra que, a la vez, don Quijote presenta un lamentable y poco cuidadoso ser. Esta da a entender el significado idealista, serio del apodo; aquélla, el materialista, cómico. Expresado de otra manera, en ese momento de su historia, Don Quijote es una desgarbada figura cómica que, por medio de sus hazañas, por medio del papel que ha escogido, ha hecho efecto, un concepto o una idea lamentable y triste. Y siguiendo la directriz de Don Quijote mismo, es una idea religiosa (II, 596). En el apodo, Cervantes fundió la forma con el fondo, el ser con el parecer, lo cómico con lo triste, *etcétera*.

Dejando a un lado, por el momento, las descripciones detalladas que nos da el historiador de los episodios en cuestión y tomando en cuenta las consideraciones lingüísticas, es evidente que Cervantes, a quien le gustaban tanto los juegos de palabras, tenía conciencia de la etimología del término «figura» y especialmente de su poder como recurso poético. Las investigaciones filológicas más elementales divulgan que el significado de la palabra «figura» no se limita a «la forma exterior de un cuerpo». Quizá el estudio más valioso que muestra los distintos significados posibles de «figura» es el de Eric Auerbach, «Figura» publicado por primera vez en *Neue Dantestudien* (Istanbul, 1944)¹⁰. Entre la multiplicidad de significados que Auerbach discute en su trabajo —por ejemplo, los significados *forma*, *alegoría*, *símbolo*, *idea*— se encuentra el de *historia* o *littera*, es decir, el orden y la interpretación descriptiva de los acontecimientos y de los hechos dignos de memoria; y que los significados *historia* o *littera* y *figura*, los tres,

ción de Cervantes, no sólo la cómica. Dice el amigo: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (*Don Quijote*, Prólogo, I, 25). Parece que, con intención, Russell haya dejado unas cartas boca abajo para defender su tesis. Y es de notarse que Russell se refiere a las conclusiones de ERIC AUERBACH, (*Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature*, traducido del alemán por Willard Trask [New York, 1963], págs. 291-315) tocante a Don Quijote, especialmente el episodio en el cual a éste se le da el nombre del *Caballero de la Triste Figura*. Es curioso que Auerbach no mencione en absoluto los posibles significados del apodo. Ni tome en consideración las posibles interpretaciones del papel religioso de la profesión de Don Quijote; tampoco la relación que Dulcinea hace a la caballería andante. Se sabe que la tradición medieval-renacentista de leer un libro (el *lectio*) consistía en tres pasos: 1) la *littera*, 2) el *sensus* —el significado obvio, superficial—, 3) la *sententia* —el significado «intrincado» y «escurecido». Parece que Russell, bajo la influencia de Auerbach, se ha contentado con los primeros dos pasos.

⁹ RUSSELL, pág. 317.

¹⁰ ERIC AUERBACH, *Scenes from the Dramas of European Literature*, traducido al inglés por Raplh Manheim (Nueva York, 1959), págs. 11-76. El estudio se divide en cuatro partes: (1) From Terence to Quintilian (2) *Figura* in the Phenomenal Prophecy of the Church Fathers (3) Origin and Analysis of *Figura* Interpretation (4) *Figural Art* in the Middle Ages.

pueden usarse alternativamente ¹¹. De más importancia, Auerbach explica que cuando se usa *figura* en el sentido de *historia* o *littera* como recurso retórico, representa no sólo una persona histórica o un evento histórico, sino una historia prefigurada. Es decir, la figura sacada de la historia prefigura otra historia que todavía queda por realizarse ¹². Auerbach agrega que se usa *figura* para expresar e insinuar lo que, por razones políticas, no puede ser discutido abiertamente ¹³. Indica también que hay semejanzas entre la figura y otro recursos poético, el símbolo. Los dos tienen la función de ordenar e interpretar la vida en un sentido religioso o en un sentido relacionado, pero Auerbach aclara que la diferencia principal entre el símbolo y la figura es que la figura siempre se basa en la historia, pero el símbolo, no. La figura es una interpretación y una prefiguración de historia; el símbolo es sólo una interpretación de la vida misma o de la naturaleza, pero los dos interpretan lo importante, lo sagrado que afecta el pensamiento y la vida de la cultura bajo consideración ¹⁴. Auerbach hace la observación de que la historia, a pesar de basarse en lo concreto —personajes y eventos reales— queda para siempre una figura que necesita ser interpretada ¹⁵. Así que se puede inferir que, a fin de cuentas, la historia es metáfora; que no hay tal cosa como historia objetiva, verdadera; que en cualquier historia, lo verdadero y lo imaginado siempre se funden; por consecuencia, *Don Quijote*, como dice Unamuno, «es verdadera historia y no una novela» ¹⁶, o como Bruce Wardropper lo expresa en su excelente estudio «*Don Quixote: Story or History?*»: «To a greater or lesser degree all history merely pretends to be his-

¹¹ *Ibid.*, pág. 47. «Beside the opposition between *figura* and fulfillment or truth, there appears another between *figura* and *historia*; *historia* or *littera* is the literal sense or the event related; *figura* is the same literal meaning or event in reference to the fulfillment cloaked in it, and this fulfillment itself is *veritas*, so that *figura* becomes a middle term between *littera-historia* and *veritas*. Of course *figura* and *historia* may often be used interchangeably... both *historiare* and *figurare* mean «to represent in images» «to illustrate», the first however only in the literal sense, the second also in the sense of “to interpret allegorically”.»

¹² *Ibid.*, pág. 53. «Figural interpretation establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses and fulfills the first. The two poles of the figure are separate in time, but both, being real events or figures, are within time.»

¹³ *Ibid.*, págs. 26-7. «... but the figure which was the regarded as the most important and seemed before all others to merit the name of figure was the hidden allusion in its diverse forms. Roman orators had developed a refined technique of expressing or insinuating something which for political or tactical reasons, or simply for the sake of effect, had best remain secret or at least unspoken. Quintilian speaks of the importance attached to training in this technique in the schools of rhetoric, and tells us how speakers would invent special cases, *controversiae figuratae*, in order to perfect and distinguish themselves in it. As «word figures» he finally mentions intentional solecisms, rhetorical repetition, antithesis, phonetic resemblances, omissions of a word asyndeton, climaxes, etc.» En cuanto a estos últimos recursos mencionados, es obvio que Cervantes tenía conciencia de ellos porque abundan por toda la novela.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 57. «These symbolic or mythical forms have certain points of contact with the figural interpretation; both aspire to interpret and order life as a whole; both are conceivable only in religious or related spheres. But the differences are self-evident. The symbol must possess magic power, not the *figura*, the *figura*, on the other hand must always be historical, but not the symbol... What actually makes the two forms completely different is that figural prophecy relates to an interpretation of history... while the symbol is a direct interpretation of life and originally no doubt for the most part, of nature.»

¹⁵ *Ibid.*, págs. 58-9. «Thus history, with all its concrete force, remains forever a figure cloaked and needful of interpretation.»

¹⁶ MIGUEL DE UNAMUNO y JUGO «Glosa a un pasaje del Cervantino Fielding» *Obras completas* (Madrid, 1967) VIII, 1229.

tory... works such as the *Lazarillo de Tormes* and *Don Quixote*, also pretend to be history.»¹⁷

Ahora, aplicando las posibles definiciones de la palabra *figura* y los ya discutidos usos como recurso poético se ve que puede haber más de una interpretación del apodo, pero parece que Don Quijote no es una figura porque no es personaje histórico. Sin embargo, si uno toma en cuenta los juegos que Cervantes hace por toda la novela con la historia, con el historiador, el falso cronicón y con lo que se llama «la realidad» o «la verdad» —el esperado punto de partida de cualquier historia— se ve que Cervantes, al explotar las nociones tradicionales de estos conceptos, fundió las dos clases de historia, la *eikastike* (imitación verdadera) y la *phantastike* (imitación falsa)¹⁸, formando una síntesis que borra las líneas divisorias entre la historia verdadera (relato de los hechos verdaderos) y la historia ficticia (relato de los hechos fantásticos, imaginados). Las dos se hacen una¹⁹. Por ejemplo, el verdadero caballero histórico El Cid y unos caballeros ficticios como «El Caballero de la Ardiente Espada» (I, 38) son mezclados como si fueran iguales; Don Quijote, caballero ficticio habla de sí mismo como verdadero caballero, cuya historia verdadera todo el mundo lee (II, 554-60); Cervantes, verdadero escritor histórico figura en una historia ficticia (I, 75; 407). Sigue, pues, que no es mucho decir que Cervantes explotó el uso del recurso figura, efectuando la síntesis ya mencionada cuando usó a Don Quijote, el ficticio personaje histórico para interpretar un verdadero hecho histórico ya pasado que prefigura una historia que ya queda por realizarse. Lo hace, como Auerbach explica, a la manera de Dante en *La Divina Comedia*, en la cual éste emplea a Catón, un verdadero personaje histórico para prefigurar una historia verdadera por medio de otras imaginada²⁰. Por consiguiente, la intención «intrincada» y «escurecida» de Cervantes era dar a entender que la «vertiente poética» era la «vertiente histórica»²¹, considerando el poder del Santo Oficio en aquel entonces sobre los escritores y las intenciones de sus obras literarias.

Ahora bien, para que *figura* concuerde con la historia etimológica y poética ya discutida, es necesario que haya evidencia en la novela que muestre, por lo menos, dos significados que se puedan aplicar al apodo «El Caballero de la Triste Figura»; que el uno indique el parecer de Don Quijote y que el otro indique el ser, formando una síntesis; y que el ser sea su historia y que esa historia represente e interprete lo importante, lo sagrado que afecta el pensamiento y la vida de la cultura bajo consideración;

¹⁷ WARDROPPER, pág. 4.

¹⁸ Véase «Plato» *Philosophies of Art and Beauty*, edición y notas de ALBERT HOFSTADTER y RICHARD KUHN (Nueva York, 1964), pág. 4. «There must be true imitation (*eikastike*) and not false imitation (*phantastike*) ...»

¹⁹ AUBRY G. F. BELL, *Cervantes* (Norman, Oklahoma, 1947), pág. 88. «*Don Quixote* is both true and imaginary; it is a *historia verdadera* and it is a *historia imaginada* (I, 22) Cervantes bends his whole genius to reconcile the two worlds.»

²⁰ AUERBACH, pág. 67. «The character of Cato as a severe, righteous and pious man, who in a significant moment in his own history and in the providential history of the world sets freedom above life, is preserved in its full historical and personal force; it does not become an allegory for freedom; no, Cato of utica stands there as a unique individual, just a Dante saw him; but he is lifted out of the tentative earthly state in which he regarded political freedom as the highest good... and transposed inot a state of definitive fulfillment... the *ben dell'intelletto*, the highest good, the freedom of the immortal soul in the sight of God.»

²¹ AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925), pág. 30.